

KIEŚŁOWSKI

Od Bez końca do końca

KRZYSZTOF PIESIEWICZ

MIKOŁAJ JAZDON

KIEŚŁOWSKI

Od Bez końca

do końca

do końca

Od Bez końca

Od Bez końca

do końca

Projekt okładki
Karolina Żelazińska

Zdjęcie na okładce
Konrad Kalbarczyk / Forum

Zdjęcie Autorów
Piotr Jaxa

Zdjęcia
Piotr Jaxa – s. 26, 42, 50, 120, 152, 161, 175, 184, 188, 192, 198, 201, 202, 207, 219, 227, 236, 244, 251, 261
Grzegorz Kozakiewicz / Forum – s. 180
Romuald Pieńkowski / FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny – s. 64
Radosław Wiśnicki / Forum – s. 319
z archiwum *Krzysztofa Piesiewicza* – s. 6, 12, 93, 94, 176, 266, 297, 300, 303

Redaktor prowadząca
Monika Koch

Redakcja
Jan Jaroszuk

Korekta
Teresa Zielińska
Anna Sidorek

Indeks
Tomasz Bocheński

Copyright © by Krzysztof Piesiewicz i Mikołaj Jazdon, 2021
Copyright © Wielka Litera Sp. z o.o., Warszawa 2021

Wielka Litera Sp. z o.o.
ul. Kosiarzy 37/53
02-953 Warszawa

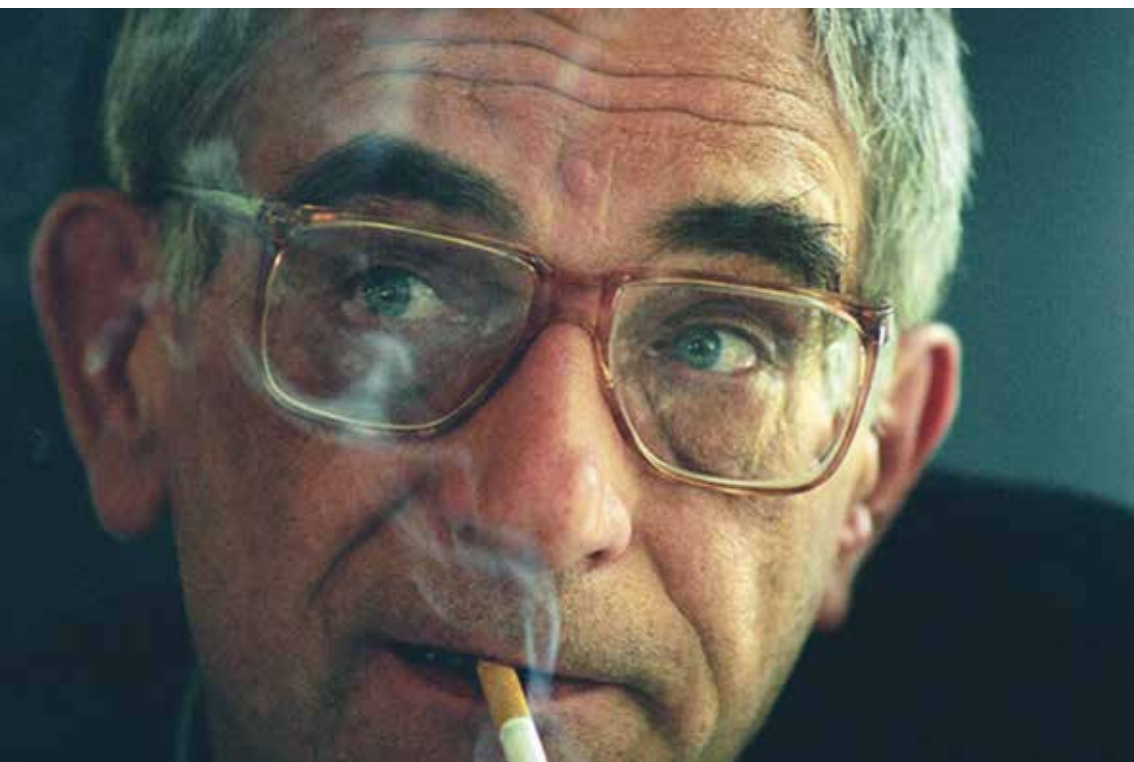
Skład i łamanie
TYPO 2 Jolanta Ugorowska

Druk i oprawa
Drukarnia Perfekt S.A.

ISBN 978-83-8032-528-9

SPIS TREŚCI

Wstęp – Mikołaj Jazdon	7
„Obaj przyszliśmy z dokumentu”	13
<i>Bez końca</i>	27
<i>Dekalog</i>	49
<i>Podwójne życie Weroniki</i>	151
<i>Trzy kolory</i>	181
<i>Niebo, Piekło i inne</i>	267
<i>In memoriam</i>	293
Postscriptum – Krzysztof Piesiewicz	301
Kieślowski – Piesiewicz. Kalendarium	305
Indeks nazwisk	313



WSTĘP

Na początku 2017 roku Michał Merczyński, dyrektor Narodowego Instytutu Audiowizualnego*, wystąpił z pomysłem, bym przeprowadził cykl rozmów z Krzysztofem Piesiewiczem, które złożyłyby się na książkę o jego pracy z Krzysztofem Kieślowskim nad scenariuszami filmowymi. Ponieważ jako filmoznawca od lat zajmuję się twórczością reżysera *Dekalogu*, ogromnie byłem ciekaw, jak ta wspólna praca wyglądała. Nie tylko dlatego, że chodzi o dzieła, których siła oddziaływania nie słabnie, a wprost przeciwnie, oglądane są wciąż przez nowe pokolenia widzów odkrywających dla siebie kino Kieślowskiego, ale także dlatego, że te scenariusze, stanowiąc tak istotną podstawę filmów, od lat wiodą osobny żywot jako utwory wydawane w postaci książek i czytane na całym świecie.

Spotkanie Kieślowskiego i Piesiewicza, reżysera i adwokata, dla obu oznaczało przełom. Pierwszy stał przed radykalnym zwrotem w dotychczasowej twórczości filmowej, zwrotem, który przyniósł filmy zaliczane do najważniejszych w dziejach kina, drugi otwierał nowy rozdział w życiu, zostając scenarzystą filmowym i współtwórcą najbardziej znanych filmów Kieślowskiego: *Bez końca*, *Krótkiego filmu o zabijaniu*, *Krótkiego filmu o miłości*, dziesięciu części *Dekalogu*, *Podwójnego życia Weroniki* oraz trylogii *Trzy kolory*, czyli *Niebieskiego*, *Białego* i *Czerwonego*. W drodze do Warszawy na pierwsze spotkanie

* NInA, a później FInA (Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny) wspierała w kolejnych latach projekt, o którym tu mowa.

z Krzysztofem Piesiewiczem po raz kolejny oglądałem film dokumentalny Dominique'a Rabourдина *Kieślowski Piesiewicz. Dialogue autour du Décalogue (Dialog wokół Dekalogu, 1994)* i czekałem na moment, gdy Kieślowski wypowiada zdanie, które przed laty mocno zapadło mi w pamięć: „Spotkanie z Piesiewiczem było dla mnie istotne, i to jest jeden z takich istotnych przypadków w moim życiu, na które mam wrażenie, że sobie w jakiś sposób zasłużyłem. To znaczy, że tyle decyzji w życiu powziąłem i tyle rzeczy w życiu zrobiłem, że zasłużyłem sobie, żeby spotkać takiego człowieka”.

Moja fascynacja twórczością Kieślowskiego zaczęła się właśnie wtedy, gdy jego filmy, które wcześniej wymieniałem, wchodziły na ekrany. Z myślą o pracy magisterskiej, którą przygotowywałem na polonistycznej, zabrałem kamerę VHS na retrospektywę filmów dokumentalnych autora *Siedmiu kobiet w różnym wieku (1978)*, zorganizowaną w lutym 1996 roku w Teatrze Ósmego Dnia. Gdy ostatniego wieczoru w wypełnionej po brzegi sali projekcyjnej zjawił się reżyser, włączyłem nagrywanie. Niecałe trzy tygodnie później świat obiegła informacja o niespodziewanej śmierci twórcy *Przypadku (1981)*. Zdałem sobie wówczas sprawę, że ten zapis wideo to coś więcej niż pamiątka. W amatorskim klubie filmowym, w którego pracy wówczas miałem swój udział, zmontowałem krótkometrażowy dokument *Ostatnie spotkanie z Kieślowskim (1996)*.

Pierwszą rozmowę ze mną Krzysztof Piesiewicz zaczął słowami: „Nasze spotkanie nie jest przypadkowe. Myślę, że miało swój prapoczątek właśnie wtedy, gdy przytargał pan kamerę na spotkanie młodych ludzi z Krzysztofem”. Opowiedziałem o wieczorze sprzed lat i o tym, że po raz pierwszy i ostatni w życiu mogłem przez chwilę porozmawiać z Kieślowskim, a właściwie zadać mu jedno pytanie.

A potem zaczęliśmy mówić o ich pierwszym spotkaniu pochmurnym popołudniem 1982 roku w stołecznej kawiarni Świtezianka na Marszałkowskiej (vis-à-vis redakcji „Życia Warszawy”), do którego doszło za sprawą Hanny Krall. Kieślowski szukał adwokata, obrońcy ludzi „Solidarności”, z nadzieją że pomoże mu zrealizować film

dokumentalny o stanie wojennym, o toczących się procesach, które kończyły się zazwyczaj surowymi karami. „Dopiero później dowiedziałem się, że Hania Krall dosyć długo namawiała Krzysztofa, żeby się ze mną spotkał – wspominał Piesiewicz. – On natomiast chciał koniecznie nawiązać kontakt z Tadeuszem de Virion, adwokatem, z którym ja się zresztą bardzo dobrze znałem i przyjaźniłem. Intuicja i przenikliwość Krall, która doskonale znała Krzysztofa, sprawiły, że się poznaliśmy. Hania uznała, że tych dwóch facetów powinno się ze sobą skontaktować”.

Historię spotkania Kieślowski–Piesiewicz Hanna Krall opisała w *Tam już nie ma żadnej rzeki*: „Zdjął popielniczkę, więc zapalił i rozsiadł się na kanapie. – Jakiś człowiek wynurza się z ciemności – zaczął. – Nie mam pojęcia, kim jest, widzę tylko twarz. Coś mówi, ale nie rozumiem słów. – Ładna historia – powiedział po paru dniach. – Ten człowiek nie żyje... Okazało się następnie, że nieżyjący facet jest adwokatem, więc Krzysztof musiał z jakimś prawdziwym adwokatem pogadać o sądowych sprawach. – Poznaj mnie z W., robiłaś z nim wywiad. – Z innym cię poznam. – W. jest inteligentny. – Bardzo inteligentny, ale poznam cię z innym. Zapisz nazwisko: Piesiewicz. Telefon...”^{*}.

Kiedy podczas rozmowy sięgnąłem do swoich notatek i przypomniałem ten fragment, Krzysztof Piesiewicz powiedział: „Myślę, że zawiązała się między nami nić zaufania i porozumienia. Zrodziła się wzajemna ciekawość siebie nawzajem. Niebawem przenikliwości Hani Krall zawdzięczamy to nasze spotkanie. Wyczuła, wbrew oczywistym różnicom, pewną jednolitość postrzegania rzeczywistości przeze mnie i Krzysztofa. Sposób patrzenia na świat i opisywania go przez Hannę Krall był Krzysztofowi bardzo bliski. Na mnie z kolei pisarstwo Krall, jej przenikliwość i zwięzłość formy, przywiązanie do szczegółu, swego rodzaju »łowienie na żywca«, ale bez prowokowania kogokolwiek, zawsze robiły ogromne wrażenie. Cokolwiek pisałem, starałem się, w jakimś sensie, iść tropem jej metody, tak jak

^{*} Hanna Krall, *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków 1998, s. 61.

umiałem. Z mojego punktu widzenia ten sposób postrzegania świata i artystyczna uczciwość Krall miały wpływ na wszystko, co z Krzysztofem robiliśmy”.

Rozmawialiśmy o dokumencie, który Kieślowski zamierzał nakręcić w salach sądowych w czasie stanu wojennego – ostatecznie nie powstał – i o tym, który mu się udał, o fabularnym *Bez końca*, który powstał i był przejmującą opowieścią o czasie nazywanym przez pana Krzysztofa ołowianym.

„Stan wojenny wszyscy przeżyliśmy bardzo mocno – opowiadał Piesiewicz. – Zobaczyłem wówczas, jak w ciągu jednej nocy sterroryzowano całe społeczeństwo i użyto przeciwko niemu nagiej przemocy. Krzysztofa spotkałem jako człowieka powalonego. Krótko przedtem jego matka zginęła w wypadku samochodowym. Cenzura zatrzymała jego ostatni film, *Przypadek*. Był zrezygnowany. Mieliśmy rozmawiać piętnaście–trzydzieści minut. Gadaliśmy dwie–trzy godziny. Od razu poczuliśmy, że nasza znajomość nie może być jednorazowa i zdawkowa. Jakiś czas później zaczęły się codzienne telefony, spotkania. Umówił się ze mną następnego dnia w mojej kancelarii, gdzie w wielkim pokoju wyłożonym linoleum ustawiono dwadzieścia biurerek, przy których siedzieli adwokaci, wśród nich tacy, co przeżyli okupację, przeszli przez getto... Przyniosłem mu dwie książki: *W imieniu obrony* Irvinga Stone’a oraz *Upadek* Alberta Camusa. Krzysztof nie znał *Upadku*, dla mnie stanowił on jedno z najważniejszych przeżyć czytelniczych, jego lektura była swego rodzaju traumą. Do dzisiaj uważam Alberta Camusa za jednego z najważniejszych pisarzy XX wieku, jakiś... cud”.

Pierwsze spotkanie z Krzysztofem Piesiewiczem skończyło się późnym popołudniem 13 stycznia 2017 roku. Chciałem zdążyć na najbliższy pociąg do Poznania, a pan Krzysztof zaproponował, że podwiezie mnie na dworzec. W drodze zaczęliśmy rozmowę o przyszłej książce. „Proponuję, żebyśmy rozmawiali o wszystkim – powiedział. – O metodologii naszej pracy, to znaczy mojej i Krzysztofa. O tym, skąd się wzięły pomysły na poszczególne filmy. Skąd się wzięli bohaterowie. Ja

będę tak rozmawiał z panem, jak gdyby z nami również rozmawiał Krzysztof. To znaczy chciałbym także z nim rozmawiać. Chciałbym, żeby pozostał jakiś ślad naszej współpracy scenariopisarskiej. Bardzo wyraźnie poczułem, że warto o tym porozmawiać, kiedy w czerwcu 2016 roku spędziłem prawie miesiąc w Chinach i zobaczyłem, z jaką intensywnością jest tam obecnie odkrywana twórczość Kieślowskiego. Miałem spotkania, wykłady i warsztaty na uniwersytecie w Szanghaju i Pekinie. Wracając do Polski, długo zastanawiałem się w samolocie, skąd są ci ludzie? Dlaczego te filmy, nakręcone ćwierć wieku temu, robią dziś na nich takie wrażenie? Pomyślałem, że ci młodzi ludzie są bardzo podobni do mojego pokolenia z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Że dziś to nasze kino jest też ich kinem i że twórczość Krzysztofa trafia w ich intelektualno-emocjonalne zapotrzebowanie. Dlatego uznałem, że warto porozmawiać. I że pan jest bardzo dobrym rozmówcą”.

Mikołaj Jazdon



Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Piesiewicz w dniu premiery filmu *Trzy kolory. Biały* w kinie Femina w Warszawie, 1994.

„OBAJ PRZYSZLIŚMY Z DOKUMENTU”

MIKOŁAJ JAZDON: Po raz pierwszy zetknął się pan z Krzysztofem Kieślowskim jako konsultant jego filmu, który ostatecznie nie powstał. Tytuł roboczy, nadany scenariuszowi (Kieślowski nazywa go „tematem”) złożonemu w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie, brzmiał „Zdjęcie tygodnia”. Reżyser pisał w nim: „Chciałbym zaproponować realizację bardzo prostego filmu dokumentalnego. Jak wyglądają skazywani dzisiaj na miesiące i lata, na grzywny czy prace publiczne ludzie, którzy zdecydowali się wystąpić przeciw prawu stanu wojennego? Jacy są?”*

KRZYSZTOF PIESIEWICZ: Tak. Celem naszych pierwszych spotkań była realizacja filmu o procesach stanu wojennego. Powiedziałem, że to niezbyt dobry pomysł. Uważałem, że sala sądowa jest „niefilmowalna”. To niewdzięczny teren. Ktoś założył jej antyfilmowego nelsona. Wszyscy grają tam role rozpisane w Kodeksie postępowania karnego: oskarżonego, świadka, biegłego, sędziego, prokuratora, adwokata. Jeśli na te role nałoży się grę aktorską, powstanie piramida sztuczności. Na sali sądowej trzeba umieć wyłapać prawdę. Ona się czasem objawia raptownie, po kilku dniach procesu, i tylko na chwilę, gdy ktoś przestaje grać i naprawdę się otwiera. W *Dwunastu gniewnych ludziach* (1957) Sidneya Lumeta większość akcji rozgrywa się w pokoju narad, a nie na sali sądowej, a w naszych filmach zazwyczaj wydarzenia z sali sądowej ograniczają się do ogłaszania wyroku.

* Krzysztof Kieślowski, *Zdjęcie tygodnia. Temat filmu dokumentalnego*, mps, Archiwum Krzysztofa Kieślowskiego w Sokołowsku, s. 1.

W Przypadku także zaglądamy tam tylko na moment. Zeznają Witek Długosz (gra go Bogusław Linda) i wartownik ze Służby Ochrony Kolei, z którym wdał się w utarczkę chwilę po tym, jak nie zdążył wskoczyć do pociągu. W filmach zrealizowanych na podstawie scenariuszy napisanych wspólnie przez pana i Kieślowskiego sala sądowa pojawia się w *Bez końca*, *Krótkim filmie o zabijaniu*, *Dekalogu*, *pięć* oraz *Białym*.

Rzeczywiście. Myślę o filmach fabularnych, przy których współpracowałem z Krzysztofem, jestem przy *Bez końca*, ale podobne założenia dotyczyły realizacji wspomnianego przez pana filmu dokumentalnego.

Kieślowski w scenariuszu tak opisał założenia: „Formalnie pomysł na film jest prosty i oczywiście jako taki wymaga dużej czystości i staranności realizatorskiej. Jednej stronie daję tylko głos – skazującym. Drugiej stronie tylko obraz – skazywanym. Pojawia się szereg twarzy (myślę, że 20–25), które wysłuchują motywacji wyroku i samego wyroku. Obserwuję reakcje na tych twarzach dostatecznie długo, żeby zobaczyć, co przeżywają. Słucham uzasadnień i wyroków – sądów wojskowych, cywilnych i doraźnych, kolegiów i spraw odwoławczych. Twarze i wyroki zmieniają się, zmienia się język i motywy uzasadnień – wszystko to uporządkowane w montażowni w myśl zasadniczej intencji, narastającego dramatu”^{*}.

Ten projekt sam się „zneutralizował”. Z wytwórni nadeszła informacja, że nie ma taśmy. Już jednak dużo wcześniej zauważyliśmy, że w sali sądowej, w której Krzysztof ustawił kamerę, zapadają łagodniejsze wyroki. Zaczął więc przychodzić do sądu z kamerą bez taśmy, bo wciąż miał przepustkę. Zjawiał się na rozprawach, w których uczestniczyłem jako obrońca. I obaj odnosiliśmy wrażenie, że w obecności kamery Temida jest mniej surowa. Aparat filmowy stępił miecz wymiaru sprawiedliwości stanu wojennego.

^{*} Tamże.

Ciekawe, że o „pustej” kamerze, bez taśmy, Kieślowski pisze już w scenariuszu. Miała służyć innemu celowi – odwracaniu uwagi skazywanych od kamery filmującej ich twarze podczas ogłaszania wyroku. Kieślowski nie chciał, by zwracali uwagę na tę kamerę, by patrzyli w jego stronę. Czy pamięta pan jakąś sprawę, na której była ekipa filmowa?

Nie, nie pamiętam. Miałem tyle spraw, ale nie pamiętam. Pamiętam natomiast, że w tym projekcie dokumentalnym najbardziej interesowali Krzysztofa świadkowie oskarżenia: milicjanci, zomowcy, konfidenti. To było zresztą dla niego charakterystyczne, że zawsze chciał demaskować uproszczenia w oglądzie rzeczywistości. Szkoda, że nie udało mu się nakręcić tego filmu, bo mam niekiedy takie poczucie, że rzeczywistość PRL-u nie jest do dzisiaj tak naprawdę dogłębnie opisana.

Nie udało mu się też nakręcić kolejnego dokumentu: *Internat* – o internowanych działaczach „Solidarności”. Za to historia o kręceniu filmu dokumentalnego na salach sądowych w czasie stanu wojennego stała się kanwą opowiadania Antonia Tabucchiego *Festiwal ze zbioru Czas szybko się starzeje (Il tempo invecchia in fretta, 2009)*. Jest pan poniekąd jego głównym bohaterem. Poniekąd, ponieważ w opowiadaniu nie pada nazwisko ani pana, ani Kieślowskiego. Trzeba znać historię niepowstania filmu *Zdjęcie tygodnia*, by domyślić się, skąd pisarz czerpał inspirację. Narracja przypomina tu trochę formułę wyznania sędziego pokutnika z *Upadku Alberta Camusa*.

To opowiadanie oparte jest na rozmowie Tabucchiego ze mną w Cannes. Byliśmy członkami jury na festiwalu w 1996 roku, któremu przewodniczył Francis Ford Coppola. Zasiadali w nim także Atom Egoyan, Greta Scacchi, Trần Anh Hùng i Michael Ballhaus, który zmarł w kwietniu 2017 roku. Moim zdaniem to był ostatni festiwal w Cannes z tak wspaniałymi filmami w konkursie. Złotą Palmę przyznaliśmy *Sekretom i kłamstwom* (1996) Mike’a Leigh. Godzinami rozmawiałem z Tabucchim przy winie, które przywiózł Coppola ze swoich winnic w Kalifornii. Tabucchi miał szlachetne poczucie humoru – bez cienia szyderstwa.

Pod koniec opowiadania pojawia się fragment, który bardzo lubię, a kiedy go teraz czytam, jeszcze wyraźniej widzę pana w postaci przedstawionej przez pisarza: „Zrobił przerwę. Zapalił papierosa, zawahał się jak ktoś, kto obawia się, że nikt mu nie uwierzy. W ten sposób zostały sfilmowane moje następne procesy, mówił dalej, za pomocą pustej kamery, i za każdym razem wyroki były wielkodusznie łagodne. W tym krótkim dokumencie, nawet nie półgodzinnym, który rzeczywiście nakręcił i który pozostaje pogrzebany w archiwach nieistniejącego państwa, cała reszta, co najmniej kilka godzin filmu, to znaczy sceny nakręcone bez taśmy, są najbardziej emocjonujące, lecz żyją one jedynie w archiwum mojej pamięci i w pewnym momencie wydało mi się, że widzę je wyświetlone na ekranie tej jasnej majowej nocy. Zamilkł, dając mi do zrozumienia, że nie ma już nic do dodania, podniósł kieliszek, jakby chciał wznieść toast na cześć tego, o czym wiedział tylko on, potem powiedział: teraz pan rozumie, dlaczego w mojej notce biograficznej nie napisałem scenarzysty, ale nie ma to znaczenia, najśmieszniejsze w całej tej historii jest zdanie, które wypowiedziałem, aby przekonać go do przyścia i filmowania bez taśmy: »Mistrzu, tu chodzi o rzeczywistość, nie o film«. Niech pan tylko pomyśli, co za głupstwo palnąłem: »tu chodzi o rzeczywistość, nie o film«. Teraz, kiedy nie ma go już wśród nas i festiwal zorganizował retrospektywę całej jego twórczości, z wyjątkiem jego najważniejszego filmu, tego, który nie pozostał na taśmie, ogarnęło mnie pragnienie, nie wiem, czy jest ono nostalgią czy żalem: chciałbym, aby jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki wyłonił się z ciemności nocy, choćby na chwilę, aby pośmiać się wraz ze mną z tego zdania”*. Film i historia jego powstawania przeszły do literatury. Wspomniała o nim też Hanna Krall w reportażu *Jakiś czas*, ale dokument ten nigdy nie został ukończony. Kamera spłoszyła dramat ówczesnej rzeczywistości sądowej. Co było potem?

* Antonio Tabucchi, *Festiwal*, [w:] tenże, *Czas szybko się starzeje*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 2010, s. 112–113.

Zacząłem się spotykać z Krzysztofem prawie codziennie. Pamiętam taki moment. Było bardzo ciepło. Umówiliśmy się w kawiarni Bombonierka na Nowym Mieście. Krzysztof był bardzo zdenerwowany i przybity. Przyjechał na rowerze ze spotkania na ulicy Miodowej, chyba z księdzem Orszulikiem. Miał kręcić film dokumentalny o pielgrzymce Jana Pawła II do Polski w czerwcu 1983 roku, ale właśnie nie się dowiedział, że nic z tego nie będzie. To było dla niego dość ważne, bo nie przelewało mu się wtedy. Dopiero później dowiedziałem się, że ta rozmowa miała dla niego przykry przebieg. Usłyszał pytania, czy jego córka została ochrzczona i czy ma ślub kościelny. Odrzucono także jego pomysł na realizację tego dokumentu. Krzysztof chciał zrobić film głównie o tych, którzy przychodzą na spotkanie z papieżem. Co nie znaczy, że nie chciał zrealizować dokumentu o papieżu. Zamierzał jednak zwrócić kamerę w stronę pielgrzymów. Fantastyczny pomysł! Nie uzyskał na to zgody. Usłyszał nawet, że trzeba filmować raczej z dołu, bardziej w pionie niż w poziomie. Rozumie pan? Dziś możemy tylko próbować sobie wyobrazić, co to byłby za materiał filmowy, gdyby jego pomysł został przyjęty! Na nim byłby nie tylko papież Polak, ale dowiedzielibyśmy się też czegoś istotnego o ludziach przybywających do niego. Do realizacji filmu nie doszło. Krzysztof był tym bardzo dotknięty. Potraktowano go niesprawiedliwie. Poza tym ta decyzja okazała się wielką stratą dla Kościoła, dla archiwów kościelnych i dla kina. Dla nas wszystkich. Bo w momencie uniesienia, w którym znajdowała się wówczas Polska i które ogarniało Polaków, Krzysztof z pewnością dostrzegłby to, czego wtedy nie widzieliśmy. Poza tym po latach okazało się, że jego filmy dokumentalne, czy szerzej: obrazy Polskiej Szkoły Dokumentu, mówią więcej o tamtych czasach, o tamtej rzeczywistości, niż opasłe tomy stojące na półkach.

Z przechowywanej w archiwum w Sokołowsku kopii listu reżysera do księdza Orszulika, ówczesnego kierownika Biura Prasowego Episkopatu Polski, wynika, że Kieślowski gotów był zrealizować dwa filmy

z papieskiej wizyty. Jeden, który byłby rodzajem kroniki reporterskiej, i drugi według projektu autorskiego. Pisał w tym liście: „Najważniejszym problemem do rozwiązania jest określenie, czym film ma być. Mogę zobowiązać się i zrealizować film-reportaż, wg dostarczonego przez Episkopat scenariusza, film, w którym wszystko, jak Ksiądz Dyrektor mówił, będzie »po kolei«, jednak przy założeniu, że użyję do tego filmu tylko części nakręconych przez siebie materiałów. Pozostałe materiały złożą się na film problemowy, którego scenariusz, zatwierdzony oczywiście przez Episkopat, będzie mojego autorstwa. Scenariusze obu filmów będą gotowe i zaakceptowane przed zdjęciami, aby można było zrobić przydatne dla ich treści zdjęcia. Film-reportaż zostanie zmontowany w pierwszej kolejności, montaż filmu problemowego można o jakiś czas odłożyć”*

1 kwietnia 2000 roku „Tygodnik Powszechny” zorganizował w sali obrad Rady Miasta Krakowa *Sąd nad XX wiekiem*. Przewodniczącym trybunału był profesor Andrzej Zoll, woźnym sądowym ksiądz Adam Boniecki, świadkami: Marek Edelman, Andrzej Wajda, Ryszard Kapuściński, Barbara Skarga, ksiądz profesor Michał Heller, Antoni Libera, profesor Wojciech Roszkowski. Ja byłem obrońcą XX wieku, a ojciec Jan Andrzej Kłoczowski oskarżał. I ja ten proces wygrałem. W pewnym momencie zapytałem: „Niedawno – rok temu – na Błoniach krakowskich zebrało się w ulewnym deszczu milion ludzi. Czy to była masa, czy to były jednostki, które przyszły coś przeżyć indywidualnie?”**. Barbara Skarga odpowiada: „Zadaje mi pan, mecenasie, trudne pytanie. Nigdy nie jestem pewna, na ile to jest szczerze i jak by ci ludzie zachowywali się, gdyby przed nimi stał Presley. Mam nadzieję, że to nie jest dla nich obojętne, że może dla wielu z nich – nie jest. Ale jak jest w masie?”***. No i mam prawo zadać pytanie, czy nie warto było,

* Krzysztof Kieślowski, *List do księdza dyrektora Alojzego Orszulika*, mps, Archiwum Krzysztofa Kieślowskiego w Sokolowsku, s. 1.

** Krzysztof Piesiewicz, *Sąd nad dwudziestym wiekiem*, „Tygodnik Powszechny”, wydanie specjalne (Kanon), 22 kwietnia 2015, nr 1, s. 130.

*** Tamże.

żeby Krzyś Kieślowski swoim przenikliwym okiem spojrzął na te spotkania papieża z pielgrzymami w 1983 roku? Pokazał je nam w swoim filmie? Wiedzielibyśmy może więcej, dlaczego tak się stało, jak się stało w Polsce po śmierci papieża. A po drugie – przecież bardzo istotne jest pytanie, czy Barbara Skarga miała rację czy nie? To pytanie okazuje się zasadne do dzisiaj. Ale chyba trzeba powiedzieć mocniej – jest nie tylko uzasadnione, ale też bardzo bolesne. Ponieważ z tych wizyt, z tej ówczesnej wspólnotowości, z tego wszystkiego, co wiąże się z personalizmem, nie pozostało nic lub prawie nic. I chyba nic lub prawie nic z papieskiego nauczania. Bolesne to z wielu powodów. Między innymi dla mojego pokolenia, które starało się walczyć o godność jednostki, a nie odwoływać się do kategorii grup tworzących osobne plemiona ideowe. Być może przenikliwość Krzysztofa, gdyby udało mu się zrealizować ten niedoszły dokument, coś by nam powiedziała o przyczynach obecnego stanu rzeczy. Krzysztof bardzo przeżył odmowę. Nie wiem, czy dlatego, że mu odmówiono, czy dlatego, że stracił ogromną szansę...

Film o drugiej pielgrzymce Jana Pawła II do Polski, zatytułowany *Credo*, zrealizował w 1983 roku Andrzej Trzos-Rastawiecki. Nakręcił też *Pielgrzyma* (1979), film z pierwszej papieskiej wizyty w ojczyźnie. W *Credzie* umieścił fragmenty wypowiedzi pielgrzymów, takie miniportrety. Być może zainspirował się pomysłem Kieślowskiego. A jak rozwijała się panów współpraca?

Spotykaliśmy się coraz częściej. Wiele godzin potrafiliśmy spędzić na rozmowach. Krzysztof wciągał mnie w swój świat. Robił to zachłannie, ale z wdziękiem. Byłem wtedy – jak się mówiło – znakomicie zapowiadającym się młodym palestrantem. W 1981 roku miałem trzydzieści sześć lat i tak zwane bardzo dobre nazwisko w adwokaturze. Pytano mnie: „Czyś ty zwariował? Zaczynasz się zajmować filmem? Nie rób tego, jesteś prawnikiem, to ważniejsze, to twój zawód. Musisz tego pilnować!”. A jednak coraz bardziej wsiąkałem w świat filmu. Kiedy szedłem na pierwsze spotkanie z Krzysztofem, byłem

zaintrygowany jego postacią. Znałem wówczas tylko dwa jego filmy, które zresztą zrobiły na mnie duże wrażenie. Jednym z nich był *Personel* (1975). Gdy po raz pierwszy oglądałem ten film w telewizji, o Kieślowskim nie wiedziałem prawie nic. Potem twórcę filmu widziałem parę razy na małym ekranie. Robił wrażenie bardzo bystrego faceta o przenikliwym, wręcz hipnotyzującym spojrzeniu. *Personel* ujął mnie sposobem opowiadania o świecie, prawdą, którą zawierał, i humorem. Film dotyka spraw najważniejszych z ważnych, ale robi to z ogromnym dystansem i poczuciem humoru. Jednocześnie fascynujące były dla mnie te trwale istniejące w twórczości Krzysztofa niedopowiedzenia. To przytrzymanie kadru na twarzy bohaterów, które wywoływało poczucie zdumienia.

A ten drugi film Kieślowskiego, który pan obejrzał, to był...

Dokument. Poszedłem na jakiś film fabularny, którego już nie pamiętam. Siedziałem w pierwszym rzędzie na balkonie kina Moskwa w Warszawie. Jak pan wie, w czasach PRL-u panował bardzo dobry zwyczaj pokazywania przed filmem fabularnym najnowszego wydania Polskiej Kroniki Filmowej, a potem dodatku, czyli filmu krótkometrażowego, najczęściej dokumentalnego. Te krótkie filmy, szczególnie Polskiej Szkoły Dokumentu, były jak kropelki, które cierpliwie drążą skałę systemu. I właśnie wtedy obejrzałem prezentowany jako dodatek dokument *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977). Nie mogłem sobie znaleźć miejsca. Zobaczyłem film, który dotykał istoty problemu. W sposób bezbolesny pokazywał mentalność człowieka, który nie wie, że mówi „prozą”, językiem niemającym nic wspólnego z humanizmem, socjalizmem, chrześcijaństwem, empatią. Film dotykał zagadnień szczególnie mi bliskich. Podczas studiów spędziłem wiele czasu nad opracowaniami dotyczącymi nazizmu, jego korzeni. Myślę, że nie można mieć w pełni ukształtowanej świadomości prawniczej czy nawet obywatelskiej bez dogłębnej znajomości korzeni totalitaryzmów, takich jak bolszewizm i nazizm. *Z punktu widzenia nocnego portiera* to jeden z tych filmów, które politycy

powinni oglądać na okrągło. Ten kilkunastominutowy dokument jest jakby obrazkową kwintesencją powiedzenia Hannah Arendt, które zadomowiło się na stałe w przestrzeni intelektualnej: banalność zła. Kilkakrotnie rozmawiałem z Krzysztofem o tym filmie. Również o tym, że bardzo przeżył zarzut, jaki spotkał go ze strony kilku kolegów. Mieli pretensję, że „użył” bohatera. Krzysztof bardzo spokojnie powiedział mi, że pokazał wszystko, co najlepsze w tym człowieku. Mówił mi: „Słuchaj, ja mam dwadzieścia godzin magnetofonowych nagrań z nim. Gdybym ja to wszystko puścił, dopiero by się złapali za głowę!”. Powiedział też, że bohater był bardzo zadowolony z tego wizerunku. Więcej: uważał, że spotkało go wielkie szczęście, bo mógł wystąpić w filmie.

Krytyka, która spadła na Kieślowskiego za ten film, być może miała wpływ na jego decyzję, by stanowczo nie zgadzać się na emisję tego dokumentu w telewizji. Mówił wówczas: „Portier jest tu po prostu tylko przykładem i w jakimś sensie jest oczywiście przeze mnie zmanipulowany w tym wszystkim, w czym go oglądacie – to jest prawda, ale ta prawda jest zmanipulowana. Ja ją w jakimś sensie wywołałem. Jego reakcje są prawdziwe, ale ja te reakcje spowodowałem. Oczywiście możemy powiedzieć, że znamy takich ludzi, że tacy ludzie są wokół nas i że oni są szalenie niebezpieczni jako perspektywa, jako możliwość. Ale trzeba pamiętać, że jest to konkretny, żyjący człowiek. On ma dzieci, prawdopodobnie już ma teraz wnuki i nie chciałbym nigdy zrobić mu jakiegokolwiek krzywdy. Ja chciałem zrobić krzywdę zjawisku, które można nazwać faszyzmem albo jak chcecie inaczej, wszystko jedno, Żyrinowskim można to nazwać, wszystko jedno. To nie jest ważne. Wiemy, jakiego zjawiska to dotyczy. Ja chciałem zrobić krzywdę temu zjawisku, a nie człowiekowi, który jest żywy i istnieje naprawdę. Nazywa się Marian Osuch, mieszka w Warszawie na Bemowie. Nie chciałem jemu zrobić krzywdy i nie chcę dalej. Tak że ile razy mnie telewizja prosi, żeby robić pokazy jakichś filmów dokumentalnych, to mówię: »Dobrze,

pokazujta, co tam chceta, ale nie *Portiera* i nie *Nie wiem*»^{*.} Przyznam się, że byłem wzburzony, kiedy TVP wyemitowała *Z punktu widzenia nocnego portiera w dniu śmierci reżysera*. Kieślowski nie mógł już nic zrobić. Wróćmy jednak do waszych rozmów. Jak one wówczas wyglądały i czy podczas nich powstawały jakieś pomysły filmowe?

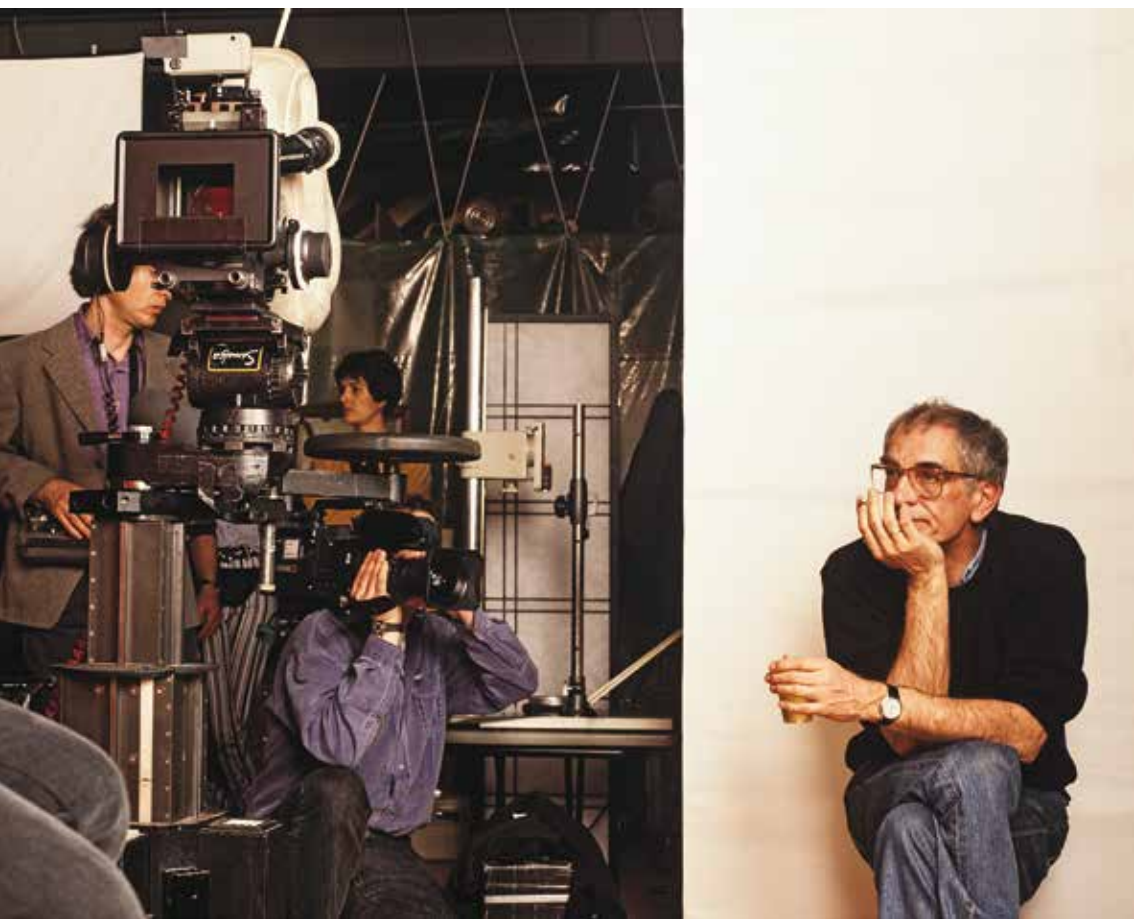
Kiedy poznałem Krzysztofa, był człowiekiem smutnym, patrzącym w przyszłość jak w czarną dziurę. Ja z kolei kipiałem energią i optymizmem, cieszyłem się każdym dniem, dużo czytałem, wręcz łapczywie. W czasie naszych spotkań on mówił niewiele, ja zaś potrafiłem gadać godzinami. Nigdy przeciwko temu nie protestował. Słuchał. Przyjmował, co mówiłem. Uśmiechał się. Często mówił, że nigdy nie zrobi filmu, w którym by musiał przebierać ludzi w białe skarpetki. W ten sposób określał filmy kostiumowe, historyczne. Uważał, że takie kino zawsze niesie w sobie niebezpieczeństwo jakiejś formy manipulacji. Gdy po latach zaproponowano mi napisanie scenariuszy filmów o księdzu Jerzym Popiełuszcze, którego dobrze znałem i którego rodzinę reprezentowałem jako oskarżyciel posiłkowy na procesie toruńskim, oraz o pułkowniku Ryszardzie Kuklińskim, którego też dobrze znałem i którego reprezentowałem w sądzie jako obrońca, nie przyjąłem tych ofert z tych samych powodów. Kiedyś Krzysztof powiedział, że do kina fabularnego obaj przyszliśmy z dokumentu, ja z sali sądowej, on z filmu dokumentalnego. To był taki charakterystyczny dla niego subtelny żart.

Na początku naszej znajomości miała miejsce sytuacja dość komiczna. Kiedy patrzyłem na Krzysztofa, na jego przenikliwe spojrzenie, milczenie i wsłuchiwanie się w to, co gadałem, wiedziałem, że traktuje mnie jak postać ze swoich filmów dokumentalnych. Godziłem się na to. Czułem się niekiedy jak bohater *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977) lub *Życiorysu* (1975). Dziwność i śmieszność tej

* Krzysztof Kieślowski, frag. wypowiedzi, [w:] *Ostatnie spotkanie z Krzysztofem Kieślowskim*, film dok., realizacja Mikołaj Jazdon, 1996.

sytuacji polegały na tym, że on chyba nie wiedział, że ja o tym wiem. Bardzo szybko jednak to minęło, choć ślady tego niekiedy dostrzec można w niektórych wspólnie realizowanych filmach. Z biegiem lat intensywnej pracy twórczej nasza wspólna obecność zamieniła się w przyjaźń.

Te dwa niezrealizowane filmy dokumentalne z początku lat osiemdziesiątych – o procesach w stanie wojennym i drugiej pielgrzymce Jana Pawła II do Polski – świadczą o tym, że dokument pozostał dla niego ważną formą wypowiedzi artystycznej. Nie chciał z niego zrezygnować. W 1988 roku nakręcił jeszcze dla holenderskiego producenta krótkometrażowe *Siedem dni tygodnia. Warszawa – portret mieszkańców stolicy u schyłku dekady*. W ten sposób, niejako symbolicznie, zamknął swoją przygodę z kinem faktów, którą rozpoczął jako asystent Jana Łomnickiego na planie jego krótkiego filmu dokumentalnego o Warszawie *Ab urbe condita* w 1965 roku. Krzysztof świadomie wziął rozbrat z dokumentem.



Krzysztof Kieślowski na planie filmowym w Genewie w czasie realizacji filmu *Trzy kolory. Czerwony*, 1993.

BEZ KOŃCA

Pierwszy scenariusz, który wspólnie, pan i Kieślowski, napisaliście, stanowił podstawę do realizacji filmu *Bez końca* (1984). Jego kopia przechowywana w zbiorach Filмотeki Narodowej nosi tytuł *Szczęśliwy koniec*. W krótkiej notce z 4 marca 1984 roku tygodnik „Film” donosił, że w połowie miesiąca rozpoczną się zdjęcia do filmu pod takim właśnie tytułem. Ostatecznie zmieniliście tytuł...

To prawda. Odrzuciliśmy pierwotny ze względu na możliwość niewłaściwego odczytania. Zaproponowałem inny: *C.D.N.*, czyli „Ciąg dalszy nastąpi”, ale Krzysztof był zdania, że to nie przejdzie. Cenzura tego nie puści. Wtedy powiedziałem: „To niech będzie *Bez końca*, znaczy to samo”. Krzysztof się zgodził.

Należał pan wówczas do grona adwokatów zaangażowanych w obronę więźniów politycznych. A jaki był pana udział w tworzeniu tego scenariusza?

Była w Polsce spora grupa adwokatów, którzy bronili w procesach politycznych. Należałem chyba do tych najbardziej aktywnych i występujących w najgłośniejszych w tamtym okresie, podobnie jak mój przyjaciel Jurek Woźniak. Byliśmy obrońcami w procesie KPN (Konfederacji Polski Niepodległej) w lutym 1982 roku. Dwa lata później Jurek zmarł na raka. Chociaż *Bez końca* nie jest filmem o nim, a mecenas Zyro nie jest odwzorowaniem Woźniaka, jego postać zainspirowała stworzenie opowieści.

Film otwiera nowy okres w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego. Od niego zaczyna się wasza współpraca, wspólne pisanie scenariuszy, które stały się podstawą najbardziej znanych polskich filmów końca stulecia. W lutym 1982 roku Kieślowski był świadomy, że stało się coś ważnego w dziejach polskiego kina. Pisał o tym w tekście o kinie autorskim, który został opublikowany dopiero ćwierć wieku później: „Nie ulega kwestii – w grudniu ’81 zamknął się ważny okres polskiego kina. Piszę o tym z żalem, bo wydaje mi się, że kino było w dobrym momencie, że rozwijało się prawidłowo i potrzebowało już niewiele, by osiągnąć światowy poziom. Jakkolwiek by oceniać przyczyny, dla których ten dobry okres należy już do przeszłości – fakt pozostaje faktem. Polski film i polscy filmowcy będą musieli szukać nowej, innej drogi, będą musieli szukać programu, który będzie do przyjęcia zarówno dla nich, jak i dla widzów, a także dla jedynego w Polsce mecenasa – dla państwa. Interesy tych trzech zainteresowanych stron są zbieżne – czeka nas więc czas trudnych wyborów i trudnych decyzji. Mimo to głęboko wierzę, że to, co w kinie najwartościowsze – osobista wypowiedź twórcy – nie zginie”*. Kiedy się spotkaliście, Kieślowski świadomie szukał nowej drogi w kinie...

Ten film robiliśmy prawie *in statu nascendi*. Jest na wskroś uczciwy. Zawarty w nim opis czasu boli. I nie to boli, że na ulicach są czolgi, że doskwiera przemoc, brak wolności i że ze słuchawki dochodzi: „Rozmowa kontrolowana”, tylko to, co się dzieje z każdym z nas. Z podobnych powodów ogromne wrażenie zrobił na mnie film Károly’ego Makka *Inne spojrzenie* (1982), który też skupiał się na tym, jak procesy społeczne i polityczne oddziałują na życie pojedynczych ludzi. Mam takie wrażenie, że wtedy żyliśmy – szczególnie w okresie stanu wojennego – w systemie niezwykle opresyjnym, ale z roku na rok rosła w nas coraz piękniejsza narracja, która ujawniła się w postaci

* Krzysztof Kieślowski, *O polskim kinie autorskim*, [w:] Stanisław Zawisliński, *Kieślowski. Życie po życiu. Pamięć*, Warszawa 2007, s. 253.

późniejszych rozwiązań. Wprawdzie każdego można było aresztować, ale za kratami nie można było już zamknąć wolności. Bo nosiliśmy ją w sobie. W książce *W stronę XVIII wieku: Jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość* Neil Postman daje taki przykład: Thomas Jefferson miał niewolników, ale nosił w sobie piękną narrację o potrzebie zniesienia niewolnictwa. Dlatego abolicja w Stanach Zjednoczonych musiała stać się faktem, bo ludzie już to mieli w sobie. Stan wojenny wytworzył wiele pęknięć i podziałów w społeczeństwie i to też trzeba było w filmie pokazać. Można to było zrobić oczami adwokata, a ja byłem dobrym materiałem dla Krzysztofa. W filmie *mecenas Labrador*, grany przez Aleksandra Bardinię, mówi o zmarłym koledze Zyro: „To był artysta. Nie powinno mu wychodzić, a wychodziło”. Ta treść mieściła się również w naszej ówczesnej narracji. W Polsce nie mógł wydarzyć się Sierpień ’80, a się wydarzył!

Tadeusz Sobolewski zanotował w dzienniku pod datą 9 lipca 1985: „Michałowi [Boniemu – M.J.], podobnie jak mnie, podobał się film Kieślowskiego *Bez końca*. Pokazanie, że przeszłość umarła (jak solidarnościowy mecenas Zyro, grany przez Jerzego Radziwiłowicza), ale nadal jest sumieniem. Nasze obecne decyzje są kompromisowe, ale sądzi się je wciąż według tamtej miary. Przeszłość jest dla Polaka ideałem, fantomem wolności”*. A czym ten film jest dla pana?

Jeśli pyta mnie pan o *Bez końca*, to muszę odwołać się do wypowiedzi bardzo ważnej dla mnie postaci – Karola Modzelewskiego. Byłem jego obrońcą, a jednocześnie przez kilka lat przed jego śmiercią pozostawałem z nim w serdecznych relacjach. Przez ostatnie lata nazywałem Karola na swój użytek jednym z nielicznych żyjących prawdziwych chrześcijan, choć, jak wiemy, był człowiekiem niewierzącym. Oczywiście określając go tak, myślałem o jego życiu, o całej przestrzeni etycznej, w której się poruszał. Ważne było dla mnie, że to właśnie on, osoba naznaczona heroizmem, na krótko przed śmiercią wypowiedział kilka

* Tadeusz Sobolewski, *Dziennik. Jeszcze jedno zdanie*, Warszawa 2019, s. 93.

zdań, które są syntezą tego, o czym chcieliśmy z Krzysztofem w sposób do bólu szczerzy opowiedzieć w *Bez końca*.

Ma pan na myśli wywiad przeprowadzony przez Rafała Wośa dla „Tygodnika Powszechnego”? Karol Modzelewski mówi w nim, że po wyjściu z więzienia w 1984 roku był wstrząśnięty tym, co zobaczył: „I jest szok. Nagle widzę, że tamtej »S« już nie ma. Niby są podobni ludzie, ale nie ma tego ducha. Rozjechał go gąsienicami czołgów Wojciech Jaruzelski, wprowadzając stan wojenny. Od 13 grudnia 1981 r. nie mieliśmy już w Polsce »Solidarności«. Istniała antykomunistyczna konspira, wprawdzie dużo szersza niż opozycja lat siedemdziesiątych, ale jednak niemasowa. I zupełnie inna pod względem składu klasowego. Nie było już tego organicznego związku z zakładami pracy, które były faktycznym sercem »S«»*.
Chodzi właśnie o tę wypowiedź, która nie tylko jest mądra, przenikliwa i do bólu szczerza, bo tak zawsze wypowiadał się Karol Modzelewski, ale po przeczytaniu jej poczułem, że w tych słowach znalazłem głęboko przemyślane i poparte wielkim doświadczeniem potwierdzenie prawdziwości naszego filmowego opisu tamtego trudnego czasu. Dodam, że w trakcie widzenia z Karolem w więzieniu przy ulicy Rakowieckiej w Warszawie miałem akurat w teczce scenariusz *Bez końca*. To była teczka ze świńskiej skóry. Wszyscy takie wówczas nosili. Wyjąłem go i pokazałem. Karol zerknął, przerzucił kartki i powiedział: „Každy orze, jak może”. W tym momencie chyba spostrzegł moją niepewność. Uśmiechnął się i dodał: „Ale dobrze, dobrze”. A mogę panu opowiedzieć jeszcze pewną anegdotę?

Niech pan opowie.

Kiedy przyszedłem do Modzelewskiego na Rakowiecką, byłem akurat po wizycie w Prokuraturze Wojskowej. Karol, jak wiemy, był

* *Rzeczpospolita niesolidarna*, z Karolem Modzelewskim rozmawia Rafał Woś, „Tygodnik Powszechny” 12 maja 2019.

oskarżony o próbę obalenia przemocą ustroju państwa. Poszedłem tam, ponieważ chciałem prosić prokuratora, który – co nie bez znaczenia – nazywał się Ryszard Szczęsny, aby pozwolił dostarczyć mojemu klientowi książki historyczne. Pułkownik Szczęsny zakrzyknął: „Żadnych książek! Niech zacznie w końcu zeznawać. A w ogóle ten pana klient to anarchista”. Odpowiedziałem: „Panie prokuratorze, przecież to książki dotyczące chłopów w średniowieczu”. Prokurator na to: „Żadne średniowiecze, żadni chłopci. Dla mnie historia zaczęła się w 1917 roku”. Zapytałem go wtedy, czy wie, kiedy się skończy. Odpowiedział, że bym nie robił sobie żartów, bo to są poważne sprawy. Kiedy opowiedziałem o tym Karolowi Modzelewskiemu, bardzo mocno zareagował na słowo „anarchista”: „Ja mu dam anarchistę!”.

Swoją drogą, to ciekawy zbieg okoliczności. Prokurator Ryszard Szczęsny, jedna z twarzy wymiaru sprawiedliwości PRL-u w tym – jak to pan określił – „czasie ołowianym”, miał swojego imiennika w Białymstoku, znanego działacza „Solidarności”, który trafił do więzienia i został skazany w stanie wojennym. Brzmi jak temat na film Kieślowskiego o dwóch ludziach z przeciwnych stron barykady, noszących to samo imię i nazwisko. Ale wracając do *Bez końca*: w jaki sposób powstawał scenariusz?

Proszę pamiętać, że to były moje pierwsze scenariopisarskie „koty za płoty”. Uczyłem się wtedy od Kieślowskiego tego, czego teraz sam uczę studentów daleko od ojczyzny. Rano wychodziłem z teczką do sądu, po południu wracałem do domu, wieczorem zaś spotykałem się z Krzysztofem. Rozmawialiśmy, a on pisał. W scenariuszu tego filmu umieściliśmy dialogi, sytuacje, zachowania w tamtym czasie zanotowane na gorąco, jakbyśmy dokumentowali w filmie fabularnym autentyczne sytuacje, podpatrzone w otaczającej nas rzeczywistości. Dam przykład. Jest w filmie scena, kiedy Labrador-Bardini mówi: „Ściągają togi ze zgarbionych pleców”. To aluzja do tego, że ówczesna władza chciała niektórych adwokatów usunąć z palestry po

ukończeniu siedemdziesiątego roku życia. Ostatecznie nie zdecydowano się na takie rozwiązanie. Obserwowaliśmy wokół siebie również coś, co można określić jako irracjonalizm zachowań. Dlatego w filmie znalazła się scena seansu medytacyjno-spirytystycznego. Ogólnie rzecz biorąc, chodziło o to, żeby film opisywał specyfikę tamtego trudnego czasu.

Jego bohaterem jest wdowa (gra ją Grażyna Szapołowska), która po przedwczesnej i nagłej śmierci męża, cenionego i lubianego adwokata, stara się pomóc rodzinie młodego robotnika. Młody człowiek, który nazywa się Dariusz Stach (gra go Artur Barciś), czeka na rozprawę sądową. Grozi mu surowa kara za udział w strajku po ogłoszeniu stanu wojennego. Urszula, żona zmarłego mecenasa Zyro, który zjawia się w filmie jako duch, namawia do podjęcia się obrony starego adwokata Labrador, od lat stroniącego od zajmowania się sprawami politycznymi.

Ten film był uczciwy i szczery. Że co? Cenzura? Przecież Świrgoń, młody sekretarz KC PZPR, od stanu wojennego działający na „odcinku kultury”, zdecydował się dać glejt na ten film, potem zaś robił Kieślowskiemu awantury. Krzysztof uzyskał zgodę na realizację filmu, który według Świrgonia miał wyglądać zupełnie inaczej. Po pierwszym pokazie aparatczyk nie mógł dojść do siebie i chyba nigdy nie wybaczył Kieślowskiemu, że dał mu się tak łatwo „podejść”. „Trybuna Ludu” napisała, że to instrukcja dla opozycji, z Kościoła dochodziły głosy, że to film niemoralny, opozycja zaś uważała, że nie popycha do walki, nie dodaje optymizmu. No dobrze, ale czy nie wyprzedzaliśmy czasu? Pokazywaliśmy pęknięcia, konflikty, namiętności, sprzeczności interesów, bo stan wojenny to wszystko wyzwolił. Mecenas Zyro zagrał Jerzy Radziwiłowicz, który dopiero co wystąpił u Wajdy w *Człowieku z żelaza* (1981), a wcześniej w *Człowieku z marmuru* (1976). Na ekranie uosabiał „Solidarność”. Jego śmierć w *Bez końca* oznaczała śmierć „człowieka z żelaza”...

Widzowie, a przede wszystkim krytycy filmowi na świecie, oglądając Radziwiłowicza w *Bez końca*, także widzieli w nim postać ze słynnych filmów Wajdy. David Robinson w „The Times” napisał: „striker hero of Wajda’s *Man of Marble* and *Man of Iron*”^{*} – „bohater strajków z *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza* Wajdy”. Prawnik grany przez Radziwiłowicza nazywa się Zyro. Nazwisko brzmi jak „zero”. Zero, czyli nic. Jestem zero. Zyro. Nie ma mnie. Nie ma świata, który był. W *Bez końca* zdecydowaliśmy, że odrzucamy obrazy historyczne, a wchodzimy w krąg indywidualnych postaw, w mikrokosmos personalistyczny, i suma tych postaw tworzy pewną masę krytyczną. Jest w tym filmie jeszcze coś innego. Podświadomie proponujemy pewien kierunek rozwoju zdarzeń po *Bez końca*, filmie mocno skupionym na polskich sprawach – przestrzeń zagadnień uniwersalnych.

Na początku filmu mecenas Zyro mówi do kamery o swojej śmierci, wprowadza nas w historię. Taka postać była nie tylko niezwykła w twórczości Kieślowskiego, ale w ogóle w polskim kinie tamtych lat.

Bohaterem uczyniliśmy ducha mecenasa Zyro. W ten sposób chcieliśmy między innymi opowiedzieć o tym, co było, a co teraz jest niewidzialne. Napisaaliśmy kilkanaście scen, ale okazało się, że materia filmowa tego nie uniesie. Teatr w takim wypadku stwarza więcej możliwości. Duch może krążyć po scenie, pojawiać się, przemawiać do publiczności. W filmie nie zdawało to egzaminu, stawało się natrętne, nie podnosiło na duchu, lecz dołowało. Krzysztof nakręcił te sceny, ale podczas montażu usunął. Ostatecznie więc Zyro pojawia się tylko na początku, potem w scenie z psem i w finale, gdy spotyka po śmierci żonę i razem odchodzą.

Byłem wówczas obrońcą w sprawie organizatorów strajku w Instytucie Badań Jądrowych i na jej kanwie zbudowaliśmy postać Dariusza

^{*} David Robinson, *Never mind the plot*, „The Times”, 10 marca 1988.

Stacha. Sukcesywnie dokładaliśmy kolejne sceny i postacie: przyjaciela mecenasa Zyro (gra go w filmie Marek Kondrat), czy scenę erotyczną z Anglikiem. Od początku wiedzieliśmy jedynie – i tego się trzymaliśmy – kim ma być bohater, jakie powinien mieć cechy osobowości oraz o czym chcemy opowiedzieć. Dobrze to pokazuje następująca historia: któregoś dnia w sądzie spotykam kolegę adwokata, który też utrzymywał kontakty z podziemiem i był obrońcą w procesach politycznych. Pokazuje mi tomik wierszy Ernesta Brylla *Pusta noc*, a w nim wiersz zaczynający się od słów: „I nie wiem nawet, jak się to zrobiło / że się zmieniłem z wilczka w psa wyliniałego”, a kończący zwrotką: „Panie – Ty co miłujesz nawet pełzające / I umiesz wskrzęsić dumę w bladej krwi robaczey / Pomóż otworzyć gardło niemo wołające / Zapewnij mnie, że wyję wolny. Chociaż płaczę”*. Czytam wolno i uświadamiam sobie, że w tych wersach jest zawarta synteza tego, co chcę z siebie „wypłuć” o swoich doświadczeniach na sali sądowej w stanie wojennym. Zmieniłem się „z wilczka w psa wyliniałego”. Pokazałem ten tomik Krzysztofowi, przekonany, że wiersz powinien się znaleźć w filmie, chociaż nie wiedziałem, jak go umieścić. W końcu słyhać go w scenie pokazującej salę sądową w chwili ogłoszenia wyroku skazującego na karę w zawieszeniu. Wszyscy obecni schylają głowy, potem sala pustoszeje, a mecenas Labrador podchodzi do wdowy po mecenasie Zyro i cicho czyta słowa z wiersza Brylla. Jego znaczenie zawiera się w ostatnich strofach, kiedy przemienia się w modlitwę i wyzwala nadzieję, że da się udźwignąć to wszystko, co nas otacza, a ten wysiłek wyda dobre owoce.

Moim zdaniem nie tylko ten wiersz Brylla współbrzmi z wymową filmu *Bez końca*. Można to powiedzieć również o utworze zaczynającym się od słów: „Bardzo do twarzy nam w tych murach szarych”, a kończącym wersami: „Bardzo do siebie mi z twarzą tynkową /

* Ernest Bryll, *Pusta noc*, Warszawa 1983, s. 20. Pod wierszem data 11 stycznia 1982.

Z tym bólem gdy jak inni wciskając się w ściany / Uczę się trzymać grzbiet wyprostowany / W pęknięciu, co się sypie nam tynkiem nad głową”*. Te „twarze tynkowe”, „twarze w murach szarych”, ludzie stający się „liszajem, tynku wybrzuszeniem” przypominają oblicza bohaterów filmu.

Przyniosłem Krzysztofowi wiersz Brylla dlatego, że moim zdaniem dotykał on istoty naszej opowieści.

Zachował się zapisany do połowy szesnastokartkowy zeszyt z napisem na okładce „Notatki do *Szczęśliwego końca*”, bo – przypomnę – tak brzmiał pierwotny tytuł filmu, o którym rozmawiamy. Na pierwszej stronie od góry piórem: „Lektury od Krzysztofa Pieświczka”. Pamięta pan, co Kieślowski miał przeczytać?

Nie. Naprawdę nie pamiętam, ale jestem bardzo ciekaw.

Kieślowski streścił wywiad mecenasu Tadeusza de Virion opublikowany w tygodniku „Polityka” w 1977 roku. Następnie zanotował fragmenty wypowiedzi kilku adwokatów na ogólnopolskim zjeździe adwokatury w 1981 roku, które ukazały się w numerze 3–4 „Palestry” z tego samego roku, potem na paru stronach wypisy z historii polskiej adwokatury, wypowiedź dziekana paryskiej Rady Adwokackiej Jeana Coutrona, kilka zdań z książki wspomnieniowej znanego przedwojennego adwokata Mieczysława Jarosza *Wędrówki po ścieżce wspomnień* i wreszcie pozycja w tym zestawie najbardziej zaskakująca i intrygująca – powieść Jurija Trifonowa *Drugie życie*. Z tej krótkiej notatki wnioskuję, że odegrała ona szczególną rolę w scenariuszu *Bez końca*.

Dlaczego pan tak uważa?

Bohaterką powieści jest wdowa, która dopiero po nagłej śmierci męża uświadamia sobie wielkość straty i głęboką tęsknotę za nim, choć za

* Tamże, s. 22.

jego życia nie sądziła, że są tak mocno ze sobą związani. Mimo że ma córkę, zastanawia się, czy śmierć nie byłaby dla niej lepszym rozwiązaniem niż samotne życie. Podobnie jak Urszula z *Bez końca*. Kieślowski zanotował: „Dobry drobiazg – do monologu w Victorii albo z Martą: to, co było, minęło tak szybko, a teraz wszystko wlecze się bez sensu. To, co trwało długo, teraz wydaje się chwilką, a to teraz trwa i trwa w nieskończoność. Tamten dzień rozciął życie”. To parafraza fragmentu powieści. Czy zatem bohaterka Trifonowa, Olga, stanowiła istotną inspirację dla postaci głównej bohaterki z *Bez końca*? Pamiętam zdanie, które Krzysztof wielokrotnie powtarzał: „Nic nowego nie uda nam się wymyślić. Możemy tylko udolnie lub nieudolnie nawiązywać do pracy ludzi wybitnych, którzy byli przed nami, i – jak się uda – troszeczkę ją rozbudowywać, umieszczać w miejscu oraz czasie, które nam towarzyszą”.

Jak już powiedziałem, film *Bez końca* opowiada o kobiecie odkrywającej krok po kroku, że nagła śmierć męża jest dla niej stratą, z którą nie może się pogodzić. Ta sytuacja ją zaskakuje, jakby wcześniej nie była w pełni świadoma intensywności i siły więzi, która łączyła ich oboje. Dalsze życie wydaje jej się męką nie do zniesienia... Kobietom z naszych filmów dajemy silną podmiotowość. Kobieta jako bohater filmowy jest wspaniałym „tragarzem” rozmaitych sensów i wartości, gdyż siłą rzeczy ma o wiele większą paletę doświadczeń życiowych i emocjonalnych niż mężczyzna. Zawierają się one w kilku słowach: odpowiedzialność, racjonalizm, opiekuńczość, macierzyństwo. Wybór kobiet na bohaterki nie wynikał z jakichś głębszych przemyśleń. To się stawało intuicyjnie, wynikało ze świadomości, że jest taki czas, taki moment, że to bohaterki powinny opowiadać nasze historie. Powtórzy się to zresztą w następnych filmach. Kiedy mówimy o kobietach, zarówno z naszych filmów, jak i z naszego życia, przypominają mi się wizyty w więzieniach. O wiele bardziej przeżywałem obecność w więzieniach dla kobiet. Nie chciałbym nikogo dotknąć, ale skoro wspominałem o owej wyjątkowej „pojemności” aksjologiczno-emocjonalno-ludzkiej,

za sprawą której kobieta bywa w życiu zwyczajnie silniejsza niż mężczyzna, to więzienie niejako to odwraca. Wydaje mi się, że za kratami kobiety o wiele szybciej się degradują. Być może dlatego, że bardziej niż mężczyźni odczuwają, co i ile tracą...

Kiedy mówił pan o leżącym u podstaw każdego ze scenariuszy podpisanych nazwiskami Kieślowski i Piesiewicz dążeniu do precyzyjnego określenia jakiegoś zagadnienia, problemu czy pytania, które film miał podnosić, przypomniały mi się słowa Kieślowskiego z rozmowy, którą przeprowadził z nim jesienią 1981 roku jego mistrz z łódzkiej szkoły filmowej, Kazimierz Karabasz. Kieślowski mówił na kilka miesięcy przed waszym poznaniem się, że temat „ludzkiej męki” ma w jego twórczości znaczenie zasadnicze: „To właściwie jest mój najważniejszy temat. Coraz częściej myślę o tym, żeby iść w ostrość przeżycia. W bardziej jaskrawo zdefiniowaną mękę. To jest oczywiście tęsknota do tego wszystkiego, czego nie potrafimy zrobić... To, co potrafiło paru pisarzy. Potrafił Mann napisać, czy Dostojewski potrafił napisać, czy Voltaire potrafił napisać – czy jeszcze paru innych pisarzy, a do czego nigdy nie dojdziemy – to znaczy do pewnego rodzaju wibracji uczuć i nastrojów. Do tego czegoś, gdzieś skrywanego bardzo głęboko. Przy tym nie chodzi o to, żeby człowiek płakał na ekranie...”^{*}. Jeszcze nie ma stanu wojennego, jeszcze nie pojawiła się żadna myśl, by opowiedzieć o losach kobiety, która w pełni życia traci męża, a Kieślowski jak gdyby przygotowuje się do podejmowania w swojej twórczości tematów dotyczących, jak sam to nazywa, „ostrości przeżycia”.

Kulminację przeżywania tej męki pokazuje finałowa scena filmu, ów „szczęśliwy koniec”, jak to określiliśmy w tytule pierwotnej wersji scenariusza. Sporo zarzutów padło pod adresem tej sceny, ale jestem przekonany, że jej umieszczenie w filmie nie było błędem.

^{*} Kazimierz Karabasz, *Bez fikcji. Z notatek filmowego dokumentalisty*, Warszawa 1985, s. 107.

Bohaterka odprowadza synka do matki, żegna się z nim, wraca do domu, zatyka otwory wentylacyjne w kuchni i odkręca kurek gazu. Już podczas kolaudacji filmu, która odbyła się 17 sierpnia 1984 roku, niemal rok przed jego premierą, zakończenie spotkało się z krytyką. Bohdan Poręba mówił o grzechu bohaterki, która popełnia samobójstwo i uchyla się od obowiązku opieki nad dzieckiem. Kazimierz Koźniewski dostrzegął, że takie zakończenie sprawia, iż cały film ma ponurą wymowę.

Oczywiście można zapytać, jak to jest, że matka popełnia samobójstwo i zostawia dziecko? Pomijam już to, że co dzień na świecie tysiące matek popełniają samobójstwo, zostawiając dzieci, ale nam chodziło o co innego. Piękna kobieta zakleja sobie usta i odkręca kurek od gazu w swojej kuchni. Poświęca wszystko, swoje życie, by odejść do świata Antka, zmarłego męża, by być znowu z nim. Odchodzi w zieleń, do świata, który tu umarł. Film ten miał być pewną summą. Z jednej strony pokazujemy świat całkiem rzeczywisty, wiarygodne postacie, a z drugiej ducha głównego bohatera, irracjonalne zachowania. W ten sposób chcieliśmy opisać istotę tamtego czasu, doświadczenia stanu wojennego. Nawet jeśli myślimy o rzeczach metafizycznych, to nie mogą to być „czary-mary”. Dziwność świata, dziwne zachowanie postaci musi wynikać z jakiegoś realistycznego kontekstu. Świat pokazany na ekranie musi być wiarygodny, wszystko musi być uzasadnione.

W scenariuszu pojawia się też wątek prostytutki. Dotyczy przeszłości Urszuli i okoliczności poznania przez nią Antka. W filmie tego wątku nie ma. Gdyby był, nieco innego znaczenia nabrałaby scena, w której Ula, w hotelowej restauracji wzięta za miejscową prostytutkę, godzi się na seks z cudzoziemcem.

Nie pamiętam, jak to było. W trakcie pracy nad scenariuszem bardzo dużo rozmawialiśmy o różnych sprawach, które wtedy, a także wcześniej prowadziłem. Miałem za sobą bogatą praktykę adwokacką. I muszę powiedzieć, że dobrze wspominam klientki uprawiające najstarszy zawód świata. Lojalne i uprzejme. Terminowo uiszczają

rachunki. Były wówczas narażone na szantaż ze strony Służby Bezpieczeństwa i milicji. Bały się wyroków w zawieszeniu. Wystarczyło jakieś następne skazanie i wcześniej zasądzona kara była odwieszana. Skoro ten wątek znajduje się w scenariuszu *Szczęśliwego końca*, musieliśmy o tym rozmawiać. Bardzo to wszystko skomplikowane... Jeszcze jedna uwaga à propos sceny seksu w filmie. Oprócz aspektu ściśle ludzkiego może ona – biorąc pod uwagę treść tego filmu, jego szeroki kontekst – skłaniać do dalej idących refleksji i interpretacji. To tyle na ten temat.

Trudno nie skojarzyć postaci Uli z Magdaleną z *Krótkiego filmu o miłości*. W obie bohaterki wciela się Grażyna Szapołowska. Myśląc jednak o innych aspektach *Bez końca*, mam przed oczami różne detale, rekwizyty, drobne zdarzenia, które odsłaniają dostęp do ukrytych sensów świata, jaki objawia się nam, widzom, podczas seansu. U Kieślowskiego to jedna za dużo szklanka z kawą, którą Ula zaparzyła odruchowo po powrocie z cmentarza. Dopiero po chwili zauważyła to i wylewa jej zawartość do zlewu.

Czesław Miłosz przywołuje w jednej ze swoich książek słowa Oskara Miłosza, że poezja to „namiętna pogoń za Rzeczywistością”^{*}. Myślę, że tak jest w przypadku każdej twórczości. W moim dotyczyło to także pracy adwokackiej i wiązało się z dążeniem do wytłumaczenia przyczyn złych uczynków ludzkich. Kiedy pisze się scenariusz, najpierw powstaje pewna myśl – to, o czym chce się opowiedzieć. Potem poszukuje się bohatera. Żeby scenariusz był przejmujący, trzeba stworzyć postać, która znajdzie się w jakiejś sytuacji, będzie przez nas prowadzona w opowieści wcześniej od początku do końca przez nas nieustalonej, nigdy z góry nam nieznanej. Przystępując do pisania scenariusza, nigdy nie wiedzieliśmy, co się stanie w połowie filmu. Najpierw tworzyliśmy tak zwane literackie ujęcie scenariusza, zawierające zapis wydarzeń, bez przymiotników – całość, która pozwalała się łatwo

^{*} Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 25.

dzielić na sceny. Lektura takiej noweli filmowej miała za zadanie możliwie najpełniej wizualizować całą opowieść, sprawiać wrażenie, „że oglądało się film”.

W posłowniu do książkowego wydania noweli scenariuszowej *Piekło* określił pan ten rodzaj zapisu „metodą w drodze do powstania scenariusza”*.

Dokładnie tak. Droga jest w ogóle dobrą metaforą do przybliżenia naszego sposobu pracy nad scenariuszem. Umawialiśmy się na spotkanie w mieszkaniu Krzysztofa o konkretnej porze, na przykład o ósmej wieczorem, z założeniem, że będziemy pracować na przykład trzy godziny. Takie spotkania odbywały się co trzy dni. Przychodziłem z gotową koncepcją – opowieści, postaci, sceny czy dalszego ciągu czegoś, co już było w trakcie pisania. Omawialiśmy tę koncepcję, a Kieślowski zapisywał w swoim notesie wiecznym piórem różne istotne szczegóły, które się pojawiały podczas naszej rozmowy. Na przykład jak dana postać jest ubrana, jakim jeździ samochodem, jak się odzywa, uśmiecha. Potem wprowadzał to do scenariusza albo wykorzystywał już podczas kręcenia filmu. Od *Bez końca* zacząłem też bywać w montażowni. Potem dołączał do nas Zbyszek Preisner. Oglądaliśmy kolejne wersje montażowe i dyskutowaliśmy o nich. Pamiętam, że gdy któraś z kolejnych wersji *Bez końca* była gotowa, zaprosiłem na pokaz na Chełmskiej kilku obrońców w procesach politycznych.

Czy podczas pisania scenariusza filmu wiedzieliście już, że Aleksander Bardini zagra rolę mecenasa Labrador?

Tak. Z bardzo wielu powodów. Jak pan wie, Bardini miał skomplikowaną przeszłość okupacyjną. Ukrywał się. Ocalał z Holocaustu. Prosta kobieta, która go uratowała, została jego żoną. Także wśród adwokatów byli ci, którzy uratowali się z Holocaustu. Bardini więc nie został



Zbigniew Preisner i Krzysztof Kieślowski na planie filmu *Trzy kolory. Niebieski*, 1993.

* Krzysztof Piesiewicz, *Piekło. Nowela filmowa*, współpraca Agnieszka Lipiec-Wróblewska, Warszawa 1999, s. 56.

obsadzony w tej roli przypadkowo. Z postacią Labradora koresponowała też symbolika przestrzeni, w której się on pojawia. Procesy polityczne stanu wojennego, w których występowałem jako obrońca, zazwyczaj toczyły się w sądzie przy ulicy Świerczewskiego, wcześniej noszącej nazwę Leszno. To był wspaniały budynek dawnych Sądów Grodzkich, zaprojektowany w latach trzydziestych przez Bohdana Pniewskiego. W czasie okupacji było tam przejście między gettem a stroną aryjską. Po wojnie w tym gmachu znalazły siedzibę Sąd Okręgowy, Sąd Najwyższy, Ministerstwo Sprawiedliwości i Prokuratura. I nagle w tym miejscu, gdzie czterdzieści lat wcześniej pomagano Żydom, odbywają się procesy stanu wojennego, w których obrońcami są ocaleni z Holocaustu!

W scenariuszu grana przez Bardiniego postać tak jest charakteryzowana: „[Felek – takie imię nosi w noweli Antoni Zyro – przyp. M.J.] praktykował u mecenasa Labradora, człowieka o skomplikowanym życiorysie, który miał chyba najwięcej uniewinnień i niskich wyroków, ponieważ przedkładał wolność klienta nad jego własną moralność, nad przykazania i dobre obyczaje i gotów był zaprzedać duszę i ciało klienta, żeby wyswobodzić go jak najszybciej. Był oczywiście nad wyraz trzeźwym realistą i pragmatykiem działającym powoli, metodycznie i skutecznie. Felek lubił go bardzo i ulegał jego wpływowi, ale tylko wtedy, kiedy Labrador był w pobliżu – kiedy zniknął z jego pola widzenia, buntował się przeciwko jego metodzie i sposobom”*

Pierwowzorem postaci mecenasa Labradora był jeden z moich patronów w warszawskiej palestrze, Henryk Nowogródzki. Pracowaliśmy w tym samym pokoju, spotykaliśmy się na sali sądowej. Niezwykle inteligentny, o pięknej twarzy, świetnie piszący. Meloman. Na konkursach chopinowskich przyznawał swoją nagrodę. Był policjantem w getcie warszawskim. Przeżył jego likwidację. Wiele razy się zastanawiałem, jak to możliwe, że taki człowiek mógł zostać policjantem

* Krzysztof Kieślowski, *Szczęśliwy koniec*, nowela, Warszawa, październik 1983, maszynopis w zbiorach FIInA, s. 6.

w getcie? Nigdy z nim na ten temat nie rozmawiałem. Przeżywałem to, aż do przeczytania rozmowy z Markiem Edelmanem, w której znalazłem wytłumaczenie. Nowogródzki należał do Żydowskiej Organizacji Bojowej. Z jej polecenia wstąpił do żydowskiej policji w getcie...

A skąd się wziął Dariusz Stach, postać, którą w *Bez końca* kreuje Artur Barciś? Czy spotkał pan kogoś takiego w życiu?

Nie mogę tego potwierdzić. Ta postać jest jakby sumą spotkanych przeze mnie ludzi. Największe przeżycie z okresu stanu wojennego, jakie stało się moim udziałem, łączy się z grupą robotników pracujących w Miejskich Zakładach Komunikacyjnych. Byli zwykłymi monterami. Prowadzili tajną drukarnię, w której składano wiersze Miłosza. Zostali złapani na gorącym uczynku. Niech pan pomyśli: mechanicy samochodowi drukujący w stanie wojennym Miłosza! Ten przykład dobrze oddaje, kim wówczas byli ludzie wokół nas, czym się interesowali, zajmowali... Dziś jest nie do pomyślenia, żeby ktoś, kto dokręca śruby i montuje silniki w samochodach, ryzykował pójście do kryminału za drukowanie wierszy Miłosza! Robotnik, którego gra Barciś, to właśnie taka postać.

Niezwykle ważna dla wymowy całego filmu jest scena rozmowy Stacha z mecenasem Labradorem. To właśnie taki dialog, który... trzeba to powiedzieć... odzwierciedlał moje doświadczenia z tamtego okresu. Bo ja, będąc w środku wydarzeń politycznych, jednocześnie byłem trochę z boku. „Nie poszłście na czołgi? – pyta Stacha adwokat. – To źle, panie mecenasie? – odpowiada Barciś. – Nie. To dobrze. Tylko trzeba dużo wytrzymać”. I moim zdaniem bardzo dużo wytrzymaliśmy wtedy. To „nie poszłście na czołgi” wynikało z pewnego paradygmatu pokoleniowego. Żeby mieć taką postawę, jak Polacy w sierpniu 1980 roku, zaliczać się do tego pokolenia i tej wspólnoty, trzeba było doświadczyć rzeczy dobrych i złych. Jak to się stało, że ten potworny komunizm wydał z siebie tak piękne dziecko, jakim był Sierpień '80?

Inny fragment ich rozmowy. Labrador-Bardini mówi: „Nie mogę patrzeć, jak się wykańczacie”. A Stach-Barciś na to: „Bo tak nie może być, panie mecenasie”. Labrador: „A jak ma być? Chcesz obalić socjalizm?”. Barciś: „Nie, panie mecenasie”. Bardini: „I tak masz mówić”. To są bardzo ważne dialogi, które ujmują istotę filmu. Gdy spotykałem robotników, o których wspomniałem, często się zastanawiałem, czy oni są przeciwko socjalizmowi. Oni walczą z tym systemem, ale jednocześnie zostali przez ten system upodmiotowieni. Myślę, że oni tak całkiem nie chcieli go rozwalić. Oczywiście chcieli więcej wolności, ale przede wszystkim chcieli lepiej zarabiać, żeby móc godnie żyć. Nie jestem przekonany, że przeszkadzała im gospodarka centralnie planowana. Wiadomo, że była postawiona na głowie, ale ja nie wiem, czy oni mieli tego świadomość.

Z tego, co pan do tej pory powiedział, wynika, że bardzo wiele z pana doświadczeń, przemyśleń i spostrzeżeń trafiło do scenariusza, a potem do filmu.

Ten film z adwokackiego punktu widzenia jest bardzo szczery. Bardzo szczery także z punktu widzenia Krzysztofa, który starał się oddać nastrój tamtego czasu, a także mieszkania, twarze, zachowania, rozmowy, relacje międzyludzkie. Wie pan, to bardzo ciekawe, że adwokaci stają się bohaterami opowiadań, powieści i filmów w momentach trudnych. Na przykład teraz dostrzegam, że adwokatura zaczyna być w modzie. Obecność ducha głównego bohatera w *Bez końca* czy wizyty Urszuli u hipnotyzera oddawały irracjonalność tamtego myślenia. Pełne kościoły, rozmodleni ludzie... to „odpływanie” od twardej ubecko-wojskowej rzeczywistości. Ksiądz Józef Tischner pisał, że ludzie wydają takie dźwięki, jak są nastrojeni. Wydaje mi się, że moje pokolenie i pokolenia starsze były w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych bardzo dobrze nastrojone z bardzo wielu przyczyn. *Bez końca* opowiada o okrutnym czasie, o złamaniu tego dobrego strojenia. Warto jednak pamiętać, że z tego zwątpienia zrodził się rok 1989, ze wszystkimi zmianami, jakie przyniósł.

W czasie pisania scenariusza *Szczęśliwego końca* pracował pan nad powieścią? Ukazała się we Francji w 1985 roku podpisana przez Sybille Ariele pod tytułem *Conversation contrôlée...* Czy coś łączy tę powieść z filmem *Bez końca*?

Sporo. To powieść o adwokacie, który broni przywódcy „Solidarności” Filipa Walenty. Jedną z bohaterek jest francuska dziennikarka Claire Sarmat. Pojawia się wątek generała naczelnika, czyli Jaruzelskiego, i jego roli politycznej w tamtym czasie. Jest opis placu Zwycięstwa. W czasie stanu wojennego w miejscu, gdzie znajdował się krzyż podczas pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w czerwcu 1979 roku, stawiano zapalone świece. W ogóle niech pan zwróci uwagę, że *Bez końca* zaczyna się od ujęcia płonących zniczy na cmentarzu. To był odpowiedni nastrój... znak tamtego czasu. Stan wojenny to oprócz czołgów na ulicach i obozów internowania zapalone świece i pełne kościoły, czyli element metafizyczny... Bardzo istotny, ponieważ uwytkła sposób myślenia, silnie ukształtowaną niechęć wewnętrzną do budowania barykad... I tego też dotyczy wspomniany dialog ze sceny więziennej w *Bez końca*, w którym padają słowa Labradora: „Nie poszłicie na czołgi...”. To o tym jest tak naprawdę ten film. O tym klimacie, o tych nastrojach.

Wróć do pytania, jak powstawała powieść *Rozmowa kontrolowana*?

Pisałem ją z paryską dziennikarką. Spotykaliśmy się we francuskiej ambasadzie w tym samym czasie, gdy z Kieślowskim pracowałem nad scenariuszem *Bez końca*. Mówiłem do niej po polsku, a ona pisała po francusku. Nie znam tego języka, nie znam dokładnie tej książki. Ktoś mi powiedział, że nie jest to literatura najwyższego lotu. Notabene, gdy po latach zajrzałem do swoich akt w IPN-ie, zobaczyłem, że chciano mi wytoczyć proces z artykułu 132 Kodeksu karnego, a więc z oskarżenia o kontakty z obcymi organizacjami działającymi na szkodę interesów PRL-u. Ubecy wiedzieli, że często bywam w ambasadzie francuskiej, ale nie potrafili ustalić, co tam robię. Pamiętam

zdarzenie z pierwszej wiosny stanu wojennego. 7 maja 1982 roku szukano mnie po całej Warszawie. Były podejrzenia, że mieszkam u rodziców, a ja wtedy mieszkałem już gdzie indziej. Wreszcie znaleziono mnie i zabrano na Rakowiecką. Dwóch facetów wiozło mnie fiatem 125p. W pewnym momencie jeden z nich zapytał: „Czy pan się boi, panie mecenasie?”. Mówię: „Nie boję się, ale to nic przyjemnego”. A on na to: „Wczoraj wieźliśmy Żyda. Wie pan, co zrobił po drodze? Zesrał się”. Później wyczułem, że są po prostu – za przeproszeniem – wkurwieni, bo mają tyle roboty. Podziemne wydawnictwa drukują prasę i książki, nie można złapać Bujaka... Myślę, że ubecja spod znaku generała Milewskiego chciała chwycić wszystkich za mordę.

Praca nad filmem *Bez końca* nie tylko dała początek pańskiej współpracy z Kieślowskim, ale przyniosła znacznie więcej – stworzyła tandem.

Film ukształtował więź twórczą. Wtedy też pojawił się Zbyszek Preisner. Po napisaniu scenariusza *Szczęśliwego końca* i nakręceniu przez Krzysztofa na jego podstawie filmu *Bez końca* byliśmy niemal pewni, że zostajemy razem. Uważałem, że wykonaliśmy dobrą robotę, ponieważ dotykałem spraw pokazanych w filmie, znałem klimat sądowych korytarzy, więziennych cel i obozów internowania. Znałem osobowość bohaterów tamtych dni i mentalność ludzi z drugiej strony barykady. Nie chcę oceniać filmu pod względem artystycznym. Wiem, że oddaje on przede wszystkim atmosferę tamtych czasów – niepokoje, smutek, kielkującą nadzieję. Myślę, że dzisiaj już bym się nie zdobył na robienie tego co wówczas. Potrafiłem pójść do obozu internowania w Białołęce i od Pawła Beylina wynieść całą teczkę zdjęć, które teraz znajdują się w podręcznikach historii... I wie pan, *Bez końca* jest coraz lepiej odbierany. Nie potrafię wytłumaczyć, dlaczego tak dobrze odbierają go ludzie (i to nie tylko w Polsce), których nie było na świecie, kiedy powstawał. Może po prostu dlatego, że opisuje tamten świat w sposób prawdziwy, bez niedomówień. Może jest jakiś nowy kontekst, którego nie rozpoznaję...

DEKALOG



Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Piesiewicz, początek lat 90.

***Dekalog* (1988), kolejny wspólny projekt, okazał się najważniejszy na waszej drodze artystycznej.**

Po *Bez końca* chcieliśmy radykalnie zerwać ze wszystkim, co ma związek z polityką, i skoncentrować się w scenariuszach na indywidualnych, uwarunkowanych psychologicznie zachowaniach ludzkich. I to nie bez przyczyny. Mieliliśmy dość połajanek. W takich okolicznościach pojawiłem się u Krzysztofa z pomysłem *Dekalogu*. Wiedziałem, że po roku od zamordowania księdza Jerzego Popiełuszki nadszedł odpowiedni moment. Wiedziałem, że po doświadczeniach wojennych starszego pokolenia, po dekadach życia w cieniu Holokaustu, po latach studiów w PRL-u, po karnawale „Solidarności” – tym fenomenie rewolucji bez rewolucji – mamy coś istotnego do powiedzenia światu w literaturze i w filmie. Kiedy to oznajmiłem Krzysztofowi, od razu podchwycił. I chyba nie popełnił błędu...

Sukces *Dekalogu* to coś znacznie więcej niż sukces artystyczny. Gdziekolwiek się Kieślowski pojawił – w Paryżu, Tokio, Los Angeles – ludzie chwyтали go za poły marynarki, chcąc z nim rozmawiać. Na bulwarze Saint Michel w Paryżu ustawiały się kolejki. Wszystkie odcinki wyświetlano na okrągło. Jeden pokaz się kończył, zaczynał drugi. W wielu telewizjach świata cykl został uznany za wydarzenie artystyczne. Z tego miejsca, znad Wisły, udało się „uruchomić” dialog o najbardziej podstawowych, fundamentalnych sprawach dla ludzi na całym świecie. Skąd się wziął sukces tych filmów? Dlaczego tak się stało? Nie tylko dlatego, że to chyba były dobre filmy, że w tych filmach objawił się geniusz Krzysztofa, ale również dlatego, że

w tamtym czasie Polskę darzono szczególnym sentymentem. Świat był nas ciekaw. Był ciekaw tego, co faceci stamtąd mają do powiedzenia. Bo jeżeli realizujemy film i pokazujemy go, to zapraszamy innych ludzi, żeby go obejrzeni i z nami porozmawiali. Kiedy przed laty wygłaszałem wykład na uniwersytecie na temat retoryki, mówiłem o zmianie, jaka się dokonała w sztuce przemawiania. Dzisiaj nie możemy przemawiać jak dawni adwokaci czy politycy, próbując szokować, hipnotyzować, wciągać w swój świat. Współczesne przemówienie musi być przede wszystkim prośbą o wysłuchanie. A więc jakąś specyficzną formą dialogu.

Kiedy po raz pierwszy przyszedł pan do Kieślowskiego z pomysłem na *Dekalog*, był on – jak czytałem – raczej sceptycznie do niego nastawiony...

Tak. Powiedziałem mu wtedy: „Zobacz, co się dzieje: rozbudzona religijność, pełne kościoły, jakiś duchowy ferment naokoło. Warto byłoby to przenieść na ekran i opowiedzieć, jak to się ma do dnia codziennego, do ludzkich zachowań i coraz większego zwątpienia powodującego agresję. Czy w związku z tymi wielkimi wydarzeniami jesteśmy takimi samymi ludźmi jak w sierpniu 1980 roku?”. Podejrzewałem, że coś się zmieniło, że sprawy nie idą w dobrym kierunku. Widziałem to w zwykłych zachowaniach międzyludzkich. Wiem, wiem, potem był rok 1989, ale sukces wówczas był możliwy z bardzo wielu przyczyn, również geopolitycznych.

Istotną inspirację, której nie można pominąć, gdy mówimy o genezie filmowego *Dekalogu*, stanowiły malarskie przedstawienia dzieł sztuki przykazań z XV wieku, które pamiętał pan z lat szkolnych...

Tak, ale, wie pan, obrazy były tylko „detonator”... Natomiast impulsem była ta rozbudzona religijność, która miała w sobie także coś nieautentycznego, pewną karykaturalność. Zawsze uważałem, że wiara to bardzo intymne, osobiste, wymagające skupienia, psychologiczne

przeżycie. Prawdziwy wstrząs przeżyliśmy, słuchając homilii na krakowskich Błoniach, kiedy papież mówił: „Człowiek jest wolny. Człowiek może powiedzieć Bogu: »nie«. Człowiek może powiedzieć Chrystusowi: »nie«. Ale – pytanie zasadnicze: czy wolno? I: w imię czego »wolno«?»*. Wtedy te słowa były jak grom z jasnego nieba! Nigdy wcześniej takich słów w takich miejscach z taką siłą nie wypowiedziano. Wynikało z nich jedno, że wiara to wybór, a nie przymus czy konieczność.

Notabene, proszę zauważyć, w jak krótkim czasie odbyliśmy drogę w inne rejony, tam, gdzie zaprzecza się tym zdaniom. Kiedy miałem dziesięć–jedenaście lat, uciekałem z lekcji religii, bo nieobce mi było wrażenie, że cały czas jestem oceniany i ganiony, hodowany w poczuciu grzechu. Dopiero kiedy miałem dwadzieścia–dwadzieścia jeden lat, głębiej zainteresowałem się przesłaniem chrześcijaństwa, wracałem z ciekawością do *Kazania na górze*, zaczął pociągać mnie personalizm chrześcijański. Chłonałem Simone Weil, a pierwszą jej książkę czytałem w jakimś wydaniu z lat siedemdziesiątych drukowanym na powielaczku. Czytałem i świat jej myśli coraz bardziej mnie fascynował. Potem spotkałem Andrzeja Wielowieyskiego, tłumacza tych dzieł, z którym przegadałem wiele godzin na temat zakorzenienia (*L'Enracinement*)**, związków chrześcijaństwa z kulturą i filozofią grecką. Głęboko zapadła mi wtedy w pamięć analiza postępowania Antygony dokonana przez Simone Weil. Dostrzegała ona bliskość między pewnością Antygony, że lepiej służyć bogu niż ludziom, a przesłaniem Ewangelii. Zacząłem też poznawać Stary i Nowy Testament. Porównywałem zawarte w nich wizerunki Boga i opisy relacji z ludźmi. Zastanawiałem się nad pochodzeniem Chrystusa. Skąd się wziął człowiek, który potrafił powiązać Stary Testament, wpływającą z niego myśl i tradycję z kulturą grecką. Zawsze mnie to fascynowało...

* Jan Paweł II, *Nauczanie społeczne*, tom I, *Pielgrzymka do Polski 2–10 czerwca 1979*, Warszawa 1982, s. 206.

** Por. Simone Weil, *Zakorzenienie i inne fragmenty. Wybór pism*, przeł. Andrzej Wielowieyski, Kraków 1961.

A Dekalog?

Powiedziałem Kieślowskiemu, że trzeba nakręcić dziesięć historii nawiązujących do Dziesięciorga Przykazań. Pisaliśmy tych dziesięć scenariuszy przez dziesięć miesięcy. Na początku z myślą, że zrealizują je uczniowie Krzysztofa pod jego opieką. Wykładał wtedy na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, który obecnie nosi nazwę Szkoła Filmowa im. Krzysztofa Kieślowskiego. Zatem według pierwotnego założenia nasze scenariusze miały stanowić podstawę do realizacji dziesięciu debiutów filmowych. Kiedy jednak zaczęliśmy rozmawiać i pisać, coraz bardziej przywiązaliśmy się do tych opowieści, do ich bohaterów, aż w pewnym momencie Krzysztof zdecydował, że sam je nakręci. Gigantyczne przedsięwzięcie... Niestety nie bez wpływu na jego zdrowie...

Stanley Kubrick w rozmowie ze scenarzystą swojego ostatniego filmu, *Oczu szeroko zamkniętych* (1999), nie mógł się nadziwić, że Kieślowskiemu udało się nakręcić dziesięć tak wyjątkowych filmów w ciągu roku!

Kiedy jako uczeń chodziłem na węgry, często zatrzymywałem się w Muzeum Narodowym przed namalowanym na desce obrazem całkiem okazałych rozmiarów, który teraz wisi w kościele Najświętszej Marii Panny w Gdańsku. W istotny sposób różnił się od innych przedstawień sakralnych. Owszem, dotyczył Dziesięciorga Przykazań, ale oprócz tego opowiadał o obyczajowości, jakby ilustrował dziesięć zdarzeń „dokumentalnych” z XV wieku. Chyba to zrobiło na mnie największe wrażenie i sprawiło, że obraz ten zapadł mi głęboko w pamięć. Na przedstawieniu odnoszącym się do przykazania „Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną” widać mieszczan modlących się do ustawionego na cokole bożka. Ale w pamięci utkwiał mi inny obraz, może widziany w tym samym czasie, ilustrujący pierwsze przykazanie Dekalogu: ksiądz z kropidłem goni po polu chłopów, którzy modlą się do jakichś kamiennych bóstw. XV wiek, czterysta lat od przyjęcia przez Polskę chrześcijaństwa, a rytuały pogańskie wciąż żywe. Pokazałem

Krzysztofowi album przedstawiający Tablicę Dziesięciorga Przykazań i to był jeden punkt wyjścia prowadzący do powstania scenariuszy całego cyklu. Zastanawiam się teraz, ile z tych pogańskich rytuałów i zachowań przenika do postaw współczesnych ludzi, którzy demonstracyjnie obwieszczają o swoim przywiązaniu do *Kazania na górze*. Jest jeszcze jeden ciekawy aspekt oddziaływania widzianego obrazu na pisanie scenariusza. Często w czasie warsztatów dla studentów proponuję, aby uważnie przyglądali się dobrym fotografiom, które mogą inspirować do bardzo intensywnego opowiadania historii. Dobra fotografia ma w sobie pewną tajemnicę zamkniętą w miejscu i czasie i często oddziałuje silniej niż film.

Z kolei w moją pamięć najbardziej zapadła ostatnia z tablic. Pewnie dlatego, że namalowane na niej zdarzenie wydaje się wyraźnie związane z tym, co oglądamy w *Dekalogu*, *dziesiąta*. W przypadku innych filmów takie bezpośrednie związki między tym, co widać na obrazie ilustrującym odpowiednie przykazanie, a historią z konkretnego odcinka cyklu nie zachodzą. Na obrazie, o którym mówię, widzimy żałobników pograżonych w modlitwie za zmarłego. Stoją po lewej stronie. Obok nich anioł trzyma banderolę z napisem odnoszącym się do dziesiątego przykazania. Po prawej stronie widać fragment domostwa, ogrodenie, kilka zwierząt i dwóch mężczyzn zainteresowanych schedą po nieboszczyku. Podchodzą do bramy, za którą diabeł pokazuje na białym pasku swoje „przykazanie”. Jak napisał Adam Labuda: „chodzi tu o postawę spadkobierców wobec dóbr dopiero co zmarłego członka rodziny. Z jednej strony dostrzec można powściągliwość i uszanowanie pamięci zmarłego, z drugiej – chciwość i chęć jak najszybszego zawładnięcia spadkiem (napis trzymany przez szatana głosi, że ten, który będzie pierwszy, »będzie miał najlepszą krowę«)”* Wspomniał pan, że Tablica Dziesięciorga

* Adam S. Labuda, *Cnota i grzech w gdańskiej Tablicy Dziesięciorga Przykazań. Czyli jak rzeczywistość przedstawienia obrazowego s(po)tyka się z rzeczywistością miasta późnośredniowiecznego*, „Artium Questiones”, t. VII, 1995, s. 97–98.

Przykazań stanowiła jeden z punktów wyjścia do pisania scenariuszy. A jakie były inne?

Kolejne założenie dotyczyło czegoś, co określiłbym jako ociosywanie historii z nadmiaru informacji dotyczących warunków życia i obyczajów w Polsce lat osiemdziesiątych. Byłem przekonany, że to niezwykle istotne, stanowi wręcz warunek *sine qua non* całego projektu. Krzysztof nie był tego taki pewny. Przynajmniej na początku. Nie do końca rozumiał, o co mi chodzi. Był dokumentalistą i przywiązywał ogromną wagę do szczegółów opisujących epokę, realia życia, wszystkie sploty i uwikłania społeczne i polityczne, jakie można za ich pomocą pokazać czy zasugerować. Uważałem, że realizacja tego założenia ułatwi zrozumienie tych dziesięciu filmów na całym świecie. W końcu chodziło o stworzenie uniwersalnych opowieści. Przy następnych scenariuszach szliśmy już tym tropem. Moim zdaniem podczas całego cyklu widz nie odnosi wrażenia, że został on nakręcony trzydzieści lat temu. Nie przeszkadza mu stary model poloneza, butelki na mleko przed drzwiami czy komputer z zielonym ekranem, bo nie to jest ważne. Uwaga widza nie koncentruje się na realiach życia z połowy lat osiemdziesiątych. Polonez jest po prostu taksówką, a pokój w M-5 wnętrzem, w którym rozgrywa się ludzki dramat. Skupiamy się na istocie tych opowieści, a nie na „naskórku” z epoki.

To prawda, że tych dziesięć filmów można zrozumieć na całym świecie bez przypisów objaśniających polskie realia lat osiemdziesiątych. Jednocześnie myślę, że byłoby ciekawe oglądać je także pod kątem tego, co one o tych realiach mówią. Trochę tak, jak zrobił to Anthony Burgess w swojej eseistycznej książce *Rok 1985*, objaśniając słynną powieść George’a Orwella *Rok 1984* z punktu widzenia Brytyjczyka, który rozpoznaje na jej stronach opis realiów w wojennej Anglii, znany mu z autopsji. Ci, którzy pamiętają Polskę dekady stanu wojennego, mogliby wyjaśnić młodszemu widzowi, dlaczego w mieszkaniu Anki z *Dekalogu*, cztery na ścianie wisi plakat reklamujący znaną markę papierosów i dlaczego adwokat

z *Dekalogu*, pięć jeździ na motorynce albo dlaczego w *Dekalogu*, dziesięć prezes klubu filatelistów podaje przybliżoną wartość kolekcji, wyceniając jeden znaczek na równowartość „malucha”, a inny na „diesla”. Tadeusz Sobolewski przed laty opisał, jak japoński krytyk filmowy, wielbiciel Kieślowskiego, odkrywał Warszawę właśnie poprzez te bardzo konkretne, polskie realia, znane mu z cyklu: „Myślę o Hiroshim Takahashi. Opublikował właśnie w Tokio scenariusze *Dekalogu* Kieślowskiego i Piesiewicza z własnymi komentarzami. Ta książka służy teraz młodym Japończykom za literacki przewodnik po Warszawie i Polsce. Hiroshi był pierwszy raz w Warszawie sam. Odnalazł wszystkie miejsca, których szukał. Na Czerniakowie, na Klaudyny, na Krakowskim. [...] Kiedy przyjechał po raz pierwszy na Bemowo, patrzył na nasze osiedle poprzez *Dekalog*. Kwit awizo, który wyjąłem ze skrzynki, przypomniał mu Szapołowską z *Krótkiego filmu o miłości*. Ogłoszenie »język angielski« na przystanku skojarzyło mu się z *Dekalogiem*, jeden. Zdziwiwały go butelki na mleko. Patrzył na to wszystko, a ja razem z nim – jak na część filmu”*. Ale wracając do naszej rozmowy – czy scenariusze powstawały po kolei, od *Dekalogu*, jeden do *Dekalogu*, dziesięć?

Wiedzieliśmy, że najtrudniejszy do napisania będzie scenariusz pierwszego filmu z cyklu. Odłożyliśmy go więc i zaczęliśmy od „dwójki”, potem była „trójka”, „czwórka” i tak dalej. Każdy z tych dziesięciu filmów telewizyjnych miał potencjał na film pełnometrażowy. Prawdę mówiąc, przynajmniej w przypadku połowy odcinków było dość materiału, by rozwinąć je w film pełnometrażowy, ale brakowało pieniędzy. Krzysztof odczuwał lęk przed powiedzeniem za dużo. Wynikało to z jego wrażliwości, wręcz delikatności. Uważał, że w filmie należy „przycisnąć” tylko wtedy, kiedy to konieczne do wyartykułowania sensu. W *Dekalogu*, *pięć* i *Krótkim filmie o zabijaniu* jest scena zabójstwa taksówkarza. W pewnym momencie Jacek zaczyna walić

* Tadeusz Sobolewski, *Kino swoimi słowami*, Kraków 2012, s. 203.

kamieniem w głowę swojej ofiary. W pierwszej wersji trwało to na ekranie dłużej niż w tej, którą znamy. Kiedy Krzysztof mi ją pokazał, powiedziałem, że trzeba ją skrócić. Uważałem, że jest za długa. Mówiłem: „Wystarczy jedno uderzenie”. Ostatecznie scena nie jest tak długa jak pierwotnie, ale i tak dłuższa, niż chciałem. Kto miał rację: on czy ja? Myślę, że ten przykład dobrze oddaje nasze dążenie do właściwego wymierzenia proporcji w filmie.

Porozmawiajmy więc o *Krótkim filmie o zabijaniu* (1987). Kolaudacja filmu odbyła się 18 grudnia 1987 roku w Warszawie. Pojawiły się podczas niej głosy, że niektóre fragmenty filmu są za długie. Podobne zastrzeżenia dotyczyły sceny zabójstwa. Kieślowski tak wówczas na nie odpowiedział: „Padła tutaj propozycja, ażeby dokonać w filmie skrótów, ale byłbym temu przeciwny z tego względu, że jest to film, który trwa jedną godzinę 20 minut, a więc jest on już na pograniczu długości filmu fabularnego. Dlatego można byłoby tylko zastąpić rzeczy wycięte innymi, bo może rzeczywiście niektóre partie filmu są zbyt długie. To jest któraś z kolejnych wersji montażowych i wydaje mi się, że przy zachowaniu proporcji ta wersja była najlepsza. W pełni zdawałem sobie sprawę z tego, że niektóre partie są wręcz irytujące i szczególnie ma to miejsce w początku tego filmu. Nawet nie wiem, czy niektóre sekwencje nie są zbyt minoderyjne, ale zrobiłem je dlatego w taki sposób, ażeby dalsze partie były bardziej okrutne. Starłem się dotknąć najbardziej ciemnej strony wnętrza człowieka i to samo dotyczy sceny morderstwa, o czym mówił dyr. [Roman – przyp. M.] Boniecki, bo jeżeli ta scena nie będzie tak bardzo okrutna, jeżeli nie będzie ona wywoływała dużych emocji, to nie będzie ona równoważyła sceny wykonywania wyroku śmierci na mordercy. Dlatego bałbym się tutaj zastosowania skrótów”^{*}.

^{*} Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18 grudnia 1987, mps, zbiory FIInA w Warszawie.

Podczas pokazu na festiwalu w Cannes, gdy wyświetlana była scena zabójstwa kierowcy taksówki, widzowie zaczęli krzyżeć: „Dosyć! Dosyć!”. A na koniec zgotowali Kieślowskiemu gorącą pięciominutową owację... Wiem, dlaczego krzyżeli. W co drugim filmie oglądają zabijanie na niby, a tu zobaczyli coś na serio, jak gdyby stanęli z boku, obok adwokata, tam na łące... Wrócę jeszcze na chwilę do tego momentu, kiedy obejrzałem podmontowaną już scenę zabójstwa taksówkarza i powiedziałem Krzysztofowi, że trzeba ją koniecznie skrócić. Chociaż sam moment zabijania w przyływie szału i w jakimś zapamiętaniu jest interesujący z powodu, który nie zawsze sobie uświadamiamy. Dam taki przykład. Zdarza się, że ktoś kogoś morduje, nawet osobę bliską, a potem ćwiartuje ciało i spuszcza po kawałku w toalecie. Media lubują się w opisywaniu takich przypadków jako aktów wyjątkowego bestialstwa. Tymczasem nieraz prawda bywa bardziej skomplikowana. Krojenie ciała na części, ukrywanie go, palenie, zakopywanie nie bywa aktem popełniania zbrodni na zimno, ale wprost przeciwnie, podyktowane jest przerażeniem wywołanym dokonaniem zbrodni. Ktoś ćwiartuje ciało, chcąc w ten sposób unicestwić efekt zabójstwa, jakby to pomogło wymazać sam czyn. Desperacka ucieczka oznacza w większości wypadków, że doszło do popełnienia zbrodni w afekcie. Zwykły zimny bandyta strzela cztery razy i wychodzi. Człowiek owładnięty strachem przed czynem, którego jest sprawcą, chce za wszelką cenę wszystko zatrzeć, niejako unicestwić świat zbrodni wykreowany przez samego siebie. Nie mając takiej wiedzy i nie znając psychologicznych okoliczności pewnych zachowań i czynów, które z zewnątrz wyglądają jak czyste okropieństwo, można wyrządzić komuś ogromną krzywdę. Niestety dzisiaj dokonuje się tego niemal codziennie. Właściwie to temat na scenariusz filmowy o haniebnej roli mediów, które najpierw robią ze zbrodni spektakl, ten oddziałuje na tłumy odbiorców, a te z kolei na sąd. W efekcie wyroki mogą być wydawane pod presją mediów.

Thierry Jousse napisał w listopadzie 1988 roku na łamach „Cahiers du cinéma”, że sekwencja zabójstwa „wstrząsnęła canneńskim

festiwalem”*. A pamięta pan swoje słowa wypowiedziane podczas kołaudacji?

Nie. Pamiętam, że wyszedłem z niej jak zbity pies. Ale nie z powodu tego, co tam mówiono. Przerazały mnie niektóre postacie. Ale co powiedziałem? Ma to pan gdzieś w swoich notatkach?

Tak. W protokóle zanotowano, że obywatel Piesiewicz powiedział: „Nie chciałbym wypowiadać się na temat zakresu rozpowszechniania tego filmu, ale chciałbym odpowiedzieć panu Koźniewskiemu na temat sprawy zniesienia czy utrzymania kary śmierci. Rzeczywiście, dyskusje na ten temat toczą się już od połowy XIX wieku i do tej pory nie można dać jednoznacznej odpowiedzi co do tego, czy kara śmierci może być wymierzona czy nie. Na pewno nie można dyskutować na temat emocjonalnego, uczuciowego podejścia do dokonywanych przestępstw, bo odbiór każdego człowieka jest inny i jeden będzie uważać, że kara śmierci za dokonane wielkie przestępstwo powinna być wymierzona, ale równie dobrze można mieć odwrotne podejście nawet w przypadku wymierzania kary za morderstwo czy przestępstwa natury politycznej. W tym filmie właśnie reżyser dotknął tego problemu, ale nie mówi wyraźnie o tym, że jest za zniesieniem kary śmierci. Mamy tutaj do czynienia z czymś, co można byłoby nazwać zbrodnią wzorcową, która zaistniała, i na ten temat mogłaby się rozpocząć dyskusja. W filmie pokazane zostały przede wszystkim afekty związane z poniesieniem kary, ale to wcale nie oznacza, że przez to problem zostaje w jakiś sposób rozwiązany. Wiemy, że są okresy, kiedy problemy kary śmierci są szczególnie ostro omawiane, i chciałem tutaj przypomnieć okres powojenny, kiedy niezwykle aktualna była sprawa zbrodniarzy hitlerowskich. Na ten temat wiele pisał Camus i on określił, że występuje jakaś solidarność ludzka wobec sacrum, jakim jest życie ludzkie”.**

* Thierry Jousse, *Pochwała chirurga*, przeł. Piotr Kopański, „Film na Świecie” 1992, nr 3–4, s. 13.

** *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18 grudnia 1987*, dz. cyt.

No, slalomem trochę jadę... Wiele razy opowiadałem Krzysztofowi, że w kilkunastu sprawach, w których występowałem w roli adwokata, żądano dla oskarżonego kary śmierci. Jednak zawsze udawało mi się go obronić przed ostatecznością. To były sprawy bardzo trudne. Nie raz sąd pierwszej instancji zasądzał karę dwudziestu pięciu lat pozbawienia wolności, ale ówczesne przepisy dopuszczały możliwość zaskarżenia wyroku przez prokuratora do Sądu Najwyższego i tam taki wyrok mógł zostać zamieniony na karę śmierci. Mocno przeżywałem te zawodowe wyzwania. Często jednak były to sprawy o morderstwo... Wśród nich znajdowała się także ta, o której opowiadałem Krzysztofowi, gdy pracowaliśmy nad scenariuszem *Krótkiego filmu o zabijaniu*.

Pamięta ją pan?

Tak. Na warszawskiej Pradze, koło Dworca Wschodniego, zamordowano młodego mężczyznę. Z akt poznałem wyniki śledztwa. Oglądałem fotografie wykonane przez milicję. Chłopak przyjechał ze wsi, w bluzie dżinsowej i z torbą przewieszoną przez ramię. Wiele godzin włóczył się po Warszawie. Wynajął pokój w hotelu robotniczym. Zapewne nie znał dobrze miasta. Kiedy znalazł się na Dworcu Wschodnim, wdał się w przypadkową awanturę, jakąś utarczkę słowną i bójkę. Wtedy zginął. Jego zwłoki zamaskowane zostały kamieniami. Opowiedziałem o tej sprawie Krzysztofowi i z niej została wyprowadzona historia, która znalazła się w scenariuszu *Krótkiego filmu o zabijaniu*. Młody chłopak ze wsi, włóczący się po nieznanym mu wielkim mieście, przypadkowa ofiara morderstwa, w filmie zmienił się w postać Jacka Łazara, zabójcy taksówkarza. Zabija go kamieniem, bo w historii, którą opowiedziałem Krzysztofowi, też były kamienie. Opowiedziałem panu szczegółowo, bo ten przypadek dobrze ilustruje sposób, w jaki pracowaliśmy nad scenariuszami. Przede wszystkim rozmawialiśmy. Opowiadałem o różnych sprawach, które sam prowadziłem lub prowadzili inni adwokaci. Była wśród nich także sprawa zamordowania taksówkarza. Jak pan widzi, przy takiej pracy bierze się z życia różne przypadki, zdarzenia, ludzi, miejsca, by złożyć z tych elementów nową

całość, konstruowaną wokół określonej myśli, dotyczącej problemu, który stanowi jądro filmowej opowieści.

A o jaką myśl chodziło w tym filmie?

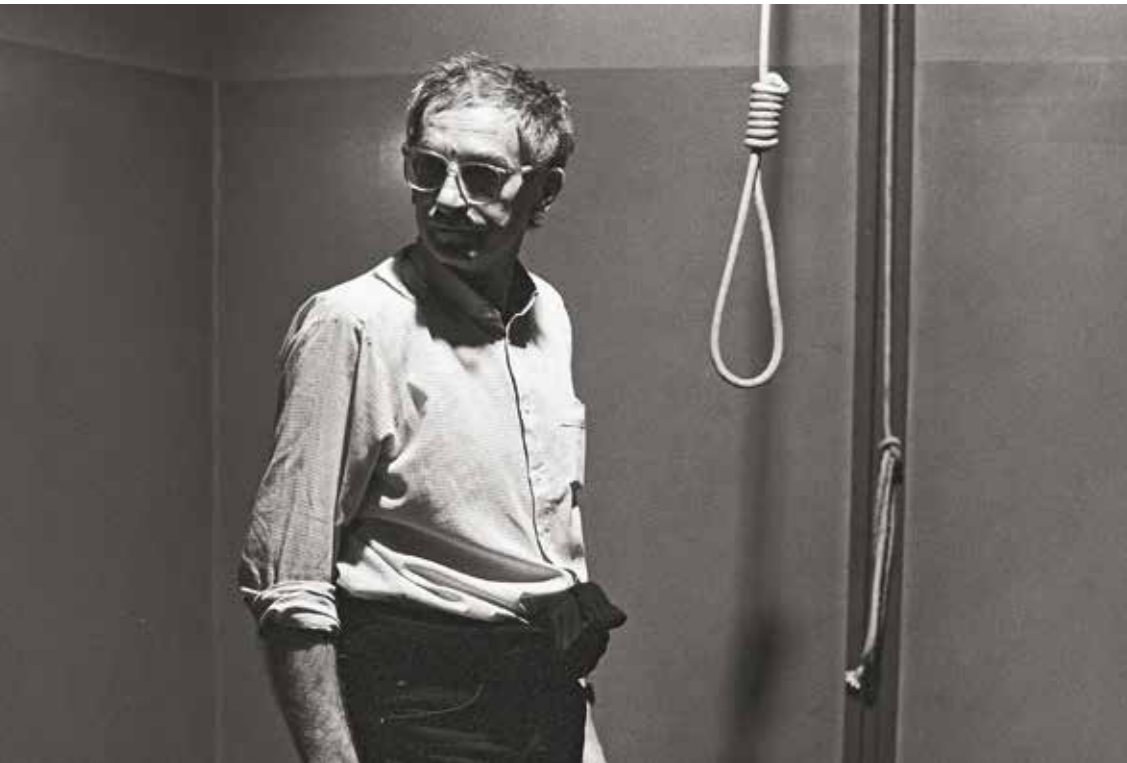
To był film, który pozwalał odreagować życie w przestrzeni przemocy. Z jednej strony żyliśmy wtedy, w latach osiemdziesiątych, w świecie, który umarł, w świecie po zrywie solidarnościowym, w dekadzie stanu wojennego. W świecie, w którym ludzie byli bardzo blisko siebie. Byli sobie pomocni. (Pamięta pan – w *Bez końca* jest taki dialog: „Tego świata nie ma, ktoś komuś podawał ręce...”). Z drugiej strony natomiast żyliśmy w systemie przemocy. *Krótki film o zabijaniu* był odczytywany jako manifest przeciwko karze śmierci. I bardzo dobrze. Ale tak naprawdę nie z tą myślą pisaliśmy jego scenariusz. Cel był inny. Myśl była inna: opowiedzieć o tym, że przemoc rodzi przemoc. Jeśli był to manifest, to w ogóle przeciwko przemocy. Także przeciw temu, jak się traktuje zabijanie w kinie. Wreszcie jeszcze jedna intencja podjęta i zawarta w scenariuszu to chęć skłonienia widzów, w sposób delikatny, do myślenia wiktymologicznego. Wiktymologia to nauka o przyczynieniu się ofiary do tego, że stała się ofiarą, i to nie tylko wprost, bo mogą być różne czynniki. Podejście rozpowszechnione, wręcz „modne” w latach siedemdziesiątych. Dziś jakby zupełnie zanikło. Rozumie pan? Nie ma w ogóle takiego pojęcia! Dzisiaj to wszystko obumiera na rzecz „decyzjonizmu”, a niektórzy politycy mówią o „imposybilizmie”.

Krótki film o zabijaniu opowiada także o tym, że wszyscy jesteśmy odpowiedzialni, gdy ktoś się pogubi i dopuści zbrodni. Jacek Łazar, bohater filmu, czuje się współodpowiedzialny za śmierć siostry. Przejechał ją traktorzysta, jego kolega, z którym wcześniej się upili. Straszny wypadek, traumatyczne przeżycie. Jacek wyjechał do Warszawy. Chłopak ze wsi znalazł się w wielkim mieście jak nagi człowiek w dzungli. Być może pod wpływem tego, co zrobił nieumyślnie, oraz miejsca, w którym się znalazł, obudziła się w nim... Ucieszyłem się, gdy gdzieś przeczytałem, że to filmowy Dostojewski. Kiedy robiłem aplikację

sądową, a potem zostałem adwokatem, przekonałem się, jak ważną lekturą jest w tej pracy *Zbrodnia i kara*. Tak naprawdę każdy wrażliwy prawnik, który codziennie musi sięgać po Kodeks karny, powinien mieć w głowie zdanie, które wypowiada Sonia do Raskolnikowa: „A cóżes ty sobie uczynił?”. I ten rodzaj wrażliwości i świadomości był obecny wśród prawników w Polsce w latach siedemdziesiątych. Wtedy w PRL-u wprowadzono zasadę, że nie wolno powiesić młodocianego przestępcy, nawet jeśli dopuścił się najcięższej zbrodni, za którą prawo przewidywało karę śmierci. A skoro mówimy o lekturach ważnych w świecie ówczesnych prawników, to bezwzględnie trzeba wymienić bardzo istotną dla nas książkę Marii Ossowskiej *Normy moralne: próba systematyzacji*, która ukazała się w 1970 roku.

W tym filmie najmocniej ze wszystkich, które zrobiliście z Kieślowskim, dochodzi do głosu temat prawa, prawników, wyroków, a przede wszystkim zbrodni. Kieślowski w swoim kinie w te rejony się nie zapuszczał. *Krótki film o zabijaniu* także pod tym względem jest wyjątkiem...

Wielokrotnie przeglądałem akta spraw o morderstwo. Nie tylko były w nich opisane okoliczności popełnienia zbrodni. Jakaś ponura aura wydobywała się z teczek, kartek, często zabrudzonych podczas wizji lokalnych, a przede wszystkim zdjęć zrobionych przez ekipę docho-dzeniową na miejscu przestępstwa. W latach osiemdziesiątych wykonywano je już coraz częściej na barwnym negatywie, wschodnio-niemieckim ORWO, który przekłamywał kolory, tłumił, nadawał im szaroburą posepność. Obrazy były zielonkawożółte, w sam raz do tematu zdjęć. Wszystko na nich wydawało się jeszcze bardziej brudne niż w rzeczywistości. Opowiedziałem o tym Krzysztofowi, a on musiał najpewniej powiedzieć Sławkowi Idziakowi, gdy rozmawiali, jak sfotografować historię. Jak pan wie, Idziak zaprojektował i stworzył duży zestaw barwnych filtrów. Słynie z nich. Wielokrotnie je wykorzystywał przy filmach. I kiedy patrzę na trupio zielonkawe zdjęcia w *Krótkim filmie o zabijaniu*, to przypominam sobie te fotografie ORWO kolor



Krzysztof Kieślowski na planie *Krótkiego filmu o zabijaniu*, 1987.

z sądowych akt. Rzeczowa, a jednocześnie odpychająca dokumentacja: narzędzia zbrodni, plamy krwi, trupy. Zbrodnia odbywa się zawsze w jakimś ohydny miejscu. Gdy się wchodzi do mieszkania, w którym kogoś zamordowano, to czuje się aurę zbrodni; to już nie jest ciepłe, oswojone miejsce, choć może takie kiedyś było. Gdzieś z boku leży bezładnie ciało bez życia... odrzucona na bok ręka... krew na dywanie. Wszystko wydaje się brudne i lepkie. Banalizacja obrazów zabijania w filmie polega na tym, że czyni się je atrakcyjnymi, ciekawymi, podczas gdy w rzeczywistości obraz fotograficzny zbrodni jest odpychający.

Bohaterem tego filmu jest jednak nie tylko skazany na śmierć zbrodniarz, ale w równej mierze adwokat...

Parakletos odpowiada francuskiemu *avocat*, czyli „ten, który przychodzi na pomoc”. W tradycji chrześcijańskiej oznacza pocieszyciela. W *Krótkim filmie o zabijaniu* młody adwokat jest kwintesencją parakletosa, bo on już nic nie może zrobić... I dlatego to jest tak ważny dla mnie samego film. Jedną z najważniejszych według mnie scen tego filmu pojawia się pod sam jego koniec. Zbliża się moment egzekucji Jacka. Do więziennej celi, w której rozmawia z adwokatem, wchodzi strażnik i mówi: „Pan naczelnik i pan prokurator pytają pana mecenasa, czy już?”. Piotr, czyli adwokat, którego gra Krzysztof Globisz, odpowiada: „Niech pan powie panu prokuratorowi, że ja nigdy nie powiem »już«!”. W tamtym czasie, gdy pisaliśmy scenariusz tego filmu, ten krótki dialog stanowił dla mnie coś w rodzaju manifestu młodego adwokata. Zaczęliśmy pracę nad tym filmem po procesie zabójców księdza Jerzego Popiełuszki, w którym byłem oskarżycielem posiłkowym. Wróciłem z Torunia, gdzie odbywał się proces, z poczuciem, że jako adwokat dotknąłem praktycznie wszystkiego. Myślę, że się myliłem, bo w adwokaturze nigdy wszystkiego się nie dotknie. Z każdej sprawy człowiek dowiaduje się czegoś nowego o skomplikowanej naturze ludzkiej. Dzisiaj mniej mnie interesuje kino, a bardziej prawo. Po latach powracam z zainteresowaniem do teorii prawa. Trochę żałuję, że

w pewnym momencie odstawiłem togę na zawsze. Myślę, że dużo straciłem. Czasami, jak widzę, co się dzieje wokół, przychodzą myśli, by znów wpisać się na listę wykonujących zawód adwokata. Tylko już nie mam energii... Jedyne, co być może tłumaczy dzisiejszy sposób traktowania spraw karnych, dotyczy tego, że zmieniła się przestępczość w porównaniu z tym, co było w PRL-u. Wśród przeprowadzonych przeze mnie półtora tysiąca spraw być może były dwie, trzy sprawy, w których spotkałem książkowych psychopatów. I być może kilka spraw, gdzie występowało to, co dzisiaj stało się notoryczne – okrucieństwo ponad rzeczową potrzebę, czyli przestępstwo popełniane w różnej formie poniżenia i upokorzenia ofiary, zadawania jej bólu. Po 1990 roku stało się z nami coś niedobrego również w przestrzeni kryminalnej...

Mógłby pan sprecyzować, dlaczego scena ostatniej rozmowy adwokata z oczekującym na egzekucję skazańcem jest dla pana tak ważna?

Zacznę z trochę innej strony. Często przychodziłem do Krzysztofa z jakimś drobiazgiem. Nosilem w sobie pamięć jakiegoś incydentu, który mnie dotknął, wpłynął na mnie, i chciałem, żeby problem skumulowany w tym często drobnym zdarzeniu wybrzmiał w historii opowiedzianej na ekranie. To znaczy, że wówczas nie było jeszcze historii, tylko coś, co mnie poruszyło. I tu dochodzimy do przykładu z *Krótkiego filmu o zabijaniu*, w którym bardzo mocno osadzony jest wcale nie główny bohater, Jacek Łazar, ale bohater adhezyjny, dodatkowy, rozpoczynający swą pracę zawodową młody adwokat, empatyczny, wrażliwy, zapatrzony w ideę państwa prawa. Należałem do pokolenia takich młodych adwokatów, którzy zaczynali swą pracę w latach siedemdziesiątych, kiedy żelazna łapa opresji komunistycznej zelżała. Zarówno oni, jak i ich rówieśnicy, sędziowie, myśleli o prawie trochę inaczej niż profesor Stanisław Ehrlich z Uniwersytetu Warszawskiego, który uważał, że prawo to wola ludu pracującego miast i wsi, zabezpieczona sankcją państwa. *Krótki film o zabijaniu*

wziął się z tkwiącego w mojej świadomości sprzeciwu wobec skrajnej instrumentalizacji prawa, to znaczy posługiwania się nim jak łyżką do butów, a nie zbiorem zasad kierującym ludzkie zachowania ku określonym wartościom. I tu może warto odwołać się do alternatywy przedstawionej przez Platona: prawo jako miecz lub prawo jako tarcza. Zawsze uważałem, i uważam nadal, że z wielu powodów słuszna jest ta druga propozycja, przede wszystkim dlatego, że przyjęcie pierwszej zawsze prowadzi do eskalacji przemocy. Mówiąc bardzo krótko, można dojść do momentu, gdy nie wystarczy kara śmierci – potrzebny będzie obezwładniający terror.

Jako młody adwokat, a może nawet jeszcze aplikant, stykałem się z prawnikami, którzy – jako dużo młodszy ode mnie – przed laty walczyli w powstaniu warszawskim. W czasach stalinowskich bronili oskarżonych w haniebnym procesach tamtego mrocznego okresu. Pewnego dnia zaszedłem do bufetu w budynku sądów na Lesznie, gdzie przy nakrytym ceratą stoliku można było wypić szklankę grubo mielonej kawy po turecku. Siedzący przy jednym z nich starszy, elegancko ubrany adwokat, uśmiechając się, dał znak, żebym się przysiadł. Właśnie broniłem oskarżonego, dla którego prokurator zażądał kary śmierci. Bardzo przeżywałem tę sprawę. Nie tylko z powodu sytuacji klienta, którego reprezentowałem, ale także dokonanej zbrodni. Adwokat musi bowiem widzieć we właściwej perspektywie obie strony: dramat ofiary i ból osób jej najbliższych, ale także sytuację sprawcy uwikłanego w swój czyn, za który musi ponieść karę. Słowa wówczas wypowiedziane głęboko zapadły mi w pamięć. „Panie Krzysztofie – usłyszałem – na początku lat pięćdziesiątych prowadziłem sprawę. Bronilem młodego chłopaka. To była sprawa polityczna. Został skazany na śmierć. Jego matka poprosiła mnie, bym poszedł na egzekucję. Przed wykonaniem wyroku odbyłem długą rozmowę ze skazanym. W czasie jej trwania co jakiś czas wchodził strażnik i pytał: »Czy już?«. Wraciał i powtarzał: »Pan naczelnik pyta, czy już?«. W końcu nie wytrzymałem i wypaliłem: »Niech pan powie panu naczelnikowi, że ja nigdy nie powiem już!«”. Kiedy więc zaczęliśmy

rozmawiać o scenariuszu *Krótkiego filmu o zabijaniu*, a także *Dekalogu*, pięć, wiedziałem, że chcę w nim umieścić właśnie to, co łączyło się z krótkim wspomnieniem o starym adwokacie. W pewnym sensie *Krótki film o zabijaniu* został nakręcony po to, by dojść do tego jednego zdania – w nim zawiera się wszystko... Wydaje mi się, że twórca jest od tego, by dotrzeć właśnie do takiego zdania jak to, które usłyszałem, i zrobić z niego film.

W procesie toruńskim reprezentował pan rodzinę zamordowanego księdza Jerzego Popiełuszki, był pan oskarżycielem posiłkowym, to znaczy, że w tej roli mógł się pan domagać kary śmierci dla oskarżonych. Zdecydował się pan na to?

Nie. Postąpiłem dokładnie odwrotnie. Jako oskarżyciel posiłkowy zwróciłem się do sądu, żeby nie skazywał zabójców na karę śmierci. Między innymi dlatego, by w środku Polski, na placu Defilad w Warszawie, nie stawiano szubienicy wielkości Pałacu Kultury... Bo żylibyśmy w cieniu tej szubienicy. Jakże ważnym wydarzeniem ostatniego czasu jest stwierdzenie papieża Franciszka, że kara śmierci jest niedopuszczalna w żadnych okolicznościach. Odzywają się u nas katolicycy publicyści krytykujący za to głowę Kościoła. I dobrze, że się odzywają, bo to wiele mówi o tym, co zalega w ich podświadomości, jakie są ich ukryte intencje, skoro tak oceniają decyzję papieża o zmianie paragrafu 2267* w *Katechizmie Kościoła katolickiego*. Kto wie, może co jakiś czas mieliby ochotę postawić tu i tam parę szubienic? Wiemy, że im prawo jest mniej represyjne, tym bezpieczniejsze są wspólnoty, które to prawo stosują. Można podać przykłady państw, w których nie ma represyjnego prawa karnego, nie mówiąc już o szubienicach, nie epatuje się ludzi rodzajem trucizny czy typem łóżka elektrycznego, a jest zdecydowanie bezpieczniej niż tam, gdzie te urządzenia są w nieustannym użyciu.

* „Dlatego też Kościół w świetle Ewangelii naucza, że »kara śmierci jest niedopuszczalna, ponieważ jest zamachem na nienaruszalność i godność osoby«, i z determinacją angażuje się na rzecz jej zniesienia na całym świecie”; <http://www.katechizm.opoka.org.pl/rkkkIII-2-2.htm>

Powstanie *Krótkiego filmu o zabijaniu* jest łączone z początkiem znoszenia kary śmierci w Polsce. Okazało się, że film może mieć w jakiejś mierze wpływ na rzeczywistość.

Zawsze byłem przeciwnikiem kary śmierci. Mówiłem już, że mam za sobą kilkanaście spraw, w których żądano kary śmierci. Chodzenie do więzienia zawsze dostarczało mocnych przeżyć. Zawsze wiedziałem, że cały system wymiaru tak zwanej sprawiedliwości musi ewoluować. Powiem panu, że bardzo często, idąc na widzenie, byłem pewny, że osoba, z którą się spotykam, powinna być już na wolności, ponieważ wszystko zrozumiała i odcierpiała. Załamało się jej całe życie i w tym momencie powinna zostać wypuszczona. Trzymanie takiej osoby w więzieniu oznacza tak naprawdę zaspokajanie naszej żądzy odwetu, jej upokarzanie. To nie ma nic wspólnego z racjonalnym traktowaniem skazanego. Można żądać od niego, żeby zwrócił to, co ukradł, ale trzymanie go w kryminale prowadzi jedynie do tego, że zostanie złamany człowiek. Dalszy jego pobyt za kratami będzie oznaczał jedynie degradację. Uważam, że tam, gdzie to możliwe, kara powinna polegać na restytucji, naprawieniu szkody. A sama dolegliwość fizyczna spowodowana przez uwięzienie powinna być poważnie miarkowana.

W jakimś sensie sukces tego filmu utorował drogę całemu cyklowi.

Krótki film o zabijaniu był tak naprawdę pierwszą częścią *Dekalogu*, która ukazała się na ekranach. Zdobył też pierwsze nagrody na międzynarodowych festiwalach. Muszę powiedzieć jednak, że kiedy przystępowaliśmy do pisania scenariuszy całego cyklu, wiedziałem – Krzysztof chyba mniej był tego świadomy – że wchodzimy na bardzo cienki lód. Więc albo się uda, albo spotka nas katastrofa.

Krzysztof Zanussi, kierownik Zespołu Filmowego Tor, w którym został wyprodukowany *Dekalog* i kinowe wersje części piątej i szóstej, wspominał o trudnościach, na jakie napotykał, by zdobyć środki na realizację: „Projekt *Dekalogu* nie był na początku

żadnym sukcesem: tego filmu nikt nie chciał. Wydeptaliśmy go w rządowej telewizji, która go w końcu opłaciła. [...] Gdy nakręciliśmy osiem odcinków, okazało się, że brakuje pieniędzy na dwa pozostałe. Telewizja biedniała z miesiąca na miesiąc. [...] Zacząłem jeździć za granicę, żeby zdobyć pieniądze na taśmę filmową niezbędną do nakręcenia pozostałych odcinków. Moje prośby zostały odrzucone przez San Paolo – katolicką wytwórnię w Mediolanie, gdzie usłyszałem: »Mowy nie ma, żadnych dziesięciorga przykazań nikt nie będzie chciał oglądać, nie możemy ryzykować funduszy na tak beznadziejny projekt«. W jednym ze stowarzyszeń katolickich w Niemczech obejrzeni jeden odcinek i powiedzieli: »Mowy nie ma! To tak bezwstydnie wywalona kawa na łąwę. My nie możemy takim językiem przemawiać do naszej publiczności«. Niemiecka telewizja odpowiedziała serdecznym listem, tłumacząc, że muszę wyrwać się z tego polskiego zac zadzenia, trzeba być współczesnym i zrozumieć, że to najbardziej niestosowny temat na dzisiejsze czasy. Film uratował zupełnie przypadkiem berliński producent Manfred Durniok [...] zaryzykował i dał pieniądze. *Dekalog* okazał się dla niego najlepszą inwestycją. Potem przyszło kilka momentów triumfalnych. Film kupiła BBC, bardzo trudna stacja, gdzie pierwszy pokaz wstawiono do ramówki ostrożnie, późnym wieczorem, a rosnąca oglądalność sprawiła, że druga emisja była już w najlepszym czasie antenowym, bo film szalenie się Anglikom spodobał, podobnie jak w innych krajach na całym świecie”*. Równie trudną drogę przeszedł *Krótki film o zabijaniu*, zanim uzyskał szansę na bycie docenionym. Dzięki staraniom Krzysztofa Zanussiego najpierw trafił na listę rezerwową konkursu w Cannes, a potem, jak wspomina szef Toru: „Jakimś zbawiennym zrządzeniem losu, czyli Pana Boga – jakiś inny obraz nie został skończony na czas i film Krzysztofa został włączony

* Krzysztof Zanussi, *Mój przyjaciel*, [w:] *Kieślowski po latach. W zwierciadle opinii i wspomnień*, pod red. Stanisława Zawislińskiego i Krystyny Zamysłowskiej, Łódź 2016, s. 27–29.

do konkursu. Dyrektor festiwalu był ogromnie zdziwiony, gdy ten film zaczęto doceniać”*.

We wrześniu 1989 roku pojechałem z Krzysztofem na festiwal w Wenecji, gdzie poza konkursem pokazywany był *Dekalog*. Po raz pierwszy byłem wtedy w tym mieście. Pojechaliśmy tam z Mediolanu. Potem motorówką na Lido do hotelu, w którym Luchino Visconti kręcił zdjęcia do *Śmierci w Wenecji* (1971). Ten wyjazd wtedy wiele dla mnie znaczył. Kilkanaście dni wcześniej została zamordowana moja matka. Krzysztofa to bardzo dotknęło. Potem już zabierał mnie wszędzie, czego zresztą się nie spotyka w relacjach reżyser – scenarzysta. Krzysztof był bardzo lojalny. Niech pan zwróci uwagę, że moje nazwisko jest wymieniane jako pierwsze, gdy podawani są autorzy scenariusza, a przecież można to było zrobić w porządku alfabetycznym.

Elementem łączącym wszystkie części *Dekalogu* jest wspólna przestrzeń. Bohaterowie każdego z dziesięciu filmów mieszkają na jednym osiedlu z wielkiej płyty. Jednak w pierwszym projekcie, za który można uznać złożony przez panów 14 maja 1985 roku tekst *Propozycji cyklu filmów TV*, nie jest to jeszcze wyraźnie zaznaczone. Napisaliście w nim: „Do uzgodnienia pozostaje sprawa ewentualnych łączników, czyli sytuacji, które w sposób fabularny czy znaczeniowy łączyłyby formalnie wszystkie odcinki. Nie jesteśmy przekonani, że jest to niezbędne, można jednak taki element wprowadzić. Powinien on być neutralny i nie stanowić konkurencji dla poszczególnych odcinków. Gdyby posłużyć się przykładem – takim łącznikiem fabularnym mógłby być zakład fotograficzny, z którym każdy z bohaterów ma w jakimś momencie akcji kontakt, zamawiając zdjęcia do paszportu, legitymacji czy dyplomu, prosząc o wywołanie zdjęć z wakacji, zamawiając reprodukcje z jednej starej odbitki, robiąc fotografie nagrobne czy też ślubne albo rezygnując z któregoś z tych zamówień, jeśli zdjęcia nie będą mu potrzebne. Innym zabiegiem

* Tamże, s. 27.

mogłoby być »przypadkowe wylawianie« bohaterów z tłumu (np. na ulicy) przez odpowiednio pracującą kamerę czy też powolne odnajdywanie wśród setek okien jednego wielkiego budynku mieszkalnego tego okna, za którym toczyć się będzie życie bohaterów odcinka. Podając te przykłady, chcemy jedynie wskazać, jaką metodą można będzie posłużyć się przy rozwiązaniu tego problemu – jeśli zajdzie potrzeba – nie są to jeszcze konkretne pomysły»*.

Od początku poszukiwaliśmy łącznika, czegoś, co będzie wspólne dla tych filmów. Najpierw miał to być jeden budynek, ale z różnych powodów okazało się to trudne do zrealizowania. Pojawił się więc pomysł osiedla jako miejsca akcji. W trakcie pisania scenariuszy myślałem o osiedlu przy ulicy Klaudyny, gdzie wówczas mieszkałem. Wyobrażałem sobie, że tam dzieje się dziesięć naszych historii. Niedaleko mojego bloku znajdowało się jeziorko, które zimą zamarzało. Jeździliśmy na nim na łyżwach. Stąd wzięło się jeziorko w *Dekalogu, jeden*. Takiego jeziorka nie ma na osiedlu przy ulicy Inflanckiej, gdzie ostatecznie zostały nakręcone zdjęcia do filmu. Teraz chodzą tam wycieczki, żeby zobaczyć miejsce, w którym żyli bohaterowie tych dziesięciu opowieści. Stamtąd idą na grób Kieślowskiego. Ponoć nawet niektóre biura podróży oferują specjalne trasy zwiedzania prowadzące z osiedla przy Inflanckiej na Powązki. Ale jest jeszcze jeden symbol tych okolic – Umschlagplatz, który na zawsze pozostanie jednym ze znaków największej zbrodni dokonanej przez człowieka.

Trzeba też wspomnieć o stworzonym przez FInA z inicjatywy i pod kierunkiem Natalii Korynckiej-Gruz internetowym spacerowniku śladem miejsc związanych z serialem (mapadekalogu.pl). Można tam porównać Warszawę z tych dziesięciu filmów z dzisiejszą, sfotografowaną przez Piotra Jaxę, przyjaciela Kieślowskiego. Profesor Joseph G. Kickasola, amerykański filmoznawca z Nowego Jorku,

* Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, *Propozycja cyklu filmów TV*, mps, zbiory FInA w Warszawie.

autor wydanej w 2004 roku monografii *The Films of Krzysztof Kieślowski. The Liminal Image*, napisał dla redagowanego przeze mnie i Piotra Pławuszczyńskiego numeru czasopisma „Images” poruszający esej o swojej wyprawie na Inflancką jesienią 2016 roku. Przyznał w nim, że chociaż jako nowojorczyk co dnia mija miejsca, które znane są z różnych słynnych amerykańskich filmów, to wizyta na osiedlu, które „zagrało” w *Dekalogu*, była dla niego szczególnym doświadczeniem. **Pisze o balkonach w kształcie krzyży, poręczy na klatce schodowej, której dotykał ojciec z *Dekalogu*, jeden szukający swojego syna...***

Zacznę od tego, że kiedy przychodziłem do Kieślowskiego, on siedział za biurkiem i mówił: „Proszę bardzo. Co będziemy robić? Gdzie jest wena twórcza?”. Na początku mnie to denerwowało, a później się z tego śmiałem. Podpuszczał mnie. Samo pisanie, komponowanie i redagowanie tekstu nie było takie łatwe jak dziś, już choćby ze względów czysto technicznych. Nie było komputerów. Kieślowski pisał na maszynie, dlatego każde skreślenie, każde dopisane zdanie, każda dodana lub zmieniona kwestia w dialogu oznaczała doklejanie karteczek z nowym tekstem, naklejanie jednej strony na drugą, pisanie przez kalkę maszynową. Niekiedy ustalaliśmy też coś telefonicznie. Nie miałem wtedy telefonu w domu, zawsze więc u nas w widocznym miejscu leżały pięćdziesięciogroszówki, żeby w razie potrzeby sięgnąć po nie, zbiec na dół do budki telefonicznej w pobliżu bloku i zadzwonić.

Można by zatem powiedzieć, że tak jak od monety toczącej się po podłodze dworcowego baru zaczyna się opowieść o trzech wariantach losu głównego bohatera *Przypadku*, tak od monet do automatu telefonicznego zaczyna się historia dziesięciu opowiadań z *Dekalogu*...

* Joseph G. Kickasola, *Inflancka Travelogue: 10 Short Essays on „Decalogue”*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, tom 24, nr 33 (2018): *Kieślowski Revisited (and Re-watched)*.

Te dziesięć historii da się zawrzeć w dziesięciu hasłach, opisać w dwóch, trzech zdaniach. Odcinek pierwszy, *Dekalog, jeden*, to opowieść o zderzeniu rozumu z wiarą. I niech pan zwróci uwagę – dziesięć lat po napisaniu tego scenariusza ukazuje się encyklika Jana Pawła II *Fides et ratio*, czyli wiara i rozum. Kiedy ją czytałem, towarzyszyło mi nieodparte wrażenie, że to był ostatni moment, aby ten tekst powstał. A jednocześnie desperacja, aby pogodzić te dwa pojęcia, ponieważ przez dziesiątki czy setki lat była w tej sprawie „jazda” instytucji Kościoła „po bandzie”. Zresztą to bardzo piękny tekst, który przynajmniej na jakiś czas taką groźbę eliminował. Poza tym trzeba przyznać, że *Fides et ratio* brzmi jak podtytuł odcinka otwierającego *Dekalog*. Dużo wcześniej zapadło mi głęboko w pamięć przeczytane gdzieś zdanie, że nauka może oczyścić wiarę z zabobonów i przesądów, wiara zaś może uchronić naukę od bałwochwalstwa. Z tym zdaniem łączą mi się różne inne pochodzące od Alberta Einsteina, często śmieszne, a przy tym bardzo głębokie, jak to, że Pan Bóg nie gra z nami w kości.

Einstein w liście do Maxa Borna napisał: „Ty wierzysz w Boga, który gra w kości, a ja w całkowity porządek i prawo obowiązujące w obiektywnie istniejącym świecie; próbuję je, w szalenie spekulatywny sposób, uchwycić”^{*}. A jak ująć istotę pozostałych części cyklu?

Dekalog, dwa to mały esej filmowy o wolności wyboru. Trzecia część, o świętach, w istocie traktuje o samotności, o multiplikowaniu samotności przez świętowanie. Niedawno tę trzecią część obejrzałem i miałem nieodparte wrażenie, że udało się w niej wydobyć coś więcej. A mianowicie jest to film o wykluczeniu. Czwarta jest o tym, że niedostrzeżenie istotowości rodziców, lekceważenie ich istotności nie jest być może najbardziej negatywnym doświadczeniem dla nich, ale na pewno jest autodestrukcyjne dla dzieci. Bo to rodzice zapewniają nam podmiotowość, są niezbędnym „ogniwem pośrednim” w naszej

^{*} Jeremy Bernstein, *Albert Einstein i granice fizyki*, przeł. Jarosław Włodarczyk, Warszawa 2008, s. 139.

drodze do bycia w pełni człowiekiem. *Dekalog, pięć* to manifest przeciwko przemocy i deklaracja wiary w człowieczeństwo. „Szóstka” jest o tym, co dziś stało się na świecie zwyczajem i obyczajem, czyli o voyeuryzmie. Siódma część mówi, że można ukraść nie tylko zegarek, ale znacznie więcej, i to nie w znaczeniu wymiernym materialnie. *Dekalog, osiem* – że nie wolno nikogo pomawiać. Współcześnie można to odnieść do spraw, w których wyroki zapadają, zanim zbierze się sąd, bo już na pierwszych stronach gazet, internetowych witryn czy w wypowiedziach otwierających telewizyjne serwisy informacyjne. „Dziesiątka” jest o tym, że nie warto wszystkiego wiedzieć. Każdy ma prawo do swoich tajemnic. Istotne jest za to, jaki ma się stosunek do innych ludzi. „Dziesiątka” to film o chciwości.

Czy sformułowaliście jakieś ogólne kryteria dotyczące kształtu całego Dekalogu?

Oczywiście. Na początku wyraźnie powiedzieliśmy sobie – o czym już rozmawialiśmy – że konwencja opowiadania powinna nadawać całości wymiar uniwersalny, zrozumiały poza Polską. Poza tym ustaliliśmy, że trzeba tak opowiadać, by nie przyczepiono nam łatki filmowych teologów. Chcieliśmy pokazać cywilizacyjny wymiar Dekalogu, bardziej niż religijny, a także traktować te dziesięć zdań jako propozycje dla człowieka, nie zaś spis zakazów, których przekroczenie jest grzechem: „Nie rób tego, to będzie ci łatwiej; spróbuj tego nie robić, bo inaczej wplącesz się w straszne rzeczy”. To propozycje i drogowskazy. Tam, gdzie pojawia się opowiadanie o grzechu, tam też zaczyna się moralizowanie. Nam zależało na tym, by – tak to ujmę – być bliżej Emmanuela Levinasa, spotkania z Innym twarzą w twarz. Wówczas pojawia się dramaturgia. I tak trzeba budować postacie. A jak się pojawia dramaturgia i pojawiają się ludzie, i opowiadamy o jakimś zderzeniu, konflikcie interesów albo o ich wspólnocie, zanika moralność, a pojawia się etyka. O tym chcieliśmy opowiedzieć w kinie. Nie o moralności. Dlatego zarzut moralizowania w naszych filmach jest całkowicie chybiony. W *Dekalogu* zostały opisane postawy, bez mówienia, kto ma rację. Widz sam musi to rozstrzygnąć.

Jak zrodziła się postać ojca z *Dekalogu, jeden*?

Na Żoliborzu mieszkał mój kolega, profesor fizyki, ze swoim bardzo uzdolnionym kilkuletnim synem, który wręcz pochłaniał książki. Miał taki nawyk czytania, że nawet idąc za potrzebą, brał jakiś tom ze sobą. Wyjechali do Stanów Zjednoczonych. Chłopak chodził tam do szkoły. Ojciec poświęcał synowi dużo czasu, rozmawiał z nim na poważne, naukowe tematy, jakby chciał wyhodować geniusza. To była jedna inspiracja. Druga dotyczyła dramatycznych wydarzeń z finału filmu. Któregoś dnia kupiłem mojemu synowi łyżwy. Poszedł na to jezioro na naszym osiedlu... Za oknem ściemnia się, robi się coraz później, a jego nie ma. O dziewiątej wieczorem zaczynam się niepokoić. Co robić? Wybija dwudziesta druga. Jego wciąż nie ma. Lęk, strach, groza i jakieś błaganie płynące z głębi, żeby nie stało się nic tragicznego. W takich sytuacjach ludziom pozostaje modlitwa. Wreszcie wrócił. Wszystko się dobrze skończyło, ale to zdarzenie mocno zapadło mi w pamięć. Kiedy pracowaliśmy nad scenariuszem pierwszej części *Dekalogu*, połączyliśmy te dwa wątki: profesora fizyki i jego uzdolnionego syna, z którym godzinami dyskutuje jak z małym naukowcem, oraz niepokój ojca, gdy syn po wyjściu na łyżwy na zamarznięty stawek długo nie wraca do domu. Poza tym obserwowałem co dzień, jak mój syn godzinami gra na atari, pierwszym komputerze w naszym domu. Wiedziałem, że coś się dzieje z tą, mówiąc ogólnie, cyberprzestrzenią. W pewnym momencie pojawił się też pomysł, żeby zagrał w *Dekalogu, jeden*. Krzysztof ściągnął go nawet na casting, ale okazało się, że Piotrek nie ma talentu aktorskiego.

Niemiecka telewizja nakręciła film dokumentalny z planu *Dekalogu*. Znalazły się w nim zdjęcia pokazujące ekipę podczas pracy nad pierwszą i dziesiątą częścią. Film został pokazany podczas pierwszego *Hommage à Kiesłowski* w Sokołowsku. Prezentowana kopia była bez napisów, po niemiecku. Obok ekranu przysiadł Henryk Baranowski, odtwórca roli ojca w *Dekalogu, jeden*. Gościł wtedy na festiwalu. Wziął mikrofon do ręki i na żywo tłumaczył z niemieckiego na polski wypowiedzi i komentarz. Zaskakujące w tym

dokumentcie było to, że w scenach z planu pierwszej części cyklu oglądaliśmy innego chłopca niż ten, którego znamy z gotowej wersji tego odcinka.

To prawda. Krzysztof nakręcił z tym chłopcem jedną trzecią filmu i przerwał zdjęcia. Nie o to mu chodziło. Na szczęście znalazł Wojtka Klatę, obsadził go w roli syna i dokończył film.

Na wspomnianym przeze mnie *Hommage à Kiesłowski* Violetta Buhl, która była drugim reżyserem na planie *Dekalogu*, wspominała, że Kiesłowski sam rozważał zagranie roli ojca. Z jego udziałem zostały zrobione zdjęcia próbne, ale ekipa wyperswadowała mu ten pomysł. Chciałbym jednak zapytać o inną istotną zmianę, która także została dokonana między tym, co oglądamy w finale filmu, a tym, co zostało zapisane we wspomnianej już *Propozycji cyklu filmów TV z 1985 roku*. Notabene, nie ma w niej tytułu *Dekalog*, a tekst zaczyna się od słów: „Nie chcemy jeszcze decydować się na tytuł cyklu. Będzie on zawierał w sobie pojęcie takie jak LOS czy KONDYCJA”^{*}. Dwie i pół strony dalej zaczynają się krótkie opisy – szkice fabuły kolejnych części.

Dramatyczne zakończenie odcinka pierwszego zostało tam tak opisane: „Bohater coraz nerwowiej szuka dziecka, nigdzie go nie ma. Dzwoni po swoją siostrę, która przyjeżdża do domu, sam szuka dalej. Wszelka nadzieja kończy się wraz z upływem godzin. Oświetlając teren jeziora potężnymi reflektorami, zaczyna poszukiwania w jezioro ekipa nurków i milicjantów. Jezioro jest głębokie, prace idą trudno. Tłum zgromadzonych na brzegu ludzi z przerażeniem śledzi kolejne wynurzenia się nurków, kolejne puste, wydobyte z wody długie pręty szukających. Bohater nie może wytrzymać napięcia. W domu siostra przytula go i tak, jak [wtedy] kiedy był dzieckiem, mówi mu, że nie trzeba tracić nadziei. Bohater pyta: »Co robić?«. »Zaufać Bogu« – mówi siostra. Bohater

^{*} K. Kiesłowski, K. Piesiewicz, *Propozycja cyklu filmów TV*, dz. cyt.

biegnie do budującego się na osiedlu kościoła. Kościół jest jeszcze surowy, tylko odlana w betonie, zimna piwnica służy za chwilową kaplicę. Palą się małe, robocze lampki. Bohater pierwszy raz od wielu lat modli się, kościół jest pusty. Bohater mówi, że nie wierzy w Boga i wie, że to niemożliwe, by sprawił cud, modli się jednak, by – wbrew rozumowi – Bóg ocalił dziecko. Do kaplicy wchodzi siostra bohatera i klęka przy nim. Bohater patrzy na nią i rozumie: w jezioru znaleziono ciała. Wybiega z kaplicy. Nad jeziorkiem na łódce ratowników leżą trzy mokre, jakby mniejsze niż za życia ciała chłopców. Wśród tłumu jest ksiądz. Kobiety płaczą, mężczyźni też. Bohater zbliża się do łódki. Jego syn ma spokojną twarz. Ksiądz klęka obok łódki. Za nim inni. Ksiądz rozpoczyna modlitwę za dusze zmarłych. Bohater stoi dłuższą chwilę, w końcu jak i inni klęka na zmarzniętej, porytej samochodami ziemi i modli się ze wszystkimi, ale nie znajduje ukojenia. Gasną silne reflektory”^{*}. Tymczasem pamiętny finał *Dekalogu*, *jeden jest zupełnie inny...*

Mieliśmy z tym zakończeniem problem. Pamiętam, to było wieczorem. Siedzieliśmy z Krzysztofem u mnie, tak jak my teraz. Długo rozmawialiśmy, aż pojawił się pomysł ze stearynowymi łzami, ze świecą kapiącą na ikonę. Kiedy dziś porównuje się ten filmowy obraz z dziełami światowego malarstwa religijnego, z motywem łez na podobiznach Madonny, uśmiecham się w duchu i przypominam sobie Krzysztofa moczącego „szczurki” (tak je nazywał) saszetek herbaty w kuchni swojego mieszkania w blokowisku na Klaudyny i moment, kiedy wreszcie znalazłem pomysł na tę scenę.

W opublikowanym drukiem scenariuszu *Dekalogu* tak brzmi opis ostatniej sceny: „Krzysztof znów wbiega do kościoła. Świeca przed ołtarzem pali się jasnym, równym płomieniem. Krzysztof podchodzi do oddzielającej go od ołtarza surowej deski, przez chwilę z napięciem wpatruje się w obraz, potem z rozmachem, z całej siły,

* Tamże.

z góry, pięścią uderza w palącą się świecę. Słysząc głuchy łomot w betonowym wnętrzu. Drży ołtarz i okalające go, surowe, drewniane ramy. Świece nad ołtarzem przewracają się, stearyna kapie po twarzy na obrazie. Ksiądz wychodzi z konfesjonału, klęka na betonowej podłodze i składa ręce do modlitwy. Krzysztof podchodzi do odlanego, jak wszystko tutaj, w betonie naczynia ze święconą wodą. Wkłada rękę do naczynia. Natrafia na kawał lodu, w który zmieniła się woda. Na kawał święconego lodu. Wyjmuje ten lód i przykładą go do twarzy. Spomiędzy palców cieknie strumyczek – wody? Łez? Ze zgaszonej świecy kapią resztki stearyny i jak przedtem osiadają kroplami na obrazie. Ksiądz pogrążony jest w głębokiej modlitwie”^{*}.

Rozwalenie ołtarza przez Henia Baranowskiego, filmowego Krzysztofa, jest największym aktem buntu przeciwko wszystkiemu, przeciwko sile wszechświata, tragiczności ludzkiego losu, nieskończoności bólu. Pełna rozpacz. Akt bezradności. Wiele razy prowadziłem z Krzysztofem długie rozmowy na ten temat. O Tajemnicy, z którą po prostu trzeba pozostać. I jeśli uciekamy od tych, którzy nam mówią, w co mamy wierzyć, to pozostaje nam tylko rozpacz. I o tym jest ta ostatnia scena, o kluczu, który jest w szufladzie zamkniętej tym kluczem.

Może też o tym, jaka jest „miara wiary”? Przypomina mi się fragment z homilii księdza Józefa Tischnera wygłoszonej podczas mszy pogrzebowej za duszę Krzysztofa Kieślowskiego: „Co należy rozumieć przez słowo »wiara«? Znów sięgnijmy do św. Pawła. Mówi on w *Liście do Rzymian*, że każdemu człowiekowi została dana jakaś »miara wiary«, wedle której rozumie świat i wedle której sam jest rozumiany. Ale miara wiary jest również »miarą niewiary« w człowieku. Zaś »niewiara« może być dwojaka: może być pełnym zaniemiarą wiary w rozpacz i zanikiem wiary w wiedzę. W człowieku trwa

* Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, *Dekalog, Scenariusze filmowe*, Chotomów 1990, s. 33.

wielki spór między wiarą, wiedzą i rozpaczą. Aby »ustrzec wiary«, trzeba jej równie mocno bronić przed rozpaczą, co przed wiedzą»*. W filmie nie ma pewnych elementów, motywów, postaci, dialogów, które są jeszcze w ostatecznej wersji scenariusza. Zniknął ksiądz z finałowej sceny. Nie ma też ostatnich słów kończących scenariusz, niewyraźnie wymówionego przez Krzysztofa pytania: „...z kim rozmawiać? ...z kim?”.

Jest za to pokazane, jak Krzysztof, ojciec, dotyka lodu, zamarznętej wody święconej w wejściu do kościoła. Znów pewne niedopowiedzenie... Bunt przeciwko Bogu? Kiedyś pewien znany dziennikarz zapytał mnie, czy jestem człowiekiem wierzącym. W pierwszej chwili pomyślałem, że mógłbym odpowiedzieć jak Hania Krall: „Mam nadzieję, że on we mnie wierzy”. I to jest dobra, mocna odpowiedź na tak postawione pytanie. Ale ja wtedy, gdy ono padło, znajdowałem się w określonym momencie życia, po różnych trudnych doświadczeniach, i odpowiedziałem: „W poniedziałek wierzę, a we środę nie wierzę”. Uważam, że na tym polega nasz – mój – kontakt z tajemnicą. I na tym też chyba polega pewna rozpacz, że tylko w ten sposób może brzmieć odpowiedź na to ważne pytanie, udzielana przez ludzi myślących i wrażliwych. W innym wypadku pozbawione wątpliwości wyznanie wiary może okazać się wyznaniem wiary w ideologię. I chyba także o tym jest *Dekalog, jeden*.

Nie ukrywam, że na mój sposób myślenia o religii i tajemnicy miały ogromny wpływ takie postacie jak Simone Weil i Albert Camus. I jeszcze jeden człowiek, którym byłem zawsze zafascynowany: Einstein. W tekście Michała Hellera *Kosmiczna religia Alberta Einsteina* przeczytałem takie słowa uczonego: „Najpiękniejsze i najgłębsze przeżycie dane losowi człowieka – to poczucie tajemnicy. Ono leży u podstaw religii i wszystkich najgłębszych dążeń w sztuce i nauce. Ten, kto nie doświadczał takiego przeżycia, wydaje mi się, jeśli nie martwym,

* Ks. Józef Tischner, *Świadectwo Tajemnicy*, [w:] *Kieślowski po latach*, dz. cyt., s. 20–21.

to w każdym razie ślepym. Możliwość przyjmowania tego, co niedoścignione dla naszego umysłu, co zakryte dla bezpośredniego przeżywania, czego piękno i autentyzm dochodzą ku nam jedynie jak odbicie słabego echa – to właśnie jest religijnością. W tym znaczeniu jestem człowiekiem religijnym»*. Trochę wcześniej Heller przytacza jeszcze inne słowa Einsteina z listu do rumuńskiego uczonego Maurice’a Solovine’a o dyskusji z indyjskim filozofem Rabindranathem Tagorem: „W pełni rozumiem pańską niechęć do używania słowa »religia« w tych przypadkach, które dotyczą pewnego stanu emocjonalno-psychicznego, najwyraźniej występującego u Spinozy. Jednakże nie potrafię znaleźć lepszego wyrażenia niż »religia« dla oznaczenia wiary w racjonalność natury rzeczywistości, w każdym razie tej jej części, która jest dostępna ludzkiemu poznaniu. Tam, gdzie brak tego odczucia, nauka przeradza się w bezpłodną empirię»**. Wyrażony w tych słowach przez Einsteina stosunek do tajemnicy wydaje mi się fascynujący i ciekawy. Pamiętam też powiedzenie Einsteina zawierające ogromne poczucie humoru, ale jakże trafne: niech religie przestaną używać cudów do uzasadnienia swojego istnienia, bo wszystko, co nas otacza, jest tak logicznie i fenomenalnie poukładane, że nie trzeba innych cudów.

Napisanie sceny finałowej musiało być dla was, scenarzystów, jednym z najważniejszych momentów w pracy nad tym odcinkiem i nad całym cyklem. Jej wybrzmienie ustawia poziom i tonację rozmowy o Bogu i tajemnicy w całym serialu.

Z pisania scenariuszy pamięta się kilka zdań, parę momentów. Dokładnie przypominam sobie tę chwilę, gdy padło pytanie, co ojciec ma zrobić po wejściu do kościoła. Samo wysłanie go do kościoła mogło już być irytujące dla tych widzów, którzy nie wierzą lub są agnostykami. Gdyby w tej scenie ojciec wszedł do świątyni i zaczął się modlić,

* Albert Einstein, *Moje credo*, cyt. za: Michał Heller, *Kosmiczna religia Alberta Einsteina*, [w:] Michał Heller, Józef Życiński, *Wszechświat i filozofia. Szkice z filozofii i historii nauki*, Kraków 2015, s. 167.

** Tamże.

byłaby to zupełna katastrofa. Więc poszedł tam po prostu, by „przywalić”. Tym gestem jakby rzucił wszechświatowi rozpaczliwe pytanie: co się dzieje? Dlaczego? Dlaczego? Dlaczego? I to był pomysł, który wpadł mi do głowy instynktownie, w jednej chwili. Krzysztof od razu zrozumiał, o co mi chodzi. I oczywiście wiedział, jak to nakręcić, zamienić myśli i słowa na obrazy.

W tym nieustannym dopracowywaniu filmu do samego końca zawiera się mistrzostwo Krzysztofa. Mierzył ton i proporcje, wybierając obsadę, kręcąc zdjęcia i wreszcie montując. Eliminował to, co było nadwyżką, co brzmiało za mocno i zbyt głośno. Właśnie w tych rozważaniach, w tym poszukiwaniu tonu i proporcji zawiera się również szacunek do tych, których prosimy o obejrzenie filmu, do ich niezbywalnej godności. Myślę też, że we wszystkich filmach Krzysztofa szacunek do tych, których prosi o obejrzenie tego, co zrobił, jest bardzo silnie obecny.

Gdybym dzisiaj pisał ten scenariusz, to pewnie namawiałbym Krzysztofa, żeby nie robić sceny nad jeziorkiem. Wtedy jednak ona oddawała nastrój czasu. Wtedy było to potrzebne, ale dzisiaj bym tego nie zrobił. Dzisiaj bym protestował przeciwko niej. Podobnie jak protestowałbym przeciwko scenie, w której ciotka Pawła, grana przez Maję Komorowską, pokazuje mu zdjęcie z Janem Pawłem II i wokół niego toczy się przez chwilę między nimi rozmowa o tym, co znaczy wierzyć. Protestowałbym nie dlatego, że mam coś przeciwko Janowi Pawłowi II albo że ta scena została źle pomyślana czy zagrana. Nie o to chodzi. Wydaje mi się, że jest po prostu za bardzo „jaskrawa” jak na tonację całego filmu. Określiłbym to jako zbyt mocne przyciśnięcie w zarysowanej zamkniętej przestrzeni. Może teraz wprowadziłbym pytanie chłopca „Kim jest Bóg?” po to, by dać w dialogu odpowiedź: „Tajemnicą”. I nic więcej. Teraz, po moich doświadczeniach, raczej tak. Może gdzieś na stole leżałaby książka ze zdjęciem Einsteina na okładce. I chłopiec mógłby zapytać: „Kto to jest?”. A w odpowiedzi usłyszałby: „Mądry człowiek. Dużo wie i chyba nie zna odpowiedzi na wszystkie pytania”.

Jednak scena, w której Maja Komorowska przytula Pawła i mówi, że w tym prostym geście miłości i czułości jest Bóg, należy do najbardziej poruszających i pamiętnych momentów tego filmu. Nie mam poczucia, że coś tu zostało „dociśnięte”. Raczej, że to, co zaproponowała reżyserowi aktorka, a on przyjął, zainscenizował i zarejestrował na taśmie filmowej, jest po prostu autentyczne.

O każdej scenie długo dyskutowaliśmy. Czy jest autentyczna, czy zachowanie w niej ludzi znajduje potwierdzenie w prawdzie, którą znamy z życia, z obserwacji ludzkich reakcji w konkretnych sytuacjach. Na przykład scena, która mówi o tym, że w nieszczęściu człowiek pozostaje sam. Krzysztof szuka syna, chce się dowiedzieć, gdzie był, może się gdzieś zasiedziało, może za chwilę wróci. Wciąż ma nadzieję. Widzi, jak rodzice odnajdują swoje dzieci, szybko wchodzą z nimi po schodach, pędzą do swoich mieszkań. Krzysztof pyta, czy nie widzieli jego syna. Oni rzucają mu w przelocie krótkie „nie” i biegną na górę. Gdy wybucha bomba w tłumie, każdy ucieka w swoją stronę. Inne postawy są wyjątkowe i jedynie potwierdzają regułę. Poza dbaniem o prawdę sytuacji, dramaturgię wydarzeń, zastanawialiśmy się, jakie sceny wprowadzić, by zaznaczyć i ukazać pewne tropy. Na przykład świat czystej logiki reprezentuje scena turnieju szachowego, świątynię wiedzy – uniwersytet, irracjonalny niepokój u racjonalisty – wylewający się nagle na papiery na biurku atrament z buteleczki, która nie wiadomo dlaczego pękła.

Przyznam, że ta scena kojarzy mi się z początkiem *Nie oglądaj się teraz* Nicholasa Roega z 1973 roku. *Małżeństwo Baxterów* (granych przez Julie Christie i Donalda Sutherlanda), konserwatorów zabytków, przygotowuje się do wyjazdu do Wenecji. Przeglądają w domu slajdy związane z kościołem, który ma być poddany renowacji. W ogrodzie bawi się ich kilkuletnia córeczka. Ubrana w czerwony płaszczyk w pogoni za piłką wpada do sadzawki w parku. Rodzice o tym nie wiedzą, ale w momencie, gdy na slajdzie na biurku ojca pojawia się czerwona strużka (atrament? krew?), on z niepokojem

podnosi głowę, a potem pod wpływem jakiegoś straszliwego przeżycia wybiega na zewnątrz. Wyciąga z sadzawki martwe ciało dziewczynki, przeraźliwie przy tym krzycząc. Ten film także traktuje o tajemnicy śmierci i nadziei, że nie jest ona absolutnym kresem wszystkiego. Pograżeni w rozpacz rodzice, racjoniści i naukowcy, bez wahania dają wiarę przypadkowo poznanym kobietom, że te pomogą im nawiązać kontakt ze zmarłym dzieckiem. Roeg stara się jednak przybrać swój film w konwencję kina grozy, dlatego też pewnie nie bywa kojarzony z *Dekalogiem, jeden*. A jak wyglądała praca nad *Dekalogiem, dwa*?

To odcinek najbardziej enigmatyczny, jeśli idzie o odwoływanie się do przykazań jako drogowskazów. Nawet powiedziałbym samokrytycznie, że struna jest bardzo mocno naciągnięta. Nie ma to jednak znaczenia. Chodzi o samo opowiadanie.

Na okładce książki Josepha G. Kickasoli *The Films of Krzysztof Kieślowski* umieszczono kadr z tego odcinka. Widać na nim szklanę z czerwonym płynem i łyżeczką, po której gramoli się owad. Autor tej monografii uznał zapewne, że to jeden z najbardziej emblematycznych obrazów z dzieł Kieślowskiego.

Kiedy byłem dzieckiem, uprawiałem sporty, ale również dość często chorowałem. Ilekroć jakieś przeziębienie czy grypa przykuły mnie do łóżka, mama przynosiła kompot i stawiała pełną szklanę na nocnym stoliku. Latem okna naszego domu na wsi były otwarte na oścież. Do środka raz po raz wlatywały pszczoły lub osy. Jeśli akurat trafiły na kompot, krążyły wokół szklanki, a potem lądowały na jej krawędzi, schodziły do wnętrza i często wpadały do słodkiego płynu. Obserwowałem, jak prawie topiły się, a potem wolno gramoliły po szklanej ścianie, wychodząc cało z sytuacji, wydawałoby się, bez wyjścia. Ten obrazek z dzieciństwa wyłonił się z mojej pamięci w chwili, gdy pisząc scenariusz *Dekalogu, dwa*, utknęliśmy na scenie, która miała opowiadać o przełomie w chorobie Andrzeja, wydawałoby się, nieuleczalnej. Jak to pokazać? Jaki obraz odda, przekaże

czy raczej zasugeruje to, czego nie widać? Pokazać, że przychodzi lekarz i mówi: „Zrobiliśmy panu badania. Wynik analizy jest pomyślny. Wszystko idzie w dobrą stronę” – wydawało się banalne, nieoddające istoty napięcia i siły tego scenariusza. Nam chodziło o coś zupełnie innego. Chcieliśmy oznajmić, że w jednym momencie zmienia się całe życie. I napisaliśmy: „Twarz Andrzeja jest błada. Słysząc delikatny brzęk? Szum? Bzyczenie? Andrzej unosi powieki. W szklance napełnionej do połowy kompotem kręci się w kółko pszczoła. W pewnym momencie brzęk cichnie. Pszczoła powoli wspina się na brzeg szklanki. Staje na krawędzi, otrzepuje skrzydełka i odlatuje”*. Andrzej (grany przez Olgierda Łukaszewicza) wstaje, idzie do ordynatora i mówi: „Wracam stamtąd... Tak?”. A potem, już pod koniec rozmowy, dodaje: „Do tego wszystkiego, wie pan... będziemy mieli dziecko”.

Można w ten sposób opowiedzieć o czymś, czego nie widać na ekranie, co trzeba wywołać w wyobraźni widza, ale trzeba tym bardzo umiejętnie operować. Zawsze trzeba się pilnować, by nie przesadzić, nie zaplątać się w jakiś artystowski zawijas, wysilając się na zbyt efektowną metaforę. Należy stworzyć coś organicznie związanego z narracją, dramaturgią, istotą akcji. Potem, żeby to „zadziało”, wybrzmiało, jak zaplanowaliśmy, efektownie, ale proporcjonalnie do tonacji całego utworu, potrzebna była ręka Krzysztofa, jego sposób inscenizowania, filmowania, a przede wszystkim montowania całości. Kieślowski dopiero na planie filmowym i w montażowni „sprawdzał”, czy to, co wymyśliliśmy i zapisaliśmy w scenariuszu, da się pokazać na ekranie tak, jak zamierzaliśmy. Nie można z góry zakładać, że robi się film albo scenę, która ma być wielką alegorią. I my tego nie zakładaliśmy. Każda scena była organicznie wpleciona w realia opowiadanej historii. Staraliśmy się jednak konstruować pewne sytuacje z nadzieją, że być może uda się je tak sfilmować, by zaczęły na ekranie się „unosić” i pokazywać coś, co jest więcej niż

* K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Dekalog, Scenariusze filmowe*, dz. cyt., s. 56.

szklanką z kompotem i pszczołą. Jakakolwiek przesada w proporcjach i tonacji może się w takich wypadkach skończyć kompromitacją i śmiesznością.

Pan, pisząc ten scenariusz, sięgnął po doświadczenia z dzieciństwa. Mam wrażenie, że Kieślowski, pokazując zapuszczony warszawski szpital, z łuszczącą się farbą na ścianach, nawiązał do swojego słynnego filmu dokumentalnego *Szpital* (1977) o ortopedach pracujących w miejscu, gdzie łamie się młotek podczas operacji, a pielęgniarka przyciska wtyczkę w kontakcie, żeby wiertarka, której używa chirurg, nie przestała pracować w środku zabiegu.

Oczywiście rozmawialiśmy o tym, jak ma wyglądać szpital w tym odcinku. Tak wyglądały polskie szpitale w latach osiemdziesiątych. Rozpadały się w oczach. Kiedy pisaliśmy ten scenariusz, kursowałem między nimi, odwiedzając w jednym ciężko chorą matkę, a w drugim sparaliżowanego ojca. Do tej pory szpital jest dla mnie... Są dwa miejsca, z którymi nigdy się nie oswoję: więzienie i szpital. W scenariuszu chcieliśmy pokazać pewną zależność między chorobą Andrzeja a fizycznym rozpadem otaczającego go świata, to, jak PRL-owskie warunki szpitalne pasują do stanu człowieka, który nie ma nadziei powrotu do normalnego życia. W ostatniej scenie Andrzej mówi do ordynatora: „Wydawało mi się, że świat się rozpada. Wszystko pokracznało, brzydko... Jakby ktoś umyślnie obrzydzał świat, żeby mi pomóc, żeby mi go nie było żal...”*

Warto zacytować wcześniejszy opis sali szpitalnej: „Przez jego twarz przebiega skurcz bólu. Spod półprzymkniętych powiek przygląda się otaczającym go przedmiotom. Na białej poręczy łóżka łuszczy się farba. O tę poręcz rozbijają się krople kapiącej skądś wody – najpierw wolno, z długimi przerwami, po jednej, po dwie, trzy naraz.

* Tamże, s. 57.

U zwieńczenia ściany i sufitu widać cieknące strużki. Na parapacie leżą porozrzucane listki. Andrzej przymyka oczy. Nie chce tych obrazów, to pewne. Z kaloryfera kapie do podstawionego wiadra woda w takim samym rytmie, jak przed chwilą na poręcz łóżka. Przez twarz Andrzeja znów przebiega grymas bólu.** W tym odpychającym świetle jest jednak postać, która ma w sobie światło, to stary lekarz, grany przez Aleksandra Bardinię. „Ordynator ma 65 lat i twarz człowieka, który dużo wymaga od innych; od siebie także***.

Bardini świetnie zagrał tę postać. Już mówiłem, że wiele przeszedł w czasie okupacji, którą przeżył we Lwowie.

Po śmierci aktora Kieślowski powiedział: „Ordynator powstał tylko dlatego, że istniał Bardini. Gdybym go nie znał, nie wymyśliłbym tej postaci. Zwłaszcza z jej przeszłością, mającą istotne znaczenie, ponieważ poznajemy przyczyny postępowania ordynatora. I są to powody głębokie”*.**

Kieślowski miał bardzo ciepły stosunek do aktorów. Przy ich wyborze kierował się pewnym szczególnym kryterium. Nie chodziło tylko o opanowanie warsztatu aktorskiego, co było dla niego warunkiem bezwzględnie koniecznym i oczywistym, ale także o pewną zdolność bycia autentycznym w świecie filmowej opowieści. Umiejętność zharmonizowania się z nią. Czasem, gdy rozmawialiśmy o tym, kto powinien zagrać jakąś postać z naszego scenariusza, rzucałem nazwisko któregoś ze znanych aktorów. Krzysztof mówił: „Masz rację. Świetny aktor, ale to nie jest nasz aktor”. A to „nasz” oznaczało właśnie, że aktor ma ową zdolność bycia prawdziwym. Myślę, że łatwiej to pokazać na przykładzie konkretnego aktora, niż precyzyjnie opisać słowami. Po jakimś czasie wiedziałem już, co Krzysztof ma na myśli. „Nasz” aktor

* Tamże, s. 43.

** Tamże, s. 37.

*** *Chronił prywatność*, z Krzysztofem Kieślowskim rozmawia Małwina Głowacka, „Teatr” 1995, nr 11, s. 19.

dawał na planie, w filmie coś więcej od siebie. Nie tylko grał, wcielał się w postać, ale oddawał jej jakąś część własnej osobowości, przeżyć, doświadczeń. I także w tym sensie Bardini był, używając określenia Krzysztofa, „naszym” aktorem.

Lubi pan tę część Dekalogu?

Czy lubię? Ilekroć ją oglądam, przypomina mi się takie zdarzenie. Któregoś dnia, wiele lat temu, może w 2003, a może w 2004 roku, wstałem pewnego ranka i... zacząłem płuć krwią. Natychmiast chwyciłem za telefon i zadzwoniłem do przyjaciela, lekarza. Opowiedziałem, co się stało, a on bardzo rzeczowo polecił: „Musisz czym prędzej pójść na badania i zrobić bronchoskopię”. Zaoponowałem: „Nie mam siły...”. Po rozmowie wyszedłem z domu i pognałem do księgarni. Kupiłem kilka książek medycznych i zabrałem się do ich studiowania. Diagnoza, jaką postawiłem samemu sobie po tej lekturze, nie pozostawiała wątpliwości co do mojego stanu. Miałem raka płuc. Co począć?

W tamtym czasie łączyły mnie bardzo serdeczne relacje z profesorem Zbigniewem Religą. Poszedłem do niego, a on z miejsca się mną zajął. (Drugą osobą, która wtedy okazała mi wielkie wsparcie i pomoc, był mój brat). Religa pomógł mi zrobić badania. Wykonano mi tomografię komputerową. Wykazała zmiany w dolnym fragmencie lewego płata płuc. Trafiłem do szpitala przy ulicy Płockiej w Warszawie, na oddział profesora Orłowskiego. Zrobiono mi bronchoskopię i kazano zgłosić się za kilka dni. Przyszedłem. Położono mnie w separacie i przyniesiono dokumenty do przeczytania. Składając pod nimi podpis, wyrażałem zgodę na przeprowadzenie operacji wycięcia lewego płuca. Zaczął się dla mnie trudny czas oczekiwania na operację. Prawie cały miesiąc spałem. W końcu nadszedł „ten” dzień. W szpitalu zrobiono mi kolejną bronchoskopię, ostatnią przed operacją. Przeprowadzono też ponownie badania tomografem komputerowym. Wjechałem do tuby. Badanie przedłużało się. Lekarze studiowali wyniki. Młoda, bardzo miła lekarka, która była przy mnie przez cały czas, telefonowała co chwila do różnych lekarzy i coś konsultowała. Pamiętam,

że rozmawiała z profesorem Orłowskim, a potem także z panią profesor Pawlicką, świetną radiolog. W końcu wyjechałem z tuby, a lekarka z uśmiechem powiedziała, że operacji nie będzie. „Dlaczego?” – spytałem zdziwiony i zaniepokojony. „Bo tego już nie ma” – odpowiedziała. Wróciłem do domu oszołomiony, zwyczajnie nie wiedząc, co o tym wszystkim myśleć. Wieczorem odwiedził mnie profesor Religa i z mojego mieszkania zatelefonował do profesora Orłowskiego. Rozmowa zaczęła się dość emocjonująco. „No i co? Pomyliliście zdjęcia rentgenowskie pacjentów?!”. Potem było już spokojniej. Religa słuchał, dopytywał, czasem komentował, ale już nie tak ostro jak na początku. Czekałem na koniec tej rozmowy, aby dowiedzieć się, co ze mną. Jestem zdrowy czy nieuleczalnie chory? W końcu Religa odłożył słuchawkę i spokojnie wyjaśnił mi, jak się rzeczy mają. Rzeczywiście miałem krwotok płucny, ale jego powód nie jest do końca pewny. Nowotworu nie ma. Być może to był jakiś wylew, ale do końca nie wiadomo... Pamiętam, że jak to usłyszałem, przebiegła mi przez głowę myśl, natychmiastowe skojarzenie: „Przecież to jest jak historia z *Dekalogu, dwa!*”. Nie pamiętam, czy powiedziałem o tym Relidze. Na pewno mu bardzo podziękowałem. Czułem się, jakbym zawrócił do świata żywych z drogi, z której, jak mi się chwilę wcześniej wydawało, nie ma już odwrotu...

Pracę nad scenariuszem bardzo trudno opisać, uchwycić. Powstają reportaże z planów filmowych, ale kamera nie zagląda do pokoju, gdzie pochyłony nad biurkiem autor pisze kolejne sceny lub omawia je ze współscenarzystą...

Pisanie scenariusza wymaga ogromnego skupienia. Proszę mi wybaczyć, że to powiem, ale chcę rzecz ująć najlepiej, jak potrafię: wymaga wręcz momentów medytacyjnych. Co oznacza medytacyjność w takim pisaniu? Rodzaj skupienia, który pozwala wnikać w opowiadaną historię i zobaczyć ją jako ciąg obrazów: twarze, ręce, ruchy, gesty, najróżniejsze szczegóły. Pisania scenariusza – w rozumieniu budowania pewnej struktury opowiadania, zastosowania punktów zwrotnych,

formy zapisu – można się nauczyć, można opanować teorię. Trudniej osiąść umiejętność przenikliwego oglądania świata, o którym się opowiada, opisywania poprzez znaczący szczegół. A to jest ogromnie ważne, bo najczęściej właśnie od szczegółu zaczynamy opowiadanie, rozwijamy historię od jakiegoś drobnego wydarzenia. Do tego dochodzi myślenie o świecie obrazami. Nie tylko o charakterze filmowych postaci, czy są dobre, czy złe, ale także widzenie tych ludzi w określonej przestrzeni i czasie. Gdy podczas tworzenia scenariusza powołuję do życia konkretnych bohaterów, to w pewnym momencie jakbym za nimi podążył, opisywał, co się z nimi dzieje, co się im przytrafia. Ja ich w pewnym sensie widzę i obserwuję. Często dopasowuję do tych postaci konkretnych aktorów w przekonaniu, że mogliby daną postać nie tyle zagrać, ile udźwignąć, tchnąć w nią życie i ponieść przez film. Także o tym z Krzysztofem rozmawialiśmy. Proszę mnie dobrze zrozumieć: to skupienie, ta rozmowa często oznaczają powolną i mozolną pracę nad scenariuszem. Nieraz po takim pięciogodzinnym posiedzeniu powstawały trzy, cztery, może pięć kartek, a więc nie więcej niż pięć minut filmu. Chodziło o napełnienie opowiadania treścią, która miałaby odpowiednią „gęstość”.

Co pan ma na myśli, mówiąc, że pisanie scenariusza wymaga momentów medytacyjnych?

To jest być może trudne do wytłumaczenia, ale mnie wydaje się bardzo proste. Isaak Bashevis Singer odpowiedziałby na nie: „Tak, śnię na jawie. Robiłem to już w dzieciństwie i pod tym względem zupełnie się nie zmieniłem. Obecnie śnię na jawie w taki sam śmieszny sposób jak wtedy, gdy miałem siedem czy osiem lat. W pewnym sensie niektóre moje opowieści wywodzą się z tych snów”*. Bardzo to ciekawe, ten rodzaj skupienia, który pozwala przywołać obrazy i sytuacje z bardzo dalekiej przeszłości i ulokować je w bardzo konkretnym opowiadaniu,

* Richard Burgin, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, przeł. Elżbieta Pełtjnis-O'Neill, Gdańsk 1992, s. 9.

które właśnie tworzymy. Pewien rodzaj skupienia nazywa się medytacją wizualną. Ale jest tu też coś więcej – metoda, która przez medytację pozwala ćwiczyć pamięć. Jestem przekonany, że każda twórczość związana jest z pamięcią. Liczy się umiejętność wydobywania z pamięci ważnych momentów. Ale możemy je wydobyć, jeżeli zostały mocno wdrukowane w naszą pamięć. I tu pojawiają się słowa: wrażliwość i uważność. Wykorzystane w filmie pozwalają pchać do przodu narrację. Są one o tyle ważne, że tworzą rzeczywisty, a nie wyimaginowany świat powołanych przez nas do życia bohaterów. Myślę, że można to ćwiczyć, ale bez pewnej wrodzonej uważności nie da się tych znaczących momentów tak zarejestrować, aby wywołać je i zastosować w trakcie procesu twórczego. Wrażliwość, o której mówię, jest zapewne też uwarunkowana wrażliwością na szczegół, który tylko pozornie jest nieistotny.

Wróć do tego, o czym rozmawialiśmy przed chwilą. Czy podczas pracy nad scenariuszem *Dekalogu* zastanawialiście się, co się kryje za poszczególnymi przykazaniami?

Naturalnie. Gdy przystępowaliśmy do pisania scenariusza każdego z odcinków, musiałem być przygotowany. Bardzo ciekawe było to wchodzenie w głąb Dekalogu i projektowanie historii do każdego z przykazań. Dopiero jak się człowiek tym zajmuje, to odkrywa, że w zasadzie poszczególne opowiadania można przyporządkować innym przykazaniom, niż my to zrobiliśmy, pozamieniać tytułami czy poprzestawiać kolejność tych historii i też by w miarę pasowało. Dzieścioro Przykazań stanowi bardzo logiczną konstrukcję. Wszystko tu jest powiązane ze sobą. Antropologicznie, w sensie kulturowym – znakomite! Dekalog można odczytywać jako zbiór doświadczeń określonej wspólnoty w określonym miejscu i czasie o tak ogromnej sile rażenia, że do dzisiaj w zasadzie nikt ich nie kwestionuje, i to jest następny fenomen. Musieliśmy zatem w taki sposób budować nasze historie, aby odwoływać się do przykazań w bardzo uważny i wyważony sposób. Szczególnie pilnowaliśmy, by nie zatracić tej równowagi

przekazu uniwersalnego. I chyba nam się udało, skoro filmowy *Dekalog* z taką uwagą był i jest odbierany w Japonii, Chinach, Indiach, Izraelu, Brazylii, Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych. Na tym polega to, co nazywam wydobywaniem z siebie właściwego tonu i zachowywaniem proporcji. I wydaje mi się, że to, co było naszym doświadczeniem – życie w kraju, gdzie marksizm mieszał się z katolicyzmem, życie toczyło się w cieniu Holokaustu i po hekatombie powstania warszawskiego, pośród ludzi doświadczonych przez dwa totalitaryzmy, którzy potrafili zdobyć się na cudowny solidarnościowy zryw z sierpnia 1980 roku – dawało podstawy, by wykorzystać przykazania nie do pisania anegdot, ale scenariuszy filmów zdolnych wzruszyć i poruszyć ludzi przychodzących z różnych stron. Bo jak się człowiek zabiera do Dekalogu, to musi się liczyć z tym, że zabiera się do czegoś poważnego, i jest w tym sporo odwagi, która miesza się z tupetem i beczelnością.

Wiesław Zdort, autor zdjęć do *Dekalogu, jeden*, przed laty tak skomentował pytanie Grzegorza Gazdy, czy decyzja Kieślowskiego o powierzeniu każdego z odcinków serialu innemu operatorowi sprawiła, że praca przy tych dziesięciu filmach była odbierana jako swego rodzaju konkurs operatorski: „Takie sformułowanie z ust Kieślowskiego nie padło, ale ja, który mam troszeczkę sportową naturę, tak natychmiast to przedsięwzięcie oceniłem, zwłaszcza gdy Krzysztof powiedział, że ma zamiar do każdego odcinka zaangażować innego operatora i będzie się starał, oczywiście, wybrać najlepszych. Czym mnie natychmiast podniecił, ponieważ zrozumiałem, że mogę – prawda? – znaleźć się co najmniej w pierwszej dziesiątce. Do czego oczywiście nie roszczę sobie żadnych pretensji, tym niemniej oto powstała jakby taka możliwość”*. Jednak wśród autorów zdjęć do *Dekalogu* zabrakło

* *Nie chcę realizować formy poza świadomością reżysera...*, z Wiesławem Zdortem rozmawia Grzegorz Gazda, „Film na Świecie” 1992, nr 3–4, s. 127.



Krzysztof Piesiewicz w czasie prowadzonych przez siebie warsztatów scenariopisarskich na uniwersytecie w Szanghaju w 2018 roku.



Pierwszy publiczny pokaz cyklu filmów *Dekalog*, Szanghaj 2016.

Okładka *Dekalogu* wydanego w Chinach w drugim obiegu.

nazwisk współpracowników z poprzednich lat: Jacka Petryckiego czy Krzysztofa Pakulskiego.

Autorem zdjęć do *Bez końca* był Jacek Petrycki. Krzysztof ubolewał, że Jacek nie zgodził się pracować przy *Dekalogu*. Petrycki argumentował to sytuacją, w jakiej się znalazł, angażując się w działalność opozycyjną. Z tego, co wiem, uważa, że popełnił wtedy błąd. Z grona operatorów, którzy pracowali przy *Dekalogu*, potem z nami pozostali Edward Kłosiński i przede wszystkim Sławomir Idziak.

Wcześniej Idziak robił zdjęcia do *Przejścia podziemnego* (1973) i *Blizny* (1976).

I nastał Piotrek Sobociński, który chyba był z nami najbliższymi związany. Takie mam wrażenie. Piotrek był człowiekiem o niebywałej wrażliwości i talencie... Czasem się zastanawiam, jak to było możliwe, że grono operatorów, które pracowało przy *Dekalogu*, dokonało tak wspaniałych rzeczy w tak trudnych i skromnych warunkach? Bo przecież obrazy filmowe w poszczególnych odcinkach są bardzo piękne, a była to w gruncie rzeczy skromna produkcja niedoinwestowanej telewizji u schyłku PRL-u, realizowana w dużym tempie, w dodatku mroźną zimą. Wszystko zagrało. Po strasznym czasie stanu wojennego była w nas wszystkich, w całej ekipie filmowej, jakaś chęć dania z siebie czegoś wyjątkowego, powiedzenia o czymś ważnym. Myślę, że dramatyzm tamtego czasu rzutował na obrazy tworzone do *Dekalogu*, na jego montaż, grę aktorów i nastrój całości. Udało się przekazać w tym cyklu klimat realnie istniejącej tajemnicy. Coś, co mecenas Labrador w *Bez końca* określa słowami, którymi charakteryzuje swojego zmarłego kolegę Antka Zyro: „Nie miało prawa mu wychodzić, a wychodziło”. Przed każdym odcinkiem *Dekalogu* rozmawiałem z Krzysztofem, kto powinien robić do niego zdjęcia. Ale cóż ja wtedy mogłem powiedzieć na ten temat? Nie znałem operatorów. Dopiero później zacząłem się orientować, kto jakim światłem operuje i jakim obrazkiem opowiada. Krzysztof mi ich przybliżył. Bardzo sugestywnie opowiadał o ich pracy. Ponieważ były problemy

z jednym z operatorów, do dwóch odcinków zdjęcia nakręcił Piotrek Sobociński. Do jednego z nich miał chyba kręcić jego ojciec, Witold Sobociński.

Pracował w tym czasie przy *Franticu* (1988) Polańskiego.

Zadziwiające, że udało się zrobić jednorodny wizualnie serial, zatrudniając do każdego odcinka innego operatora. Takie założenie było od początku: różni operatorzy, jeden kompozytor, my jako scenarzyści, którzy ogarniają całość koncepcyjnie, a na czele Krzysztof, który tworzy z tego jednolite dzieło.

Wokół jakich tematów toczyli panowie rozmowy podczas pracy nad scenariuszem filmu nawiązującego do przykazania „Pamiętaj, abyś dzień święty święcił”?

Od dziecka święta kojarzyły mi się z samotnością, ale nie dlatego, że byłem kiedyś sam w czasie świąt. Wprost przeciwnie – wychowywałem się w domu, w którym rok „mierzyło” się od Bożego Narodzenia do Bożego Narodzenia, gdzie rodzina tworzyła namiastkę rajy. Przy wigilijnym stole siadało kilkadziesiąt osób, dom pękał w szwach. Obok stała gigantyczna choinka... To był dom, który nie znał pojęcia pustki. Pełen ludzi blisko siebie i bliskich sobie.

Ale akcja *Dekalogu*, trzy toczy się poza domem, z dala od wigilijnego stołu, na pustych ulicach miasta w nocy, podczas której nikt nie chce być sam.

Pojęcie samotności znalazło się w centrum tego filmowego opowiadania. Właśnie nie wspólnota, ale niejako w kontrapunkcie do niej samotność, która może wynikać ze świąt. Mówiłem już wcześniej, że kiedy teraz oglądam ten film, to mam wrażenie, że jest on nie tylko o samotności, ale i o bolesnym wykluczeniu. Kilka miesięcy wcześniej – zanim zaczęliśmy pracę nad tym scenariuszem – jechałem do rodziców ze swoimi dziećmi małym fiatem wypełnionym prezentami. Skręciłem w Krakowskie Przedmieście. Było już ciemno. Trzymał tęgi

mróz. W pewnym momencie zobaczyłem, jak ze szpitala dziecięcego przy pałacu Staszica wybiega mały chłopiec w pizamie i pędzi w kapciach w stronę choinki przed kościołem Świętego Krzyża, nieopodal pomnika Mikołaja Kopernika. Chwilę potem wyskoczyły za nim dwie pielęgniarki, złapały go, wzięły na ręce i zabrały do szpitala. Scena ta znalazła się w filmie. Trwa raptem kilkanaście sekund. W pewnym sensie ta sytuacja stanowiła sedno opowiadania, jego trzon, wokół którego zaczęliśmy budować scenariusz. Powiem więcej, ta scena jest jak gdyby kwintesencją tego odcinka, znakiem podpowiadającym, jak należy interpretować film.

W scenariuszu nie została zapisana, może więc znalazła się w notecie Kieślowskiego z innymi pomysłami dotyczącymi tego odcinka? To w zasadzie sam początek filmu, czwarta minuta. Ewa (Maria Pakulnis) przygląda się ucieczce chłopca przez okno swojego fiata 126p, ale scena rozgrywa się w innej przestrzeni niż w pana wspomnieniu, bo na osiedlu. Tu też stoi choinka obwieszona różnokolorowymi żarówkami. Pielęgniarka łapie chłopca i prowadzi z powrotem. Chwilę przedtem Janusz (Daniel Olbrychski) w przebraniu Świętego Mikołaja rozdawał prezenty swoim dzieciom i żonie. Kieślowski zestawiał te dwie krańcowo różne sceny z dziećmi przy wigilijnej choince: radosnych maluchów podekscytowanych chwilą rozdawania upominków i samotnego chłopca biegnącego na mrozie do świecącego drzewka, pod którym nikt i nic na niego nie czeka. Czy ten scenariusz był w jakiś sposób związany z pana doświadczeniami z pracy adwokackiej?

Starzy adwokaci uczyli, żeby w okresie świąt Bożego Narodzenia odwiedzać klientów odsiadujących wyroki. I ja często to robiłem. Widziałem wtedy w więzieniu, jak ci wyglądający na najbardziej twarde, uchodzący za brutalnych, nagle miękli. W tym jedynym w roku czasie odczuwali w sposób szczególny swoją nieobecność w miejscach, w których powinni być. W czasie świąt izolacja i pozbawienie wolności uwierają najdotkliwiej.

Ale film nie mówi o więzieniu. Jedynym miejscem przypominającym więzienie jest izba wytrzeźwień, prowadzona przez sadystycznego nadzorcę. Tam, w domu Janusza, namiastka raj, tu piekła... Wiedzieliśmy podczas pisania tego scenariusza, że coś z parą głównych bohaterów trzeba zrobić, nie mogą tylko chodzić i gadać. Rozmawialiśmy o miejscach, do których trafią w wigilijną noc. Ale dzisiaj nie jestem przekonany, czy nie mogliby gadać i chodzić do świątecznego poranka... Boże Narodzenie ze swoim nastrojem, klimatem, pozytywną energią pogłębia w ludziach samotnych poczucie samotności i wykluczenia. Postawiliśmy sobie pytanie: skąd się bierze samotność? Czasem z odrzucenia miłości, pozostawienia kogoś, porzucenia. Od tego zaczyna się często droga ku coraz większej samotności, wykluczeniu, rozpacz i bezradności. Wiele takich spraw poznałem w czasie praktyki adwokackiej. Splątane relacje między ludźmi, którzy się kochali, a potem zaczęli się nienawidzić. Zbliżają się święta, ale dzieci do nich nie dzwonią, bo nie wiedzą, u kogo mają być na wigilii, u matki czy u ojca, lub kogo z nich zaprosić, skoro obojga nie mogą.

Staraliśmy się w tym scenariuszu oddać bolesne doznawanie samotności u osoby porzuconej, a zarazem problem odpowiedzialności za inne, te, które wciągnęło się w jakiś mikrokosmos uczuć, relacji, związku, a potem wyrzuciło z niego. Czy można winić bohaterkę filmu, że nie wytrzymuje samotności w tym szczególnym dniu w roku? Myślę, że trzeba ją usprawiedliwić. Święta prowokują takich ludzi do różnych rozpaczliwych gestów. Myślę, że ten sens jasno wynika ze scenariusza trzeciego odcinka i jest aktualny tak samo dzisiaj, jak był wtedy, gdy go pisaliśmy. Może dzisiaj nawet bardziej koresponduje z rozpadem więzi międzyludzkich, a często i rodzinnych. Główną rolę zagrał Daniel Olbrychski, któremu chyba zależało, by wystąpić w filmie Krzysztofa, oraz Maria Pakulnis. Pisaliśmy tę rolę dla niej. Jako jedyna została przez nas „obsadzona” w tym odcinku już na etapie pisania scenariusza. Świetnie zagrała rolę Joanny, żony Dariusza Stacha, w *Bez końca* i zależało nam na jej udziale w *Dekalogu*. Z biegiem lat ten odcinek wydaje mi się coraz bardziej ciekawy i chyba ważny.

Tak jak *Dekalog*, dwa przywołuje w pewnych scenach skojarzenia ze Szpitalem, w *Dekalogu*, trzy można znaleźć odwołania do innego filmu dokumentalnego Kieślowskiego – *Dworca* (1980). Myślę tu o scenie na pustym peronie z dworcowymi kamerami. W finale *Dworca* okazuje się, że podróżnych z Centralnego ktoś cały czas obserwuje. Za kamerami z monitoringu, których pojawienie się – raz po raz między scenami z poczekalni, peronów, kas – anonsuje groźny pomruk muzycznego akordu, kryje się jakaś zwyczajna twarz. Szary urzędnik w służbie Wielkiego Brata, by przywołać czytelną w tym dokumencie aluzję do *Roku 1984* Orwella. W *Dekalogu*, trzy jesteśmy na tym samym dworcu, na którym są te same kamery, ale pracownica monitoringu, zamiast siedzieć w pokoju z monitorami, w tę szczególną noc, gdy nikt nie podróżuje, śmiga beztrąsko na rolkach po wyludnionych dworcowych przestrzeniach.

To jest świetnie zmontowane. Puste miasto, puste ulice, jak w opustoszałym mieście trędowatych. A kobieta na wrotkach, grana przez Dorotę Stalińską, jest jakby z innego świata. Jasna postać.

Każdą opowieść, która wyłaniała się z waszych rozmów, trzeba było jednak nanizać na odpowiednio skonstruowaną oś dramaturgiczną. Czy to należało już do zadań Kieślowskiego, który nadawał pisemny kształt scenariuszom wyłaniającym się z waszych rozmów, czy robiliście to wspólnie?

Zawsze rozmawialiśmy o strukturze. Dochodziliśmy do jakiegoś momentu w naszym opowiadaniu i wtedy Krzysztof mówił: „Oto mamy punkt zwrotny. Pierwszy punkt zwrotny”. O jednej rzeczy wiem na pewno. Jeżeli nawet robi się dwuaktowy film, to ten paradygmat, oparty na zawiązywaniu akcji, punktach zwrotnych, wybrzmieniu, trzeba stosować w pierwszym i w drugim akcie. Z czasem, im więcej pisałem, im lepiej poznawałem, na czym polega scenariopisarstwo, tym częściej zacząłem się zastanawiać, kombinować, jak ów paradygmat zastosować w konstrukcji sekwencji. Moim zdaniem należy starać się – o ile się da – stosować go w jak najmniejszych

fragmentach kompozycji dramaturgicznej scenariusza. Zastosowanie tej zasady w tych najkrótszych sekwencjach jest jednak bardzo trudne. Jako ludzie potrafiący tworzyć narracje, opowiadający sobie historie od chwili, gdy nauczyliśmy się mówić, mamy ten szczególny talent, który nazwałbym „siłą dramaturgiczną”. O tym scenariuszowym paradygmacie, o którym tu mówimy, trzeba wiedzieć.

Jednak by stworzyć scenariusze, o które nam chodziło, potrzeba było czegoś więcej. Pewnego zmysłu. Albo się go ma, albo się go nie ma. Jeszcze raz powtórzę, co starałem się już wcześniej objaśnić, czyli to, co nazywam „medytacyjnym myśleniem o scenariuszu”, myśleniem obrazami. Na samym początku naszej współpracy Krzysztof mnie jakby „szturchał”, podkręcał, prowokował. Czuł pewnie, że moim wewnętrznym motorem napędowym jest też ambicja. Pamiętam, że któregoś dnia podczas rozmowy na temat stanu, w jakim w pewnej scenie znalazł się bohater, użyłem słowa „podekscytowany”. Krzysztof zapytał: „Co to znaczy? Jak to »wygląda«?”. W kinie, w filmie, przymiotniki trzeba pokazać przez konkretne zachowanie, trzeba im dodać jakiś „rzeczownik” i „czasownik”: zdarzenie, czyjeś zachowanie, reakcję. Musimy zobaczyć, że ktoś jest podekscytowany, zdenerwowany, zakochany. Krzysztof często powtarzał, że się na niczym nie zna, w zasadzie nic nie wie, ale podejrzewa, że jedyną praktyczną umiejętnością, którą posiadał, jest rozpoznawanie, kiedy ludzie nie mówią prawdy, kiedy kłamią.

Kino Kieślowskiego dzieli się na dwa okresy. Ten przed spotkania z panem i ten po, gdy wspólnie zaczęliście tworzyć opowieści filmowe. Istnieją między filmami Kieślowskiego z tych dwóch różnych okresów wyraźne podobieństwa, ale częściej chyba zauważamy różnice. Tadeusz Sobolewski nazwał te okresy realistycznym i metafizycznym. Dokładnie tak to ujął w rozmowie z Kieślowskim: »Mnie się wydaje, że obie połówki Twojego kina – »realistyczna« i »metafizyczna« – dopełniają się»*

* Tadeusz Sobolewski, *Dziecko Peerelu. Esej. Dziennik*, Warszawa 2000, s. 93.

Powiem panu rzecz bardzo dziwną, tajemniczą. Choć to jedna z tych tajemnic, które można łatwo rozwikłać. Jeżeli po jednym wielogodzinnym spotkaniu piszemy tylko te dwie karteczki i nie posuwamy się w sposób bezczelny, besserwisterski, do przodu ze scenariuszem, nie zapełniamy stron pustą gadaniną, ale pracujemy w ogromnym skupieniu nad każdym zdaniem czy dialogiem i uruchamiamy w naszej historii jakieś konkretne sytuacje, zdarzenia, to proszę mi wierzyć, choć to rzecz przedziwna, że potem w życiu wpadamy – raptem, niespodziewanie – w takie same sytuacje. To, co przydarzyło się wymyślonym przez nas postaciom, staje się nagle także naszym udziałem, jakby fikcja stanowiła zapowiedź przyszłych faktów. W tym skupieniu medytacyjnym, jakim jest uważne i na serio pisanie scenariusza, całkiem nieświadomie wywołujemy coś, co może w przyszłości nastąpić. Od kiedy się o tym przekonałem, nie robię już pewnych rzeczy. Nie nadaję bohaterom w scenariuszach imion bliskich mi osób, a kiedyś podsuwałem je w tym celu Krzysztofowi, gdy razem pracowaliśmy, podobnie jak numery telefonów znajomych, które potem „dzwoniły” w filmie. Teraz tego unikam jak ognia. Co ciekawe, na to samo, co wiąże się ze skupieniem medytacyjnym, zwrócił uwagę Singer, nazywając to „snem na jawie”. Mówi tak: „Mam wrażenie, że władca snów ostrzega mnie: »Czy pamiętasz sprawy, które ci się przydarzyły? Uważaj, bo mogą się powtórzyć«”*

W *Dekalogu*, dziesięć podjęliśmy temat transplantacji nerek, kluczowe zdarzenie w życiu bohaterów tego filmu. A tu nagle moja żona zapada na bardzo poważną chorobę nerek. Staje na granicy życia i śmierci. Codzienne dializy i życie ze świadomością, że jedynie transplantacja może ją uratować. I tak się stało. Siostra żony ofiarowała jej nerkę. Inny zbieg okoliczności. Rok po realizacji *Krótkiego filmu o zabijaniu* – gdzie narzędziem zarówno zbrodni popełnionej na taksówkarzu, jak i egzekucji wykonanej na skazanym był sznur – została zamordowana moja matka. Związano i uduszono ją sznurem,

* R. Burgin, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, dz. cyt., s. 9.

dokładnie tak samo jak księdza Jerzego Popiełuszkę, którego rodzinę reprezentowałem podczas procesu jego zabójców. Być może ten sznur przyszedł mi do głowy podczas pisania scenariusza *Dekalogu*, pięć właśnie dlatego, że uczestniczyłem w tym procesie. I może ten sznur z filmu „wywołał” inny, którym śmiertelnie skrupowano moją matkę rok później... Jeszcze jeden przykład: motyw wady serca. W *Bez końca* na atak serca umiera mecenas Antoni Zyro. Potem w *Dekalogu*, *dziwięć* umieściliśmy postać młodej śpiewaczki, u której w szpitalu zostaje wykryta wada serca. Wreszcie na chorobę serca umiera polska Weronika w *Podwójnym życiu Weroniki* (*La double vie de Véronique*, 1991). Nie sposób nie skojarzyć tego z chorobą Krzysztofa i jego śmiercią...

Aha, jeszcze jedno. Niech pan sobie wyobrazi, pojechałem do Sztokholmu na promocję *Czerwonego*. Spotykam się z dziennikarzami z różnych pism. Wszyscy umówieni na konkretną godzinę i co drugi pyta z pewnym zdziwieniem o finał filmu. Dlaczego taki szczególny, prawie nierealistyczny – chodziło o katastrofę morską na kanale La Manche, z której ratują się znani nam bohaterowie *Trzech kolorów*. W ostatniej scenie sędzia ogląda telewizję i słyszy komentarz do reporterskich zdjęć: „Przyczyny katastrofy promu nie są do tej pory znane. Według list pasażerów na pokładzie znajdowało się 1435 osób. Norweski statek, który pierwszy pojawił się na wezwanie SOS, wyłowił 7 osób i te z całą pewnością zostały uratowane”*. Następnego dnia przed śniadaniem spoglądam na poranną gazetę, może to była „Svenska Dagbladet”, a na pierwszej stronie gigantyczne zdjęcie statku i nagłówek donoszący, że w nocy z 27 na 28 września 1994 roku zatonął na Bałtyku prom Estonia. Jedna z największych katastrof morskich końca stulecia. Zginęły 852 osoby. Można by połączyć informację o tym zdarzeniu z ujęciami z końca *Czerwonego*... Potem już nie pytano mnie o to zakończenie.

* Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, *Trzy kolory: Czerwony*, „Film na Świecie” 1992, nr 3–4, s. 118.

Mam opis ludzkich zachowań na wieść o innej katastrofie: „Ktoś głośno rozpacza, ktoś przytula kogoś w geście ukojenia, mężczyzna powtarza w kółko: »jak ja jej to powiem, jak ja jej to powiem?«. Ania przeciska się powoli przez wzburzonych, płaczących, skupionych ludzi. Na liście pasażerów samolotu z północnej Afryki jest nazwisko jej ojca. To, co powiedziano jej przez telefon, zyskuje tylko urzędowe potwierdzenie. Nikt się nie uratował, linie lotnicze zapewniają o współczuciu i deklarują pomoc. Anna nie słucha ofert do końca, wychodzi przed lotnisko, oddycha ciężko”*. Wie pan, z czego to jest? Z pierwszej wersji noweli scenariuszowej czwartej części cyklu „bez tytułu”, która potem zmieniła się w scenariusz *Dekalogu*, *cztery*. Anna, zdruzgotana wiadomością o śmierci ojca w katastrofie lotniczej, wraca do domu i otwiera wyciągniętą z szuflady jego biurka kopertę z napisem: „Nie otwierać przed moją śmiercią”. Poznaje tajemnicę. Jej ojciec nie jest tak naprawdę jej ojcem. Dziś powiedzielibyśmy: biologicznym ojcem. Tymczasem ojciec wcale nie zginął. Zmienił lot. Zjawia się w mieszkaniu. Zdumienie, radość, a potem ważna rozmowa. W ostatecznej wersji scenariusza i w filmie nie ma katastrofy. Jest za to tajemnicza koperta.

À propos *Dekalogu*, *cztery*, powiem panu, że chyba nie ma nic ważniejszego w życiu jak dobre relacje z rodzicami. Ja akurat otrzymałem dar ogromnej miłości rodzicielskiej. Miałem dobrze ustawione relacje z obydwójgiem, co akurat w moim przypadku, przy moim usposobieniu i stosunku do świata, było niesamowicie ważne. Gdybym miał bardzo zasadniczych rodziców czy kołtunów, to nie wiem, jak by się moje życie potoczyło. Cóż ta moja matka musiała przeżywać, kiedy w szkole nawet zeszytów nie prowadziłem! Tygodniami do szkoły nie chodziłem. Rodziców musiało to mocno przygnębiać, ale w domu panował zupełny spokój. Otrzymałem od nich ogromny margines swobody, poparty zaufaniem. Ja po prostu przechodziłem moją edukację

* K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Propozycja cyklu filmów TV*, dz. cyt., s. 21.

gdzie indziej. Miałem własny, jak to się dziś określa, „indywidualny tok nauczania”. Zamiast na lekcje chodziłem do muzeów, do kina (zwłaszcza do DKF-u „Zygakiem”), dużo czytałem. Bywałem w Międzynarodowym Klubie Prasy i Książki i przeglądałem dostępne tam czasopisma. Wspaniali byli ci moi rodzice... Ale wracając do *Dekalogu*: analiza przykazań pozwalała odkrywać w nich siłę drogowskazu, w przypadku każdego inną. Zastanawiając się nad czwartym, docierałem do czegoś bardzo ważnego. Mówi ono o tym, że trzeba szanować rodziców, ponieważ oni wymagają szacunku. Nie okazując go, czynimy im wielką krzywdę. Z perspektywy lat widzę, że drogowskaz ten podsuwa jeszcze jeden argument: staraj się szanować rodziców, ponieważ nie czyniąc tego, nie tyle redukujesz ich, ile anihilujesz siebie. W istocie to ważniejsze dla ciebie niż dla nich. Jeśli jesteś wierzący, to rodzice są w pewnym sensie ogniwem pośrednim między tobą a Bogiem, a jeśli nie wierzysz, to dobre relacje z rodzicami budują ciebie jako człowieka.

Utkwił mi w pamięci fragment spisanej przez Danutę Stok opowieści Kieślowskiego o jego życiu, w którym pięknie mówi o relacji z rodzicami, o tym, co nazywa „niesprawiedliwością” w relacji dzieci – rodzice. Pozwolę sobie go zacytować, bo dobrze dopełnia pana słowa. „Związki z rodzicami zawsze są niesprawiedliwe. Wtedy kiedy oni są naprawdę w najlepszej formie, najlepsi, najbardziej energiczni, najbardziej żywotni, najbardziej kochani, to ich nie znamy, bo nas jeszcze nie ma. Albo jesteśmy tak malutcy, że tego w ogóle nie rozpoznajemy. A potem, kiedy dorastamy i zaczynamy coś rozumieć, oni się starzeją. Już nie mają tej energii, którą mieli. Już nie mają tej woli życia, którą mieli, kiedy byli młodzi. Przeżyli najróżniejsze zawody, niepowodzenia. Już są zgorzkniali. Ja miałem fantastycznych rodziców. Fantastycznych. Tylko tyle, że nie mogłem ich docenić wtedy, kiedy powinienem. Nie mogłem, bo byłem za głupi, za młody. Potem nie mamy dostatecznie dużo czasu na miłość dla nich, bo mamy swoje własne sprawy. [...] A przecież

tak naprawdę rodzice potrzebują nas wokół siebie. Ciągłe uważają, że jesteśmy dziećmi i wymagamy nieustającej opieki. My się spod tej opieki wyrwamy i mamy do tego prawo. Dlatego myślę, że stosunek między dziećmi a rodzicami zawsze jest »niesprawiedliwy«. No ale tak musi być. Wszystkie pokolenia dotyka ta »niesprawiedliwość«. Może ważne jest tylko, żeby to w pewnym momencie zrozumieć”*

Kiedy byłem chłopcem i rodzice wychodzili gdzieś wieczorem, zostawiając mnie samego w domu, zakradałem się do ojcowskiej biblioteki, by buszować wśród zgromadzonych tam książek. Najczęściej sięgałem po te stojące na najwyższej półce o anatomii człowieka (z całkiem niewinnie wyglądającymi z dzisiejszej perspektywy obrazami nagich kobiet) czy medycynie sądowej. W tych ostatnich przerażały, ale i fascynowały opisywane okropieństwa. Grzebałem po szufladach. W jednej z nich w biurku ojca leżała koperta. Było na niej napisane: „Otworzyć po mojej śmierci”. Jakież ja miałem dramatyczne myśli przed snem po jej odkryciu! Nie dawało mi spokoju, co tam jest napisane. Byłem przekonany, że to musi dotyczyć mnie. No bo kogo innego, skoro tak strasznie ważne? Snułem niekończące się rozważania, by przeniknąć tajemnicę tej koperty. Może to nie są w ogóle moi rodzice? Może nasza rodzina skrywa jakąś mroczną tajemnicę? Czasem, kiedy myślałem o tej kopercie, ogarniał mnie lęk spotęgowany tym, że małżeństwo rodziców przechodziło jakiś kryzys. Jak się pan pewnie domyśla, któregoś dnia okazało się, że koperta zawiera... testament. Wspomnienie jej istnienia stanowiło impuls do stworzenia opowiadania o relacjach między dzieckiem i rodzicami do czwartego odcinka *Dekalogu*.

W ostatecznej wersji scenariusza i w filmie tajemnica listu nie zostaje ujawniona.

Gdybyśmy dzisiaj pisali ten scenariusz, gdybym miał napisać jakąś nową jego wersję, skupiłbym się na pytaniu: czy wolno czytać cudze

* Krzysztof Kieślowski, *O sobie*, oprac. Danuta Stok, Kraków 1997, s. 21–22.

listy? Na kanwie tak postawionego pytania można zbudować opowieść o współczesnym świecie, w którym całkowicie zmienił się paradygmat zachowania honorowego. Mógłby to być na przykład film o listonoszu, który czyta cudze listy, owładnięty jakąś manią transparentności życia publicznego.

Rozmowa na temat *Dekalogu*, cztery, jego interpretacja, może pójść także w innym kierunku. Françoise Audé napisała: „W tym odcinku *Dekalogu* reżyser analizuje przypadek kazirodztwa, nie znajdując w nim Zła”*.

Nie zgadzam się. Spalenie listu na końcu *Dekalogu*, cztery oznacza zachowanie status quo, ocalenie więzi między ojcem a córką, czyli utrzymanie czegoś najważniejszego. Tajemnica pozostaje.

O *Dekalogu*, pięć rozmawialiśmy już przy okazji *Krótkiego filmu o zabijaniu*, ale chciałbym powrócić jeszcze do tego odcinka.

Wie pan, w *Dekalogu*, pięć jest kilka płaszczyzn. Płaszczyznę adwokatury, która tam jest, rozumiem jako wrażliwość mimozy i odporność słonia. Przeważnie w tych kategoriach rozpatrywałem kwestie związane z moim zawodem – profesją obrońcy. Są też w tym filmie płaszczyzny przemocy i zagubienia zdesperowanego człowieka, jego odnajdywania się, poszukiwania światła. Pokazaliśmy w sposób syntetyczny, za pomocą znaków, dlaczego bohater wszedł na tę właśnie drogę, skręcił nie w tę co trzeba uliczkę, dlaczego się uwikłał... Opowieści panu pewien incydent, który zdarzył się podczas pisania scenariusza tego odcinka. Siedzieliśmy z Krzysztofem w małej kuchence przy ulicy Klaudyny 32 w mieszkaniu numer 135. Był późny wieczór. Moja żona i dzieci już spały. Za sobą mieliśmy konstruowanie pierwszej części tego filmu, „zlepienie” postaci Jacka z dwu innych, o których opowiadałem Krzysztofowi. Jak pan pamięta, pierwszą inspirację stanowił młody mężczyzna z prowadzonej przeze mnie sprawy karnej.

* Françoise Audé, *Ani Ewa, ani Adam*, „Film na Świecie” 1992, nr 3–4, s. 52.

Drugim wzorem stał się tytułowy bohater *Nocnego kowboja* (1969) Johna Schlesingera.

Jacek na chwilę przed egzekucją mówi adwokatowi, że chciałby zostać pochowany w tym samym grobie, w którym leżą ojciec i siostra. „Tam leży Marysia. Marysia, ojciec i jedno jest wolne. Marysia tam leży pięć lat... pięć lat, pięć lat temu przejechał ją traktorzysta. Tam u nas. Była w szóstej klasie, na początku... to miała dwanaście lat... w szóstej klasie. Ja z tym traktorzystą... Ja z tym kolegą, to mój kolega był, piliśmy przedtem... piliśmy wódkę i wino, a potem on pojechał i przejechał ją, na łące, pod lasem. [...] Ja tu myślałem... Myślałem tutaj... jakby ona żyła, ja może bym, może bym w ogóle stamtąd nie wyjechał. Może bym został. [...] Wcale nie chciałem wyjeżdżać, gdyby nie to... Może by wszystko było inaczej”*.

No właśnie. Ten chłopak przyjechał do Warszawy i nie mógł w niej znaleźć miejsca dla siebie. Szukał go. Krążył po mieście. A pewnego dnia znalazł tu śmierć. To pierwsza część filmu. Pod względem artystycznym, jeśli idzie o inspirację, elementy narracji, rys psychologiczny głównej postaci, była ona ściśle związana z filmem *Nocny kowboj*, który dostarczył mi, młodemu widzowi, mocnych przeżyć. Pamiętam, że z seansu podczas Konfrontacji Filmowych (corocznego przeglądu najlepszych filmów ze świata), gdzie film oglądałem po raz pierwszy, wyszedłem, czując, że dostałem obuchem w łeb. Powiedziałem wtedy do kogoś: „Niesamowitego naturšczyka znaleźli do roli Ratso!”. I natychmiast usłyszałem: „Czyś ty zwariował? To przecież Dustin Hoffman!”. Zrozumiałem wówczas, jaką siłę oddziaływania może mieć aktor z taką osobowością, który zdolny jest wcielić się w rolę w tak przekonujący sposób, że widz wierzy w autentyczność postaci, a zapomnia o odtwarzającym ją aktorze. W postaci Jacka z *Dekalogu*, pięć jest zatem coś z Joego Bucka, którego w *Nocnym kowboju* gra Jon Voight. Jakieś zagubienie człowieka, który przyjeżdża do innego świata, do

* K. Kiesłowski, K. Piesiewicz, *Dekalog, Scenariusze filmowe*, dz. cyt., s. 127.

wielkiego miasta, i chce w nim zaistnieć, chce przybrać jego barwy, nauczyć się nowego sposobu bycia, ale wpada w jego sidła. W obu filmach są to różne sidła, inne w *Nocnym kowboju*, inne w *Dekalogu*, pięć czy *Krótkim filmie o zabijaniu*. Pierwsza część naszego dwuaktowego filmu kończy się sceną zabójstwa kierowcy taksówki.

I tu wracam do momentu, od którego zacząłem. Siedzimy w kuchni na Klaudyny i Krzysztof pyta: „No i co dalej?”. Ja mówię: „Ogłoszenie wyroku”. Krzysztof: „I co?”. Ja: „I nic”. Krzysztof: „I co dalej?”. Ja: „Dalej jest więzienie. I rozmowa”. Rozmowa między adwokatem a skazanym, właściwie spowiedź. Tu z kolei pewna inspiracja popłynęła z finałowej rozmowy w filmie Wima Wendersa *Paryż, Teksas* (1984), który też zrobił na mnie duże wrażenie. Już wtedy wiedziałem, że w naszym filmie musi paść to jedno bardzo ważne zdanie, o którym już panu opowiadałem, gdy adwokat mówi do strażnika: „Niech pan powie panu prokuratorowi, że ja nigdy nie powiem »już«”. Tylko że to zdanie nie przyszło od razu. Na tym polegała ta praca: od kilku godzin skupienia do paru zdań scenariusza.

Czy są w tym filmie jeszcze inne zdania, które pan kiedyś usłyszał, zachował w pamięci i przeniósł do scenariusza?

Tak. Na przykład skierowane przez prokuratora do Piotra, gdy wychodzi on z gabinetu naczelnika więzienia na ostatnią rozmowę z Jackiem: „To może niewłaściwa chwila... Ale tak rzadko się widzujemy. Chciałem pogratulować. Słyszałem, że urodził się panu syn”^{*}. To zdanie zapadło mi w pamięć nie tylko dlatego, że wiązało się ze szczególnym wydarzeniem w moim życiu, narodzinami mojego syna Piotra, ale pewnie też ze względu na typ mojej wrażliwości. Rodzina i więzienie to dla mnie dwa zupełnie różne światy, które pozostają wobec siebie w zasadniczej opozycji. Więzienie to umieranie... Lubię też zdanie matki skierowane do Jacka: „Tyle pola do obrobienia”. Autentyczne. Kiedyś je usłyszałem.

^{*} Tamże, s. 125.

Ale ani w opublikowanym scenariuszu *Dekalogu*, ani w filmie ono nie pada. Matka płacze na sali sądowej. Nic nie mówi. Może to zdanie było w którejś z wcześniejszych wersji scenariusza?

Być może. Kieślowski różne drobiazgi, które usłyszał w czasie naszych rozmów, zapisywał w notesie. Stąd się wzięło na przykład zbliżenie na togę. Piotr ciągnie ją za sobą po podłodze korytarza sądowego chwilę po zakończeniu procesu. Dla mnie jedną z najpiękniejszych scen w tym filmie jest ta w barku po zamówieniu przez Jacka ptysia i kawy. Tak została opisana w scenariuszu: „W pewnym momencie czuje na sobie czyjś wzrok. Na parapecie okna dwie dziewczynki rozłożyły swoje szkolne piórniki i zamieniają się na różowe gumki. Jedna z nich patrzy na Jacka, uśmiecha się niepewnie i Jacek odpowiada jej też uśmiechem. Po raz pierwszy widzimy, jak się uśmiecha. Ma ładne zęby, jasny, twardy wyraz oczu mięknie. Patrzą na siebie przez chwilę i dziewczynki kiwiają grzecznie i miło głowami na pożegnanie”^{*}. Kieślowski dodał w trakcie kręcenia, że Jacek nabiera łyżeczką fusy z kawy w filiżance i niczym z procy „strzela” nimi w szybę, za którą dziewczynki zajmują się swoimi sprawami. Dopiero wtedy odwracają głowy i go zauważają. Bawią je rozbryzgi na oknie. Oglądałem ten fragment wielokrotnie. Zaledwie w kilkanaście sekund Kieślowski mówi o tym facecie wszystko, co najistotniejsze. Krzysztof wymyślił tę scenkę w czasie naszych rozmów. A także tę z Beatką przy osiedlowym sklepie, którą lubieżnie zagaduje taksówkarz, a ona odchodzi, kręcąc biodrami. Postacie, pojawiające się na chwilę, drobne zdarzenia zapadające w pamięć, które trafnie charakteryzują bohaterów, to „perełki”, którymi Krzysztof wypełniał filmy. Mam na to określenie: „miękkie uchwycenie twardego realizmu”. Poza tym odkrył i obsadził w głównej roli Mirosława Bakę. Przyznam się panu, że po obejrzeniu *Krótkiego filmu o zabijaniu* pomyślałem: „Na samym starcie wspaniale zagrał rolę, która nazaczy go na zawsze”.

^{*} Tamże, s. 127.

Dekalog, pięć jest najbardziej mrocznym odcinkiem całego cyklu...

Tak, ale proszę pamiętać, że ten film ma także drugi akt, który wydobywa z tego chłopca, który zabił siebie, wszystko, co najlepsze. Oczywiście nie dosłownie, ale w tym znaczeniu, które Dostojewski w *Zbrodni i karze* nadał słowom Soni skierowanym do Raskolnikowa: „A cóżes ty sobie uczynił?”. Była już o tym mowa. W drugiej części dochodzi także do głosu postać młodego adwokata. Ale o tym również już rozmawialiśmy.

Kieślowski wspominał w autobiografii, że realizacja sceny egzekucji okazała się dla całej ekipy bardzo trudnym przeżyciem. „Napisałem tę scenę, zbudowałem wnętrze w studio, wynająłem aktorów. Oni się nauczyli, co mają tam gadać i robić. Operator oświetlił. Inaczej mówiąc, wszystko było gotowe i poprosiłem, żeby zrobili próbę. Zawsze staram się zrobić próbę całej sytuacji. I kiedy zrobili tę próbę, zauważyłem, że wszystkim zmięły kolana, mnie też. To było po prostu nie do wytrzymania. Wszystko zrobione było przez nas, ale elektrykom ugięły się nogi, kaskaderom także, operatorom i mnie też. Wszystkim. Była mniej więcej jedenasta rano. Musiałem przerwać zdjęcia. Zrobiliśmy je dopiero następnego dnia. Po prostu nie można było wytrzymać tego widoku, mimo że przecież był przez nas zainscenizowany”^{*}.

Zdjęć z egzekucji nie realizowano w więzieniu, bo okazało się to niemożliwe. Moim bliskim kolegą był Stanisław Mikke, który w latach siedemdziesiątych pracował jako prokurator. Uczestniczył w dwóch czy trzech egzekucjach. Potem „nawrócił się”, odszedł z prokuratury, został adwokatem, redaktorem naczelnym miesięcznika „Palestra”, sędzią Trybunału Stanu. Był zastępcą Władysława Bartoszewskiego w Radzie Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa. Brał udział w ekshumacjach polskich ofiar NKWD w Miednoje i Charkowie. Poleciłem go Krzysztofowi. Mikke pośredniczył w nawiązaniu kontaktu z naczelnikiem więzienia na Rakowieckiej. Krzysztof obejrzał celę egzekucji, ale

z powodów, których już nie pamiętam, nie uzyskał zgody na realizację zdjęć w tym miejscu. Cela została więc zbudowana w wytwórni filmowej na Chełmskiej w Warszawie. Odtworzona jeden do jednego. Byłem na planie filmowym w dniu, kiedy kręcono scenę egzekucji. No i wtedy zdarzyła się ta historia z Mirosławem Baką, który w chwili wieszania zemdłał. Coś nie zadziało i został podduszony.

Obok Baki w roli Jacka w tym filmie oglądamy Krzysztofa Globisza w roli młodego adwokata. Nie sposób pomyśleć, że ta postać nie ma z panem wiele wspólnego.

Piotr, młody adwokat, to jakby rozwinięcie postaci mecenasa Zyro z *Bez końca*. Proszę zwrócić uwagę na jego rozdygotanie... Kto wie, czy on w ogóle powinien wykonywać ten zawód? W prywatnej rozmowie po rozprawie sędziego mówi do niego: „Za delikatny jest pan na ten zawód”. W 1978 roku PIW wydał w Bibliotece Myśli Współczesnej *Moralność prawa* Lona Luvoisa Fullera, który pisze, że prawo ma na celu nakierowanie ludzkich zachowań ku określonym wartościom. I ten młody adwokat w *Krótkim filmie o zabijaniu* personifikuje właśnie taką filozofię bycia adwokatem.

Wyobrażam sobie, że scenariusz każdego z odcinków ewoluował, powstawały kolejne warianty. Czytając wydrukowaną wersję *Dekalogu, pięć*, zauważyłem, że nie zawiera ona krótkiej scenki rozmowy telefonicznej adwokata z żoną tuż po przegranej sprawie. Domyślałem się, że do samego końca były wprowadzane zmiany.

Tak. W ten sposób pojawił się zakład fotograficzny na Krakowskim Przedmieściu, do którego Jacek znosi zdjęcie komunijne swojej zmarłej siostry, by zrobić powiększenie.

Czy rozmawialiście o tym, czym będzie się różniła wersja telewizyjna filmu od kinowej?

Nie, ponieważ to, co jest w wersji kinowej, jest w scenariuszu, tylko w trwającym godzinę filmie różne wątki uległy skróceniu. Jedyne, co

* K. Kieślowski, *O sobie*, dz. cyt., s. 129.

wyraźnie różni film kinowy od wersji telewizyjnej, to ostatnia scena. W *Krótkim filmie o zabijaniu* Piotr Ika i nic nie mówi, a w *Dekalogu*, pięć krzyczy: „Nienawidzę, nienawidzę!”. Tego także nie znajdzie pan w opublikowanej drukiem wersji scenariusza. Pamiętam, jak rozmawialiśmy z Krzysztofem o znaczeniu tych słów. Czego on nienawidzi, a może kogo? Byliśmy zgodni: nienawidzi sposobu myślenia, tej recepty na zło, która doprowadziła do zabicia Jacka.

Temat kolejnej części cyklu, czyli *Dekalogu*, sześć i *Krótkiego filmu o miłości* (1988), stał się bardziej aktualny.

To prawda. Pisząc scenariusz tej części cyklu, nie spodziewaliśmy się, że powstaje utwór w jakimś sensie profetyczny. A wygląda na to, że takim się stał. Mówi o zjawiskach bardzo wyraźnie obecnych w naszym życiu – o masowym podglądactwie i ekshibicjonizmie. Istnieje jednak pewna istotna różnica między tym, co obserwujemy na co dzień, a zachowaniem głównego bohatera naszego filmu. Tomek podgląda życzliwie, z miłości. Jest gotów raczej coś ofiarować, niż zabrać. To także film o naiwności, czystości i braku wiary w takie postawy. Nie wierzy w nie bohaterka filmu, Magda. Ich spotkanie to zderzenie dwóch odmiennych światów. Ale to także film o samotności, poszukiwaniu autorytetów, wzorów, dopełnienia w sferze intymnej tego, co podpowiada wyobraźnia młodego, dojrzewającego człowieka. Jak w każdym filmie cyklu, także tu padają pytania, na które widz sam musi szukać odpowiedzi: Co straciła, a co zyskała bohaterka? Kto jest ofiarą, a kto zwycięzcą? Czy Tomek zwyciężył, czy przegrał z kretelem? Jak potoczy się jego życie po takiej inicjacji?

Oglądając ten film, zaczynamy podejrzewać, że Magda mogła być przez kogoś skrzywdzona. Zdaje się na to wskazywać jej zachowanie.

Tak, ale jeśli taka sugestia istnieje, to tylko w sferze domysłu. Nie było takiego uzasadnienia w scenariuszu. Choć w wielu wywiadach

mówiłem, że nie wiadomo, czy ona nie zyskuje więcej niż Tomek. Pod koniec filmu budzi się w niej ponownie empatia. Może także jakieś uczucie. W centrum uwagi widza znajduje się jednak Tomek. Chłopiec dojrzewa, buzują w nim hormony, budzą się uczucia, a on z tym doświadczeniem właściwie pozostawiony jest sam sobie. Nie ma przy nim ani matki, ani ojca.

Wychował się w domu dziecka, podobnie jak Filip Mosh, bohater *Amatora* (1978), wcześniejszego filmu Kieślowskiego. Dlaczego Tomka uczyniliście sierotą?

Taki zabieg wzmacnia siłę przekazu. Chłopak przybywa jakby znikąd i wpada w wir świata, którego chyba nikt mu nie objaśnił. Nie ma za sobą rozmów z ojcem, nie przyglądał się życiu rodzinnemu, bo nigdy nie miał rodziny. Nagle widzi piękną kobietę. Scena kluczowa, ta z ręcznikiem, nabiera szczególnego znaczenia, krzywdą, której doświadcza w mieszkaniu Magdy, zostaje zwielokrotniona.

Tak brzmi opis w scenariuszu: „MAGDA: Kiedy kobieta chce mężczyzny, robi się tam wilgotna... Chcesz sprawdzić, czy jestem? Magda ujmuje jego ręce coraz wyżej. Tomek zaczyna drzeć, oddycha coraz szybciej i mimo zakazu przymyka oczy. Nagle zaciska ręce na udach Magdy, łapie powietrze, gwałtownie je wypuszcza, znów wciąga powietrze, usiłując wrócić do normalnego oddechu, ale to nie jest możliwe. Magdę opuszcza podniecenie, uśmiecha się. MAGDA: Już? Tomek otwiera oczy. Ma przed sobą uśmiechniętą, normalną, bez śladu poprzedniej ekscytacji, twarz Magdy. MAGDA: I co? Dobrze było? Tomek jeszcze ciągle oddycha nie-naturalnie szybko, ale słowa Magdy docierają do niego. Twarz mu tężeje. MAGDA: To wszystko, cała miłość. Idź do łazienki, wytrzyj się. Tomek patrzy na nią uporczywie, jakby zobaczył wszystko w nowym świetle: ją przed sobą, tuż obok, siebie przed nią, ją w rozchylonym szlafroku... Tomek nagle zrywa się i wybiega z mieszkania, Magda patrzy za nim, wtulona w fotel, potem

podchodzi do okna. Widzi Tomka, jak niezdarnie biegnie do swojego domu^{*.}

Wie pan, żeby wymyślić taką scenę, a potem ją napisać, trzeba długo rozmawiać, do bólu, o tym, co się przeżywało, mając kilkanaście lat, o dojrzewaniu, o pięknych uczuciach i zawodach miłosnych, a także innych młodzieńczych doświadczeniach. To wszystko przenika nie tylko do tak mocnych i wyrazistych scen jak ta, którą pan zacytował, ale także do szczegółów, pojedynczych słów... Weźmy na przykład wcześniejszą scenę, rozmowę Tomka z Magdą w kawiarni. Chodziło w niej między innymi o to, by przedstawić go jako osobę nieco wyobcowaną, dojrzewającą i dziwną. Mówi, że uczy się języków, a ona pyta: „I czego się nauczyłeś?”. On: „Bułgarskiego”. Magda, która stąpa twardo po ziemi, pyta dalej: „Ale po co?”. Koniec, kropka, nie trzeba niczego więcej. Pamiętam, że Kieślowski mnie zapytał, jakiego języka uczy się Tomek. Odpowiedziałem: „Bułgarskiego”, a on wybuchnął śmiechem... Ale, wie pan, w ten sposób uzyskuje się w jednym zdaniu środek do opisanego czegoś więcej niż informacja o hobby głównego bohatera.

Z jednej strony Tomek jest wrażliwym, nieśmiałym dziesiętnastolatkiem, a z drugiej skłonny wiele zaryzykować i włamać się do szkolnego magazynu, bo tam jest luneta. W opublikowanej wersji scenariusza nie ma o tym ani słowa. Tomek mówi w kawiarni, że lunetę odziedziczył po koledze, który kiedyś też podglądał Magdę.

Wcześniej zapisaliśmy gdzieś, że Tomek kupuje nową, lepszą lunetę na targowisku na Wolumenie. W trakcie realizacji została dopisana scena kradzieży. Potrzebny był mocniejszy, bardziej wyrazisty początek. Muszę panu powiedzieć, że kilka lat temu duża wytwórnia amerykańska zaproponowała realizację remake'u *Krótkiego filmu o miłości*. Najpierw się tym zainteresowałem, a potem, po wielu miesiącach, uznałem, że nie należy tego robić – nie należy zmieniać tej historii.

* K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Dekalog, Scenariusze filmowe*, dz. cyt., s. 168–169.

W przypadku *Dekalogu, sześć* i *Krótkiego filmu o miłości* różnice między obu wersjami są wyraźniej widoczne niż między *Dekalogiem, pięć* a *Krótkim filmem o zabijaniu*. W finale *Krótkiego filmu o miłości* Magda odwiedza Tomka po jego powrocie ze szpitala, ale on nie jest tego świadomy. Już śpi, a gospodyni nie chce go budzić. Magda podchodzi do lunety, przez którą Tomek ją podglądał. Patrzy przez okular: widzi swoje mieszkanie, widzi siebie, jak wbiega do środka, rozlewa mleko z butelki, płacze. Wchodzi Tomek i zbliża się do niej. Takiego zakończenia nie ma w opublikowanym scenariuszu *Dekalogu, sześć*. Nie ma w nim też tego, które znamy z wersji telewizyjnej. Można je odnaleźć za to w pierwszym szkicu scenariusza, do którego ostatecznie Kieślowski powrócił. Finał jest tam opisany następująco: „Zmarznięta Magda czeka przed pocztą. Kolejka przy okienku Tomka zmniejsza się. Magda czeka jeszcze chwilę, jeszcze dwie osoby, wchodzi i staje na końcu. Widzi Tomka, który nie patrzy w jej stronę, jak zwykle skrupulatnie załatwia interesantów. Przeguby dłoni ma obandażowane i usiłuje ukryć to pod rękawami fartucha. Wreszcie Magda uśmiecha się, Tomek jest smutny i przez chwilę patrzą tak na siebie. Magdzie znika uśmiech. – Ja już pani nie podglądam – mówi cicho Tomek^{*.}

Siła zakończenia tego filmu zawiera się właśnie w tym jednym zdaniu. Wiemy, że Tomek jest już innym człowiekiem, prawdopodobnie stracił coś pięknego. Magda stara się mu pomóc, ale pewna granica została przekroczona. Tego, co się stało, nie można cofnąć.

Skoro jesteśmy przy zakończeniu, czy zakończeniach, obu wersji tej opowieści, telewizyjnej i kinowej... Natrafiłem na ciekawy komentarz Jerzego Bossaka w stenogramie z kolaudacji *Krótkiego filmu o miłości* 13 czerwca 1988 roku. Bossak podziela pochlebne opinie na temat filmu, wyrażone już przez innych uczestników

* Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, *Dekalog, sześć*, mps, zbiory FIInA, S-26429, s. 70.

pokazu, ale ma pewne zastrzeżenia co do finału: „Właściwie wszystko już na temat tego filmu zostało powiedziane, i to wszystkie rzeczy najlepsze. Chciałbym reżyserowi Kieślowskiemu pogratulować nagrody, którą uzyskał [chodzi zapewne o jedną z nagród, Jury lub FIPRESCI, na festiwalu w Cannes dla *Krótkiego filmu o zabijaniu* – M.J.], a zarazem wyrazić nadzieję, że ten film będzie zauważony podobnie jak tamten. Jeżeli reżyser pozwoli, to chciałbym zasygnalizować swoje wrażenia z odbioru tego filmu. Otóż jeżeli chodzi o scenę końcową, kiedy Szapołowska patrzy na swoje mieszkanie przez lunetę, kiedy widzi rozlane mleko na stole i siebie płaczącą, kiedy widzi swój pokój, to w tym wszystkim jest jakiś naddatek i wolałbym, ażeby Magdalena zobaczyła w tym pokoju siebie i nachylającego się nad nią chłopca, to byłoby bardziej prawdziwe, i dlatego prosiłbym, ażeby tę scenę reżyser przejrzał, bo wydaje mi się, że już z tych szczegółów można byłoby zrezygnować”*. Dalej dyskusja między uczestnikami toczy się właśnie wokół zakończenia: czy ma ono wymiar happy endu czy nie i jak zostanie odczytane przez widzów.

Nie uczestniczyłem w tej kolaudacji, ale jak mi pan teraz to przeczytał, to muszę powiedzieć, że wielki Bossak stawia tu bardzo ważne pytanie o ton i proporcje: czy w tym zakończeniu czegoś nie jest za dużo, czy nie wystarczyłoby tylko odwrócenie lunety przez Magdę? Nie wiem, czy Bossak miał rację czy nie, ale wiem, co miał na myśli. Pamiętam dobrze, jak zastanawialiśmy się nad zakończeniem. Krzysztof pytał, co robi Magda w mieszkaniu Tomka, po co tam przyszła? Powiedziałem: „Przyszła zapytać o Tomka, wchodzi do jego pokoju, widzi, że chłopak leży w łóżku i śpi, zauważa lunetę na biurku, podchodzi do niej, pochyla się, by przyłożyć oko do szkła, i koniec, nic więcej”. A Krzysztof dodał jeszcze te obrazy z mieszkania. Może tego było już za wiele? Bossak to wyczuł.

* Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacji Filmów Fabularnych w dniu 13 czerwca 1988 roku, mps, zbiory FIInA, A-344, poz. 562.

Kieślowski tak odpowiedział po wymianie zdań: „Dziękuję bardzo za takie przyjęcie mego filmu i zastanowię się nad tym, co panowie powiedzieli. Oczywiście to zakończenie jest bajką i wszyscy chcielibyśmy, ażeby tak było, ale zarazem wszyscy wiedzą o tym, że jest to niemożliwe. W wersji telewizyjnej jest inne zakończenie, a więc widzowie kinowi i widzowie telewizyjni będą mieli zaprezentowane nieco inne wersje i będą mogli się nimi zadowolić”*.

Tak. Słusznie. Wracamy tutaj do kwestii niedopowiedzeń. Kiedy Magda po raz pierwszy przychodzi do mieszkania Tomka i staje twarzą w twarz z kobietą, u której on mieszka, krótko po tym jak chłopca zabrało pogotowie, to się nie dowiaduje, że Tomek podciął sobie żyły. Gdyby taka informacja została podana w dialogu, wybrzmiałaby w tej scenie mocno, jak jakiś efekt melodramatyczny. Magda dowie się o próbie samobójczej Tomka dopiero za jakiś czas, gdy spotka listonosza. I znów chodzi o mierzenie proporcji, ważenie słów, pewną wrażliwość. W takiej scenie jak ta, o której tu mówię – spotkanie dwóch kobiet – bardzo łatwo można „docisnąć”, istnieje pokusa mocnego efektu. Tymczasem Magda nie dowiaduje się, co zrobił sobie Tomek, bo coś innego jest w tej scenie istotne. Przecież już sam fakt, że ona tam idzie, by zapytać o Tomka, jest z jej strony swego rodzaju aktem ekspiacji. Jakiś głos odezwał się w jej wnętrzu, coś zaczęło się w niej zmieniać. W końcu to ona przychodzi do jego mieszkania, a nie on do jej. Do tej pory wszyscy mężczyźni do niej przychodzili, a Tomek jest tym jedynym, do którego ona idzie, ryzykując... może śmieszność? Co się z nią stało? Może dostrzegła specyfikę jego emocji, spontaniczność i czystość młodzieńczych intencji?

Kiedy porównuje się różne wersje scenariusza *Dekalogu*, widać, jak do samego końca odbywało się ważenie różnych proporcji, o których pan tu mówi. W opublikowanej wersji scenariusza *Dekalogu*, sześć zakończenie jest jeszcze inne niż w obu filmowych wersjach:

* Tamże.

„Wieczór. Magda stoi z lornetką przy oknie. Widzi zapalone światło w pokoju Tomka. Widzi kobietę, która podchodzi do okna i zasłania firanki. Widzi cień Tomka siedzącego przy stole”*. Natomiast w wersji przechowywanej w archiwum FIInA mamy opis sceny na pocztce, który kończy się jeszcze innym obrazem: „Magda uśmiecha się lekko. Tomek się nie uśmiecha i przez chwilę patrzą tak na siebie. (Być może Tomek mówi cicho: Ja już pani nie podglądam. Ale możliwe, że nic nie musi mówić, tylko patrzy). Magda wyjmuje ze swojej torby szklaną kulę i stawia ją na ladzie okienka, przed Tomkiem. W poruszonej kuli śnieg opada powoli za zachodzące słońce i szklany dach, aż w końcu kula robi się kryształowo czysta”**. Pojawia się tu szklana kula, która jest jednym z pamiętnych rekwizytów w *Podwójnym życiu Weroniki*. Ta ze scenariusza *Dekalogu, sześć*, widoczna w pewnych scenach *Krótkiego filmu o miłości*, choć nie w jego zakończeniu, przypomina bardziej kulę ze sceny otwierającej *Obywatela Kane’a* (1941) Orsona Welleśa, filmu ważnego dla Kieślowskiego, obejrzał go w szkole filmowej kilkadziesiąt razy.

Wie pan, te szklane kule... Niech pan się tu rozejrzy, pochodzi po moim domu. Tutaj wszędzie są takie kule. Mam cały zbiór. Mniejsze, większe. Myślę, że porozmawiamy o nich jeszcze, jak dojdziemy do *Podwójnego życia Weroniki*, bo to temat znacznie szerszy, dotyczący roli i znaczenia przedmiotów w naszych, moich i Krzysztofa, scenariuszach i filmach.

Szklana kula należy do Magdy, kobiety, która tak jest scharakteryzowana w scenariuszu: „Ma 25–28 lat. Jest przystojną blondynką. Wygląda na osobę, która daje sobie radę w życiu, i robi to, na co ma ochotę, bez przesadnych skrupułów”***. Dalej jest o tym, że w swoim mieszkaniu „umieściła pracownię plastyczną: w głębi, na ramach, wiszą nie ukończone gobeliny. Przedstawiają chyba różne rodzaje

słońc – duże, żółte, czerwone, pomarańczowe kule na tle chłodnych pejzaży”*. Skąd pomysł, by Magda była artystką? We wcześniejszej wersji scenariusza pada sugestia, że jest scenografką albo architektem wewnątrz...

Przyznam się, że teraz uważam, że te gobeliny to był zły pomysł, ale nie potrafię powiedzieć dlaczego. Mam wrażenie, że jest to rozwiązanie w nie najlepszym guście, ale lepszego zajęcia dla Magdy nie wymyśliłiśmy.

W jednej z początkowych scen *Krótkiego filmu o miłości*, gdy Tomek szykuje się do wieczornego podglądania Magdy przez lunetę, gospodyni ogląda w telewizji transmisję z wyborów Miss Polonia. W niepublikowanej wersji scenariusza *Dekalogu, sześć* krzyczy z pokoju do Tomka, komentując to, co widzi na ekranie: „Tomek, zobacz. Podobna do Szapołowskiej, prawda?”**.

Grażyna Szapołowska była bardzo świadomie dobrana do roli Magdy. Kieślowski potrafił świetnie rozpoznać jej talent i te elementy jej osobowości, które w bardzo wielu innych jej rolach nie były brane pod uwagę.

Pod koniec filmu postać Magdy trochę się rozjaśnia, ale Tomek po swoich doświadczeniach – choć przeżył poważny kryzys – jakby zasadniczo nie zmienił się, nic nie wskazuje na to, że zgorzkniał czy stał się choć odrobinę bardziej cyniczny.

Widzimy go raz jeszcze w innej części cyklu, *Dekalogu, dziesięć*, jak sprzedaje znaczki na Pocztę Główną. W pewnym sensie zastąpił tu Barcisia, który pojawia się we wszystkich częściach *Dekalogu* z wyjątkiem właśnie ostatniej. Można powiedzieć, że tak jak Barcisia „przejęliśmy” z *Bez końca*, gdzie grał postać szlachetnego robotnika, który stał się więźniem stanu wojennego, tak do *Dekalogu, dziesięć* przeniesiony został z *Dekalogu, sześć* Tomek grany przez Olafa Lubaszenkę. Tak jak

* K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Dekalog. Scenariusze filmowe*, dz. cyt., s. 174.

** K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Dekalog, sześć*, dz. cyt., s. 70.

*** K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Dekalog. Scenariusze filmowe*, dz. cyt., s. 146.

* Tamże.

** K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Dekalog, sześć*, dz. cyt., s. 4.



Krzysztof Kieślowski podczas realizacji filmu *Trzy kolory. Biały*, 1992/1993.

postać grana przez Artura Barcisia staje się on nośnikiem pewnych sygnałów i znaków.

Skoro pojawiła się w naszej rozmowie tajemnicza postać, którą grał Artur Barciś, obecna w dziewięciu częściach *Dekalogu*, to może porozmawiamy o niej? Kiedy Tadeusz Sobolewski w rozmowie z Kieślowskim wyznał, że nazywa tę postać aniołem, reżyser odpowiedział: „Nie mam nic przeciwko temu. Ale ja go nazywam Barcisiem. A właściwie Arturem. Jeśli coś z tego, o czym tu mówimy, da się opowiedzieć w filmie bez nadmiaru słów, bez »dociskania pedału«, bez pretensjonalności, to oczywiście chcę o czymś takim opowiadać. Bronię się tylko przed nazwaniem słowami pewnych znaczeń do końca”*.

Od samego początku było wiadomo, że tę postać zagra Artur Barciś. Jak pan wie, pojawiło się wiele interpretacji podających wyjaśnienie, kim ten człowiek jest: okiem Pana Boga, sumieniem, aniołem czy po prostu świadkiem. Myślę, że wszystkie te interpretacje są uprawnione. Tylko tak naprawdę Barciś nie znalazł się w *Dekalogu* przypadkowo. On się wziął z więziennej celi z *Bez końca*. W tamtym filmie był personifikacją światła, które wpada przez szczelinę do naszego miejsca na ziemi, kraju po Holokauście, gdzie chciano zbudować komunizm, krainę wiecznego szczęścia, i gdzie raptem w wyniku połączenia najróżniejszych „strumyków” popłynęła ogromna rzeka, która przyniosła Sierpień 1980, wylała i użyźniła kraj fenomenem „Solidarności”. I to światło ze szczeliny zostało przygaszone, zdeptane. Człowiek z *Bez końca*, szlachetny robotnik Dariusz Stach, uosabiający to piękno, postawę i sposób myślenia ludzi, którzy stworzyli „Solidarność”, stał się w *Dekalogu* kimś, kto obserwuje. Jego obecność ponawia pytania: Czy kontynuujecie bieg tamtej rzeki? Czy możecie być podobni do tych, którymi byliśmy? Czy to, co się stało po grudniu 1981 roku, was przytłoczyło?

* T. Sobolewski, *Dziecko Peerelu...*, dz. cyt., s. 81.

Postać grana przez jednego aktora, rozpoznawalna w każdym z dziewięciu filmów cyklu, może jednak wywoływać odmienne skojarzenia, prowadzić ku różnym odczytaniom jego roli i jej znaczenia w świecie przedstawionym w poszczególnych odcinkach. Na przykład dla Michała Klintera bohater grany przez Artura Barcisia w *Dekalogu*, jeden stanowi nawiązanie do „Strażnika bramy” z opowieści księdza, jaką słyszy Józef K. w *Procesie* Franza Kafki. Chwilę wcześniej nazywa go też aniołem śmierci. Tak pisze o „Człowieku w kożuchu”, jak też go nazywa: „Widzimy, że pochodzi on z innego świata, coś wie, ale w niczym nie bierze udziału, jakby był tylko skądś wysłańcem, co znaczy po grecku – »aniołem«. I w następnych filmach *Dekalogu* też pojawia się w różnych, zawsze niejasnych rolach, ale zwykle w tej samej funkcji: anioła śmierci. Jest na pewno czegoś znakiem, ale jego znaczenia jesteśmy bardzo niepewni”^{*}. Myślę, że ważne jest w przypadku tej postaci jeszcze jedno. Bohater nie przygląda się ludziom z dystansu. On wychodzi im na spotkanie czy też po prostu ich spotyka. Inna rzecz, czy oni go zauważają, czy zatrzymują się, by skrzyżować z nim spojrzenia choćby przez dłuższą chwilę, uśmiechnąć się czy zamienić słowo, po prostu w jakiś świadomy sposób go zauważyć. Niemniej jest to zawsze krótkie spotkanie twarzą w twarz, choć przelotne. Tomek z *Dekalogu*, sześć mija go dwukrotnie na osiedlowym chodniku w chwili bezbrzeżnej radości (w końcu udało mu się umówić z Magdą) i chwili zawodu, zranienia czy wręcz rozpacz, która prowadzi go do próby samobójczej.

Wracamy do Levinasa, który mówi, że trzeba zobaczyć twarz człowieka, trzeba spojrzeć mu w oczy, żeby go odkryć. Spotkanie z Innym jest jednym z najważniejszych wydarzeń w życiu człowieka. Nigdy nie można lekceważyć spotkań. Tischner mówił: musisz spojrzeć w oczy obcemu, żeby zobaczyć, że nie jest ci obcy. Scenariusze wszystkich

^{*} Michał Klinter, *Strażnik wrót. Rzecz o Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Kraków 1997, s. 56.

naszych filmów, zaczynając od *Bez końca*, były naznaczone myśleniem właśnie w tych kategoriach, o których pisali Levinas i Tischner, myśleniem o spersonalizowanym i odpowiedzialnym życiu jednostki. Cała teoria spotkania, spojrzenia obcemu w twarz, była obecna w myśleniu o historiach, które z Krzysztofem zapisaliśmy w naszych scenariuszach. Często się zastanawiam, dlaczego dzisiaj w kinie w ten sposób się nie opowiada. Być może nie ma zapotrzebowania? Ponieważ nikt nie pisze tak przejmujących tekstów jak *Listy do przyjaciela Niemca* Alberta Camusa, gdzie w sposób najpiękniejszy z możliwych zdefiniowano, czym jest patriotyzm. Może dziś nie pisze się o doświadczeniu człowieka, jak to robił Levinas, gdy relacjonował swój pobyt w obozie jenieckim, czy Primo Levi wspominający, jak w Auschwitz zobaczył lekarza, tak jakby to był człowiek zamknięty w akwarium, widziany przez szkło, bo nie mógł się z nim spotkać? Pojawia się tu problem nadziei i utraty nadziei. O tym też jest *Dekalog*, sześć. Moje pokolenie było wyraźnie naznaczone nadzieją. Mógłbym tu podawać jeszcze inne nazwiska ważnych autorów i myślicieli: Antoniego Kępińskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego... Proszę mnie źle nie zrozumieć. Wspominam o tych bardzo ważnych inspiracjach nie dlatego, żeby sugerować, że scenariusze, które pisaliśmy z Krzysztofem, są przepojone myślą filozoficzną czy wręcz przeintelektualizowane. Chodzi mi tylko o to, że zabierając się do pisania scenariusza na serio, trzeba mieć z tyłu głowy pewne idee i koncepcje, które uruchamiają określone myślenie o człowieku.

***Dekalog*, sześć, jak chyba każdy z dziesięciu filmów cyklu, jest o nadziei. Ten temat da się wyluskać i odnaleźć w różnych odcinkach, jakby to był serial o różnych odcieniach nadziei.**

Słusznie, ale tu znów wracamy do różnych mało oczywistych inspiracji, jakie wyłaniały się w czasie naszych rozmów z Kieślowskim przy pisaniu scenariusza, bo dotyczyły spraw i problemów, które mnie żywo obchodziły. Rozmawialiśmy o tym, co właśnie widzieliśmy, przeżyliśmy czy przeczytaliśmy, co stanowiło na głębszym poziomie istotę

tamtego czasu i naszego doświadczenia. Herling-Grudziński w jednym z esejów, który traktuje właśnie o nadziei, przypomina scenę z jednego z *Opowiadań kołymskich* Warłama Szałamowa. Więźniowie gułagu stoją w kolejce. Strażnik w obozie odbiera każdemu kosztowności i cenne przedmioty: obrączki, krzyżyki. W pewnym momencie podchodzi do niego więzień, który nic cennego nie posiada. A ty co masz do oddania? – pyta strażnik. Nic – mówi więzień. No to duszę mi oddaj! – krzyczy wartownik. A tego to na pewno ode mnie nie dostaniesz! – odpowiada tamten. Herling-Grudziński przytacza tę historię jako przykład kurczowego trzymania się nadziei, mówi o jej niebywałej sile, zdolnej wytrzymać napór bestialstwa w obozowym piekle. Barbara Skarga nazywa ją nadzieją heroiczną. Jeżeli ona pęka, człowiek umiera. Primo Levi wraca po wojnie z obozu i popełnia w 1947 roku samobójstwo. W Polsce podobny los spotyka Tadeusza Borowskiego. Znowu, widzi pan, jesteśmy blisko ważnych pojęć znanych z personalizmu, egzystencjalizmu czy pięknego chrześcijaństwa, którego coraz mniej w naszej przestrzeni.

Ale czy poza skalą wartości takich jak nadzieja, których wymiar wywodziliście z tragicznych doświadczeń XX wieku, jakieś historie, zdarzenia bezpośrednio związane z tamtym czasem przeniknęły do konkretnych sytuacji, postaci z *Dekalogu*? Choćby właśnie *Dekalogu*, sześć?

Tak. Dam panu przykład. Pamięta pan, dlaczego Magda przychodzi na pocztę, w której pracuje Tomek?

Chłopak wkłada do jej skrzynki fałszywe awizo. Magda zjawia się w urzędzie, by odebrać pieniądze, które, jak wynika z zostawionego dokumentu, ktoś rzekomo jej przesłał. Oczywiście pieniędzy nie ma. Na poczcie dochodzi do awantury, ale dzięki tym osobliwym, utajonym „listom miłosnym” Tomkowi udaje się przyciągnąć do siebie Magdę, najpierw żeby ją po prostu zobaczyć, zamienić z nią choćby dwa zdania w czysto urzędowej rozmowie, ale potem

nawiązać autentyczny kontakt, gdy zdobywa się na odwagę i przyznaje przed nią do podrzucania do jej skrzynki fałszywych wezwań do urzędu pocztowego.

Powiem panu, skąd się wziął ten pomysł, i pan zobaczy, jak przeszłość z tych najbardziej dramatycznych czasów przenikała niepostrzeżenie do naszych opowieści, które mogą się wydawać tak bardzo odległe od historii. Miałem wuja, podczas wojny trafił on do obozu koncentracyjnego na Majdanku. Cudem przeżył masową egzekucję. Wygrzebał się spod stosu trupów. Dostrzegł esesmana z plutonu egzekucyjnego, który ze zdumieniem patrzył, że ktoś w ogóle wyszedł cało z masakry. Wuj zachował zimną krew. Stał przed esesmanem w zakrwawionym ubraniu i zaczął płynną niemiecką tłumaczyć, dlaczego przeżył. Opowiadał o swojej wierze w moce nadprzyrodzone, które go ocaliły. Musiał być bardzo przekonujący, bo Niemiec nie tylko go nie zabił, ale uwierzył w jakąś niezwykłą aurę otaczającą wuja. Sprawił, że zatrudniono go na obozowej poczcie. Rozumował: skoro wuj cudem ocalał pod gradem kul, to należy mu się w obozie trochę lepsze miejsce. Wuj w mig pojął, o co chodzi, i został... jasnowiedzem. Gdy przychodził na Majdanek list do któregoś z esesmanów, wuj potajemnie odklejał go, czytał i chował. Dostarczał go adresatom mniej więcej po tygodniu, a przez ten czas umiejętnie obrabiał wiedzę zaczerpniętą z korespondencji i objawiał przed esesmanami, co też dzieje się u nich w rodzinach. Potem to wszystko potwierdzało się, gdy przetrzymane przez kilka dni na poczcie listy w końcu trafiały do rąk adresatów i mogli się oni przekonać, że ocalały z egzekucji Polak rzeczywiście ma nadprzyrodzone zdolności i potrafi zobaczyć, co dzieje się w ich heimatach. W ten sposób wuj szczęśliwie dożył końca wojny... Ilekroć opowiadał historię o tym, jak przeżył Majdanek, robiło to na mnie ogromne wrażenie. Podzieliłem się nią z Krzysztofem, stąd się wziął w *Dekalogu*, sześć bohater filmu Tomek, który pracuje na poczcie.

Ta historia przychodzi mi na myśl dwa ważne filmy dokumentalne z nie tak dawnych lat: *Poste Restante* (2008) Marcela Łozińskiego

o tym, co się dzieje z listami zaadresowanymi „do Pana Boga” i wysyłanymi przez Poczta Polską, oraz *Cudze listy* (2010) Macieja Drygasa o inwigilacji prywatnej korespondencji w czasach PRL-u.

Ponieważ do tej historii z opowiadania mojego wuja często wracałem w myślach, kilkanaście lat temu naszkicowałem na jej podstawie projekt osobnego scenariusza. Miała to być opowieść o pocztowcu z małego miasteczka, który czyta cudze listy i wykorzystując zdobytą w ten sposób wiedzę o mieszkańcach, stopniowo zdobywa władzę i zostaje burmistrzem. Dzisiaj, w epoce internetu, to już pewnie nie bardzo możliwe, ale ćwierć wieku temu był to ważny temat, dla mnie wiążący się dodatkowo z innym, dotyczącym służb specjalnych, gromadzonej przez nie wiedzy i sposobów jej wykorzystania. Gdyby wówczas taki scenariusz powstał, a na jego podstawie film, być może pokazałby nam z wyprzedzeniem, przed nastaniem ery internetu, w jaki sposób posiadanie informacji oznacza faktyczne sprawowanie władzy i kontroli. Uważam, że to jest cały czas temat do zrobienia... I widzi pan, znów powróciliśmy do mówienia o tym mechanizmie tworzenia scenariusza filmowego, który oddaje istotę mojej współpracy z Kieślowskim: najpierw pojawia się temat, diagnoza jakiegoś zagrożenia, które istnieje wokół nas, a potem szukamy „do niego” bohaterów i tworzymy opowiadanie. Nie powiem panu, czy w przypadku *Dekalogu*, *sześć* i *Krótkiego filmu o miłości* w naszych rozmowach o pomysły na te filmy najpierw pojawiła się luneta czy poczta...

A co było na początku pracy nad pomysłem scenariusza *Dekalogu*, *siedem*?

Punktem wyjścia była sprawa, którą prowadziłem jako adwokat. Opowiedziałem o niej Michałowi Komarowi w książce *Skandalu nie będzie*, a wcześniej Kieślowskiemu. Zdarzyło się to przed wielu laty: „Złożyła mi wizytę miła, kulturalna pani. Przyjechała z daleka, z małego miasta na krańcu Polski. Jej kilkunastoletnia córka została oskarżona o podżeganie i zorganizowanie przez grupę nastolatków zniszczenia i podpalenia samochodu ciotki, czyli starszej siostry matki. [...] Ta pani odwiedziła

mnie kilka razy, prosząc o pomoc. W końcu powiedziałem, że nie podejmę się obrony przed rozmową z jej córką. [...] Po kilku dniach matka przywiozła ją do Warszawy. Ładna, dobrze ułożona dziewczyna. Bardzo grzeczna. Uczennica szkoły muzycznej, grała na skrzypcach. Pytałem o jej relacje z rodzicami. Odpowiedziała, że doskonałe. Wzorowa rodzina. Ciocia, tatuś, mamusia. Zdenerwowała się, gdy zaczęła mówić o młodszej od niej o kilkanaście lat siostrze. Powiedziała coś w rodzaju: »A Karolinka mówi do mnie Zosiu...«. I umilkła. Po czym odbyła się rozprawa. Wyrok był bardzo łagodny – zastosowanie środków wychowawczych. [...] Pewnego dnia dostałem od niej list. Dziwny list, pełen niedomówień. Nie odpisałem. Ale tak się złożyło, że rok czy dwa potem znalazłem się w małym miasteczku, poza granicami Polski. Rynek z zabytkowymi kamienicami. Spacerowałem, przyglądając się fasadom. Wszedłem do sklepu. Stała za ladą. Poznała mnie. Wyszedłem. Pobiegnęła za mną. Powiedziała, że ta młodsza o kilkanaście lat siostra jest jej córką. A ojcem – jej rodzony ojciec. Mąż jej matki. I dodała: »A Karolinka jest ze mną«. Teraz możemy to rozłożyć na czynniki pierwsze. Dziewczyna zachodzi w ciążę ze swoim ojcem i rodzi dziecko, które zostaje zapisane jako dziecko jej matki. Domem rządzi milczenie, którego strażniczką jest starsza siostra matki. Bo to ona wymyśliła sposób załatwienia sprawy. Ona sprawuje w tym domu władzę absolutną. Serdeczna rodzinna przemoc, która odarła dziewczynę ze wszystkiego, więc ta podjęła myśl o zemście. Wszystkie didaskalia w opowiedzianej sprawie są nieprawdziwe, bo obowiązuje mnie tajemnica zawodowa. Ale istotę problemu zachowałem. A miałem kilka tego typu spraw”*

Historia bardzo podobna do tej z *Dekalogu*, *siedem*, z tą różnicą, że nie ma tu wątku kazirodczego, ojcem „skradzionej” dziewczynki nie jest ojciec nieletniej matki, ale młody nauczyciel z jej szkoły.

To był dla mnie bardzo trudny scenariusz właśnie dlatego, że chciałem w nim opowiedzieć historię, z którą się zetknąłem jako adwokat, ale

* Krzysztof Piesiewicz, Michał Komar, *Skandalu nie będzie*, Warszawa 2013, s. 154–156.

nie mogłem tego zrobić wprost, zbyt dosłownie. Obowiązuje mnie tajemnica zawodowa. Opis wydarzeń zawarty w książce *Skandalu nie będzie* został specjalnie przygotowany w taki sposób, by nie można było dojść, o jaką sprawę chodzi. Innymi słowy, ludzie, którzy do mnie przyszli przed laty z tą sprawą, nie rozpoznają z lektury tego fragmentu, że chodzi o nich. Skoro opowiadając o tej sprawie Michałowi Komarowi, musiałem tak bardzo kluczyć i zamaskowywać fakty z przeszłości, to może pan sobie wyobrazić, z o ile większą uwagą musiałem to robić podczas pisania scenariusza, gdy czas, który upłynął między tą sprawą a powstaniem filmu, nie był tak długi. I mogłem przypuszczać, że któraś z osób związanych z nią wciąż żyje i pewnego dnia obejrzy film. Oczywiście zachowana jest istota konfliktu czy główna idea opowiadania mówiąca o tym, że komuś zabiera się to, co w istocie jest niezbywalne. Można sobie wyobrazić podobny scenariusz o tym, że komuś odbiera się godność. I może z tym tematem jest odrobinę związana postać Wojtka, grana w *Dekalogu, siedem* przez Bogusława Lindę. To bohater wymyślony, niewystępujący w sprawie, którą prowadziłem.

W jaki sposób przykazanie „Nie kradnij” ożywiło w pańskiej pamięci akurat tę sprawę?

Zawsze fascynowali mnie ludzie, którzy potrafią w sposób sprytny włamać się do sejfów wielkiego banku, nikogo przy tym nie krzywdząc. Intrygują mnie postacie kieszonkowców, czternasto-, szesnastolatków, wytrenowanych tak biegle w swoim złodziejskim fachu, że nie wiadomo, kiedy i jak wyciągają portfel z kieszeni niczego nieświadomego pasażera metra. Jednocześnie odczuwałem obrzydzenie do przestępstw popełnianych z sadystycznym okrucieństwem, do ludzi gotowych obciąć ofierze palce czy przewiercić wiertarką kolano, byleby tylko zmusić ją do oddania pieniędzy. Dość wcześnie zdałem sobie sprawę, że o wiele cięższa może być zbrodnia, która nie jest stylizowana w Kodeksie karnym... Cóż to jest wyciągnąć komuś portfel z kieszeni? Oczywiście to niedopuszczalne i karalne. Ale czym jest w porównaniu z tym przestępstwem kradzież godności albo uczuć?

Okradzenie kogoś z macierzyństwa, czyli dokonanie absolutnego spustoszenia, kradzież uczuć i poczucia sensu? Takich zbrodniczych kradzieży uczuć, godności, intymności dokonuje się bez liku i codziennie we współczesnych mediach. Czy jak ktoś umiera, to nie powinien mieć prawa do spokoju? Czy nie może przeżyć swojego końca w sposób intymny? Zastanawiając się nad siódmym przykazaniem i myśląc o scenariuszu *Dekalogu, siedem*, wiedziałem, że trzeba pójść tym tropem.

Można powiedzieć, że było to pójście tropem dawnego, a dziś już właściwie zapomnianego znaczenia, jakie zawiera siódme przykazanie. Znany biblista, kardynał Gianfranco Ravasi, wspomina (za Albrechtem Altem), że „pierwotnie to przykazanie potępiło bardziej porwanie niż kradzież”*, a to z kolei, jako działanie przeciwko ludzkiej wolności, było w prawodawstwie biblijnym zrównane z zabójstwem. Film rozpoczyna się przejmującym krzykiem, który niesie się pośród bloków osiedla z wielkiej płyty. Mieszka tu wielu bohaterów filmowego *Dekalogu*.

Być może jest to zapowiedź krzyku, który nastąpi w przyszłości, ale będzie zupełnie inny. Unosi się w tej historii poczucie jakiejś rozpaczki dziecka, które w chwili swojego przyjścia na świat znalazło się w sytuacji konfliktowej.

Adwokat poznaje ludzkie dramaty. Obserwuje ludzkie reakcje i zachowania w sytuacjach szczególnych. Scenarzysta musi dostrzegać szczegóły, całkiem drobne, jak choćby ten ze sceny na stacji z kobietą (Bożena Dykiel) siedzącą w kasie biletowej, która czyta *Panią Bovary* Flauberta. Skąd ta powieść w ręku kasjerki z podwarszawskiej stacyjki?

Wie pan, w tamtych czasach żyliśmy w przestrzeni naznaczonej wyjątkową aurą, wyjątkowym sposobem bycia. Szczegół przywołany przez

* Gianfranco Ravasi, *Przykazania w Piśmie Świętym i w sztuce*, przeł. Krzysztof Stopa, Kielce 2003, s. 118.

pana dotyczy właśnie jednego z takich wymiarów ówczesnej rzeczywistości. Dam panu przykład. Kiedy po wojnie odbudowano w Warszawie fragment Nowego Miasta, jedną z pierwszych kawiarni tam otwartych była Bombonierka. Ludzie podawali sobie z ust do ust: „Słuchaj, w tej kawiarni klimaty zupełnie jak w Paryżu!”. A przecież było wiadomo, że to oczywista nieprawda. Albo mówiono: „Słuchaj, te wędliny, które sprzedają na Wilczej, smakują zupełnie jak przed wojną!”. W tego typu porównaniach przejawiało się jakieś dojmujące pragnienie przywracania utraconego świata. Pisząc scenariusz, trzeba czuć i dostrzegać tego rodzaju klimaty, a potem starać się je oddać jakimś znakiem. I stąd na zapytanej kolejowej stacji w Józefowie ta opatulona kobieta czytająca *Panią Bovary*. Jakby kumulacja kontrapunktów, bo z jednej strony jakaś wyjąłowana głośza, a w niej ktoś, komu w ogóle chce się czytać, do tego na dworcu i jakby tego było mało, nie byle jaką książkę, tylko powieść Flauberta! Dokładnie pamiętam te klimaty. Wsiąkało się w nie, ale być może ten znaczek markowy naklejony na zwykłą krajową raketę tenisową jak w *Bez końca* czy reklama zachodnich papierosów rozwieszona na ścianie mieszkania w *Dekalogu*, cztery pozwalały nam przeczekać szarość i marazm tamtej codzienności? Bardzo ciekawe było to tworzenie udawanej rzeczywistości, jakby przeniesionej z wielkiego świata. Niestety mam dojmujące przekonanie, że ten rodzaj kompleksu przetrwał do dzisiaj. Jest jednak już nie tyle niezrozumiałym kompleksem, ile pewnego rodzaju wypaczonym oglądem rzeczywistości. A gdzieś przy tym jeszcze podsuwana przez nas aluzja do wielkiego kina, gdy Wojtek czyta Majce wiersz nie wiersz: „Włoski film matka i córka kilka scen, których dotykam dookoła siebie...”*.

Zakończenie filmu jest inne niż w pana opowieści o prowadzonej przed laty sprawie. „Zemsta” się nie powiodła. Majka odjeżdża

* K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Dekalog. Scenariusze filmowe*, dz. cyt., s. 187.

sama. Ukradziona córka zostaje z babcią „złodziejką”. Happy end na odwrót...

Niemniej koniec daje jakąś nadzieję, na pewno niełatwą... Uważam, że ja i Krzysztof nie zrobiliśmy filmu, który jest od początku do końca mroczny. W ogóle kino pokazujące zatruty, zabity deskami świat bez wyjścia jest moim zdaniem nie do zaakceptowania. W filmie musi być jakaś szczelina, przez którą wpada promień światła. Twórczość, która tej szczeliny nie pokazuje, nie wpuszcza choćby najcieńszej smugi światła, sama się unicestwia. Moje przekonania w tym względzie są bardziej intuicyjne, ale jestem przekonany o swojej racji. W innym wypadku, pokazując świat bez tej odrobiny światła, w jakimś istotnym sensie unieważniamy akt twórczy, ponieważ unieważniamy wszystko.

Dekalog, siedem to drugi film po Dekalogu, pięć, którego fabuła tak wyraźnie wyrasta z pana doświadczeń adwokackich.

Mogę chyba to dzisiaj powiedzieć, że w spotkaniach z Krzysztofem odnajdywałem jakąś szansę na opowiadanie o bardzo wielu sprawach, o których nie mogłem krzyczeć jako adwokat. Przy *Dekalogu* narzuciliśmy sobie ogromne tempo pracy, ale ja wówczas byłem „napakowany” różnymi historiami. Przemyślenia i koncepcje, do których doszedłem, odnosiły się do oceny bieżącej sytuacji w różnych jej wymiarach. Nieustannie coś analizowałem, dzieliłem się z Krzysztofem różnymi hipotezami i spostrzeżeniami. Rzeczywiście jako scenarzysta czerpałem z moich doświadczeń adwokackich, a w tamtym czasie prowadziłem wiele spraw rozwodowych, dziesiątki innych tego typu miałem już za sobą. Dzisiaj mogę powiedzieć, że mniej mnie interesowała sama sprawa, a bardziej ludzie w nią uwikłani. I chyba byłem złym adwokatem w sprawach rozwodowych, bo raczej dążyłem do tego, by skleić rozpadające się małżeństwo, niż reprezentować tylko jednego z małżonków.

Udawało się?

Tak. Rzadko, ale się udawało. Zresztą to temat na osobną, dłuższą rozmowę. Powiem panu tylko o jednym aspekcie tych spraw – dotyczącym

dzieci. Dramatyczny problem odsłaniający przede mną bezbrzeżną ludzką głupotę. Rozwód jako walka o dzieci. Ilekroć reprezentowałem męża i ojca, mówiłem: „Niech pan nie toczy tej wojny o córkę czy syna, niech pan to zostawi. Niech pan będzie tylko serdeczny i kochający. Spotyka się. Ona/on ma dzisiaj dziesięć lat, za chwilę skończy piętnaście i będzie sam/sama decydował/decydowała o spotkaniach z panem, dalszym budowaniu wspólnych relacji, prawdziwym, a nie pozornym zacieśnianiu więzi”. Adwokat musi wiedzieć dużo więcej, niż zawierają kodeksy. Dlatego zawód adwokata bywa tak cudowny. Uprawiając go świadomie i z empatią, można faktycznie pomóc klientowi w osiągnięciu optymalnego dobra. I nie musi to być równoznaczne z wygraniem sprawy w sądzie. Bo ktoś może wygrać sprawę i pieniądze, pokonać drugą stronę różnymi metodami procesowymi, ale może równocześnie przegrać życie. Wiele razy radziłem: „Niech pan zostawi żonie mieszkanie, nawet jeśli była okropna, robiła panu świństwa, zdradzała, ona jest matką pańskich dzieci, sprawuje nad nimi opiekę na co dzień; w ten sposób, w dłuższej perspektywie i w naprawdę istotnym wymiarze, to pan wygra. Bo dzieci kiedyś dorosną i zrozumieją, na co się pan zdobył, ile to pana kosztowało, co panu faktycznie zawdzięczają. A jeśli nie rozumieją... Trudno, trzeba próbować”.

Ten film o krzyku dziecka nie bardzo podobał się Kieślowskiemu. W 1989 roku w rozmowie z Michelelem Cimentem i Hubertem Niogretem powiedział: „Prawdę mówiąc, jest to film, do którego jestem najmniej przywiązany. Według mnie ta historia jest trochę nazbyt skomplikowana, przegadana i źle przeze mnie samego opowiedziana. Po prostu nie byłem w formie. W każdym bądź razie, ten pomysł z płaczem dziecka w nocy pojawił się natychmiast. Wiedziałem, iż powinienem zacząć od niego, aby wytworzyć pewien stan niepokoju, ale dalej film rozpada się”^{*}. Ta część *Dekalogu* istotnie

^{*} *Pańskie filmy są rentgenogramami duszy...*, z Krzysztofem Kieślowskim rozmawiają Michel Ciment i Hubert Niogret, przeł. Józef Podgórski, „Film na Świecie” 1992, nr 3–4, s. 34.

nie przykuwa uwagi w takim samym stopniu jak pozostałe. Choćby *Dekalog, osiem*. Na drugim planie dostrzegamy w nim postacie obecne w innych częściach: drugiej, siódmej i dziesiątej. Przede wszystkim jednak to jedyny z dziesięciu filmów tak wyraźnie odnoszący się do historii, opowiadający o jej wpływie na losy ludzkie długo po zakończeniu drugiej wojny światowej.

Z mojego punktu widzenia to bardzo ważny odcinek, rozgrywający się w szczególnej płaszczyźnie życia w Polsce: w cieniu Holokaustu. Chodziło nam o przełożenie na język filmu doświadczenia życia naszych pokoleń w kraju naznaczonym tak wieloma dramatycznymi wydarzeniami historycznymi. Powiem więcej: chodziło nie tylko o uchwycenie w jednej historii tak wielu złożonych i dramatycznych doświadczeń, ale również o jakąś próbę wejścia poprzez tę opowieść w dialog ze światem. *Dekalog, osiem* został zbudowany, jak wszystkie odcinki tego cyklu, na pewnych „strzępach”, przeżyciach i doświadczeniach płynących z wielu różnych wydarzeń i sytuacji.

Kieślowski tak mówił o genezie tego filmu: „Przypadkowo jedna z moich przyjaciółek opowiedziała mi historię pewnej Żydówki, której ktoś obiecał pomoc i ostatecznie obietnicy nie spełnił. Wtedy zrozumiałem, że temat ten jest mi bliski i że nieźle byłoby opowiedzieć w sposób bardzo naturalny o relacjach polsko-żydowskich na co dzień, tak żeby to, co polskie, i to, co żydowskie, nie miało większego znaczenia. Całkiem po prostu spotykają się dwie osoby, z których jedna potrzebuje pomocy, a druga może jej tej pomocy udzielić albo nie”^{*}.

To prawda. Między innymi jednym z takich kluczowych wydarzeń, o których rozmawialiśmy podczas pisania scenariusza i dopracowywania różnych jego wersji, była historia Hanny Krall, przez którą poznałem Krzysztofa. Ale w historii, którą postanowiliśmy opowiedzieć w filmie, umieściliśmy również pytanie o odpowiedzialność Polaków za

^{*} Tamże, s. 33.

to wszystko, co się działo pod okupacją z naszymi żydowskimi współbraćmi. Podczas studiów prawniczych poznałem teorię znaną niemieckiej doktrynie prawa karnego, wywodzącą się z normatywnej teorii winy, która definiuje kategorię tak zwanej winy niezarzucalnej. Polega ona na tym, że sprawcy działającemu w określonej sytuacji (w języku prawniczym sięgamy tu po klauzulę *rebus sic stantibus*), czyli w pewnych warunkach, w jakich sprawca był i działał, nie można postawić zarzutu popełnienia czynu zawinionego, jeżeli nie mógł zachować się inaczej.

Powiem panu teraz o czymś niezmiernie dla mnie ważnym, ale także bardzo istotnym dla filmu, o którym tu mówimy. Moja matka była osobą bardzo empatyczną i wrażliwą, wyczuloną na najróżniejsze aspekty życia społecznego i rodzinnego, czyli po prostu stosunki międzyludzkie. Od kiedy pamiętam, opowiadała mi pewną niezwykle dramatyczną historię z czasów okupacji. Wydarzyła się ona w 1942 roku, kiedy mieszkali przy ulicy Grójeckiej, na parterze domu mojego stryja, znanego warszawskiego filologa klasycznego. Świt. Czwarta rano. Matkę budzi warkot silników samochodowych. Wstaje z łóżka, podchodzi do okna zasłoniętego grubymi kotarami (obowiązywało zaciemnienie) i delikatnie odsłania. Widzi na ulicy budy z esesmanami. Słychać krzyki, padają komendy. Niemcy wyprowadzają z budynku naprzeciwko wszystkich mieszkańców, pakują ich na ciężarówki. Na moment ruch ustaje. W otwartej bramie kamienicy pojawia się młoda piękna kobieta z dzieckiem na ręku, prowadzona przez esesmana. Żydówka. Są jeszcze na trotuarze, tuż przed kamienicą, gdy Niemiec szybkim krokiem podchodzi do kobiety, wrywa jej z rąk niemowlę i trzymając za nóżki, uderza główką o ścianę...

Matka mi tę historię ciągle opowiadała. Mówiłem: „Mamo, ja już to znam. Opowiadałaś o tym”. Ale po jakimś czasie znów do niej wracała... I właśnie moja mama jest typowym przykładem człowieka naznaczonego winą niezarzucalną. To znaczy nosiła w sobie wiedzę, że w określonej sytuacji, tej, o której opowiadała, nie zrobiła, nie mogła zrobić czegoś, by to dziecko uratować. Hania Krall trafnie napisała o winie niezarzucalnej: „Nie można jej zarzucić, nie można za nią

ukarać, w sobie się ją nosi, czasem przez całe życie”*. Opowiadanie o Holokauście w Polsce i o Polakach w czasie Holokaustu powinno być opowiadaniem o winie niezarzucalnej, ale o winie. Dopiero wtedy naprawdę możemy zmierzyć się w wymiarze etycznym z tym, co działo się wokół nas, Polaków, podczas straszliwej, zbrodniczej okupacji hitlerowskiej, jeżeli gdzieś w głębi będziemy mieli w sobie tę winę niezarzucalną. Z punktu widzenia elementarnego humanizmu uważam, że tej winy niezarzucalnej możemy żądać, i to dopiero daje możliwość prowadzenia jakiegokolwiek dialogu z ofiarami. O tym chcieliśmy napisać scenariusz *Dekalogu, osiem*.

Kieślowski tak jeszcze mówił o tej części cyklu: „Ósme przykazanie jest bardzo ważne, być może najważniejsze ze wszystkich. Chcieliśmy opowiedzieć historię, która doskonale ilustruje to, co zamierzałyśmy wyrazić: pewnego dnia człowiek robi coś, co określi go na całe życie. Ta stara kobieta, profesor, czterdzieści lat temu kazała małej żydowskiej dziewczynce opuścić swoje mieszkanie. Naturalnie wiedziała, co robi i jakie z tego mogą wynikać następstwa, a jednak nie mogła przewidzieć, że ta prosta decyzja będzie jej ciążyć przez resztę życia, że będą ją prześladować wyrzuty sumienia i że jej życie mogłoby potoczyć się inaczej, gdyby nie tamten gest. A teraz usiłuje zrozumieć i wyklądać innym, jak żyć, aby nie odczuwać ustawicznie poczucia winy. Wszystko, co ta kobieta zrobiła później, stanowiło prostą konsekwencję tamtego jednego słowa. Zrozumieliśmy, że aby opowiedzieć to wszystko, powinniśmy odnieść się do odległej przeszłości, by ukazać rozciągłość w czasie ciężaru tamtej decyzji. Z tego powodu ostatnia wojna to okres, który zaciążył na ludzkich losach, ponieważ wybory podejmowane wtedy były oczywiste”.** Chcieliśmy opowiedzieć o tej osobie, która nie dała żydowskiej dziewczynce w czasie okupacji schronienia, jako o osobie noszącej

* Hanna Krall, *Biała Maria*, Warszawa 2011, s. 46.

** *Pańskie filmy są rentgenogramami duszy...*, dz. cyt., s. 33.

w sobie winę. Polacy mogą powiedzieć: to nie jest naszą winą, że w czasie okupacji doszło do Holokaustu na naszej ziemi, ale miarą naszego człowieczeństwa jest to, czy mamy w sobie poczucie winy, że nie udało nam się nic zrobić dla ocalenia naszych braci. I taka myśl została zawarta w tym filmie. Dla mnie jako prawnika ten film jest szczególnie ważny w całym cyklu z jeszcze innego powodu. Wiele lat studiów poświęciłem poszukiwaniu korzeni nieprawego prawa. Fascynowało mnie też, jak doszło do uchwalenia w 1948 roku Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka. I mogę powiedzieć z pełnym przekonaniem, że gdyby nie hekatomba drugiej wojny światowej, doświadczenia nazizmu i bolszewizmu, taka konwencja by nigdy nie powstała. Oto pierwszy raz w dziejach ludzkości pięćdziesiąt państw zdobyło się na podpisanie powszechnie obowiązujących praw, na stwierdzenie, że godność człowieka jest źródłem wszelkich praw i obowiązków.

Dlaczego postać z wojennej opowieści uczyniliście po latach wykładowcą akademickim?

Dlaczego ta postać jest panią profesor? Ponieważ ja byłem pod ogromnym wpływem mojej wykładowczyni z czasu studiów na Uniwersytecie Warszawskim, profesor Marii Ossowskiej, autorki książki *Normy moralne: próba systematyzacji*. Po Ossowskiej wykłady w tym samym budynku wygłaszała profesor Barbara Skarga. Dlatego bohaterka filmu jest profesorem i dlatego na uniwersytecie rozgrywają się ważne sceny. Przyznam, że baliśmy się, jak zostanie przyjęta ta część *Dekalogu*. I odczuliśmy wielką ulgę, kiedy cykl został zakupiony przez dystrybutora z Izraela, a potem uznawany za największe wydarzenie kulturalno-artystyczne przez dwa kolejne lata.

Jak pan zapewne zauważył, bardzo mnie ciekawi kwestia ewoluowania scenariuszy pisanych przez pana i Kieślowskiego, modyfikowania kolejnych wersji, aż do ukształtowania się tej ostatecznej. Otóż w pierwszej wersji scenariusza *Dekalogu, osiem*, a właściwie jego

treatmentcie, pojawia się wątek nieobecny w filmie, choć wydaje się bardzo istotny w pierwotnej wersji całej historii. Z jego charakteru można domniemywać, że mógł wiązać się z jakimiś pańskimi doświadczeniami. Dotyczy postaci pani profesor: „Jej autorytetu nie potrafiła w najmniejszym stopniu zachwiać tragiczna historia – córka po zamordowaniu męża kończy teraz odsiadki 12-letniego wyroku. Ogromna miłość do córki, która była jedynym sensem jej prywatnego życia po śmierci męża w latach pięćdziesiątych, nie była w stanie wpłynąć na jej zeznania – te zeznania obciążły córkę i broniły jej w takim stopniu, w jakim obciążała ją i broniła prawda o tym wydarzeniu. Zofia nie przyjaźni się z nikim. Jej życie wypełnione jest pracą i oczekiwaniem na córkę, przy czym oba te nurty nie łączą się w żadnym stopniu. Sprawa jej córki była kiedyś sensacją w środowisku uniwersyteckim, ale nawet w czasie rozprawy Zofia nie przerwała wykładów i jeśli ktoś nie był świadom jej tragedii, nie mógł z jej zachowania wywnioskować, co przeżywa”*. Na pewno musiało to pochodzić z moich kombinacji. Typowy przykład historii, jakie wydobywałem ze swojej praktyki, ale przyznam się, że zupełnie już tego nie pamiętam... Tak na marginesie, powiedziałem kiedyś Krzysztofowi, odnosząc to do charakteru naszych scenariuszy: „Chodzi o to, żeby udało nam się połączyć Hitchcocka z Bergmanem”. To oczywiście, że się śmiał.

Porównując scenariusz z gotowym filmem, zauważymy, że w finale książkowej wersji *Dekalogu, osiem* Zofia, czyli pani profesor, wchodzi do małego wiejskiego kościółka, zbliża się do konfesjonułu i mówi, że żydowska dziewczynka z wojennej historii żyje. Książd, któremu to wyznaje, jest... jej synem.

Tak. Najpierw zamieniliśmy córkę z pierwotnej wersji scenariusza na syna, księdza, ale ostatecznie zrezygnowaliśmy i z tej postaci, i z tego wątku. Wynikało to z wrażliwości, o której już mówiłem, żeby nigdy

* K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Propozycja cyklu filmów TV*, dz. cyt., s. 66.

nie naruszyć proporcji i tonu. Żydzi, Holocaust, ksiądz, syn pani profesor od etyki – byłoby już tego za dużo. Chociaż ten polski świat często taki jest. Ale zawsze trzeba uważać, żeby kogoś nie urazić, żeby czegoś nie było za dużo. Powiem panu więcej: na pewno dyskutowaliśmy o scenie, w której Zofia widzi przez uchylone drzwi pokoju swojego mieszkania, jak Elżbieta klęczy i się modli. Ja bym dzisiaj tego nie dał. Mnie to już wtedy uwierało. Ale to był wówczas znak czasu... Atmosfera. Nieustannie ważyliśmy słowa, mierzyliśmy proporcje, co dodać, czego ująć, trochę soli, trochę cukru. Nie lubię tej sceny, ale to nie znaczy, że przeciwko niej oponowałem. W końcu ja ją wymyśliłem, wykombinowałem i razem z Krzysztofem ją „klepnałem”.

Mieszkanie Zofii ma też swój charakter. Blok z wielkiej płyty, a w środku sekretarzyk sprzed stu, a może więcej lat.

Jak kwiatek do kożucha. Ale to też prawda o tak zwanych domach inteligentnych w PRL-u, z tymi ogromnymi kontrastami, na które zwrócił pan uwagę. Ocalały z pożogi wojennej mebel został przeniesiony w nową przestrzeń, w inny czas. Oczywiście to nie są przypadkowe rzeczy. Właśnie o tym wszystkim rozmawialiśmy przy pisaniu scenariuszy. Panie Mikołaju, jeśli naprawdę poświęci się rozmowom i pisaniu odpowiednią ilość czasu, tworząc w skupieniu, to takie różne zbitki skojarzeniowe się pojawiają i pozwolą rozwijać różne tropy oraz wątki. One nigdy nie wynikają z czysto abstrakcyjnego myślenia, ale z różnych, odbieranych intuicyjnie bodźców, które do nas docierają ze świata. Jest w tym jakaś tajemnica, lecz nie potrafię jej do końca zracjonalizować, choć mam swoją teorię. Problem polega na tym, by w skupieniu wydobywać z siebie to wszystko, co do nas dociera. Nie do każdego dociera tyle samo, do jednych mniej, do innych więcej. Wiele zależy od tego, jak mamy wyczulone nasze „antenę”, jaki mamy zasięg rozpoznawania i przewidywania. Od tego jest twórca, żeby dostrzegał rzeczy, których inni nie widzą, nie tylko w kategoriach probabilistycznych, ale także w kategoriach elementarnej empatii, widzenia szczegółów, które więcej mówią o człowieku.

Weźmy te porcelanowe filiżanki w *Dekalogu, osiem*. Elżbieta, opowiadając swą okupacyjną historię, mówi, że w mieszkaniu, w którym się znalazła jako dziewczynka – licząc na schronienie, bez powodzenia – zobaczyła i zapamiętała pewien szczegół: „Filiżanki z herbatą były z dobrej porcelany, ale każda inna”*. Potem podobny zestaw pokazany został w mieszkaniu Zofii: „Z czajnika dolewa herbaty, filiżanki są z eleganckiej porcelany, każda inna”**. Mijają lata i Hania Krall pisze książkę *Biała Maria*, o porcelanie, mówiąc w pewnym skrócie, bo jasne, że nie jest to książka wyłącznie o porcelanie. Biała Maria to słynna seria porcelanowa Rosenthala. Poprzez ten szczegół obie historie, z naszego scenariusza i filmu Krzysztofa oraz książki Hani, nakładają się. Dlaczego żydowska dziewczynka zapamiętała akurat wygląd filiżanek? Bo przychodzi do tego mieszkania z piekła, z nędzy, i te filiżanki robią na niej ogromne wrażenie. Znalazła się w domu, który w jej oczach jest pałacem. Nie tyle to wymyśliliśmy, ile intuicyjnie odkryliśmy, rozmawiając o całej sytuacji czy scenie. Poza tym te filiżanki mówią o tym, z kim mamy do czynienia w świecie, do którego trafiła mała Elżbietka. Naczynia, w których gospodarze podają jej herbatę, to nie są gliniane czy metalowe kubki, a ona nie siedzi na zydelku w skromnej izbie w suterenie. Przyjęto ją w pokoju gościnnym warszawskiej inteligencji. Szczegóły tego rodzaju, przedmioty pokazane lub wskazane w dialogu, budują pewien klimat, dopowiadają coś istotnego, jak detal na fotografii. I to wystarczy. Nie musimy nic więcej mówić.

W takim razie dodam, skoro wymienił pan tytuł książki Hanny Krall *Biała Maria*, że autorka pisze tam o filiżankach z firmy Rosenthal, którą naziści przejęli w latach trzydziestych: „»Maria« stała się jednym z najbardziej lubianych serwisów świata. Jest to porcelana o wyjątkowej bieli, którą wynalazł – przypadkiem, szukając złota – alchemik Augusta II Mocnego, króla polskiego i elektora

* K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Dekalog. Scenariusze filmowe*, dz. cyt., s. 210.

** Tamże, s. 217.

Saksonii^{**}. I wcześniej: „Zawdzięcza nazwę Marii Frank, młodej i pięknej. Porzuciła męża dla Philipa Rosenthala, starszego o trzydzieści pięć lat producenta porcelany i w tym samym 1916 roku Rosenthal zaprojektował serwis. Składał się z ośmiokątnych naczyń zdobionych reliefem. Ornament przedstawiał kwiat granatowca, krzewu śródziemnomorskiego o purpurowych kwiatach. Dwadzieścia lat później weszła w życie ustawa o przejmowaniu firm żydowskich przez Aryjczyków. Przejmowanie nazwano aryzacją”^{***}.

Swoją drogą to ważna i znakomita książka.

Marcin Luter napisał w 1528 roku: „Nie ma lepszego zwierciadła, w którym mógłbyś zobaczyć to, czego potrzebujesz, jak właśnie dziesięć przykazań. W nich znajdziesz to, czego ci brakuje i czego powinieneś szukać”^{*}. Czego zatem poszukiwali panowie, zastanawiając się nad dziewiątym przykazaniem?**

Za tą opowieścią kryje się wielkie pytanie, ważne od zawsze, a szczególnie istotne w dzisiejszych czasach: czy naprawdę musimy wiedzieć wszystko? Ze wszystkich stron słyszymy o błogosławieństwach płynących z transparentności. Psychoanalicy zachęcają do tak zwanego oczyszczenia z brudów. Ale skoro mówimy o *Dekalogu, dziewięć*, to opowiem o pewnym zdarzeniu z mojego dzieciństwa. Znowu odsłonię coś, o czym nie powinienem mówić, ale trudno, niech tak będzie. Kiedy miałem dziewięć–dziesięć lat, małżeństwo moich rodziców przechodziło kryzys. Nie chodzi o to, że nastał w domu jakiś czas napięć i awantur. Nic z tych rzeczy. Dom funkcjonował bardzo dobrze. Czułem ciepło rodzicielskiej miłości, ale jednocześnie dostrzegałem symptomy zmian w relacji między matką a ojcem. Widziałem smutek malujący się na twarzy mamy. Bardzo to przeżywałem jako chłopiec, ale nie mogłem nic na to poradzić. Czułem bezsilność. Po jakimś czasie wszystko wróciło do normy. Kryzys został zażegnany. Od tamtych

* H. Krall, *Biała Maria*, dz. cyt., s. 70.

** Tamże, s. 69.

*** G. Ravasi, *Przykazania w Piśmie Świętym...*, dz. cyt., s. 30.

wydarzeń upłynęło wiele czasu. Pewnego dnia spotkałem się z bratem, który jest ode mnie o jedenaście lat starszy. Urodził się w 1935 roku. Potem wybuchła wojna. W każdym razie rozmowę, o której chcę opowiedzieć, odbyliśmy już jako ludzie dorośli. Brat zagadnął, wyrażając się dość dosadnie o naszym wuju Kazimierzu. Opowiedział, jak wuj zaprosił go po maturze do kawiarni i przy herbacie i ciście rzucił mu w twarz: „Twój ojciec bardzo nieładnie zachowuje się w stosunku do twojej matki. Spotyka się z jakąś kobietą”. Brat niczego po sobie nie pokazał. Spokojnie zjadł wuzetkę, dopił herbatę, pożegnał się z wujem, wrócił do domu i się rozplakał. I to wcale nie dlatego, że wuj mu o tym powiedział. „Rozplakałem się wtedy, bo myślałem, że o tym nie wie...” – powiedział. Kolejny kamyczek do ogródka współczesnej teorii transparentności.

Jak pan widzi, mówię o sytuacjach przenoszonych do scenariuszy często w sposób niedosłowny. Często wcale nie chodzi o wpisanie w plan filmowych zdarzeń jakiegoś konkretnego faktu z przeszłości, z biografii mojej, Krzysztofa czy kogoś z kręgu naszych znajomych lub bliskich. Znacznie częściej przenosiliśmy jakiś istotny wymiar pewnego doświadczenia, to, co napawa bólem albo, na odwrót, przynosi ulgę. Zawsze jednak chodzi o zjawisko potwierdzone jakimś zdarzeniem, ale zarazem w swej istocie uniwersalne, które mogło wydarzyć się wszędzie, w innym czasie, lecz akurat przytrafia się bohaterom naszych filmów.

Czy dla pana był to ważny odcinek cyklu?

Niespecjalnie. Znam osoby, które uważają *Dekalog, dziewięć* za bardzo dobry. Jeśli idzie o konstrukcję, to nie był trudny odcinek, ale myślę, że Krzysztof trochę się grzebał przy jego montażu. To chyba jedyny odcinek, o którym mogę powiedzieć, że nie pamiętam, kiedy pisaliśmy ten scenariusz. Może właśnie wtedy Krzysztof pytał z uśmiechem: „Gdzie jest wena i cierpienie twórcze?”. Pamiętam natomiast, że chodziło nam o to, żeby ten film był też o zatraceniu godności. Ważny temat i wyraźnie obecny w mojej praktyce adwokackiej. Zauważalny w wielu

sprawach rozwodowych. Czy to sprawa miłości? Niekoniecznie. Raczej bierze się to z braku poczucia własnej wartości i przekonania, że związek uczuciowy może być zadekretowany raz na zawsze. On jest albo go nie ma. Bez względu na to, czy będziemy podglądać, podsłuchiwać, dociekać. To nie ma znaczenia, bo jeżeli istnieje bliskość między kobietą i mężczyzną, jeżeli jest miłość, to ona będzie nawet przy jakiejś zdradzie, o której może nie warto wiedzieć... Niech pan sobie przypomni scenę, w której Romek podgląda, jak Hanka zdradza go z kochankiem. Obserwuje ją przez szparę w szafie, w której się schował... Swoją drogą scena narysowana grubą kreską... Kiedy ona odkrywa go w szafie, zostaje całkowicie upokorzony. Przez ciekawość do upokorzenia! Przerazające, jak człowiek może się poniżyć. A przecież miłość to wolny wybór!

Po śmierci Marka Edelmana napisałem krótki esej do poświęconej mu książki, dotyczący właśnie tej kwestii. Edelman był naznaczony jakąś ogromną empatią i miłością do ludzi, która w jego przypadku opierała się na głębokiej świadomości istnienia niezbywalnej godności człowieka. Dla mnie kwestia ta łączy się w sposób naturalny z tak zwanym jedenastym przykazaniem: miłuj bliźniego swego jak siebie samego. Bardzo koherentne i precyzyjnie określające znaczenie pojęcia godności człowieka. Ponieważ „miłuj bliźniego swego jak siebie samego” znaczy właśnie tyle, ile znaczy. Jak siebie samego, ale nie więcej, bo nie jesteś uprawniony do pozbycia się własnej godności. Bo godność jest niezbywalna, chyba że wkraczamy w przestrzeń heroizmu i przed oczami staje nam obraz męczennika, który oddaje życie, by ktoś inny mógł żyć godnie. Ale do tego trzeba podchodzić w skupieniu, poważnie, zachowując proporcje i zdobywając się na właściwy ton.

Dwa odcinki *Dekalogu* mają swoje wersje kinowe, ten ponoć też miał mieć. Dlaczego akurat ten?

Wydaje mi się, że to była sugestia Krzysztofa Zanussiego, szefa Zespołu Filmowego Tor, który był producentem całego cyklu. Zastanawiano się chyba jeszcze nad dwoma innymi odcinkami.

Jaki tytuł nosiłby ten trzeci kinowy film?

Krótki film o zdradzaniu albo Krótki film o cudzołóstwie.

Oczy szeroko zamknięte Stanleya Kubricka poruszają podobny temat. Biorąc pod uwagę jego fascynację *Dekalogiem*, można się zastanawiać, czy *Dekalog*, *dziwięć* nie stanowił dla amerykańskiego reżysera jakiejś inspiracji. Scenarzysta ostatniego filmu Kubricka, Frederic Raphael, przytacza w swojej książce wspomnieniowej scenę rozmowy o filmach Kieślowskiego. Kubrick najpierw kazał Raphaelowi obejrzeć *Dekalog*, a potem rozmawiał z nim na ten temat. W pewnym momencie Raphael pyta Kubricka o pomysł na realizację *Oczy szeroko zamkniętych*: „Chcesz, żeby ten film był podobny do tego, co zrobił Kieślowski?”. Kubrick: „Nie wiem. Myślę, że musimy go wziąć pod uwagę”^{*}.

Nie widziałem tego filmu, ale nie wykluczam, że mogło być tak, jak pan mówi. Kubrick napisał krótki wstęp do anglojęzycznego wydania scenariuszy *Dekalogu*, opublikowanego w Londynie w 1991 roku przez wydawnictwo Faber and Faber. Ten wstęp umieściliśmy na okładce drugiego polskiego wydania tego zbioru: „Niechętnie wypowiadam się o pracy wybitnych twórców filmowych, gdyż nieuchronnie prowadzi to do uproszczeń i pomniejszania ich dzieła. W odniesieniu do tej książki, zawierającej scenariusze Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza, ograniczę się do stwierdzenia, że autorów cechuje rzadka umiejętność dramatyzowania swoich idei, zamiast mówienia o nich. Wplatając swoje wglądy i pomysły we wciągającą i zaskakującą fabułę, zyskują dodatkową moc dzięki temu, iż niejako pozwalają widzowi samemu odkrywać to, co mają do przekazania. Robią to z tak olśniewającą zręcznością, że widz nie dostrzega wprowadzonych pomysłów i dopiero dużo później uświadamia sobie, jak głęboko poruszyły one jego serce”^{**}.

^{*} Frederic Raphael, *Eyes Wide Open. A Memoir of Stanley Kubrick and Eyes Wide Shut*, London 1999, s. 45.

^{**} Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, *Dekalog*, Warszawa 1996, IV str. okładki.

Porozmawiajmy jeszcze o ostatniej części *Dekalogu*.

Akurat *Dekalog*, *dziesiąt* wyraźnie łączy się z *Białym*, ale o tym za chwilę.

***Dekalog*, *dziesiąt* jest zdecydowanie najbardziej pogodnym filmem w całym cyklu.**

Wie pan, nigdy się tak dobrze z Krzysztofem nie czułem, jak przy pisaniu „dziesiątki” i *Białego*. Jakbyśmy spotykali się w jakimś innym świecie, bez napięcia czy wyczekiwania na pomysł, jak rozwiązać którąś z sytuacji dramaturgicznych. Często pracy nad tym scenariuszem towarzyszył śmiech. Po latach nieraz zastanawiałem się, skąd nam przyszło do głowy, żeby akurat od tej strony poruszyć jakiś problem. Bo przecież opowieść z *Dekalogu*, *dziesiąt* okazała się bardzo uniwersalna, a mówiła o tym, co dla nas wynikało z powszechnego zubożenia w siermiężnym PRL-u. Na Zachodzie zaś film był odbierany jako opowieść o dobrze znanych mechanizmach psychologicznych, o chciwości prowadzącej do takich zjawisk czy afer typu piramida Madoffa, gdzie ludzie bogaci, często z dużą wyobraźnią, bardzo inteligentni i przenikliwi, powierzali pieniądze oszustomi. Ale i oni, i oszust kierowali się tą samą namiętnością. To są zjawiska, w których i ofiara, i oszust są niekiedy w swoich pobudkach swym lustrzanym odbiciem. Kierując się różnymi drogami, ale jednak ku pomnażaniu majątku. Oszust pozostaje oszustem, ofiara ofiarą, ale pobudki są takie same. *Dekalog*, *dziesiąt* to opowieść o chęci posiadania, o pomnażaniu tego, co się posiada. Ale żeby ludzie to „kupili”, zaakceptowali, trzeba powołać sympatycznych bohaterów, wręcz zabawnych. W PRL-u kolekcjonowanie znaczków pocztowych znaczyło o wiele więcej niż dzisiaj. Sam byłem owładnięty tą pasją w dzieciństwie. Pamiętam dobrze tę chłopięcą żądzę zdobycia czwartego znaczka do serii. A przecież filatelistyka to wtedy było hobby tysięcy ludzi. Przenieśliśmy ją do scenariusza w rozbudowanej skali, aż wyszedł film niemal kryminalny.

***Dekalog*, *dziesiąt* zawsze mi się kojarzył z dwoma klasycznymi polskimi dokumentami krótkometrażowymi. Przede wszystkim**

z *Kolekcjonerem* (1975) Tadeusza Pałki, o owładniętym pasją filateliiście oddającym się jej w sposób totalny i namiętny latami, kosztem najbliższych, skazanych na życie w skrajnym ubóstwie. Postać jako żywo przypomina ojca bohaterów granych przez Jerzego Stuhra i Zbigniewa Zamachowskiego w *Dekalogu*, *dziesiąt*. Przeglądając klasery w mieszkaniu ojca, krótko po jego pogrzebie, Stuhr mówi: „Matki zmarnowane życie. Słabe żarcie. Spodnie w łątach”. Drugi film, *W klubie* (1963) Kazimierza Karabasa, opisuje zjawisko zbierania znaczków jako jedno z najpopularniejszych hobby tamtych dekad.

Nie widziałem tych filmów. Może Krzysztof je znał i wykorzystał, pokazując nędzę mieszkania filatelisty, które wygląda jak cela więzienna. W tym biednym PRL-u posiadanie znaczka, który jest wart miliony, oznaczało osiągnięcie wyjątkowego statusu. Kryła się pod tym jakaś łapczywość na coś, co pozwoli odróżnić się od innych, osiągnąć odmienną w powszechnie panującej materialnej urawniłowce. Samochód to było coś więcej niż „szpan”, to lekki „odlot” w tej szarej rzeczywistości.

Jednak bracia wydają się nieświadomi rynkowej wartości odziedziczonej po ojcu kolekcji. Znaczki na początku filmu nie mają dla nich szczególnej wartości. Nie jest to gotówka, ot, kilka kolorowych obrazków z kolekcji.

Pamiętam z dzieciństwa takie zdarzenie. Kolegowałem się z synem inżyniera, który kolekcjonował znaczki pocztowe. Pewnego dnia wybuchła straszna afera w szkole, bo ten mój kolega, zupełnie nieświadomy rzeczywistej wartości znaczków, zabrał jakieś egzemplarze z kolekcji ojca i wymienił na ekskluzywny scyzoryk czy aparat fotograficzny. W tym filmie też opowiadamy o wartości umownej czy „dmuchanej”. Bohaterowie krok po kroku wchodzą w ten wymyślony świat. Jerzy oddaje nerkę za znaczek, a Artur przestaje śpiewać i wyjeżdżać w trasy koncertowe. Popadają w filatelistyczny obłęd. Miejmy nadzieję, że nie całkowicie i nie na zawsze.

Skąd pomysł, żeby młodszy z braci był rockmanem?

W historii takiej jak ta trzeba budować kontrapunkty. Kto może nie mieć nic wspólnego z bratem, który jest urzędnikiem? Chodziło o to, żeby te postacie niejako „zderzyć” ze sobą. Pokazać, że choć pochodzą z różnych światów, to w końcu tak samo „topią” się w tym samym pokoju ze znaczkami i kratami w oknie. Poza tym lata osiemdziesiąte to był czas rozkwitu festiwalu w Jarocinie, dekada polskiego rocka, który tworzył inne od politycznego forum sprzeciwu wobec sytuacji panującej w Polsce.

Jeszcze zanim serial został pokazany w całości i zyskał światowy rozgłos na festiwalach, triumfowały kinowe wersje dwóch części cyklu. *Krótki film o zabijaniu*, który w marcu 1988 roku wszedł na ekrany polskich kin, trafił w maju na festiwal w Cannes i zdobył tam Nagrodę Jury oraz nagrodę FIPRESCI. We wrześniu na MFF w San Sebastian *Krótki film o miłości* został uhonorowany nagrodą za reżyserię oraz nagrodą FIPRESCI. I wreszcie w grudniu tego samego roku *Krótki film o zabijaniu* otrzymał nagrodę Europejskiej Akademii Filmowej, Felixa.

Kiedy Krzysztof odbierał tę ostatnią nagrodę, powiedział pamiętne słowa: „Mam nadzieję, że Polska jest w Europie”. Nie towarzyszyłem mu w tych festiwalowych wyjazdach. Zmarł mój ojciec, mama chorowała, a poza tym miałem mnóstwo pracy w adwokaturze. W każdym razie po *Bez końca*, *Krótkim filmie o zabijaniu*, a potem całym *Dekalogu* zorientowano się (bardziej na świecie niż w Polsce), na czym polega, nazwijmy to tak, nasz – Krzysztofa i mój, jako współscenarzyści – *modus operandi*. Na festiwalach zaczęli do Krzysztofa podchodzić różni producenci, oferując współpracę przy kolejnym projekcie. Jakby wyczuli w nas potencjał, zdolność do tworzenia filmów, które ludzie chcą oglądać, ponieważ za ich powstaniem kryje się świadomość, nie tylko jak użyć kamery, ale przede wszystkim po co.

We wrześniu 1989 roku, trzy miesiące po pierwszych po części wolnych wyborach parlamentarnych w historii powojennej Polski,

***Dekalog* został pokazany poza konkursem na festiwalu weneckim, zyskując ogromny rozgłos i uznanie. Derek Malcolm, znany brytyjski krytyk filmowy z dziennika „The Guardian”, wspominał kilka miesięcy później, że codzienne oglądanie kolejnych odcinków polskiego cyklu było odświeżającym doświadczeniem po marnych filmach konkursowych.**

Krążyliśmy po Lido i w zasadzie tylko nami się interesowano. Spotkałem wówczas Michela Cimenta, słynnego francuskiego krytyka, autora książek o Elii Kazanie, Stanleyu Kubricku, Johnie Boormanie, a przede wszystkim Josephie Loseyu. Zapytał mnie, czy udzielił mu wywiadu dla magazynu „Positif”. Zgodziłem się. Rozmowa odbyła się 11 września nad basenem w Grand Hôtel des Bains, w którym Luchino Visconti kręcił *Śmierć w Wenecji*. Zaczęliśmy od Loseya, a dokładniej od *Posłańca* (1971), który miał na mnie, zarówno na widza, jak i scenarzystę, ogromny wpływ. Losey zastosował w nim zwykłą retrospekcję, *flash back*, natomiast ja wymyśliłem coś, co nazywam retrospekcją linearną. Większość scenariuszy, które napisałem już po śmierci Krzysztofa, ma takie rozwiązanie. Jest to rodzaj szczególnej konstrukcji czasowej. Zdarzenie z odległej przeszłości zostaje przeniesione we współczesność. Będziemy o tym jeszcze szczegółowo rozmawiać przy *Czerwonym*.

W finale rozmowy z Cimentem pada wstrząsające zdanie. Uświadamia ono, że pan na tym festiwalu był w zupełnie innej sytuacji niż Kiesłowski, który cieszył się sukcesem swoich filmów. Mógłby pan przeczytać ostatni fragment tej rozmowy?

Proszę: „W prawdziwym procesie nikt nie jest autentyczny. Interesuje mnie to, że jeśli spotykam się z kimkolwiek w więzieniu, to naprawdę staję przed istotą ludzką. W celi nie widzę kryminalisty, ale strach. Swego czasu byłem stroną oskarżenia, gdy reprezentowałem rodzinę księdza Popiełuszki w procesie toruńskim. Było to bardzo ważne doświadczenie, które miało wpływ na moje życie. Tam naprawdę dotknąłem zła. Kiedy studiowałem prawo, poświęciłem wiele miesięcy, aby pogłębić wiedzę na temat hitleryzmu, ponieważ uważałem, że bez tej

wiedzy nie można być dobrym adwokatem. Nie rozumiałem niektórych zachowań ludzi w obozach koncentracyjnych, ponieważ moja wiedza wywodziła się wyłącznie z książek. A oni stykali się z rzeczywistym złem. Podobny rodzaj doświadczenia odczułem podczas procesu księdza Popiełuszki. A potem zdarzył się w moim życiu niewiarygodny zbieg przypadków. Przed półtora miesiąca przyszło mi przeżyć wielką tragedię: zamordowano mi matkę w podobnych okolicznościach”*

Dramatyczny kontekst, w jakim przeżywał pan wenecki sukces *Dekalogu*, uświadomiłem sobie, kiedy dwa lata temu opowiadał pan tę historię Nicolasowi Beckerowi, słynnemu niemieckiemu prawnikowi, zaproszonemu na festiwal Hommage à Kieślowski w Sokołowsku. Było to chwilę przed waszą wspólną rozmową po projekcjach *Bez końca* oraz *Adwokatów. Niemieckiej opowieści* (2009) Birgit Schulz. Dorota Paciarelli, dyrektor festiwalu, poprosiła mnie, bym tłumaczył panów rozmowę, gdy spotkaliśmy się przed kinem Zdrowie, vis-à-vis domu, w którym w dzieciństwie mieszkał Kieślowski. Widziałem narastające zdumienie na twarzy Beckera. Oczywiście znał kino Kieślowskiego, wiedział o pana roli jako scenarzysty przy realizacji tych filmów, ale nigdy nie słyszał o tym, czego doświadczył pan 22 lipca 1989 roku w mieszkaniu matki. Myślę, że to fakt nieznanym bardzo wielu wielbicielom Kieślowskiego, nieświadomym, że prawda, która przeniknęła do tych filmów za sprawą ich współscenarzysty, w całkiem realnym życiu miała swoją wysoką cenę.

Mama chorowała. Codziennie ją odwiedzałem, żeby sprawdzić, jak się czuje, czy zażyła lekarstwa. Wieczorem 21 lipca też do niej pojechałem, ale nie wysiadłem z samochodu i nie wszedłem na górę. Nie wiem dlaczego. Pomyślałem, że odwiedzę ją następnego dnia, i odjechałem. Rano odebrałem niepokojący telefon od pielęgniarki, która codziennie robiła zastrzyki. Nie mogła dostać się do mieszkania.

* *Wyzbyć się polonocentryzmu...*, z Krzysztofem Piesiewiczem rozmawia Michel Ciment, przeł. Witold Zakrota, „Film na Świecie” 1992 nr 3–4, s. 25.

Mama nie otwierała. Pojechalśmy z żoną. Drzwi stawiały opór. Wszedłem przez taras. Znalazłem mamę na łóżku pod poduszkami i fotelem, który został położony na jej ciele. Związano jej ręce i nogi, a na szyi zaciśnięto pętlę. Wszystko jednym sznurem, dokładnie tak, jak zrobili to mordercy księdza Jerzego Popiełuszki. Na progu domu leżała maczeta. Pomyślałem, że dla mnie. Gdybym poprzedniego wieczoru wszedł do mieszkania...

Hanna Krall w *Białej Marii* zapisała zdanie, jakie wypowiedział pan do Kieślowskiego, gdy spotkaliście się po tej zbrodni: „Przyszedł do ciebie następnego dnia. Powiedział: spełnił się nasz film, *Krótki film o zabijaniu*”*

Kieślowski zabrał mnie do Wenecji, by oderwać od tej sprawy, po to, bym zmienił miejsce, klimat. Byłem bardzo silny, jakoś sobie dawałem radę z tym, co się stało. Zdawałem sobie sprawę, że to, co się wydarzyło, jest najprawdopodobniej związane z moimi życiowymi wyborami, z tym, jakim byłem prawnikiem, jak wykonywałem swoje obowiązki, że się nie poddawałem. Pamiętam, że po powrocie do domu z mieszkania mamy spałem czterdzieści osiem godzin, a potem otrząsnąłem się i rzuciłem w wir działań.

Na festiwalu weneckim *Dekalog* jako serial pokazywano poza konkursem, ale mimo to uhonorowały go swoimi nagrodami dwa gremia: Fédération Internationale de la Presse Cinématographique oraz International Catholic Organization for Cinema and Audiovisual.

Po festiwalu zorganizowano retrospektywę twórczości Krzysztofa w Turynie. Właśnie tam spotkaliśmy wydawców z prestiżowego Giulio Einaudi editore i podpisaliśmy umowę na wydanie scenariuszy.

Zarówno *Dekalog*, jak i kinowe wersje części piątej i szóstej szybko ugruntowały swoją pozycję nie tylko w kinie współczesnym, ale

* H. Krall, *Biała Maria*, dz. cyt., s. 47.

coraz częściej na Zachodzie mówiono i pisano o nich jako utworach, które mają zagwarantowane stałe miejsce w całej historii kina.

Z okazji obchodów stulecia kina Papieska Rada do spraw Środków Społecznego Przekazu przygotowała listę czterdziestu pięciu filmów o szczególnym znaczeniu dla kultury. *Dekalog* znalazł się tam obok filmów Chaplina, Bergmana, Buñuela, Felliniego, Pasoliniego, Tarkowskiego, Wellesa czy Kubricka. W sumie bardzo ciekawy wybór, ale moje zaskoczenie wynikało stąd, że na watykańskiej liście znalazły się tak „niepokorne” nazwiska. Ponieważ wszyscy ci twórcy chodzili własnymi drogami i niekoniecznie były to te same drogi i ta sama wrażliwość, które zawarte są w doktrynie Kościoła katolickiego.

Pamiętam, że kiedy przed laty zwiedzałem Rzym, trafiłem pewnego dnia do bazyliki Santa Maria del Popolo, gdzie znajdują się dwa obrazy Caravaggia: *Nawrócenie św. Pawła* i *Ukrzyżowanie św. Piotra*. Wrzuciłem monetę do automatu uruchamiającego oświetlenie kaplicy z obrazami. W jednej chwili poczułem się jak w kinie. Postacie na obrazach jakby zaczęły się ruszać, kolory pulsowały. Raz jeszcze zdałem sobie sprawę, że film jest naprawdę kolejnym ogniwem w wielowiekowym łańcuchu ludzkich dążeń do coraz bardziej wyrazistego i intensywnego pokazywania historii, opowiadania obrazem. Wszystko zależy od tego, kto opowiada, jaki ma talent, ile wysiłku wkłada w obraz i jakie przesłanie w nim stara się zawrzeć. Od tego zależy, czy obraz w tym najbardziej istotnym znaczeniu, stanie się „ruchomy”, „uniesie się”, przenosząc stworzone przez artystę kształty w inny wymiar. Przypominam sobie zdanie Simone Weil: „Gdybyśmy dzisiaj przy seryjnej produkcji zegarów mówili, że występuje tam zjawisko przeniesienia inspiracji, byłoby to oczywistym nonsensem”^{*}.

PODWÓJNE ŻYCIE WERONIKI

^{*} Simone Weil, *Szaleństwo miłości*, przeł. Maria Plecińska, Poznań 1993, s. 21.



Krzysztof Kieślowski patrzy przez kant-szkiełko na planie filmu
Trzy kolory. Czerwony, 1993.

Rozgłos i uznanie, jakie zdobył *Dekalog* na festiwalu w Wenecji, oznaczały nową sytuację dla Kieślowskiego, ale także dla pana. Wystarczy popatrzeć na filmografię, żeby to dostrzec. Po cyklu dziesięciu filmów dla Telewizji Polskiej zaczęliście realizować filmy na Zachodzie.

Wenecja była rzeczywiście w pewnym sensie momentem przełomowym. *Dekalog* trafił do dystrybucji kinowej i siedł prawie „na okrągło” w kinie na bulwarze Saint Michel w Paryżu. Pojawiło się pytanie: co dalej? Zastanawiałem się, czy wchodzić coraz głębiej w scenariopisarstwo, czy skupić się na pracy w adwokaturze i działalności parlamentarnej, która była dla mnie zupełnie nowym obszarem. Tworzenie scenariuszy z Kieślowskim fascynowało i stwarzało możliwość wypowiedzenia się o rzeczywistości tak, jak ją widzę, a może nawet więcej – wykrzyczenia o niej prawdy. Siła rażenia tego, w czym uczestniczyłem, brała się z talentu Kieślowskiego, fenomenalnego sposobu reżyserowania przezeń filmów, przekładania myśli i idei na emocjonujące historie opowiedane obrazem, które wciągały widza w coś więcej niż przeżywanie seansu, zapraszały do rozmowy przed ekranem, stawiania pytań elementarnych, na które nie podsuwa się gotowych odpowiedzi.

I wtedy powstał pomysł na film o dwóch Weronikach?

Pamiętam rozmowę z Kieślowskim po wyjściu z banku przy ulicy Czackiego w Warszawie, gdzie można było kupić bony PKO, które umożliwiały nabycie różnych zachodnich towarów. To było wkrótce po tym, jak Krzysztof odebrał Europejską Nagrodę Filmową Felixa za

najlepszy film – *Krótki film o zabijaniu*. Właśnie tam po raz pierwszy rozmawialiśmy o historii dwóch dziewczyn, która potem stała się punktem wyjścia do scenariusza *Chórzystki* i zrealizowanego na jego podstawie filmu *Podwójne życie Weroniki* (*La double vie de Véronique*, 1991). Cały pomysł sprowadzał się do opowiedzenia o dziwnej bliskości dwóch osób. Z historii tej wynikałoby, że człowiek chce mieć swoje alter ego, kogoś takiego jak on sam. Od początku zatem miał to być film o pewnej metafizycznej nostalgii za kimś nieobecnym, kto myśli tak samo jak my i kto nad nami czuwa. Moje zadanie polegało na znalezieniu pomysłu na te dwie postacie bliskie sobie w jakiś tajemniczy sposób. Ważną inspiracją, pomocną w jego realizacji, okazał się francuski film *Diva* (1981) Jeana-Jacques'a Beineixa, który kilka lat wcześniej zrobił na mnie duże wrażenie. Pomyślałem wówczas, że bohaterką naszego przyszłego filmu mogłaby być bardzo młoda osoba, która chce śpiewać, ale spełnienie tego pragnienia łączy się z pewnym niebezpieczeństwem. Osoba ta chce wydobyć z siebie wspaniałą muzykę, swoim głosem dotknąć momentu nieskończonego piękna.

Taka postać zjawiała się już na chwilę w *Dekalogu*, *dziewięć*. W scenie w szpitalu jest postać pacjentki, młodej śpiewaczki operowej Oli, która choruje na serce, tak jak potem Weronika. W scenariuszu na pytanie, co śpiewa, odpowiada: „Bacha albo Mahlera... zna pan Mahlera?”. Dopiero krótko przed rozpoczęciem zdjęć pojawił się pomysł zastąpienia Mahlera van den Budenmayerem, ale o tym za chwilę... Jak wspominałem, *Krótki film o zazdrości*, kinowa wersja *Dekalogu*, *dziewięć*, nie powstał, ale nadszedł czas, by opowiedzieć o niej osobną historię. Stworzyłoby to pewną delikatną więź między *Dekalogiem* a *Podwójnym życiem Weroniki*. Wiedzieliśmy już wtedy, że nowy film zostanie wyprodukowany za granicą.

Podczas spotkania z publicznością w National Film Theatre w Londynie 2 kwietnia 1990 roku Krzysztof Kieślowski na pytanie z sali, czy po *Dekalogu* kolejny film robi w Polsce i czy znajdzie tam

pieniądze na jego produkcję, odpowiedział: „Myślę, że Polska stoi teraz przed tak ogromnymi trudnościami ekonomicznymi, że właściwie byłoby chamstwem domagać się pieniędzy na robienie filmów. W czasie, kiedy nie ma pieniędzy na pensje dla nauczycieli i lekarzy, w czasie, kiedy nie ma pieniędzy na zreperowanie ulicy. Z drugiej strony, oczywiście, jeżeli nie będzie się robiło filmów, przemysł [filmowy – M.J.], w ogóle kino w Polsce, zniknie. Czy można żyć bez kina? Można. Ale czy przypadkiem nie jest lepiej żyć z kinem? Z książkami? Z teatrem? Więc staramy się jakoś znaleźć wyjście z tej sytuacji, z której – wygląda na to – nie ma wyjścia. [...] Ja mam akurat trochę możliwości, tak się złożyło, do znalezienia pieniędzy za granicą. I skorzystam z tego. Nie wiem, czy to jest dobrze, czy to jest źle, ale po prostu nie mogę robić filmów w Polsce. Nawet gdyby założyć, że znajdę pieniądze – bo znajdę, w Polsce też znajdę – to nie mogę ich użyć. W Polsce jest dwustu reżyserów. Jeżeli mam możliwość użycia innych pieniędzy, [to] nie mogę użyć polskich”*. Te słowa przybliżają istotne okoliczności, w których Kieślowski podjął decyzję o zrealizowaniu filmu za granicą.

Dokładnie wiedział, jak to zrobić. Wówczas w Polsce nie było ani warunków, ani atmosfery, by nakręcić ten film. Realizacja *Dekalogu* była poza wszystkim wyjątkowo trudnym doświadczeniem, jeśli idzie właśnie o warunki pracy, bardzo skromny budżet, przede wszystkim ograniczoną ilość taśmy filmowej. Jednocześnie wiedzieliśmy, że sukces *Dekalogu* na świecie otworzył przed nami zupełnie nowe możliwości. Rzeczywistość wokół nas zmieniała się bardzo szybko. Do realizacji tego filmu wybraliśmy bardzo sympatycznego producenta, Leonarda de la Fuente, Włocha, który mieszkał w Paryżu. Było to wtedy, gdy *Dekalog* zaczął odnosić sukcesy we Włoszech. Pojechaliśmy tam na zaproszenie dystrybutora i pewnego przedpołudnia spotkaliśmy się na plaży pod Rzymem z młodym człowiekiem, który

* *The Guardian Interview. Krzysztof Kieślowski in Conversation with Derek Malcolm, National Theatre, London, 2 April 1990, DVD, [w:] Krzysztof Kieślowski. Dekalog and Other Television Works, Arrow Academy 2016.*

darzył Kieślowskiego ogromnym uznaniem i podziwem. Krzysztof wybrał go między innymi dlatego, by podczas realizacji filmu mieć zupełny spokój, czyli szeroki, na miarę jego potrzeb, margines swobody artystycznej. Wytwórnia Sideral Productions powstała tak naprawdę tylko po to, by zrealizować *Podwójne życie Weroniki*. Przyszłość pokazała, że był to jej pierwszy i ostatni film. Przewidywania Krzysztofa sprawdziły się. De la Fuente okazał się pełnym zapału, bardzo obrotnym producentem, oddanym realizacji filmu całą duszą. W stosunkowo krótkim czasie zebrał niezbędne fundusze i zorganizował nam pracę w sposób bardzo przyzwoity. Wprawdzie nasze wynagrodzenie było raczej mizerne, ale nie o nie chodziło Krzysztofowi. Miał absolutnie wolną rękę jako twórca, a na tym zależało mu najbardziej. Mogliśmy też obmyślić i napisać scenariusz tak, jak chcieliśmy. I niech pan zwróci uwagę choćby na strukturę pierwszego aktu: tam prawie w ogóle nie ma dialogów! Są za to cały czas „dziwne” sytuacje. A jak już pojawiają się dialogi, to takie na pół zdania. Do tego są to bardziej pytania niż odpowiedzi.

Weźmy na przykład scenę siódmą. Weronika podchodzi do ojca, który siedzi w swoim pokoju i rysuje. „WERONIKA: Tato... czego słuchasz? OJCIEC: Tego, co zwykle. WERONIKA: Obudziłam się... Powiedz Antkowi, że muszę wyjechać. Zmartwi się. OJCIEC: A ty? WERONIKA: To przykre, że ciotka zachorowała. Ale ucieszyłam się, że zadzwoniła. OJCIEC: Chcesz jechać? WERONIKA: Chcę. OJCIEC (*patrzy na nią uważnie*): Prosiłaś ją o ten telefon? WERONIKA (*uśmiecha się*): Nie... Mam dziwne uczucie... Wydaje mi się, że nie jestem sama. *Ojciec podnosi wzrok znad rysunku. Jest blisko, bo stół jest blisko okna, a okna są blisko siebie.* OJCIEC: Sama? WERONIKA: Że nie jestem sama na świecie. OJCIEC: Nie jesteś... Ja jestem, masz Antka, ciotkę... WERONIKA: Nie, to nie to. Nie wiem”*

* Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, *Chórystka. Scenariusz filmowy*, „Dialog” 1990, nr 12, s. 8.

Cały czas mowa tu o jakiejś sile wewnętrznej, za którą bohaterka podąża. W pierwszej części filmu, czyli historii polskiej Weroniki, nie ma praktycznie żadnego napięcia dramaturgicznego. Jest za to napięcie innego rodzaju, wynikające z jakiejś wyjątkowości istnienia, dziwności pragnień, niepewności, co się dalej stanie. Powiem więcej: także w przypadku drugiego aktu, czyli historii francuskiej Weroniki, zadanie, jakie mi przydzielił Krzysztof, polegało na takim zbudowaniu opowiadania, by dało się jak najwięcej przekazać środkami czysto wizualnymi i muzyką. Żeby doprowadzić na ekranie do sytuacji paradoksalnej: pokazać to, czego nie widać. Budowanie efektu tajemnicy w tym filmie odbywa się metodą, którą można określić jako nakładanie plam. Kiedyś na własny użytek nazwałem to etapem impresjonistycznym w twórczości Krzysztofa.

Film o tajemniczej relacji dwóch identycznie wyglądających młodych kobiet, jednej z Polski, drugiej z Francji, zaczyna się od analogicznych scen. W pierwszej matka dziewczynki urodzonej w Polsce nocą pokazuje jej niebo za oknem, mówi o gwiazdzie wypatrywanej w wigilijny wieczór. W drugiej matka Francuzka na wiosnę pokazuje córeczce mikrokosmos ukryty w zielonym liściu. Czy to był pana pomysł, by od tych scen zaczynał się film?

Dotknął pan bardzo istotnej kwestii, dotyczącej nie tylko tego filmu, ale może szerzej: pewnego doświadczenia z mojej młodości, ważnego chyba nie tylko dla mnie. 20 lipca 1969 roku amerykańscy kosmonauci ze statku Apollo 11 stanęli na Księżycu. Wydarzenie to pokazywały stacje telewizyjne na całym świecie. To, co wówczas zobaczyłem, wstrząsnęło mną. Okazało się jednym z najbardziej tajemniczych moich doświadczeń. Nie żartuję. Nie mogłem dojść do siebie po obejrzeniu transmisji z lądowania na Księżycu. Całą noc nie spałem. A potem wręcz chłonałem zdjęcia z tej wyprawy opublikowane w magazynie „Life”. Mówię o tym zresztą w książce napisanej z Michałem Komarem: „Czułem, że to ja idę po Księżycu... Niezwykły stan duszy. Bo z jednej strony widziałem, że to nauka, technika, a więc wszystko,

co daje się zaprojektować, zważyć, zmierzyć, opisać, ująć przez kamery telewizyjne. A z drugiej strony było dla mnie wydarzeniem technicznym na miarę wynalezienia koła. W Polsce brakowało sznurka do snopowiązałek, to był naczelny temat mediów, a ja wraz z Armstrongiem patrzyłem z nieogarniętej ciemnej przestrzeni na niebieską planetę Ziemię, olśniony, świadom kruchości wszystkiego i pytający o granice poznania. Intuicja – że te granice istnieją. Punkt zwrotny – że oto wielka tajemnica pozbawiona została zabobonów, a nauka oczyszcza się z bałwochwalstwa. Wydaje mi się, że ten niepokój znalazł po latach odzwierciedlenie w scenariuszu *Podwójnego życia Weroniki***.

Prawdopodobnie także dla Kieślowskiego było to wtedy wielkie przeżycie. Odniesienia do tego, co pokazała wówczas telewizja, umieścił na stronach swojej pracy magisterskiej „Film dokumentalny a rzeczywistość”, która powstała pod koniec 1969 roku. Pisał w niej konsekwentnie o własnej wizji kina dokumentalnego, powołując się na swoje doświadczenia jako realizatora, przywołując przykłady klasycznych filmów i całkiem niespodziewanie wskazując na obrazy z telewizyjnej transmisji jako obrazy wyjątkowe, jakby to były fragmenty najbardziej poruszającego dokumentu tamtych czasów. Niech pan posłucha: „Jak dobrze wiemy, co czuje (chyba nawet co myśli) kosmonauta, sfotografowany w długim ujęciu tuż przed startem rakiety, co czuje, kiedy lekko zagryza wargi i wpatrzony długo w jakiś punkt, nagle odwraca od niego oczy. Jak dobrze znamy Armstronga, kiedy przed zejściem z drabinki, kilkakrotnie, jak wody w basenie, próbuje księżycowego gruntu i zachowuje się, jakby woda była najzimniejsza, cofa nogę”.**

Gdy zobaczyłem wówczas po raz pierwszy kulę ziemską z perspektywy, z której spoglądał na nią Armstrong, wydała mi się nieskończenie

piękna. Myślę, że jeżeli ktoś w sposób poważny, mając minimum wrażliwości, empatii i wyobraźni, zda sobie sprawę z tego, co tak naprawdę kryje się za tym obrazem kuli ziemskiej unoszącej się w przepięknej, nieogarniętej przestrzeni pośród miliardów obiektów kosmicznych, to musi dojść do przekonania, że jest ona fenomenem, który należałoby codziennie pielęgnować. I to doświadczenie pewnej dziwności świata i naszej obecności w nim jest chyba obecne w *Podwójnym życiu Weroniki*. Wydaje mi się, że jeżeli rodzaj pewnej dziwności, co niektórzy nazywają metafizyką (staram się unikać tego określenia), obecny jest w naszej twórczości, jeżeli ona gdziekolwiek jest w sposób „zwykły”, po ludzku, ukazana, to właśnie w tym filmie.

Jak pan mówi o znaczeniu obrazu kuli ziemskiej dla pana, jej widoku z kosmosu, który ukazał się ludziom latem 1969 roku, to inaczej myślę o znaku, jakim jest w tym filmie szklana kulka, przez którą Weronika ogląda świat, odjeżdżając pociągiem ze swojego domu na zawsze, choć sama o tym nie wie. Dotąd dostrzegałem w tym motywie jakieś aluzje do dwóch obrazów – świata zamkniętego w szklanej kuli, na którą w ostatniej minucie życia patrzy Charles Foster Kane z filmu Wellesa, oraz oddalającego się mikro-kosmosu rodzinnych stron, który w przedziwny sposób widzi za oknami pociągu główny bohater *Walkoni* (1953) Felliniego w ostatniej scenie.

O kulkach już wspominałem. Jak pan widzi, mam ich tutaj sporo, całą kolekcję. Tu obok pudełka ze znaczkami pocztowymi z mojej dziecięcej kolekcji, które panu pokazywałem, jak rozmawialiśmy o *Dekalogu*, *dziesięć*, leży dokładnie taka sama kauczukowa kulka z gwiazdkami, jaką ma Weronika we wspomnianej przez pana scenie. Kiedy pisaliśmy scenariusz, moja córka, która miała wtedy osiem-dziewięć lat, biegała po domu z tymi kulkami i bez przerwy odbijała je o podłogę. Za każdym razem, gdy wracałem z zagranicy, przywoziłem jej inną, a ta, która jest w filmie, to kulka, którą podarowałem Krzysztofowi. Stąd się tam wzięła, wspaniale zamieniona w obraz przez Sławomira

* K. Piesiewicz, M. Komar, *Skandalu nie będzie*, dz. cyt., s. 112.

** Krzysztof Kieślowski, *Film dokumentalny a rzeczywistość*, [w:] *Teoria praktyki. Kieślowski, Łoziński, Wiszniewski, Królikiewicz, Żebrowski*, pod. red. Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, Łódź 2019, s. 20.

Idziaka, jak w scenie z tynkiem sypiącym się z sufitu po uderzeniu weń kulka przez Weronikę. Ona przymyka oczy, uśmiecha się, a na jej twarz wolno opada złoty pył rozświetlony zachodzącym słońcem.

Dzieje kolejnego rekwizytu, który jakby wprost z życia trafia do filmu. Przypomina się historia z realizacją *Przypadku*, gdy Kieślowski, po powrocie z Japonii i wznowieniu zdjęć do filmu, dodał scenę ze sprężyną „schodzącą” po schodach, którą stary Werner (Tadeusz Łomnicki) pokazuje Witkowi (Bogusław Linda). Kieślowski przywiózł ją sobie z tej wyprawy i umieścił w filmie, czyniąc z niej pewien znak.

Przywołał pan *Obywatela Kane'a* i *Walkoni*, ale w kontekście *Podwójnego życia Weroniki* bardziej zasadne jest wspomnieć o dwóch innych ważnych dla mnie filmach (oprócz wspomnianej *Divy*), o których rozmawialiśmy z Krzysztofem, pisząc scenariusz. Pierwszym jest *Miłość Elviry Madigan* (1967) Bo Widerberga, drugim *Niedziele w Avray* (1962) Serge'a Bourguignona z Hardym Krügerem i młodzieńką Patricją Gozzi.

Zaskoczył mnie pan. Nigdy wcześniej nie myślałem o tych filmach w kontekście twórczości Kieślowskiego. Z dzieł Widerberga *Wózek dziecięcy* (1963) wydawał mi się znaczącym punktem odniesienia dla twórczości polskiego reżysera. Po pierwsze, Kieślowski umieścił go na liście dziesięciu filmów z klasyki kina, które zrobiły na nim największe wrażenie, po drugie, nie sposób nie skojarzyć sceny – w której młoda bohaterka mieszkająca w małym ciemnym pokoju wraca na moment do swojego rodzinnego domu i gdy wszyscy zajęci są oglądaniem telewizji, wchodzi na stół i wymontowuje z wiszącej nad nim lampy piękny kryształowy żyrandol, by zabrać go do swojej obskurnej izby i tam zawiesić – z tą z *Niebieskiego*, w którym Julie, opuszczając po śmierci bliskich swój rodzinny dom, zrywa pęk niebieskich kryształków z lampy w pokoju jej zmarłej córki, a potem wiesza go w wynajętym mieszkaniu, swoim nowym domu.



Juliette Binoche w filmie *Trzy kolory. Niebieski* (1993).

Jeśli *Miłość Elviry Madigan* (1967) kojarzy mi się w tej chwili z *Podwójnym życiem Weroniki*, to może poprzez ciepłe kolory tak intensywnie wypełniające oba filmy. I chyba więcej z historii dwóch Weronik udałoby mi się odnaleźć w filmie Bourguignona o pięknej i wyjątkowej przyjaźni dojrzałego mężczyzny, pilota cierpiącego na amnezję po traumie wojennej, i kilkuletniej dziewczynki z sierocińca w Avray, wrażliwej i ponad swój wiek dojrzałej. A na czym dokładnie polegała inspiracja płynąca z *Divy*, francuskiego thrillera? Kiedy po raz pierwszy zobaczył pan ten film?

W marcu 1984 roku podczas Tygodnia Filmów Francuskich w Warszawie. Urzekła mnie w tym filmie postać czarnoskórej divy operowej, Cynthii Hawkins, którą zagrała Wilhelmenia Wiggins Fernandez. Stąd pomysł, by główna bohaterka czy bohaterki *Chórzystki* były śpiewaczkami o fenomenalnym głosie, a do tego pięknymi kobietami. Chcieliśmy pokazać urodziwą postać, która marzy o śpiewaniu, ma wyjątkowy talent i swoim głosem chce jakby dotknąć absolutnego piękna. Do tego potrzebny też był ów sztafaż operowy. Czy absolutnego piękna można dotknąć? Wydaje mi się, że czasem tak. Takie pojęcia jak dobro, piękno, miłość są empirycznie doświadczalne. Wiemy, kiedy dzieje się dobro albo objawia nam się jakieś piękno czy doświadczamy miłości. A jeżeli ktoś tego nigdy w życiu nie dotknął, to jest po prostu uboższy o coś najbardziej istotnego. To nie znaczy, że tego nie ma. Jest, ale z jakichś powodów życie mu nie pozwoliło tego doświadczyć.

Scenariusz pisaliśmy w mieszkaniu Kieślowskiego na Madalińskiego. Krzysztof mówił o osobach, które są sobie bliskie, ale nigdy się nie spotkały, przeczuwają swoją obecność, ale nigdy jej nie doświadczyły w sposób empiryczny. Doszliśmy do tego, że to będzie film o tęsknocie za bliskością. Wtedy przyszedł mi do głowy pomysł, żeby scenariusz zbudować w formie dwuaktowej, z dwoma różnymi miejscami akcji: dla pierwszego aktu w Polsce, dla drugiego we Francji.

Muzykę z *Divy* słyszałem już wcześniej, w czasie stanu wojennego w ambasadzie francuskiej, gdy pracowałem tam nad powieścią *Rozmowa kontrolowana*. Pan jest za młody, żeby zdawać sobie sprawę,

czym był w tamtych czasach walkman. To była kompletna rewolucja otwierająca słuchaczom niedostępne wcześniej możliwości i wrażenia. Nagle dostałem do ręki małe pudełko zdolne wydawać z siebie dźwięki, jakich dotąd można było słuchać tylko za pomocą kosztownych i dużych odtwarzaczy. Słuchanie muzyki Vladimira Cosmy z *Divy* i śpiewu Wilhelmenii Fernandez robiło na mnie piorunujące wrażenie. Dlatego też, podobnie jak w filmie Beineixa, kasetą magnetofonowa w *Podwójnym życiu Weroniki* stała się tak znaczącym przedmiotem dla bohaterów. Jak pan pamięta, Alexandre wysłał Véronique tajemnicze nagranie, zapis odgłosów z miejsca, w którym na nią czeka. Ona, odsłuchując kasetę, stara się odgadnąć, gdzie to miejsce się znajduje.

Alexandre Fabbri (Philippe Volter) przesyła Véronique jeszcze inne zagadkowe przedmioty: pudełko po cygarach Virginia oraz sznurowadło.

Z tym sznurowadłem jest ważniejsza sprawa i też bardzo dziwna, biorąc pod uwagę, jak się skończyło życie Krzysztofa. To są te tajemnicze sprawy, o których panu opowiadałem, gdy wspominałem o pewnym medytacyjnym skupieniu, jakie towarzyszyło nam przy pisaniu scenariuszy. I nagle zdarzają się dziwne koincydencje między tym, co napisaliśmy, tym, co Krzysztof sfilmował, a życiem. Trudno to wytłumaczyć... Niech pan zwróci uwagę: Krzysztof zmarł po operacji kardiologicznej w marcu 1996 roku, a w scenariuszu *Chórzystki*, opublikowanym w grudniu 1990 roku, zapisaliśmy scenę ze sznurowadłem: „Zapada zmierzch. Véronique siedzi przy stole. Wypuszcza z dłoni sznurowadło i układa je na rulonie papieru, który odebrała niedawno ze szpitala. Dopiero teraz możemy zorientować się, że to wykres kardiogramu. Linia pracy serca jest dość skomplikowana i Véronique, bawiąc się sznurowadłem, układa je na tej właśnie linii. Zastanawia się, co oznacza ta przesyłka bez żadnej kartki, listu, wyjaśnienia”*. Dziwne sprawy, trudno je wytłumaczyć: najpierw opisujemy jakieś zdarzenie

* K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Chórzystka*, dz. cyt., s. 23.

na kartkach scenariusza, umieszczamy w filmie, a potem to się pojawia w innej konfiguracji w życiu tych, którzy powołali do istnienia całą tę sytuację.

Polska Weronika z kolei bawi się tasiemką od teczki z nutami podczas śpiewania w mieszkaniu nauczycielki śpiewu, „Pstrokaty” (Kalina Jędrusik), gdzie zjawił się, by posłuchać jej wyjątkowego głosu, Dyrygent (Aleksander Bardini). Oplata cienki kawałek materiału wokół palca, stopniowo, coraz mocniej, z im większym napełnieniem śpiewa, aż do bólu serca spowodowanego wysiłkiem. Ten gest nie został zapisany w scenariuszu, ale oglądamy go w filmie. Koincydencja, którą pan przedstawił, przywodzi mi na myśl zdarzenie opowiedziane przez Tomasza Wolskiego, reżysera filmów dokumentalnych, autora świetnych *Lekarzy* (2012) o krakowskich kardiologach, bywa, że porównywanego ze *Szpitałem* (1977) Kieślowskiego. Na spotkaniu po pokazie jego filmu, w którym uczestniczyłem, powiedział, że podczas jednego z dni zdjęciowych, kiedy kończył pracę, a lekarze też zbierali się, by wyjść, jeden z nich rzucił trochę mimochodem, że będą oglądać ostatni film Kieślowskiego. Wolski pomyślał, że chodzi o *Czerwony*. Mowa była jednak o innym filmie. Kardiologzy umówili się, że przeanalizują USG pracy serca Kieślowskiego zapisane podczas jednego z badań. W filmie *Lekarze* nieustannie analizują podobne zapisy, dyskutując o wyborze metody leczenia. Pewnie i w tym przypadku dyskutowali o tym, jak dzisiaj, gdy możliwości medycyny poszerzyły się, można by leczyć reżysera z tak schorowanym sercem.

Niech pan nie myśli, że pisanie tego scenariusza szło łatwo i szybko. Tworzyliśmy go w ogromnym skupieniu, po kawałku, przez trzy, cztery godziny dziennie. Najpierw bardzo syntetycznie. Przychodziłem na Madalińskiego i miałem w głowie tylko jakieś impresje, fragmenty, „strzępy” zdarzeń. Nie wiedzieliśmy, co się stanie w kolejnej scenie, jak ta historia ostatecznie się potoczy, gdzie bohaterka pójdzie, co zrobi. To było tworzenie opowieści krok po kroku. Pierwszym filmem

opartym na konstrukcji dwuaktowej był *Krótki film o zabijaniu*. Ale w tamtym przypadku konstrukcja wynikała poniekąd z konieczności. Wtedy w pewnym sensie taki układ całości wymusiłem na Kieślowskim, przekonując go, że w filmie należy unikać pokazywania zdarzeń na sali sądowej z powodów, o których już mówiliśmy. Ale ze scenariuszem filmu o Weronikach było trochę inaczej niż z pisaniem *Dekalogu*, gdzie wszystkie idee, pomysły, historie, rozwiązania nosiłem w sobie i miałem w jakimś sensie uporządkowane, jakby na wyciągnięcie ręki.

Scenariusz *Chórzystki* powstawał z fragmentów, impresji, okrucichów czy plam. Krzysztof przystał na taki sposób budowania opowiadania z kawałeczków, ale ponieważ było to ryzykowne, w jakimś sensie przez nas dotąd niewypróbowane, potrzebny był taki producent jak de la Fuente, który niczemu się nie sprzeciwiał, całkowicie ufał Kieślowskiemu, nie wtrącał się. Nawet nie wiem, czy on do końca rozumiał, o co nam w tym scenariuszu chodzi. Zatem podążaliśmy tą drogą, dodając kolejne sceny, wypróbowując różne kombinacje.

Przychodziłem do Krzysztofa. Rozmawialiśmy. Opowiadałem jakieś zdarzenie, może nawet nie zdarzenie, jakieś wspomnienie, wydawać by się mogło bardzo wątle dramaturgicznie, lub tylko obraz niosący jakiś nastrój, zagadkową aurę. Kieślowski notował na laptopie, bo już wtedy zamienił maszynę do pisania na przenośny komputer marki Toshiba. Opowiadałem na przykład o puszczaniu „zajączków” lusterkiem w szkole. Zaczynaliśmy o tym rozmawiać. Rozwijaliśmy temat. Potem Krzysztof przynosił opis sceny oparty na tym motywie. Rozmawialiśmy o niej. Krzysztof nanosił jakieś zmiany. W ten sposób powstała scena 43.

Véronique zasypia w swoim pokoju po obiedzie. Budzi ją „zajączek” światła. Szuka jego źródła. Zauważa za oknem chłopca z ręką w gipsie w oknie mieszkania naprzeciwko. To on steruje snopem odbitego od lusterka słonecznego światła. Chłopiec znika we wnętrzu swojego mieszkania, ale po pokoju dziewczyny wciąż wędruje plama świetlna. W scenariuszu zatrzymywała się na frędzlu od dywanu, w filmie na tasiemce od teczki leżącej na jakiejś półce. A więc jest taki moment,

kiedy chłopiec z lusterkiem znika, a światło wciąż migocze, skacząc po ścianach pokoju. Dokładnie pamiętam, jak dyskutowaliśmy o tej scenie, siedząc z Krzysztofem w barze na paryskim lotnisku Orly. Przekonywałem go, że nie można tego tak zostawić. Powiedziałem mniej więcej: „Najpierw pokazujesz zamkniętą okiennicę w mieszkaniu chłopca, potem latające zajaczki na ścianie pokoju Véronique. Scena dobiega końca, okiennica, z której puszczano »zajaczki«, znów jest otwarta”. Czyli najpierw jest moment jakiejś tajemnicy, dziwności, ale potem widzimy otwarte na powrót okno, skąd puszczano lusterkiem światelka, ale nie wiemy, kiedy zostało otwarte. Z jednej strony dzieje się coś zagadkowego, ale nie dezorientujemy widza, bo jakoś wyjaśniamy czy podpowiadamy rozwiązanie: może gdy Véronique odeszła od okna, chłopiec znów pojawił się w swoim i puścił zniecka jeszcze parę „zajaczków”? A może wcale to nie był on?

Czyli jak w życiu – są takie chwile, gdy doświadczamy dziwności i może tuż obok znajduje się jakieś proste jej wyjaśnienie, ale my go nie zauważamy. A może go tam wcale nie ma? Czyli nic nie jest tajemnicą i wszystko jest tajemnicą. Gdzie znajduje się prawdziwy początek różnych zdarzeń czy sytuacji, które nam się przytrafiają? Gdyby to prześledzić, zbadać, mogłoby się okazać, że nieraz w bardzo odległej przeszłości. Może ktoś dwadzieścia lat temu nacisnął w nas jakiś „guzik”, który poprzez złożony proces przyczynowo-skutkowy zaowocował w określony sposób dopiero po długim czasie?

Podobnie jak w przypadku *Dekalogu*, gdzie poszczególne części cyklu zostały zespolone szeregiem różnych łączników pojawiających się w kolejnych odcinkach, tak i tu zapewne trzeba było znaleźć inne spoiwa dla historii dwóch Weronik niż tylko analogiczne sceny z początku filmu, by obie historie połączyć w spójną całość?

Rzeczywiście musieliśmy takie elementy wprowadzić do struktury scenariusza. Pewnie najważniejszym jest autokar z wycieczką z Francji na Rynek Główny w Krakowie. Weronika zauważa w nim dziewczynę bardzo do siebie podobną, ale Véronique jej nie dostrzega. Odkryje

tę dziwną obecność kogoś bardzo do siebie podobnego dopiero, gdy po powrocie do Paryża wywoła zdjęcia wykonane w Polsce i Alexandre zauważy na stykówce Weronikę. Podobną rolę odgrywa w filmie kobieta w czerni. Jest na widowni podczas koncertu, gdy Weronika umiera, ale pojawia się też we Francji, gdy ze zdumieniem widzi tak podobną do niej Véronique, nie wiedząc, że to inna kobieta.

Kiedy skończyliśmy pisanie pierwszej części czy pierwszego aktu, pojawił się problem: co dalej? O czym opowiemy w części rozgrywającej się we Francji? Muszę przyznać, że były dwa albo trzy momenty w mojej pracy z Krzysztofem, kiedy się bałem, nie wiedziałem, co robić dalej, w jaką stronę poprowadzić historię, jak znaleźć klucz otwierający kolejne drzwi. Szukałem jakiegoś zaczynu, drobin, której mógłbym się uczepić, i długo nie mogłem niczego znaleźć.

Mieszkałem w tym czasie przy ulicy Gdańskiej na Żoliborzu. To było w grudniu 1989 roku, gdy telewizja zaczęła emitować pierwsze odcinki *Dekalogu*. Pewnej niedzieli w kuchni oglądałem telewizję na małym, dopiero co kupionym panasonicu. Akurat nadawano kolejny film z dokumentalnej serii z udziałem twórcy Muppet Show, Jima Hensona, poświęcony najwybitniejszym twórcom teatru lalkowego na świecie. Lubiłem ten cykl. W oryginale nosił tytuł *Jim Henson Presents the World of Puppetry* (1985). Szczególne wrażenie zrobił na mnie nakręcony w Moskwie odcinek o Siergieju Obrazcowie, ale tamtej niedzieli nadawano ostatni film z serii, a jego bohaterem był Bruce Schwarz. Byłem zachwycony tym, co zobaczyłem. Marionetka (martwy przedmiot), trzymana w dłoniach stojącego nad nią mężczyzny, poruszała się, ożywała, jakby naprawdę coś czuła. Już po chwili spektakl zmieniał się w emanujące prawdą widowisko. Zapominało się o stale obecnym animatorze, jakby pacynka naprawdę ożywała. Niesamowite wrażenie.

Natychmiast pojechałem do Krzysztofa, by powiedzieć: „Mamy cały film! Mamy historię do drugiej części!”. Od telewizji udało się wydobyć kasety emisyjne z serialem i Kieślowski obejrzał na Woronicza odcinek o Schwarzu. A potem stworzyliśmy na tej podstawie postać

bajkopisarza i lalkarza, który w scenariuszu *Chórzystki* nazywał się Alexandre Virion, tak jak znany warszawski adwokat, mecenas de Virion, a w filmie nazywa się Fabbri. To nazwisko „zabraliśmy” Marinie Fabbri, która zaczęła współpracować z Krzysztofem jako tłumaczka. Mieszkała w Rzymie i była żoną wybitnego polskiego rzeźbiarza Krzysztofa Bednarskiego.

I nawiązując do tego sznurowadła na wykresie kardiogramu, powiem panu, jak tu się znowu wszystko dziwnie w życiu zaplata. Bo oto Krzysztof Bednarski po śmierci Kiesłowskiego wykonał przejmującą rzeźbę na grobie Krzysztofa. Są to jego dłonie odlane w brązie, których palce układają się w ramkę kadru filmowego... Kiedy nadszedł już moment kręcenia zdjęć w Clermont-Ferrand, Bruce Schwarz przyjechał na plan filmu. Krzysztof to szczegółowo opisuje w autobiografii *O sobie*.

Kiesłowski wspomina, jak udało się odnaleźć Schwarza, który już wówczas nie uprawiał swojego zawodu. Zgodził się przylecieć do Francji i odegrać przedstawienie przed kamerą w obecności kilkudziesięciorga dzieci, które statystowały jako młoda widownia ze szkoły w Clermont-Ferrand. Ponoć odczuwał wielką treść, bo dotąd nie występował przed tak młodą publicznością. Kiesłowski rejestrował cały spektakl na sposób dokumentalny, notując przejmujące reakcje młodych widzów.

Pięknie opisuje finał tego przedstawienia. Warto w tym miejscu zacytować fragment: „Skończyliśmy przedstawienie i była przerwa. Dzieci natychmiast otoczyły Schwarza i zobaczyłem szczęśliwego człowieka. Bruce Schwarz był wtedy naprawdę absolutnie szczęśliwy. Po wielu latach wrócił do zawodu z ogromną treścią i strachem. Bał się, że dzieci go nie zrozumieją, że nikogo już to nie zainteresuje. Że dzieci interesują się tylko komputerami i lalkami Barbie. Nagle okazało się, że właśnie ta historia, romantyczna, delikatna, o pewnej tragedii jakiejś baletnicy, bardzo te dzieci wzruszyła. Niektóre z nich nawet płakały. Przepytowały go potem o najróżniejsze rzeczy

techniczne i artystyczne. Opowiedziały, co rozumiały z tej historii, która jest całkiem niema i dużo dłuższa niż na ekranie – trwa około dziesięciu minut (na ekranie trzy). Zrozumiały absolutnie wszystko. Wszystko, co chciał, a nawet więcej. I nagle zobaczyłem prawdziwie szczęśliwego człowieka. To są bardzo miłe momenty. Facet miał przyjechać, poruszać lalkami i wyjechać, tymczasem nagle odnalazł jakąś przeszłość, radość czy szczęście, które kiedyś stracił. Wydawało mu się, że nigdy nie wróci, a przy okazji naszego filmu na chwileczkę wróciło. To bardzo ważne. Gdybym nakręcił tę scenę bez dzieci, teoretycznie wyglądałaby tak samo, ale to nieprawda. Najróżniejsze drobne szczegóły, temperatura, nastrój scen, zależą właśnie od takich rzeczy jak ta, że Bruce Schwarz był tego dnia szczęśliwy, bo widownia go rozumiała”*

Na tym też między innymi polegała przenikliwość Krzysztofa. Potrafił te wszystkie impresyjne kwestie, z którymi do niego przychodziłem, skryzalizować w filmie. Ten sposób naszej współpracy troszeczkę przełożył się na to, jak pracowaliśmy nad scenariuszem *Niebieskiego*, ale już nigdy nie udało nam się powtórzyć takiego eksperymentowania w budowaniu historii jak przy pisaniu *Chórzystki*, nie mieliśmy już nigdy potem takiego „luzu” ani nie doświadczyliśmy owej „dziwności” opowiadania.

A co do sceny z teatrem marionetek, o której mówił Kiesłowski w przytoczonym przez pana fragmencie: dzieci, które miały grać w tej scenie, były pod takim samym wrażeniem sztuki Schwarza jak ja, kiedy oglądałem film dokumentalny o nim w mojej szesnastometrowej kuchni w Warszawie. Tak mi się wydaje. Pewna powaga twórczości filmowej polega między innymi na tym, żeby być wyczulonym i otwartym na dostrzeżenie i zapamiętanie różnych drobnych faktów, zdarzeń, nastrojów, przedmiotów, po które można sięgnąć podczas pisania scenariusza. Wtedy z pozoru drobna rzecz okazuje się punktem wyjścia do często niesamowitej opowieści o człowieku.

* K. Kiesłowski, *O sobie*, dz. cyt., s. 141–142.

Wracając do reakcji dzieci na przedstawienie o dwóch baletnicach: warto może w tym miejscu postawić pytanie, jak w gruncie rzeczy tak trudne opowiadanie, taka półrealistyczna opowieść jak *Podwójne życie Weroniki*, z taką siłą potrafiło przemówić do młodych ludzi na całym świecie? Sukces tego filmu był dla nas zupełną niespodzianką.

Zresztą, jak sam się przekonałem, jego oddziaływanie się nie skończyło. Kiedy w 2000 roku znalazłem się na festiwalu w Hajfie, by odebrać nagrodę za twórczość scenariopisarską, w pewnym momencie, gdy przechodziliśmy obok grupy młodych dziewczyn, dyrektorka festiwalu przedstawiła mnie jako współautora scenariusza *Podwójnego życia Weroniki*. Wywołało to żywiołową i serdeczną reakcję tych dziewczyn, które były przecież małymi dziećmi, gdy film powstawał i wchodził do kin. Nie wiem do końca, co w tym filmie zostało dotknięte, co sprawia, że rezonuje w ludziach.

***Podwójne życie Weroniki* było pierwszym filmem Kieślowskiego, który zobaczyłem w kinie. Dobrze pamiętam wrażenie, jakie ten film wówczas wywierał. Ale też całkiem niedawno jako selekcjoner festiwalu Grand Off, oglądając setki krótkometrażowych filmów fabularnych nakręconych przez młodych autorów, raz po raz natrafiałem na utwory budzące skojarzenia z kinem Kieślowskiego. Jeden z nich szczególnie utkwiał mi w pamięci. To francuski, zaledwie sześciominutowy film *Mury (Murs – Walls, 2016)* Stephana Bokasa, wyraźnie przypominający *Podwójne życie Weroniki*. Przy kamiennym wysokim murze w parku-cmentarzu dziewczyna spotyka się ze swoim chłopakiem. Wyczekiwana z radością randka okazuje się chwilą gorzkiego rozstania. Chłopak oświadcza, że odchodzi. Dziewczyna stoi i płacze przy murze. Nagle słyszy głos dochodzący z drugiej strony kamiennej ściany. Widzimy, że stoi tam taka sama dziewczyna, która za chwilę pewnie spotka się z takim samym chłopakiem. Obie kobiety nie mogą się zobaczyć (mur jest naprawdę wysoki), ale próbują się jakoś porozumieć. Jedna przesuwa drugą pomadkę ponad murem. Potem ta, która przeżyła**

rozstanie, ciska na drugą stronę zrolowaną kartkę z ostrzeżeniem: „Uważaj, on cię zrani!”. Skojarzenie z historią dwóch Weronik przyszło już w trakcie oglądania tego filmu.

Kieślowski mówi, że „Véronique raczej nie spędzi życia z Alexandreem”*. Dziewczyna zauważa – pod koniec filmu, gdy wchodzi do jego pracowni i odkrywa istnienie dwóch identycznie wyglądających marionetek – że została w jakiś sposób w całej tej sytuacji „użyta”. Bo to także film o manipulacji. Jak się tworzy bohaterów, powołuje ich do życia na stronach scenariusza, to trzeba być wobec nich uczciwym. Znam mężczyzn zachowujących się tak jak Alexandre wobec Véronique. Opisanie takiej sytuacji czy stworzenie postaci, jaką jest Alexandre, jest do pewnego stopnia formą wyrzucenia z siebie jakiejś prawdy o sobie i pokazanie: tak nie może być, uważaj, dziewczyno, w takich sytuacjach i uciekaj.

Na tym polega uczciwość twórcy – na budowaniu sytuacji czy postaci, które są postulowane, a jednocześnie wynikają z naszego doświadczenia, z prawdy o nas samych. Jeśli to, o czym piszemy lub opowiadamy, jest w jakiś sposób fałszywe w stosunku do tego, co czujemy wewnątrz, to gdzieś w końcu to wyjdzie. Widz odkryje nieszczerść, a raczej podświadomie ją odczuje. Historia artysty z teatru marionetek, którą zobaczyłem pewnej niedzieli na ekranie telewizora, zachwyła mnie jako opowieść o bohaterze naszych czasów, sztukmistrzu i czarującym manipulatorze. Żyjemy już w tak zakłamanym świecie, że często nie dostrzegamy naszego uwikłania w skomplikowane mechanizmy manipulowania. Dlatego też w filmie wątek ten został ukazany w pięknej konfiguracji i dopiero na końcu mamy szansę zauważyć, że ta bajkowa opowieść skrywa jakiś głęboki cień padający na bohaterkę, wywołujący pytanie pełne niepokoju: kim jest Alexandre?

Véronique też nie jest postacią bez skazy. Sama oferuje koleżance obciążenie jej męża fałszywymi zeznaniami podczas rozprawy

* Tamże, s. 142.

rozwodowej. Chce pomóc koleżance, przyznając się do utrzymywania intymnych związków z mężczyzną, którego nie zna.

Ten wątek też wymyśliłem, ale dziś uważam, że nie powinno go być. W każdym razie sceny dotyczące sprawy rozwodowej Catherine i Jeana-Pierre'a spełniały funkcję „wypełniaczy”, łącały pewne dziury w historii, „łapały” czas w opowiadaniu. Wprowadzenie postaci Jeana-Pierre'a rozwija jakąś historię obok głównej linii myślowej filmu. Dokładnie pamiętam, że wynikało to z jakiegoś momentu – że się tak wyrażę – „zatkania” twórczego, kiedy brakowało pomysłu, jak dalej „pociągnąć” historię o dwóch Weronikach. Było więcej scen związanych z tym wątkiem, ale Krzysztof je usunął. Jednocześnie wątek rozwodowy podbudowuje kontekst wydarzeń, osadza je w pewnej rzeczywistości społecznej. Momenty tego rodzaju prawdy są nie mniej istotne niż chwile „dziwności”.

Nawet taki z pozoru drobiazg, nieprzewidziany w scenariuszu, jak potknięcie się Véronique na ulicy, przydaje scenie pogoni Alexandre'a za dziewczyną nie tylko dynamiki, ale jakiegoś autentyzmu. Pamiętam, że kiedy wreszcie on ją odnajduje i wchodzi razem do pokoju hotelowego, znów stanąłem przed problemem, jak pokazać ich bycie tam we dwoje, czym wypełnić? Rozmową, to oczywiście, ale Kieślowski pytał: „No i co dalej, Piesiu, co dalej?”. Wówczas powiedziałem: „Wiesz, kobieta ma całe swoje życie codzienne schowane w torbie. Wystarczy do niej zajrzeć. Jest tam portmonetka, pomadka, chusteczka i kalendarzyk z numerami telefonów, są klucze, zdjęcia rodzinne. Kiedy kobieta wysypuje przed kimś zawartość swojej torebki, to jakby się przed nim całkowicie odkrywała, odsłaniała mikrokosmos swojej intymności”. Dlatego umieściliśmy w tym miejscu scenę rozmowy o przedmiotach z torebki Véronique rozspanych na łóżku.

Chwilę wcześniej dodaliśmy w scenariuszu zdarzenie, którego byłem świadkiem. Znów drobiazg, ale autentyczny. Jakiś czas wcześniej, kiedy byłem w Paryżu, w moim pokoju hotelowym nagle zdarzyło się coś dziwnego – za oknem pojawiło się i załopotowało prześcieradło, przykleiło się na moment do szyby mojego okna, a potem spadło.

Wpisaliśmy to do sceny 68., kiedy Véronique dotyka złotym pierścieniem brzegu oka, jak to robiły moja matka i babka, kiedy czuły, że zaczyna im rosnać jęczmień, taki mały ropień: „Przytyka go do oka i pociera delikatnymi, miarowymi ruchami. Musi patrzeć przy tym w górę, żeby dolna powieka była dostępna. Na chwilę nieruchomieje. W prostokącie okna widzi majestatycznie spadającą z góry białą płachtę. Wiatr albo prąd powietrza przyciska ją do okna. Robi się ciemniej, materiał uderza o szybę, a potem równie powoli, jak się pojawił, opada w dół. Véronique, uspokojona, przymyka oczy. Słyszy jeszcze jakiś daleki, odbijający się echem w studni podwórza kobiecy okrzyk: »Marie! Prześcieradło!«. Zasypia. Twarz jej łagodnieje, uspokaja się”^{*}.

Cały film był budowany na takich „dziwnościach”, które każdemu z nas się w życiu przydarzają, ale nie przywiązujemy do nich wagi i szybko zapominamy. Dodam, że bardzo ważne są także te słowa, które padają na końcu: „Marie! Prześcieradło!”. Bo kiedy buduje się przez kilka czy kilkanaście sekund dziwność, to nie jest to gra z widzami, ale opowieść o stanie psychicznym lub emocjach bohaterki. A widz w sposób uczciwy dowiadyuje się, że to „dziwne” jest też całkiem zwykłe. Dlatego mówiłem o etapie impresjonistycznym w twórczości Krzysztofa. Miałem na myśli właśnie takie sytuacje, budowanie historii z podobnych detali. Przy *Dekalogu* było trochę inaczej. Tam przy pisaniu scenariusza obecny był Piesiewicz naładowany historiami ze swojego życia, które chciał Kieślowskiemu opowiedzieć. Tu, przy *Podwójnym życiu Weroniki*, chciałem opowiedzieć o swoich marzeniach, odczuciach, dziwnych sytuacjach, dla których wyartykułowania brakuje możliwości.

Ale wątek rozwodowy to, jak się domyślam, element nawiązujący do pana doświadczeń adwokackich?

To prawda. Wydobyłem go z dziesiątek spraw rozwodowych, które prowadziłem. Zresztą nie jedyny w tym filmie. Kiedy Weronika budzi

^{*} K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Chórystka*, dz. cyt., s. 36.

się rano w mieszkaniu swojej ciotki w Krakowie, tę odwiedza właśnie adwokat liliput. Dokładnie tak to opisaliśmy: „Przez półotwarte drzwi widzi Ciotkę wracającą do pokoju z Adwokatem. Nie jest wysoki, ogromna teczka, którą niesie, niemal dotyka podłogi. Zerka w stronę pokoju Weroniki z ciekawością, przechyla głowę. Weronika zakrywa się kołdrą, zdając sobie sprawę z charakteru jego zainteresowania”^{*}. Chciałem zawrzeć w tym obrazie pewną aluzję do stanu adwokatury polskiej na początku lat dziewięćdziesiątych, powiedzieć coś od siebie o jej skarleniu, końcu jej wielkości. Może byłem wtedy zbyt surowy w swojej ocenie, ale ta postać jest takim ukrytym komentarzem do tamtej rzeczywistości. Było ich zresztą w historii polskiej Weroniki więcej: jej spotkanie z ekshibicjonistą w parku, zdemontowany posąg Lenina wieziony na ciężarówce ulicami Krakowa, demonstranci na Rynku Głównym, których fotografuje z autokaru Véronique.

Szczególnym „bohaterem” filmu stała się muzyka Zbigniewa Preisnera, który w filmie ukrywa się pod nazwiskiem holenderskiego kompozytora van den Budenmayera. Czytając scenariusz, trudno dostrzec czy dosłyszeć – co zrozumiałe – jak wiele znaczy, ale film jest nią wypełniony, podobnie jak życie obu bohaterek.

Zbyszek Preisner pojawił się przy filmie *Bez końca*. I został do końca. Krzysztof bardzo go pilnował, bo to kompozytor, mówiąc najogólniej, z ogromną ekspresją. Zbyszek przynosił zawsze dużo muzyki, i to mocnej, a Krzysztof zważał, by i w tym przypadku zachować proporcje. Istniało bowiem niebezpieczeństwo, że muzyka „przykryje” obraz. Kieślowski miał takie powiedzenie: „Byku! Przestań ryczeć”. Preisner należy do tych kompozytorów muzyki filmowej, którzy mają łatwość „współpracy z obrazem”. Był przy filmie od momentu powstania pierwszych stron scenariusza. Powiem więcej: rozmawialiśmy we trzech o założeniach wstępnych dotyczących powstającego filmu. Było już tak przy *Dekalogu*, a gdy zaczęliśmy pracę nad scenariuszem



Krzysztof Kieślowski i Irène Jacob po raz drugi spotkali się na planie filmu *Trzy kolory. Czerwony*, 1993.

^{*} Tamże, s. 9.



Pokaz filmu *Trzy Kolory. Czerwony* podczas 26. festiwalu filmowego w Cannes, 1994.
 Od prawej stoją: Krzysztof Kieślowski, Zbigniew Preisner, Irène Jacob
 i Krzysztof Piesiewicz; trzeci od lewej: Jean-Louis Trintignant.

Chórystki, Zbyszek na tyle mocno się usadowił w naszej przestrzeni twórczej, że w sposób absolutnie świadomy uczyniliśmy z muzyki czy, mówiąc wprost, z jego pracy i jej efektów jednego z bohaterów filmowych. Takim muzycznym „bohaterem” jest partytura z filmu o dwóch Weronikach, a jeszcze bardziej muzyka w *Niebieskim*, gdzie główną postacią jest wdowa po kompozytorze tworzącym *Koncert dla Europy*.

Van den Budenmayer to istotna część świata przedstawionego w tym filmie. Pojawia się też później w *Niebieskim* i *Czerwonym*, jest obecny na okładkach płyt, w rozmowach między bohaterami.

Kiedy w maju 1991 roku znalazłem się w Paryżu, na Polach Elizejskich pełno było plakatów *Podwójnego życia Weroniki*. Wszedłem do prisunica – cały sklep wypełniała muzyka Zbyszka z naszego filmu. Pojechałem do Cannes – tak samo, wszędzie słychać było muzykę z *La double vie de Véronique*. Film świetnie przyjmowano. Mówiło się, że ma szansę na Złotą Palmę. Gdy przyszło do ogłoszenia werdyktu, okazało się, że naszemu filmowi przypadły nagrody pozaregulaminowe: FIPRESCI i jury ekumenicznego. Tylko Irène Jacob zdobyła nagrodę za najlepszą rolę kobiecą. Po rozdaniu nagród wróciliśmy do wspólnego pokoju wynajętego dla nas przez Leonarda de la Fuente (spaliśmy tam na rozkładanych łóżkach). Zbyszek był poirytowany, twierdził, że ma dosyć kina, wraca do Krakowa i zakłada tam knajpę. Powiedziałem: „Czyś ty na głowę upadł? Od dwóch tygodni w Paryżu wszędzie słychać twoją muzykę, puszczają ją w każdym lokalu, sprzedano setki tysięcy kaset, a ty zachowujesz się, jakby nikt nie zauważył tego, co skomponowałeś!”. Trochę się uspokoił. Potem został za swoją muzykę do *Weroniki* nominowany do nagrody Cezara.

Tadeusz Lubelski swoją recenzję *Podwójnego życia Weroniki* z września 1991 roku zaczyna od przypomnienia nastroju oczekiwania, jaki dało się wyczuć we Francji, że film zdobędzie jedną z głównych nagród w Cannes: „W trzy godziny po transmisji z zakończenia festiwalu w Cannes w trzecim kanale francuskiej telewizji

pokazano, jeden po drugim, dwa filmy o reżyserach: pierwszy o Kieślowskim, drugi o Fellinim. Intencja redaktorów była wyraźna; nie tylko mierzyli oni w paralełę: mistrz dzisiejszy – mistrz wczorajszy, próbowali trafić bardziej wprost: laureat dzisiejszy – laureat wczorajszy”*. Uznanie dla filmu rosło z upływem czasu. Roger Ebert, najbardziej ceniony z amerykańskich krytyków filmowych, napisał entuzjastyczną recenzję, a w 2009 roku wpisał film na swoją listę Great Movies, arcydzieł kina. W Polsce także doceniono film Kieślowskiego. Krytycy ze Stowarzyszenia Filmowców Polskich przyznali mu Złotą Taśmę, a czytelnicy tygodnika „Film” Złotą Kaczkę. Z odbiorem wśród rodaków było różnie. Kieślowski zorganizował w Paryżu specjalny pokaz *Podwójnego życia Weroniki* dla znajomych i przyjaciół z Polski. Seans odbył się w kinie przy rondzie Roosevelta. Po seansie niektórzy wzruszali ramionami, mówiąc, że to film dla nastolatka. Krzysztof mocno to przeżył. Uspokajałem go, ale myślę, że gorycz po tym pokazie pozostała w nim na długo. Ja wiedziałem, że nie należy się tym w ogóle przejmować. Zdawałem sobie sprawę z rangi tego filmu i byłem pod wrażeniem efektu, tego, jak te moje luźne impresje zyskały najpierw integralny kształt w postaci scenariusza, a potem zmateriałizowały się za sprawą fantastycznych zdjęć Sławomira Idziaka i muzyki Zbyszka Preisnera. Całość uniosła się nad ziemię, gdy Krzysztof to zmontował. Wszystko zaś potwierdziło się w światowym odbiorze filmu.

Oczekiwania polskich widzów, tych, którzy znali wcześniejsze filmy Kieślowskiego, były być może inne. Film oglądany w Polsce zaskoczył nieco, podobnie jak swego czasu *Diva* we Francji, która – z początku niedoceniona – potem została uznana za film otwierający neobarokowy nurt spod znaku Beineixa, Bessona i Caraxa. Tadeusz Lubelski, w cytowanej recenzji, opisuje zafascynowanych obrazem Kieślowskiego widzów z różnych kręgów, kinofilów z serca Paryża

oraz imigrantów z przedmieść, którzy gustują raczej w amerykańskim kinie akcji. Jeden z nich, wychodząc z kina, mówi: „Jaki to był piękny film!”. O swoich wrażeniach krytyk zaś pisze tak: „Słuchałem tego [wspomnianego okrzyku zachwytu jednego z widzów – M.J.] wzruszony, ale bardziej jakby wzruszony jego odbiorem niż własnym. Coś było nie tak! Zawsze dotąd po filmach Kieślowskiego – nawet po *Bliźnie*, nawet po *Dekalogu*, *dziewięć*, w którym pojawił się pierwszy zarys fabuły *Podwójnego życia Weroniki* – miałem wrażenie, że to są filmy mówiące do mnie i dla mnie. Dlaczego teraz tego nie ma? Jak gdyby mi podano sławną potrawę, wszyscy naokoło chwalą, a ja rozumiem wprawdzie, że potrawa się udała, żałuję tylko, że sam nie mogę się w niej rozsmakować. Dla mnie za słodka! Francuskie danie, przeznaczone dla ich podniebienia!”*. A wracając do sukcesu, jaki film odniósł we Francji, a potem na świecie: triumfotorem był tu także Leonardo de la Fuente. Pierwszy film, jaki wyprodukował, okazał się wielkim sukcesem.

De la Fuente swój sukces rozmienił na drobne i nigdy już nie wyprodukował żadnego filmu. Szkoda.

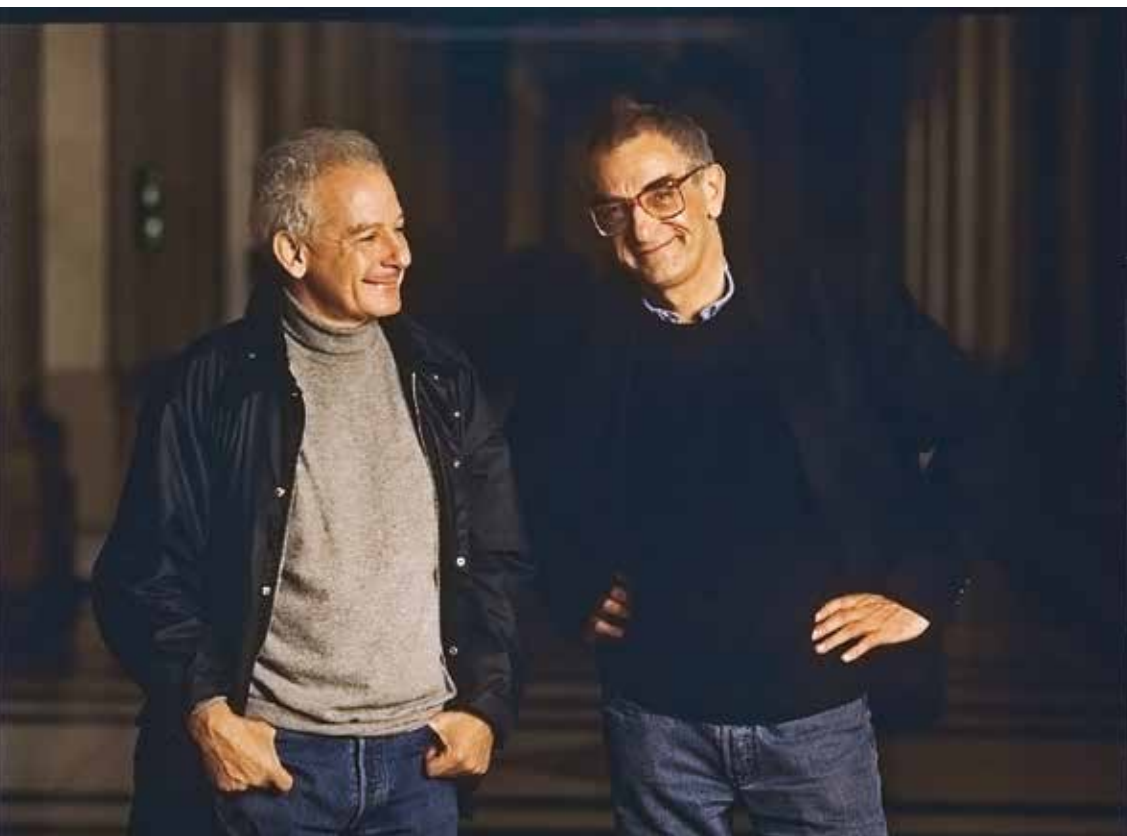
* Tadeusz Lubelski, *Podwójne życie Kieślowskiego*, „Kino” 1991, nr 9, s. 2.

* Tamże.



TRZY KOLORY

Premiera filmu *Trzy kolory. Czerwony*, Kraków, maj 1994. Od prawej stoją: Krzysztof Piesiewicz, Zbigniew Preisner, Krzysztof Kieślowski i Piotr Sobociński.



Martin Karmitz i Krzysztof Kieślowski, Paryż, 1992.

Pojawił się inny producent: Marin Karmitz.

Już wokół Krzysztofa pokazywali się inni, jak chociażby Jeremy Thomas, producent głośnych wtedy filmów Bernarda Bertolucciego: *Ostatni cesarz* (1987) i *Pod osłoną nieba* (1990). Z Karmitzem skontaktowała nas chyba Agnieszka Holland. Nim jednak doszło do spotkania, z moich rozmów z Krzysztofem wyłonił się bardzo konkretny pomysł filmowy, który postanowiliśmy przedstawić nowemu producentowi. Zanim rozpoczęliśmy pracę nad scenariuszem filmu o Weronikach, świat wokół nas zaczął się niezwykle szybko zmieniać. Runął mur berliński, rozpadał się Układ Warszawski, kolejne państwa bloku wschodniego wybijały się na niepodległość. Zewsząd słysząc było słowo „wolność”. Wtedy pomyślałem, że warto sięgnąć po hasło „Wolność, równość, braterstwo”, dla wszystkich szalenie ważne, a w sposób szczególny wpisane w dzieje Europy. Doskonale wiedziałem, czym był wiek XX i postępująca wówczas „sakralizacja” tych pojęć, aż do zbrodniczego bałwochwalstwa. Krzysztof słuchał tego przy laptopie w naszym paryskim mieszkaniu przy rue Trianon i pytał: „No i co?”. A ja odpowiadałem, że potrzebne są o tym filmy, nie historyczne, ale współczesne, które będą pytać, co te trzy pojęcia – nad Sekwaną natchmianst łączone z rewolucją francuską i trójkolorowym sztandarem – znaczą dzisiaj, gdy u kresu straszliwego stulecia i u progu nowego wyłania się odmieniona Europa.

Mieliśmy już jakieś szkice, gdy doszło do spotkania z producentem, który mógłby zapewnić pieniądze na te filmy. Umówiliśmy się w brasserie przy Champs Élysées, nieopodal ronda Roosevelta.

Karmitz przyszedł z dwoma współpracownikami. Nie znał angielskiego. Z nami był tłumacz, nie pamiętam już kto. Może Stasio Latek? Albo Roman Gren? Nie pamiętam też jakiegoś szczególnego napięcia, choć zdawaliśmy sobie sprawę, że to bardzo poważna rozmowa. Karmitz był kimś więcej niż szefem studia MK2 – był producentem filmów Claude’a Chabrola i Alaina Resnais’go. Ustaliłem z Krzysztofem, że on zacznie od swego rodzaju ekspozycji, a ja włączę się do rozmowy, przedstawiając pomysł na trylogię o wolności, równości i braterstwie. I tak zrobiliśmy. Swoją część rozpocząłem od tego, co dzieje się wokół nas, od historii, która na naszych oczach dopełnia dwudziesty wiek, przypomniałem znaczenie tych trzech fundamentalnych pojęć. Nagle Karmitz zapytał: „Ale o co chodzi?”. Odpowiedziałem: „Na pewno nie o przebieranie aktorów w kostiumy i budowanie dekoracji z Bastylią w tle, ale o współczesną opowieść, pozwalającą postawić pytania, co te trzy hasła znaczą dla nas dzisiaj”. Zapadło milczenie. Karmitz wstał, przeprosił, że musi wyjść na chwilę. Obydwaj czekaliśmy w napięciu. Gdy wrócił, powiedział, że wchodzi w ten projekt i za trzy dni powie coś więcej. Rzeczywiście, po trzech dniach potwierdził, że angażuje się w produkcję trójkolorowej trylogii, co więcej – zdążył już zebrać większą część pieniędzy!

Przyznam, że nie byliśmy aż tak bardzo zaskoczeni. W końcu spotkaliśmy się na Polach Elizejskich, gdzie plakaty *Podwójnego życia Weroniki* spotykało się na każdym kroku. Zresztą wewnętrzne przekonanie o nieuchronności – w jakimś sensie – sukcesu Krzysztofa miałem już dużo wcześniej. Pamiętam, że w 1988 roku, gdy dostał Europejską Nagrodę Filmową za *Krótki film o zabijaniu*, przybiegłem do niego wieczorem ze zdjętym ze ściany obrazem namalowanym przez moją córkę. Przyniosłem go i śmiejąc się, powiedziałem, żeby spojrzął, co jest na odwrocie. Napisałem tam: „Teraz jedziemy po Oscara!”

Ciekawa jest tu pewna zbieżność czasu, kiedy debiutowali Kieślowski i szef MK2. Nazwisko producenta i dystrybutora Marina Karmitza łączymy dzisiaj z europejskim i światowym kinem

artystycznym przełomu stuleci. A przecież zaczynał on swoją karierę w filmie jako reżyser w tym samym czasie co Kieślowski. Był wówczas jednym z najradzykalniejszych twórców francuskiego kina kontestacyjnego końca lat sześćdziesiątych. Konrad Eberhardt tak go charakteryzował: „Marin Karmitz jest młodym (dwadzieścia osiem lat) i ostentacyjnie zbuntowanym reżyserem francuskim. Zanim zrealizował swój pierwszy film – dał się poznać jako aktywny organizator rozmaitych manifestacji w maju ubiegłego roku. Był w Cannes, gdy zrywano międzynarodowy festiwal. Niezmordowanie działał na rzecz utworzenia Stanów Generalnych Kina we Francji. Na międzynarodowej naradzie krytyki w Lugano w tym roku wystąpił ze zdecydowanym żądaniem reformy festiwalu, odebrania im snobistycznego charakteru, wyjścia z filmem do ludzi pracy”*

Pamiętam rozmowę z Kieślowskim już po nakręceniu *Trzech kolorów* (*Trois couleurs*). Mówię: „Krzysiu, z Karmitzem, niegdyś czołowym ateistą Francji, przyjacielem Cohn-Bendita, kumplem Godarda, zrobiliśmy bardzo ewangeliczne filmy!”. A on tak na mnie patrzy z lekkim uśmiechem w oku i mówi: „Ale sporośmy się nad tym natrudzili, prawda?”

W trakcie lektury *Pamięci i tożsamości* trafiłem na słowa, które wywołały z mojej pamięci *Trzy kolory*, podpowiadając sposób odczytania tych filmów, o którym wcześniej nie pomyślałem. Jan Paweł II pisze (a właściwie mówi, jeśli weźmiemy pod uwagę charakter tej książki): „Europejskie oświecenie zaowocowało nie tylko okrucieństwami rewolucji francuskiej; przyniosło również dobre owoce, jak idee wolności, równości i braterstwa, które – jak wiadomo – są zakorzenione w Ewangelii. Choć idee te głoszone w oderwaniu od niej, to jednak same mówiły o swym pochodzeniu. W ten sposób francuskie oświecenie przygotowało grunt

* Konrad Eberhardt, *Czy strzelać do telewizorów?* „Ekran” 16 czerwca 1969.

pod lepsze zrozumienie praw człowieka. W rzeczywistości sama rewolucja na różne sposoby pogwałciła te prawa. Jednak wysiłki na rzecz skutecznego uznania praw człowieka zaczęły odtąd przybierać na mocy, wbrew feudalnym tradycjom. Trzeba wszakże podkreślić, że te prawa były już znane, ponieważ są zakorzenione w naturze człowieka, stworzonej przez Boga na Jego obraz i jako takie głoszone w Piśmie Świętym od pierwszych stron Księgi Rodzaju.** Wracając do *Trzech kolorów* – co się wydarzyło, gdy współpraca z MK2 stała się faktem?

Otrzymaliśmy wspaniałe warunki do pracy. Marin Karmitz wynajął przy rue Caulaincourt, w pobliżu cmentarza Montmartre, apartament z widokiem na Paryż, jakieś 150 metrów kwadratowych. Mieliśmy osobne pokoje, salon, gabinet do pracy. Inne mieszkanie w pobliżu zostało wynajęte dla Zbyszka Preisnera. Wstawiono tam fortepian. Dostawaliśmy diety na bardzo dobre życie w Paryżu i opłacanie wszystkich podróży z Warszawy do Paryża i z powrotem. Krzysztof rzadziej kursował na tej trasie niż ja. Równoległe do pracy przy filmach zaangażowałem się bowiem w działalność parlamentarną. Pamiętam, że gdy tylko zamieszkaliśmy przy rue Caulaincourt, Krzysztof kupił skuter albo motorower, żeby się szybciej przemieszczać po Paryżu. Następnego dnia wehikuł mu skradziono. Chwilowy właściciel wrócił do domu, śmiejąc się do rozpuku.

Marin Karmitz bardzo szybko rozkręcił maszynę produkcyjną, a ja na początku trochę się tego przeląknęłam. Wiedziałam, że nie ma żartów. W grę wchodziły duże pieniądze. Zaczynała się naprawdę potężna produkcja. Krzysztof miał w zasadzie wolną rękę w doborze operatorów, aktorów, scenografów, plenerów i wnętrz. Wkrótce zapadła decyzja, że powstaną dwa filmy: jeden po francusku i jeden po polsku. Ale na zorganizowanie koprodukcji francusko-polskiej nalegał Kiesłowski, a nie Karmitz. Krzysztof chciał być w porządku

* Jan Paweł II, *Pamięć i tożsamość. Rozmowy na przełomie tysiącleci*, Kraków 2005, s. 111–112.

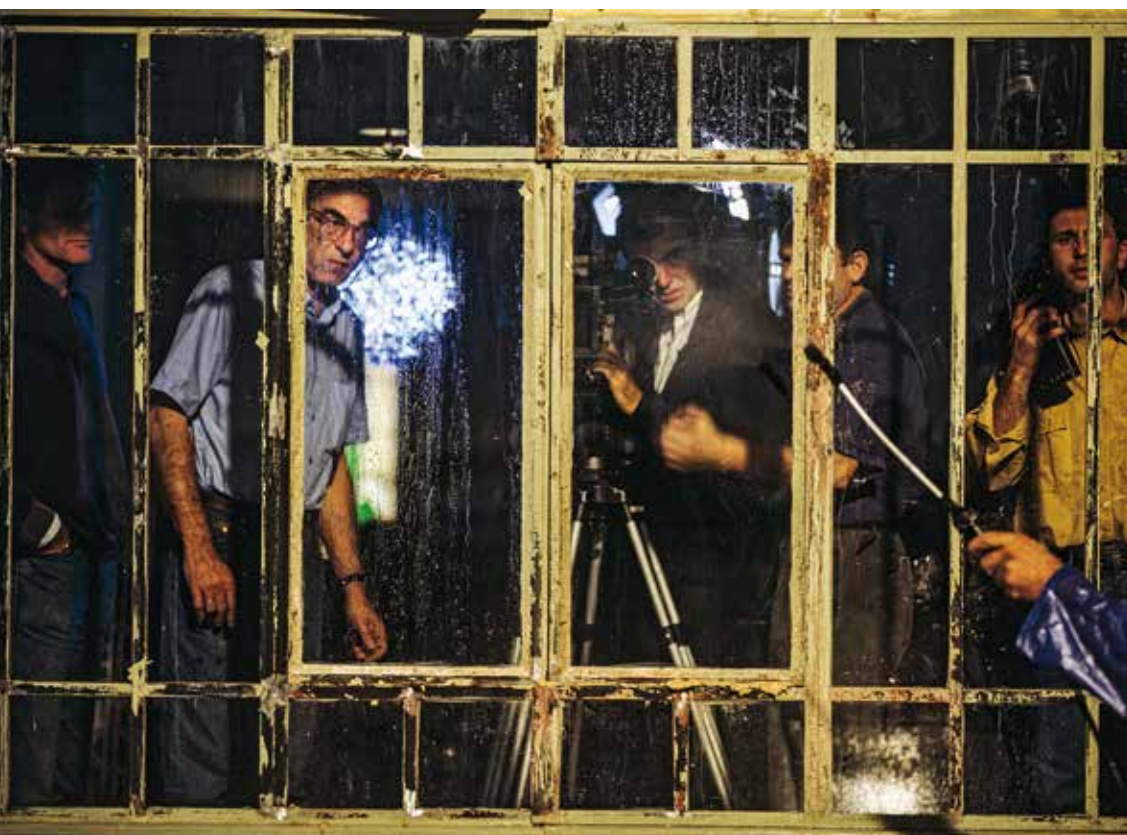
wobec Zespołu Filmowego Tor, którym w Polsce kierował wspólnie z Krzysztofem Zanussi, i zrobił wiele, by doszło do współpracy między Torem a wytwórnią MK2 Karmitza. Taki po prostu był – opiekuńczy, wrażliwy, lojalny.

W tych warunkach pracowało się wam zapewne lepiej niż kiedykolwiek wcześniej?

Niezupełnie. Umowa zakładała, że regularnie będzie przybywać stron scenariusza. Napisanie każdej sprawiło ulgę i dawało jakąś gwarancję, że „kula się już zaczyna toczyć”. Coraz trudniej było temu sprostać, ale nam się udawało.

Pisanie scenariuszy do *Trzech kolorów* zaczęliście od *Niebieskiego* (*Bleu*, 1993).

Tak się zastanawiam... Coś już pisaliśmy na rue Trianon, w mieszkaniu wynajętym dla nas przez Leonarda de la Fuente, czyli przez Sideral. I na pewno było to przed pokazem *Podwójnego życia Weroniki* na festiwalu w Cannes. Więc zaczęliśmy od *Białego*, ale gdy przenieśliśmy się na rue Caulaincourt, zabraliśmy się do *Niebieskiego*. Pomysł na film o żonie słynnego kompozytora znowu dostarczyło zdarzenie, które stało się moim udziałem. Któregoś dnia wracałem do Warszawy pociągiem. Kiedy wszedłem do swojego przedziału, okazało się, że towarzyszką mojej podróży przez kilka godzin będzie nie kto inny, tylko żona wielkiego polskiego kompozytora. Małżonka wybitnego muzyka okazała się osobą świetnie zorganizowaną, żyjącą nieco w cieniu męża, którego kariera być może potoczyłaby się inaczej, gdyby u jego boku nie było takiej kobiety. Spotkanie wywarło na mnie duże wrażenie. Potem obejrzałem kilka przeprowadzonych z nią wywiadów telewizyjnych i za każdym razem powracało do mnie pytanie o rolę kobiety w życiu wielkiego artysty. Przypomniałem sobie tę podróż i tę postać, kiedy zastanawialiśmy się nad pomysłem na scenariusz filmu *Niebieski*. To był pierwszy i istotny bodziec.



Krzysztof Kieślowski na planie filmu *Trzy kolory. Niebieski*, 1992.
Za kamerą Sławomir Idziak.

Znów zdumiewa pewna koincydencja. Karmitz, debiutując jako producent filmu Kieślowskiego *Niebieski*, wracał do tematu swojego debiutu reżyserskiego, zapomnianego dziś filmu *Siedem dni poza domem*. Podobnie jak w obrazie otwierającym *Trzy kolory*, także tam tematem jest próba osiągnięcia wolności. W 1969 roku Karmitz tak mówił o swoim filmie w Lugano: „Oto historia młodego mężczyzny, kompozytora, który odkrywa, że traci poczucie sensu swojej twórczości i swojego życia. Uwięziony w koncentracyjnym systemie współczesnego społeczeństwa, skrupowany siecią przestarzałych pojęć i zdewaluowanych uczuć, uświadamiający sobie rosnący nonsens związku z żoną – podejmuje próbę ucieczki, wyzwolenia, wyprawy w poszukiwaniu nowego sensu życia”. Eberhardt dopowiada resztę filmu: „Jego bohater nie uczestniczy w żadnych efektownych z punktu widzenia filmowego wydarzeniach; wyjeżdża na prowincję z trupą baletową, przeżywa krótkotrwałe romansy, wreszcie powraca do domu świadom przegranej; nie udało mu się zacząć życia od nowa, zerwać krępujących go więzów rodzinnych, społecznych, towarzyskich. Zdobywa się jedynie na desperacki gest – pod nieobecność żony rozbija strzałami z pistoletu maszynowego wazoniki i fotografie, a ostatecznie kieruje ogień na telewizor. Tak kończy się film”^{*}.

Ciekawe. Nie widziałem tego filmu. Karmitz też nie wspominał o obrazach, które reżyserował w przeszłości...

W *Niebieskim* główna bohaterka, Julie (Juliette Binoche), po śmierci w wypadku samochodowym męża (słynnego kompozytora) i córki, także chce zacząć życie od nowa, uwolnić się od przeszłości i wszystkiego, co ją z nią łączyło. I tak samo jak bohaterowi zapomnianego filmu Karmitza jej się to nie udaje.

Jeśli chodzi o francuskich aktorów, to Krzysztof niezbyt znał relacje panujące w ówczesnym środowisku filmowym nad Sekwaną i, co

^{*} K. Eberhardt, *Czy strzelać do telewizorów?*, dz. cyt.

zrozumiałe, poruszał się w nim trochę jak słoń w składzie porcelany. Uważam, że potem za to zapłacił. Niech pan spojrzy na późniejsze nominacje dla *Trzech kolorów* w kolejnych rozdaniach Cezarów i Felixów.

Już w trakcie pisania scenariusza *Niebieskiego* zastanawialiśmy się, kto mógłby zagrać postać Julie? Nie chciałym, żeby zabrzmiało, że to ja robiłem casting do tego filmu, ale rzeczywiście zwróciłem uwagę Kieślowskiemu na Juliette Binoche. Miałem żywo w pamięci jej rolę z *Nieznośnej lekkości bytu* (1988) Philipa Kaufmana według powieści Milana Kundery, którą, notabene, na polski przełożyła Agnieszka Holland. Opowiedziałem Krzysztofowi i o filmie, który – muszę przyznać – wywarł na mnie piorunujące wrażenie, i o postaci Terezy granej przez Binoche. O niej było akurat wówczas głośno w prasie po burzliwym rozstaniu z Leo Caraxem, u którego zagrała główną rolę w *Kochankach z Pont-Neuf* (1991). Film ten zapamiętałem jako jeden z najciekawszych francuskich obrazów tamtych lat. Zresztą za tę rolę Juliette Binoche została nagrodzona Europejską Nagrodą Filmową. Krzysztof nie znał filmu Kaufmana, ale szybko zamówił pokaz i specjalnie dla niego sprowadzono kopię. Kilka dni później umówił się na spotkanie z Juliette Binoche. Scenariusz był już gotowy, w każdym razie jedna z ostatnich jego wersji.

Wskazuje pan interpretatorom *Niebieskiego* bardzo ciekawy trop prowadzący do *Nieznośnej lekkości bytu*. Mam ten film całkiem na świeżo. Obejrzałem go parę dni temu na DVD. Uderzyło mnie wiele podobieństw czy innych związków między tymi obrazami. Tereza, grana przez Binoche, podobnie jak potem Julie w *Niebieskim*, często odwiedza basen. Właśnie w chwili kiedy skacze do wody, zauważa ją Tomasz (Daniel Day-Lewis), i to jest początek ich historii. Kończy się ona śmiercią małżonków w finale filmu. Od podobnej katastrofy zaczyna się *Niebieski*, ale tu żona nie ginie. Temat filmu – znów tak jak w *Niebieskim* – również dotyczy wolności, i to pokazanej w taki sposób, jakiego spodziewalibyśmy się, wiedząc, że opowieść dotyczy najnowszej historii Europy

Środkowej – początku i końca Praskiej Wiosny. Bohater filmu, Tomasz, odczuwa coś w rodzaju tytułowej „lekkości bytu”. Zwolniony z wszelkich zobowiązań wobec kraju, z którego zdecydował się wyjechać po wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego, po odejściu Terezy, która wróciła do Pragi, mieszka w Szwajcarii i korzysta z życia. Pracuje jako lekarz, mając przed sobą wspaniałe perspektywy rozwoju kariery i kolejne podboje miłosne, które stanowią – o czym dowiadujemy się z filmu – jedno z jego głównych zajęć. Wkrótce okazuje się jednak, że ta wolność czy też – jak chciał Kundera – „lekkość bytu” jest nie do zniesienia. Tak to przynajmniej widział scenarzysta Jean-Claude Carrier, który w filmie dokumentalnym poświęconym realizacji *Nieznośnej lekkości bytu* wyznał, że właśnie tu kryją się powody, dla których Tomasz decyduje się porzucić idyllę życia na Zachodzie i powrócić do okupowanego kraju i do Terezy, świadomy – mniej lub bardziej – różnych ograniczeń i trudności, jakie na niego tam czekają. Ale to właśnie w tych trudach i w związku z Terezą odnajduje szczęście. Moim zdaniem w tym momencie rysuje się pewne podobieństwo między postaciami Tomasza i Julie z *Niebieskiego*, która także po osobistej traumie chciała zaznać „lekkości bytu” w świecie, gdzie wolność nie kojarzy się z życiem społecznym i politycznym. Podobnie jak bohater filmu Kaufmana Julie ostatecznie rezygnuje z tej „lekkości” – w jakimś sensie nie do udźwignięcia – i wraca do życia, które przyniesie jej nowe komplikacje, ale chyba przede wszystkim spełnienie. Poza tym mimo że Binoche gra w *Nieznośnej lekkości bytu* postać bardzo dziewczęcą (Tereza to młoda barmanka z prowincjonalnej gospody), z wyglądu bardzo mocno przypomina Julie z *Niebieskiego*.

Wydaje mi się, że obsadzenie Juliette Binoche z początku nie było wcale przesądzone i tak oczywiste. Krzysztof po obejrzeniu filmu Kaufmana umówił się z aktorką w restauracji Le Wepler przy placu de Clichy, u podnóża Montmartre’u. Kiedy wrócił na Caulaincourt, siedziałem w salonie przy kominku. Po jego minie było widać, że jest przejęty,



Krzysztof Kieślowski, Juliette Binoche i Benoît Régent (tyłem) w czasie kręcenia sceny do filmu *Trzy kolory. Niebieski*, 1992.

zamysłony, a może nawet przybity. Zapytałem, jak poszło, i usłyszałem: „Wiesz, opowiedziałem jej całą historię z naszego scenariusza, opisałem jej rolę. Powiedziałem, że wiem, jak wybitną jest aktorką, ale chciałbym, by do tej roli dała z siebie coś więcej. Zapewniła, że chętnie da z siebie tak wiele, jak tylko potrafi. Tylko wiesz, Piesiu, wydaje mi się jednak, że ona jest do tej roli po prostu za młoda...”. Następnego dnia, a może dwa dni później, już nie pamiętam, przyjechał do nas kurier na motocyklu i przywiózł dużą kopertę. Krzysztof pokwitował odbiór, wszedł do salonu, rozciął pakunek i wyciągnął ze środka duże fotografie Juliette Binoche z krótkimi włosami. Wyglądała na nich na starszą o jakieś pięć lat. Wystarczy porównać młodzieńczy wizerunek dziewczyny z długimi kręconymi włosami w *Kochankach z Pont-Neuf* z wciąż młodą, ale jakby naznaczoną powagą bagażu doświadczeń twarzą z *Niebieskiego*, bo w tej fryzurze, jaką zobaczyliśmy na fotografiach, ostatecznie zagrała. To było z jej strony znakomite posunięcie. Dała znać, że dokładnie wie, o co chodzi w tym filmie, i jak bardzo zależy jej na zagranium w nim. Myślę, że wtedy Krzysztof się przekonał, by powierzyć jej tę rolę.

Mogę sobie wyobrazić – choć być może wcale tak nie było – że pokazała Kieślowskiemu jakieś zdjęcia z *Nieznośnej lekkości bytu*. Jest w tym filmie scena, w której Tereza fotografuje nagą Sabinę, dawną kochankę Tomasza, a potem Sabina bierze aparat do ręki i zaczyna fotografować Terezę. W chwili, gdy leży ona na tapczanie, kamera kadruje ją w taki sposób, że jej twarz na tle niebieskiego obicia jako żywo przypomina wizerunek twarzy aktorki znany z plakatu do *Niebieskiego*. Ta sama fryzura, lecz poważna twarz aktorki jakby na chwilę traci ową dziewczęcość, która emanuje w całym filmie Kaufmana.

Od początku wiedzieliśmy, że większy potencjał tkwi zarówno w postaciach kobiecych w filmie, jak i w aktorkach. Kobieta jako bohaterka opowiadania jest w stanie ponieść ideę w filmie w sposób o wiele bardziej sugestywny i poruszający niż mężczyzna. Dlaczego? Ponieważ

z reguły dźwiga o wiele większy bagaż życiowych doświadczeń niż mężczyzna, czuje ciężar stłumionych ambicji, gorsze miejsce, z którego startuje w życiu lub w którym ląduje. Poza tym z moich obserwacji wynika, że kobiety są w większym stopniu wolne wewnątrz. Prawdziwe zagrożenie wolności nie dotyczy tak naprawdę naszej sytuacji zewnętrznej, ale tego, czy jesteśmy, czy potrafimy być wolni wewnątrz. A jak pan wie, suma indywidualnych postaw tworzy masę krytyczną w społeczeństwie. Jeżeli ktoś jest zideologizowany wewnątrz, jeżeli w jakimś zachowaniu nie jest człowiekiem wolnym, nie będzie potrafił dokonywać właściwych wyborów. Mężczyźni łatwiej ulegają fałszywym mitom i mitologii, kobiety są o wiele bardziej od tego wolne. Oczywiście mówię o pewnej cesze dostrzegalnej w życiu kobiety, ale nie chcę ani upraszczać, ani generalizować. Trzeba do tych spraw podchodzić z ogromnym dystansem.

Mówił pan o inspiracji, jaką w czasie tworzenia scenariusza, powoływania bohaterów *Niebieskiego*, było dla pana spotkanie z żoną słynnego kompozytora. A czy temat muzyki – główna bohaterka filmu i jej mąż zajmują się komponowaniem – także w jakiejś mierze łączy się z tym spotkaniem?

Tak, od początku było takie założenie. Jak już mówiłem, Zbyszek Preisner należał do naszego zespołu i muzyka odgrywała zawsze ważną rolę w filmach Kieślowskiego. W *Niebieskim* utwór muzyczny stał się jak gdyby bohaterem filmu i pełni w nim o wiele bardziej znaczącą funkcję niż w innych utworach, pod którymi się podpisaliśmy. Preisner został włączony do pracy nad filmem we wczesnej fazie pisania scenariusza i był do ostatniej sklejki. Pamiętam, jak Krzysztof montował *Trzy kolory. Niebieski*. W trakcie dodawania dźwięku Zbyszek zaproponował, żeby w scenie, w której Julie wrzuca do kontenera na śmieci partyturę napisaną przez jej zmarłego męża, gdy mechaniczne „widły” śmieciarki zgniatają papierowy rulon z zapisem kompozycji, dodać zwolniony fragment muzyczny, jakby odgłos niszczonego utworu. I Preisner nadzorował ten, a także inne fazy udźwiękowania filmu,

podkładania muzyki, pracując z Krzysztofem w najlepszym paryskim studiu dźwiękowym na Polach Elizejskich. Potrzebna była bardzo ścisła współpraca kompozytora i reżysera, by osadzić muzykę w filmie w taki sposób, żeby stanowiła spójny element narracji.

A jak przebiegała praca nad scenariuszem *Niebieskiego*?

To był bardzo trudny scenariusz do napisania. Znowu posłużyliśmy się metodą opowiadania „plamami”. Z kolejnych wątków, zdarzeń, sytuacji układaliśmy na ogromnym białym prześcieradle mozaikę, z której stopniowo wyłaniał się obraz całości.

À propos opowiadania „plamami”, Kieślowski ciekawie opisał tę metodę w rozmowie z Kazimierzem Karabasem (prawdopodobnie jesienią 1981 roku, choć książka zawierająca wywiad ukazała się cztery lata później), odnosząc ją zarówno do swoich filmów dokumentalnych, jak i fabularnych. Sugeruje przy tym, że po tę metodę chce dopiero sięgnąć. Zresztą zapytał go o to Karabas, o nowe środki wyrazu, których zamierza użyć. Kieślowski tak odpowiedział: „Niezależnie od tego, czy to jest gatunek dokumentalny, czy fabularny... To jest chęć opowiedzenia – i mam wrażenie, że tego spróbuję – opowiedzenia »plamami«. Nie ściboleniem drobnych rzeczy jedna za drugą i składaniem do kupy – tylko opowiadania »plamą«. Chodzi o to, że wewnątrz tej »plamy« następuje rozwój, natomiast pomiędzy tymi »plamami« – nie ma styku. I nie musi być rozwoju bezpośredniego. [...] »plama« może się składać z kilku scen... To się wiąże z tym opowiadaniem »plamami« – coraz częściej mam chęć do opowiadania wewnątrz poszczególnych scen – i do coraz bardziej syntetycznego – w połączeniu tych elementów. [...] To na tym polega, że one nie sumują się jedna po drugiej – sumują się natomiast później, wszystkie razem. To jest bardzo ważna dla mnie rzecz, którą trochę źle eksplikuję, ale wiem dokładnie, o co mi tutaj chodzi...”*

* K. Karabas, *Bez fikcji...*, dz. cyt., s. 105.

Na początku trudno było w ogóle znaleźć punkt zaczepienia dla historii, którą mieliśmy przedstawić w *Niebieskim*. Zaprezentowałem Krzysztofowi pogląd, że człowiek wcale nie chce być wolny, chce być raczej suwerenny. A we wznoszeniu okrzyków „Wolność! Wolność!” tkwi jakiś fałsz. Przez analogię ze słowami z pamiętnych strof Słowackiego: „Szli krzycząc: Polska! Polska! – wtem jednego razu / Chcąc krzyczyć zapomnieli na ustach wyrazu, / Pewni jednak, że Pan Bóg do synów się przyzna / Szli dalej krzycząc: Boże! ojczyzna! ojczyzna. / Wtem Bóg z Mojżeszowego pokazał się krzaka, / Spojrzał na te krzyczące i zapytał: Jaka?”*. I my też zaczęliśmy się zastanawiać, o jaką wolność nam chodzi? O jakiej wolności chcemy opowiedzieć?

Naturalnie odwołałem się wtedy do *Ucieczki od wolności* Ericha Fromma, bardzo ważnej dla mnie książki, wydanej po raz pierwszy w roku urodzenia Kieślowskiego (1941), a przetłumaczonej i opublikowanej w Polsce po niemal trzydziestu latach przez świetne wydawnictwo Czytelnik. Wystarczy zajrzeć na pierwsze strony, by zaczerpnąć pełną garścią pytania ważne dla nas w ogóle, ale istotne w sposób szczególny w kontekście pisania scenariusza *Niebieskiego* pół wieku po Holokauście i dopiero co po upadku komunizmu w Europie, w chwili gdy trwała już wojna w dawnej Jugosławii. Fromm napisał: „Czym jest wolność w doświadczeniu ludzkim? Czy pragnienie wolności jest czymś nieodłącznym od natury ludzkiej? Czy owo doświadczenie jest zawsze takie samo, niezależnie od typu kultury, w której kręgu człowiek żyje, czy też zależy ono od stopnia indywidualizacji, do jakiego doszło dane społeczeństwo? Czy wolność jest tylko brakiem zewnętrznej presji, czy też jest również o b e c n o ś c i ą czegoś – a jeśli tak, to czego? Jakie społeczne i ekonomiczne czynniki powodują, że w danym społeczeństwie istnieje dążenie do wolności? Czy wolność może stać się ciężarem zbyt wielkim, by człowiek mógł go udźwignąć, czymś,

* Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, w opracowaniu Juliusza Kleina i Władysława Floryana, t. XII, cz. 1, Wrocław 1960, s. 290.

przed czym usiłuje on uciec? Jak więc się to dzieje, że dla jednych wolność jest wymarzonym celem, a dla innych zagrożeniem?”*. My chcieliśmy opowiedzieć o naturalnej ludzkiej inklinacji do uciekania od wolności. Ale wychodząc od tej tezy, trzeba było opowiadać przewrotnie, *à rebours*, o osobie, która chce być absolutnie wolna. Pewna statyczność i „gęstość” napisanej przez nas opowieści została niejako wprawiona w dodatkowy ruch za sprawą muzyki Zbyszka Preisnera i zdjęć Sławka Idziaka.

Film ten też oznaczał powrót do motywu wdowy, który pojawił się już w pierwszym scenariuszu napisanym wspólnie przez panów do filmu *Bez końca*.

Rzeczywiście, chociaż praca nad scenariuszem *Niebieskiego* – tak jak ją zapamiętałem – była bardziej mozolna. Budowaliśmy opowieść scena po scenie, nie wiedząc tak naprawdę, dokąd nas to zaprowadzi, co na końcu stanie się z Julie. Sam nie wiem, skąd się brały kolejne pomysły na „plamy”. Ilekroć oglądam ten film, przypomina mi się jeszcze jedno: mój wieloletni zachwyty nad Francją, jej architekturą, pejzażami, kulturą materialną. Niech pan przyjrzy się temu wspaniałemu domowi, w którym mieszkała Julie ze swoim mężem, czy ulicom Paryża. Mam wrażenie, że tego wszystkiego się tak często w kinie francuskim już nie ogląda, a może nawet reżyserzy francuscy świadomie uciekają od estetyzowania, ale na kimś takim jak ja, kto w młodości sporo jeździł po tym kraju, kultura życia codziennego zawsze robiła wrażenie. Chodzi mi tu o sposób porozumiewania się ludzi ze sobą, a może szerzej – kulturę bycia, ale także estetykę. Jak w ten świat wpisać człowieka noszącego w sobie wirusa ucieczki od wolności? Potrzebne nam były do tego różne „plamy”, zdarzenia, sytuacje, sceny, jak choćby scena ósma rozgrywająca się w szpitalu. Julie, jak wiemy, jest jedyną osobą ocalałą z wypadku samochodowego, w którym zginął jej mąż i córka. Kobieta

* Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemińscy, Warszawa 2014, s. 23–24.



Krzysztof Kieślowski podczas realizacji sceny z udziałem Juliette Binoche i Yanna Tréguët (po lewej) do filmu *Trzy kolory. Niebieski*, 1992. Obok kamery stoi Sławomir Idziak.

wie, że bezpowrotnie utraciła radość i szczęście życia rodzinnego. Wstaje z łóżka, sprytnie odciąga pielęgniarkę od dyżurki, by zakraść się do szafki z lekami i sięgnąć po garść proszków nasennych. Gdy jest już o krok od zażycia śmiertelnej dawki, cofa się. W scenariuszu napisaliśmy, że zatrzymuje się, gdy jej dłoń zaciska się na pastylkach. W filmie Binoche bierze je do ust, a potem wypłuuwa na rękę. Mówi do pielęgniarki: „Zabrałam je... Ale nie potrafię. Nie mogę”. Dajemy tu sygnał, że nasza wolność ma swoje granice. Każdy ma jakieś zobowiązania, kogoś kocha, ktoś liczy na naszą pomoc. Julie spotyka się z cierpiącą na amnezję matką mieszkającą w domu spokojnej starości.

Takich „plam” było na początku o wiele więcej, wciąż przychodziły mi do głowy nowe pomysły, jakbym przeżywał jakiś „hiperplamisty” moment w pracy nad scenariuszem. Krzysztof słuchał, notował, zbierał to wszystko, co pochodziło z mojej obserwacji otaczającego świata, a następnie zapisywał. Potem czytałem to, co on zapisał, wносиłem uwagi, a Krzysztof nadawał tekstowi ostateczny kształt. Z jednej strony mieliśmy świat po upadku muru berlińskiego, dobijający się o wolność po latach zamknięcia za żelazną kurtyną, a z drugiej młodą kobietę z naszej historii przez małe h, która po ogromnej traumie chce wybrać totalną wolność, ale okazuje się, że to kolejna pułapka. Julie likwiduje swój wspaniały podparyski dom, zrywa kontakty ze znajomymi męża, wynajmuje mieszkanie w Paryżu i chce zacząć życie od nowa w jakimś cudownym odosobnieniu, które sobie projektuje, wierząc w możliwość osiągnięcia w ten sposób spokoju. Ale jak wiemy, to *splendid isolation* okaże się zupełnie *non splendid*. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z bardzo statyczną akcją. Wypadek już się zdarzył. Obserwujemy bohaterkę, wiemy o konflikcie wewnętrznym, który nią targa, ale jak to pokazać? Jak wejść, jak mówić Krzysztof, z kamerą do brzucha? To było prawdziwe wyzwanie dla niego, Binoche, Idziaka i Preisnera.

Byłem niedawno na spotkaniu ze Sławomirem Idziakiem, które zostało zorganizowane na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Pokazywał fragmenty *Niebieskiego* i mówił o sposobach ożywienia

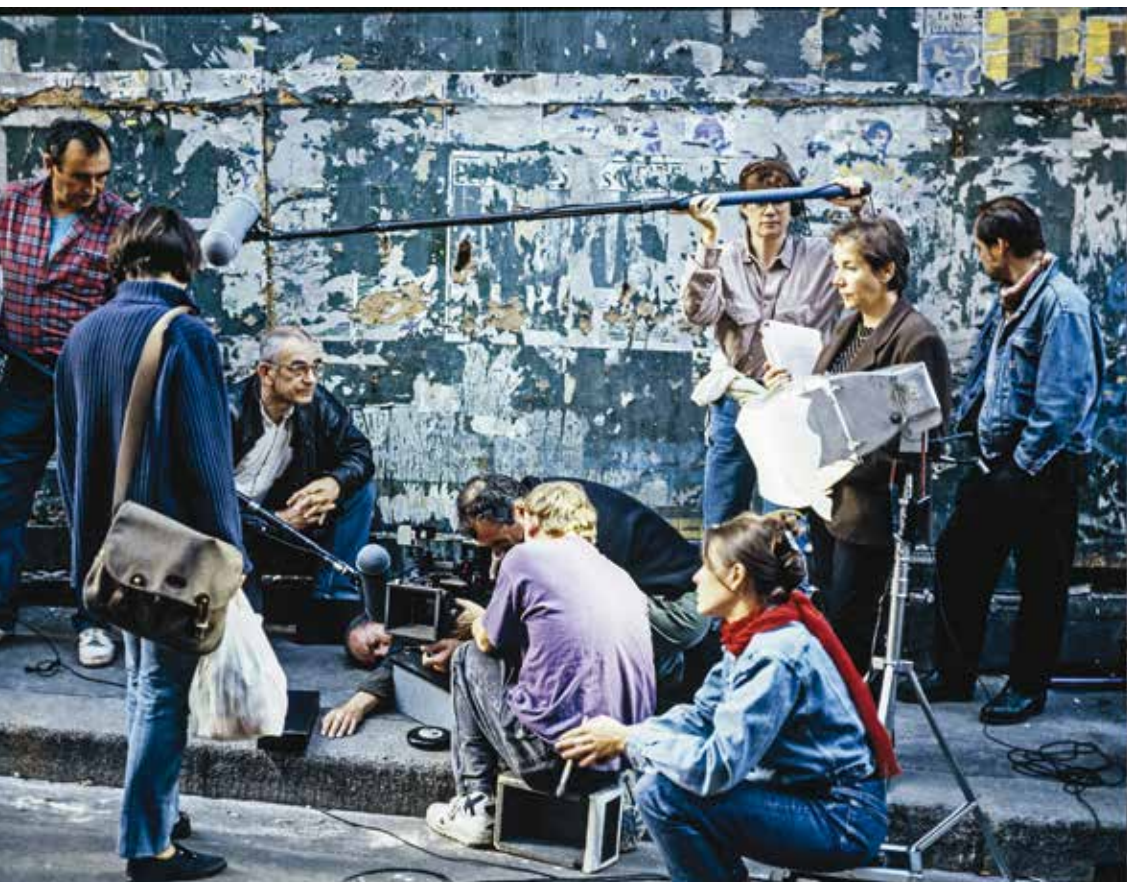
statyki narracji w tym filmie za pomocą środków audiowizualnych. Zwrócił uwagę na momenty, w których właściwie nic się nie dzieje, ale skądś nagle pojawia się niebieskie światło na twarzy bohaterki i rozbrzmiewają mocne akordy muzyczne. Mówił o tym też w lipcu 1993 roku, wkrótce po powstaniu filmu: „Muzyka spełni więc rolę monologu wewnętrznego, to ona dramatyzuje cały drugi akt. Echem albo zapowiedzią dramatycznego użycia muzyki jest pojawienie się koloru niebieskiego”*. Co ciekawe, Idziak wspominał podczas spotkania o jakiejś pierwotnej wersji scenariusza, w której istotną rolę odgrywała postać dziennikarki (w gotowym filmie pojawia się właściwie tylko w dwóch scenach). W cytowanym wyżej wywiadzie z 1993 roku mówił, że motyw basenu jest właśnie pomysłem operatora. Tymczasem w scenariuszu, który został opublikowany drukiem, sceny z basenem są już zapisane.

Wygląda na to, że operator włączył się do pracy nad filmem, gdy scenariusz nie miał jeszcze ostatecznego kształtu. Idziak dokładnie tak o tym mówi: „Scenariusz Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza to historia kobiety, która porażona nieszczęściem (ginie jej mąż i dziecko) próbuje zacząć życie na nowo, od początku. Nazwałem to próbą współczesnego życia zakonnego. Kiedyś osoby, które nie mogły pogodzić się z rzeczywistością, udawały się do klasztoru. Autorzy scenariusza wybrali dla swojej bohaterki życie w kompletnym odcięciu od życia poprzedniego. Tak, żeby nic jej nie łączyło z przeszłością. Jak to pokazać w filmie? Scenariusz proponował, żeby w momentach poprzedzających napięcie bohaterka układała łamigłówki. Postanowiliśmy wymienić to na sceny na basenie. Dramaturgicznie usprawiedliwia się to zaleceniem lekar skim, ale przecież jest to również element, który daje szansę poetyckiej. Woda jest ośrodkiem życia i śmierci. Granica między brakiem oddechu i oddychaniem jest fizycznym, obrazowym elementem,



Juliette Binoche, Zbigniew Preisner i Krzysztof Kieślowski na planie filmu *Trzy kolory. Niebieski*, 1992.

* *Pejzaż wewnętrzny*, ze Sławomirem Idziakiem rozmawia Katarzyna Skorupska, „Kino” 1993, nr 9, s. 34.



Krzysztof Kieślowski w otoczeniu ekipy filmowej na planie filmu *Trzy kolory. Niebieski*, Paryż 1992.

który mówi coś więcej. Szukałem takich właśnie elementów, które wskazywałyby na to, że akcja zwrócona jest do wewnątrz człowieka. Trzeba było znaleźć dla niej wyraz w fotografii”^{*}.

Nieustannie szukaliśmy rozwiązań dla różnych sytuacji dotyczących bohaterów filmu. Pamiętam, jak mówiłem do Krzysztofa: „Może to jest trochę za dużo? Może tak nie powinien bohater postępować?”, odnosząc się do konkretnej sceny, którą napisaliśmy. On odpowiadał: „Tak, masz rację. Ale spokojnie. Wszystko zależy od tego, jak aktor to zagra”. Podczas pisania scenariusza do filmu *Niebieski* w pewnym momencie Krzysztof był bardzo zajęty. Trwała promocja *Podwójnego życia Weroniki*, przygotowywał produkcję *Trzech kolorów*. Utknęliśmy z naszym pisaniem w tym momencie historii, gdy Julie, która wyprowadza się z domu odziedziczonego po mężu, kompozytorze, wynajmuje mieszkanie w Paryżu i nie wiadomo, co z nią dalej zrobić. Jak ją z tego domu wyprowadzić? Krzysztof naciskał: „Oj, Piesio, coś źle idzie. Gdzie jest wena twórcza?”. Zawsze tak do mnie mówił. Zrobił się kompletny korek. Aż któregoś dnia pod prysznicem: „Boże, jakie to proste! Ona musi zobaczyć zdjęcie swojego męża z inną kobietą! Musi się tym zainteresować!”. W ten sposób wiedziałem już, jak wyciągniemy ją z domu.

Jak pan pewnie pamięta, Julie spotyka się z Lucille, młodą prostytutką, która mieszka w tej samej kamienicy. Podczas rozmowy kobiet w paryskim peep-show, gdzie Lucille występuje, Julie przypadkiem widzi fragment programu telewizyjnego o jej zmarłym mężu, słynnym kompozytorze, a w nim fotografie młodej jasnowłosej dziewczyny, Sandrine. Julie widzi ją po raz pierwszy i jest poruszona tym odkryciem. Mieliliśmy zatem pretekst, który niejako wprowadził Julie w ruch, dał jej motywację do poszukania odpowiedzi, kim jest ta kobieta i co łączyło ją ze zmarłym mężem. Ale wówczas pojawił się kolejny problem: jak pokazać spotkanie obu kobiet, wdowy i kochanki, żeby nie było banalnie? Łatwo było ześlizgnąć się w jakąś operę mydlaną. Wpadł mi

^{*} Tamże, s. 33.

do głowy pomysł. Mówię do Krzysztofa: „Wiem, jak to rozwiązać. Jest na to prosty sposób: spotkają się w toalecie”. To kompletnie zmieniło tonację. Julie objawiła się jako cudowna postać (świetnie zagrana) i wszystko było do „przełknięcia” dzięki temu, że sprowadziliśmy całe zdarzenie do bardzo ludzkiego wymiaru – przypadkowego spotkania przy umywalce w toalecie budynku sądowego, gdzie Sandrine odbywa staż jako studentka prawa.

Wcześniej w scenariuszu pojawia się kilka krótkich scen z flecistą grającym na chodniku przed kawiarnią w pobliżu mieszkania Julie. W filmie ten wątek został mocno zredukowany.

Napisaliśmy między innymi scenę, w której Julie łapie złodzieja, gdy on niepostrzeżenie, pod nieobecność grajka na ulicy, zabiera futerał z fletem. Skąd ta postać, ten pomysł? Wtedy mówiło się o modzie panującej wśród całkiem zamożnych ludzi na odgrywanie pewnych ról, których w życiu nie mogli pełnić na co dzień. Na przykład zamożne kobiety z klasy średniej wchodziły w rolę ulicznych prostytutek i naprawdę uprawiały seks za pieniądze. Po niby bezdomnego flecistę z *Niebieskiego* też przyjeżdża limuzyna, bo i on postanowił zabawić się w tę osobliwą „grę” w inne życie. W naszym – scenarzystów – zamyśle ta sytuacja, oglądana przez Julie z okna kawiarni, do której zachodzi codziennie, miała tworzyć pewną analogię do jej wyborów, wymyślonej przez nią sytuacji, jaką próbuje urzeczywistnić w swoim tu i teraz. Wiemy, że nic to nie da, bo świat, w którym Julie próbuje żyć, jest sztuczny i wymyślony. To tak jak budowanie wolności w przestrzeni, która naprawdę nie może być wolna, bo człowiek, żeby był w pełni wolny, musi mieć chyba poczucie jakiegoś sensu, musi zbudować jakiś stan „niewoli”, którą akceptuje.

Ślad tych rozważań, które toczyliście z Kieślowskim podczas pisania scenariusza *Niebieskiego*, można odnaleźć we fragmencie wywiadu z nim, jaki przeprowadził Vincent Ostria z okazji przeglądu jego twórczości w paryskim Centre Pompidou. Wywiad

został opublikowany na łamach francuskiego „*Les inrockuptibles*” w czerwcu 1992. W Polsce ukazał się pod tytułem *Wolności nie ma*. Kieślowski zapowiada w nim realizację tryptyku *Trzy kolory*: „Przygotowuję trzy pełnometrażowe filmy, których akcja toczy się w trzech różnych krajach Europy: we Francji, w Polsce i w Szwajcarii. Te trzy filmy wiąże ze sobą europejska myśl wynikająca z idei Rewolucji Francuskiej: Wolności, Równości, Braterstwa. Wybór Francji jest oczywisty, ponieważ tam zrodziły się te idee. Polska to kraj Europy Wschodniej, który stara się stać częścią Europy. Szwajcaria znajduje się w dziwacznej sytuacji: jest jedynym zachodnim krajem nienależącym do Wspólnoty Europejskiej, małą wyspą w środku Europy. Taki zestaw wydaje mi się czymś oczywistym. Daje możliwość przedstawienia koegzystencji różnorodnych koncepcji dotyczących naszego kontynentu. Nie będą to skomplikowane filmy polityczne, ale filmy o ludziach”*. Wcześniej Kieślowski wypowiada się na temat wolności w duchu tego, o czym pan powiedział, odnosząc to do idei, jakie chcieliście zawrzeć w scenariuszu „niebieskiego filmu”, przy czym reżyser odpowiada tu na pytanie dotyczące tworzenia filmów w Polsce w czasach PRL-u: „Ogólnie rzecz biorąc, każda przeszkoda, każde ograniczenie wzmaga twórczą inwencję. Kiedy mnie pytano, co będę robić, kiedy będę zupełnie wolny, odpowiadałem, że wolność mnie nie interesuje. Nie jestem wolny i nigdy nie będę wolny. Można woleć trudności finansowe niż trudności polityczne, ale to już inna sprawa... Wolności nie ma. Należy do niej zdążyć, ale nadzieja, że będzie się wolnym, jest śmieszna. [...] Trudno komukolwiek życzyć braku wolności. Kiedy jednak przyrzec się historii, można stwierdzić, że największe kultury rodziły się z cierpienia i bólu. Łatwość pociąga za sobą dekadencję. Prawdziwa sztuka rodzi się z potrzeby walki z tym, czego nie można przetrwać”**.

* *Wolności nie ma*, z Krzysztofem Kieślowskim rozmawia Vincent Ostria, przeł. Maria Oleksiewicz, „Kino” 1992, nr 8, s. 11.

** Tamże.

Dla nas takim ograniczeniem w trakcie pracy nad scenariuszami był czas, którego wciąż nam brakowało, bo byliśmy jednocześnie pochłonięci innymi sprawami: Krzysztof obowiązkami reżyserskimi, a ja zaangażowaniem w sprawy publiczne kraju. Mieszkając i pracując w Paryżu, szukaliśmy także w tym mieście sposobów na odreagowanie napięć, marzyliśmy o chwilach odprężenia, uwolnienia się choćby na krótko od presji, pod którą nieustannie byliśmy. Okazało się, że i te chwile wolności dostarczały nam inspiracji do tworzenia kolejnych scen czy rozwiązywania sytuacji dramaturgicznych w *Niebieskim*. Kolacje jadaliśmy w restauracji na Montmartrze u pewnego Włocha, z którym się zaprzyjaźniliśmy. Świetna kuchnia. Z czasem, gdy rozeszło się, że właśnie tam jada Kiesłowski, było w niej coraz więcej klientów. Bywaliśmy też w restauracji Le Wepler lub u znajomego Chińczyka. Około pierwszej w nocy szliśmy z placu de Clichy w stronę placu Pigalle. Wchodziliśmy do salonu gier. Szczególnie lubiliśmy grać w pojedynkę z westernu, choć nie było to tanie. Stawało się przed olbrzymim ekranem telewizyjnym i czekało na moment, gdy wyskoczy przeciwnik w czarnym sombrero. Dostawaliśmy colty zsynchronizowane z ekranem. Wygrywał ten, kto pierwszy oddał celny strzał. Bardzo nas ta gra bawiła i była chyba jednocześnie odreagowaniem życia w ciągłym napięciu.

Czy właśnie to miejsce okazało się z jakichś względów inspirujące?

Inne – peep-show, do którego zajrzeliśmy pewnego wieczoru w poszukiwaniu tematów. Zdziwi się pan może, ale scena z Lucille, bardzo dla mnie ważna, wzięła się z mojej miłości do poezji Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Anny Świrszczyńskiej.

Przynaję – zaskakujące powiązanie. Przypomina mi się *Biały* i ironiczny komentarz Mikołaja w scenie spotkania z Karolem na stacji metra przy placu de Clichy, gdy ten wygrywa na grzebieniu owiniętym w chustkę do nosa fragment harcierskiego hymnu *Wszystko, co nasze, Polsce oddamy*. Mikołaj rzuca wtedy krótkie: „Nie lubię”,



Krzysztof Piesiewicz na planie filmu *Trzy kolory. Biały*, 1992/1993. Za kamerą Edward Kłosiński, a przed nią Henryk Jedynak i Krzysztof Kiesłowski.

ale być może ma na myśli *Na barykady ludu roboczy, bo to przecież ta sama melodia...*

Dobrze, zróbmy dygresję. Powiem panu, że harcerstwo stanowiło bardzo ważne doświadczenie w moim życiu. Wciąż przechowuję pamiątki z nim związane – krzyż harcerski, sznur, lilijkę i chustę. Dzieciństwo spędziłem w Zalesiu Dolnym pod Warszawą. Chodziłem tam do szkoły podstawowej, słynnej „Krauzówki”. Należałem też do drużyny harcerskiej im. Tadeusza Zawadzkiego „Zośki”, żołnierza Szarych Szeregów, słynnej postaci, o której pisze Aleksander Kamiński w *Kamieniach na szaniec*. Wiele razy brałem udział w spotkaniach organizowanych przez profesora Tadeusza Zawadzkiego, ojca „Zośki”, w jego willi położonej nieopodal naszej szkoły. Wyjątkowe miejsce. W czasie wojny spotykali się tam przywódcy Polskiego Państwa Podziemnego, a po wojnie tam właśnie poznawałem, czym jest harcerstwo i czym było powstanie warszawskie. Okres odradzania się harcerstwa w latach 1956–1957 to czas, w którym doświadczyliśmy jako chłopcy spotkania z prawdziwym harcerstwem, instruktorami z czasów przedwojennych i wojennych. Przez cztery, pięć lat jeździłem na obozy harcerskie przepojone tradycją polskiego skautingu i Szarych Szeregów.

Wejdę panu w słowo – Władysław Ślesicki, reżyser *W pustyni i w puszczy*, nakręcił świetny film dokumentalny o tym fenomenie krótkiego odradzania się harcerstwa w okresie popaździernikowej odwilży, *W gromadzie ducha puszczy* (1957). Miałem okazję korespondować z bohaterem tego filmu, Konradem Szabelewskim, żołnierzem Szarych Szeregów, powstańcem warszawskim, instruktorem harcerskim, który wraz ze Ślesickim prowadził w czasach stalinowskich tajne zbiórki harcerskie i przejął po nim w 1948 roku funkcję drużynowego Błękitnej Ósemki, by potem doprowadzić do jej oficjalnej reaktywacji przy Liceum im. Mikołaja Reja w Warszawie (pisze też o tym Piotr Pławuszewski w książce *Po swoimu. Kino Władysława Ślesickiego*). Po 1957 roku, gdy możliwości pracy

w harcerstwie w tradycyjnym duchu okazały się niemożliwe, wyemigrował i został cenionym architektem w Monte Carlo. Dla mnie, także jako harcerza, ta korespondencja z Szabelewskim była wyjątkowym doświadczeniem, spotkaniem z tradycją ZHP, która była mi bardzo bliska w czasach szkolnych.

W takim razie wie pan, o czym mówię. I tu od razu nawiążę do poezji Świrszczyńskiej, do której nieustannie powracam. Jest taki wiersz o intymnym spotkaniu pary młodych powstańców warszawskich, *Dziewczyna mówi do chłopca*. Zaczyna się: „Chodź do piwnicy, / tam nie ma nikogo / Jutro skończą nas Niemcy, / nie przedrzemy się, / skończą nas, / zostały tylko dwa granaty. / Chodź do piwnicy, tam ciemno”*. A potem w trzeciej zwrotce padają słowa, które głęboko zapadły mi w pamięć: „Jestem nikczemna. / Gdyby mama wiedziała. / Nie mów nic. Jutro / pewnie umrzemy”. Właśnie sytuację opisaną w tym wyznaniu przenieśliśmy do Paryża w scenariuszu *Niebieskiego*. Chodzi tu o tajemnicę, której nie chce się ujawniać przed najbliższymi osobami. Młoda dziewczyna z wiersza Świrszczyńskiej, przeczuwając nadchodzącą śmierć, schodzi ze swoim kochankiem do piwnicy, szepcząc: „Jestem nikczemna. / Gdyby mama wiedziała”.

Lucille z *Niebieskiego*, młoda, pogodna prostytutka i sąsiadka Julie, także nie chce ujawnić przed ojcem, że występuje w peep-show. Jest zdruzgotana, gdy dostrzega go na widowni na chwilę przed swoim występem. Dzwoni do Julie, by natychmiast do niej przyjechała. Czuje ogromną potrzebę porozmawiania z nią w tym właśnie momencie, w środku nocy. Można by nawet zamienić słowo w wersie Świrszczyńskiej, żeby lepiej oddać analogię z sytuacją filmową: „Jestem nikczemna. / Gdyby tata wiedział”. Opowiadamy tu o dziewczynie, która wydaje się tak bardzo wyzwolona, nieskrępowana. I nagle w miejscu, gdzie się co wieczór obnaża, odczuwa ogromne skrupowanie, dostrzegłszy na widowni zmęczoną twarz ojca. A może również myśli

* Anna Świrszczyńska, *Dziewczyna mówi do chłopca*, [w:] tejsze, *Budowałam barykadę*, Warszawa 2014, s. 99.

o tym, że ojciec nie chciałby, aby ona widziała go w tym miejscu? To jest też scena, która opowiada o szczerości.

Powiem panu, że zawsze fascynował mnie konfesjonał jako wynalazek. Każdy przeżywa w życiu takie momenty, gdy odczuwa ogromną potrzebę, żeby się przed kimś do końca wygadać. Są takie sprawy, o których nie mówi się rodzicom, bratu, siostrze, żonie, mężowi, dzieciom, ale nie dlatego, że się coś ukrywa, bardziej dlatego, że istnieją pewne uwarunkowania psychologiczne, uczuciowe, niepokój, że można wyznaniem kogoś zranić, powiedzieć coś takiego, co mocno dotknie drugą osobę, zapadnie jej głęboko w pamięć i zostanie z nią do końca życia. Dla Lucille wyznanie, jakie czyni przed Julie, przynosi jej ulgę, może tylko chwilową, a może jest też dla niej drogą do samopoznania? Wielki francuski historyk Jean Delumeau w eseju *Wyznanie i przebaczenie. Historia spowiedzi* napisał: „Samowiedza jednostki i wyznanie są ze sobą związane. Przenikliwe spojrzenie na samego siebie jest dla lekarza dusz elementem pozytywnym, oznaką zdrowia psychicznego. Między sokratesowym a freudowskim »poznaj samego siebie« istnieje łączący i wzbogacający, ogromny (to nie za mocne słowo) wkład spowiedzi – takiej, jakiej nauczał i wymagał katolicyzm. Świadczy to wystarczająco o znaczeniu tego »historycznego przedmiotu«”^{*}. Współczesne konfesjonały często są w gabinetach psychoterapeutów i adwokatów.

Ale w filmach, do których pan i Kieślowski napisaliście scenariusze, konfesjonał pojawia się dopiero w *Niebie (Heaven, 2002)*. Mówiliśmy, że był też w jednej z wcześniejszych wersji scenariusza *Dekalogu, osiem* (Zofia mówi o spotkaniu z ocaloną z Zagłady dziewczynką swojemu synowi przez kratkę konfesjonału). Alicja Helman napisała „*Niebieski* [...] można rozpatrywać w pewnym związku z *Podwójnym życiem Weroniki*. Jeśli ten ostatni był sformułowaniem

^{*} Jean Delumeau, *Wyznanie i przebaczenie. Historia spowiedzi*, przeł. Maryna Ochab, Gdańsk 1997, s. 5.

pewnej propozycji »kobiecego sposobu istnienia«, bohaterka *Niebieskiego*, kobieta, która także należy do świata uczuć i świata muzyki, próbuje rzucić temu losowi wyzwanie”^{*}. Używając sformułowania o „kobiecy sposobie istnienia”, odniósłbym je właśnie do *Niebieskiego*, gdzie obok głównej bohaterki, Julie, pojawia się kilka bardzo znaczących postaci kobiet, niektóre z nich widzimy w finałowej sekwencji połączonej muzyką do słów *Listu św. Pawła do Koryntian*.

Ma pan rację, że ten kobiecy punkt widzenia nas bardzo interesował, i to z powodów, o których już mówiłem. Wielokrotnie o tym z Krzysztofem rozmawialiśmy, także przy okazji wcześniejszych scenariuszy. Natomiast istotną kwestią w tym filmie pozostaje inna jego „bohaterka”, niewidzialna, ale słyszalna, czyli muzyka. Wpadliśmy na pomysł, aby mąż Julie, słynny francuski kompozytor, pracował nad hymnem na zjednoczenie Europy, bo z jednej strony Polska powoli dążyła do wejścia do Unii Europejskiej, a z drugiej w tejże Europie trwała krwawa wojna domowa na Bałkanach. Skomponowanie tej muzyki było oczywiście zadaniem dla Zbyszka Preisnera. Pomysł z wykorzystaniem w finale słów świętego Pawła pochodził od Piotra Skrzyneckiego, twórcy krakowskiej Piwnicy pod Baranami. Długo zastanawialiśmy się, w jakim języku ma być śpiewany ten tekst. Krzysztof gruntownie badał sprawę, korespondował z Michałem Klingerem, teologiem prawosławnym. On sugerował – zdaje się – Kieślowskiemu, że hymn powinien być śpiewany po aramejsku, by w ten sposób sięgnąć do źródeł Ewangelii, a zarazem korzeni kultury europejskiej, ale ostatecznie tekst wykonywany jest po grecku.

W czasie, gdy film wszedł na ekrany i go recenzowano, szczególnie w Polsce pojawiły się zarzuty o przesadnej efektywności tego zakończenia. Chyba najostrzej sformułował je Mateusz Werner, pisząc

^{*} Alicja Helman, *Kobiety w kinie Krzysztofa Kieślowskiego*, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, dz. cyt., s. 149.

o „odstręczając kiczowatym patosie zakończenia *Niebieskiego*”^{*}. Z kolei podczas spotkania z Kieślowskim w Teatrze Ósmego Dnia, na krótko przed jego śmiercią, z sali padło pytanie, czy posłuszenie się *Hymnem do miłości* nie jest zabiegiem zbyt dosłownym. Kieślowski tak wówczas odpowiedział: „Niech pan zwróci uwagę, że ten hymn powstał dwa tysiące lat temu; jest to jedyny kawałek Biblii, w którym nie ma słowa o Bogu ani o religii – tylko o miłości. Ja bym się chyba i dziś upierał przy tym *Hymnie do miłości*. Myślę, że jest to coś zupełnie niebywałego i świadczącego bardzo wyraźnie o naszej ludzkiej kondycji – ta wiara, potrzeba i konieczność miłości jako motoru napędowego życia. I jeśli ktoś to potrafił sformułować dwa tysiące lat temu i my też dzisiaj do tego nawiązujemy, i mówimy, że miłość jest też dla nas najważniejsza, to myślę, że bym się przy tym upierał, właśnie dlatego, że to tak długo trwa. Gdyby to był Szekspir, to być może bym się wahał, ale ponieważ jest to jedno z najstarszych źródeł, jakie istnieją, to myślę, że strasznie dużo o nas mówi – myśmy się nic nie zmienili. Oczywiście, my mamy aparaty fotograficzne, komputery, oni nie mieli nic, nawet pisać nie umieli, niemniej miłość była dla nich najważniejsza – tak jak dla nas”^{**}.

Naturalnie, tu chodzi po prostu o miłość. Poza tym my cytujemy Nowy Testament. Pewnie pasowałaby tu też *Pieśń nad Pieśniami* albo *Osiem błogosławieństw*, teksty niesłuchanie istotne dla naszej cywilizacji, choć niestety tak często manipulowane czy wykorzystywane do celów politycznych. Sens użycia *Hymnu do miłości* w zakończeniu tej historii odnosił się w pierwszej kolejności do sytuacji głównej bohaterki. Julie w jakimś sensie „przegrywa” swoją walkę o wolność od wszystkiego. Wraca do mężczyzny, który ją kocha, czyli jakby oddaje się w „niewolę” jego miłości. Nie może być wolna, ale jednocześnie osiąga wolność jako artystka, która wcześniej żyła w cieniu męża, nierozpoznana jako współautorka jego słynnych kompozycji. Teraz razem

* Mateusz Werner, *Kolorowa pustka*, „Film” 1994, nr 8, s. 73.

** *Fragmenty spotkania z Krzysztofem Kieślowskim* (24 II 1996). *Teatr Ósmego Dnia, Poznań*, oprac. Marek Hendrykowski i Mikołaj Jazdon, „Kino” 1996, nr 5, s. 12.

z Olivierem kończy koncert na zjednoczenie Europy, przy którego komponowaniu najprawdopodobniej pomagała już żonie. I w tym momencie miała się pojawić taka scena: orkiestra symfoniczna gra ów hymn na Polach Elizejskich. Kamera pokazuje nam po kolei inne orkiestry, podobnie jak tu rozstawione w centralnych punktach kilku stolic europejskich. W każdej jest wielki ekran, na którym widać dyrygenta z Pól Elizejskich, jak równocześnie dyryguje kilkoma orkiestrami w różnych stolicach jednoczącej się Europy. Tak to wymyślił i napisaliśmy, ale Marin Karmitz policzył koszty i wyszło mu, że nakręcenie tej jednej sekwencji kosztowałoby więcej niż realizacja całego filmu. Więc trzeba było z tej sceny zrezygnować.

Tego rodzaju pomysły nieustannie krążyły po naszych głowach. Dlatego na przykład, niezależnie od pracy nad filmami, zaczęliśmy badać możliwości przygotowania kilku, a może kilkunastu inscenizacji *Kariery Artura Ui* w różnych miastach Europy. Pomysł ten zrodził się właśnie w związku z trwającą wojną na Bałkanach. W obliczu tych dramatycznych wydarzeń podobny akt artystów europejskich miałby swoją siłę wyrazu, gdyby jednego dnia w poszczególnych stolicach europejskich o tej samej godzinie rozpoczęły się spektakle na podstawie sztuki Bertolta Brechta, grane w różnych językach. Na przykład w Warszawie główną rolę w przedstawieniu w Teatrze Narodowym zagrałby Zbyszek Zamachowski. Pamiętam, jak to projektowaliśmy. Krzysztof nawet rozmawiał na temat całego przedsięwzięcia z ministrem kultury Francji, którym był wówczas ceniony za swą pracę na tym stanowisku Jack Lang, socjalista. Niestety pomysł upadł między innymi ze względu na niezwykle absorbującą pracę przy *Trzech kolorach*. W jakiejś mierze jednak te dwa pomysły doprowadziły do zorganizowania trzech koncertów na Akropolu już po śmierci Krzysztofa.

**Następny w kolejności realizacji był *Biały* (*Blanc*, 1993). Czy pisa-
liście scenariusze tej trylogii po kolei, czy może jakieś prace trwały
równocześnie?**

Nad *Białym* zaczęliśmy pracować chyba najwcześniej. Krzysztof bardzo dużą wagę przywiązywał do tego, aby ograniczyć wpływ presji producenta na reżysera. Chciał mieć sam pełną kontrolę nad filmem. Dlatego tak uważnie przyglądał się producentom, zastanawiając się nad możliwościami podjęcia z nimi współpracy, a potem bardzo umiejętnie „regulował” tę współpracę. Marina Karmitza „obezwładnił”, domagając się mniejszej zapłaty za swoją pracę, niż mu się należało czy też mógł uzyskać. Na przygotowanym przez MK2 egzemplarzu umowy skreślił wypisaną tam kwotę gaży za reżyserię i wpisał nową, znacznie niższą. Oczywiście mnie to zdziwiło i zapytałem, dlaczego to robi. On zaś uśmiechnął się lekko i powiedział: „Spokojnie”. Karmitz był tym zupełnie zaskoczony, a także poruszony. W każdym razie dał Krzysztofowi bardzo wiele swobody przy pracy nad filmami.

Karmitz tak wspominał czas współpracy z Kieślowskim: „Odnajdwałem zwięzłość języka i siłę słów używanych z nieomylną oszczędnością, z jakimi zetknąłem się u Samuela Becketta. Bez gadaniny, bez marnotrawstwa. I podobną siłę spojrzenia. Beckett i Kieślowski patrzą na was intensywnie, ale widzą także to, co jest ponad”*. *Biały* miał być filmem o równości, ale co stanowiło punkt wyjścia do napisania scenariusza tego filmu?

Od początku zakładaliśmy, że film realizowany w Polsce będzie opowieścią o niej zrealizowaną w „optyce paryskiej”, czyli z naszego punktu widzenia, z dystansu. Chcieliśmy pokazać w tym scenariuszu, jak Polacy „przebierają nogami” w nowej rzeczywistości, rzeczywistości kraju organizującego swoje życie na nowo po przełomie 1989 roku. Wiedzieliśmy też, że będzie to film z ducha *Dekalogu*, *dziesięć*, ze Zbigniewem Zamachowskim w roli głównej, ale także z rolą dla Jerzego Stuhra. Miał to być film o wyraźnie komicznym zabarwieniu, którego nie ma w dwóch pozostałych częściach trylogii. Nie chodziło

* Marin Karmitz, *Głos producenta*, oprac. Tadeusz Lubelski, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, dz. cyt., s. 209.

o szyderstwo, ale opowiedzenie z życzliwym humorem o zmieniającej się Polsce widzianej w kontekście europejskim. Mieszkając w Paryżu, wyraźnie odczuwaliśmy ówczesną fascynację Polską, polskim myśleniem, polską drogą do wolności, Wałęsą, „Solidarnością”, naszą kulturą, poezją, kinem. Powiem tak: na Zachodzie, a w szczególności we Francji, chciano tych dwóch czy trzech facetów, którzy przyjechali do Paryża z Warszawy gotowi kręcić tu filmy, wysłuchać, co mają do powiedzenia o równości, wolności i braterstwie. Ponieważ na Zachodzie uważano, że w tamtej Polsce dokonało się jakby społeczne i polityczne urzeczywistnienie tych haseł, ale bez rozlewu krwi towarzyszącego – jak uczy historia – wszelkim rewolucjom. Chcieliśmy wykorzystać ten sentyment do Polski i sprawić naszym filmem, by świat pokochał także tę naszą polską pokraczność, którą w *Białym* uosabia Karol Karol.

Panowie obydwaj byliście też trochę jak Karol i Mikołaj z filmu – Polacy na paryskim bruku...

I czerpaliśmy z naszych osobistych doświadczeń. Próbowaliśmy spojrzeć na samych siebie z pewnego dystansu. Czuliśmy, że inaczej się zachowujemy we Francji, a inaczej w kraju, trochę właśnie tak jak Karol Karol. W dużej mierze dlatego, że różnie postrzegano to, co robimy w kraju i za granicą. Poza tym Krzysztof musiał odgrywać różne role w dość skomplikowanej sytuacji – nazwijmy ją: produkcyjno-medialno-promocyjnej. Widziałem, jak go to męczy, jak wiele kosztuje. A co do konkretów, to znajdzie je pan choćby w scenie z bankomatem. Dla nas, podobnie jak dla Karola Karola, przybyszów z Polski, gdzie problemem była wymiana złotych na dewizy, posiadanie kart kredytowych było zupełnie nowym doświadczeniem. Dostaliśmy je od producenta, by opłacać codzienne wydatki. Żartowaliśmy, siedząc przy kolacji: „Po czym poznać Polaka w Paryżu? Po karcie kredytowej!”. Bo przecież wtedy nikt w Polsce nie miał kart kredytowych. Stąd też ta scena w *Białym*... Zaraz ją znajdę... Jest: „Niedaleko drzwi banku jest bankomat. Karol stawia na chodniku

walizę, znajduje ukrytą głęboko za podszewką marynarki kartę kredytową. Z tylnej kieszeni spodni wyjmuję zużyty bilet metra, gdzie zapisany jest sekretny kod. Powtarza pod nosem kilka razy te cztery cyfry. Z nabożeństwem, uważając, by nie popełnić jakiegoś błędu, wkłada kartę w otwór bankomatu. Potem delikatnie naciska palcem kolejne cyfry kodu i czeka, trzymając w pogotowiu rozczapierzone palce”*. Ten fragment mógłby znaleźć się w jakimś dzienniku z czasu naszej pracy w Paryżu, gdyby któryś z nas taki dziennik prowadził. Inna rzecz, że Krzysztof, ja, Preisner, Idziak, Kłosiński i Sobociński nie byliśmy jedynymi Polakami pracującymi przy *Trzech kolorach*. Kieślowski bardzo dbał, by zatrudnić jak najwięcej osób z kraju, choć często wiele go to kosztowało. Zdawał sobie jednak doskonale sprawę, że praca przy francuskich filmach to w tamtym bardzo trudnym okresie, kiedy wszystko się rozpadało, ogromna szansa dla polskich filmowców.

To znaczy, że czuł się pan we Francji trochę obco. Bo Karol Karol wyraźnie jest nie u siebie – potrącany, odtrącany, nieznający języka. Ja? Wprost przeciwnie. Tworzenie analogii między nami, scenarzystami *Białego*, a jego bohaterami jest uprawnione tylko w niewielkim stopniu. Kiedy jako młody człowiek pojechałem po raz pierwszy do Francji, gdzie miałem rodzinę, nigdzie nie czułem się obco. Zastanawiałem się potem wiele razy, dlaczego tak było. Co przyczyniło się do tego, że i tam, i tu jestem u siebie? Może to, że do szesnastego roku życia wychowywałem się pod jednym dachem z moją babką, która była stuprocentową Angielką i źle mówiła po polsku? W Polsce spędziła młodość, przeżyła pierwszą wojnę światową (ślub z moim dziadkiem wzięła w 1902 roku), rewolucję bolszewicką (musieli uciekać z Kresów), okupację hitlerowską, powstanie warszawskie, a potem obóz w Pruszkowie. Nigdy jednak nie chciała

* Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, *Trzy kolory. Niebieski, Biały, Czerwony. Scenariusze filmowe*, Warszawa 1997, s. 89.

wyjechać z Polski. Łączyła ją z dziadkiem wielka miłość. Cały czas mówiła łamaną polszczyzną, co w pewnych momentach polskiej historii było dla niej źródłem różnych kłopotów i przykrości, gdyż często brano ją za Żydówkę. Innym powodem mojego zadowolenia we Francji być może było to, że dzieciństwo przeżyłem w małym drewnianym domku pod Warszawą, słabo opalanym zimą, ale za to szczelnie wypełnionym książkami. Cała moja „edukacja sentymentalna” i młodzieńcza dokonywała się pośród lektury zgromadzonych tam tomów. Jednym z pierwszych, jakie przeczytałem, było przedwojenne wydanie *Kiddi dziecię obozu* Roberta Leightona, ale potem przyszedł czas na Dumasa, Balzaka, Flauberta. Ojciec często powtarzał: „W domu powinny być przede wszystkim: dobre łóżka, ogrzane wnętrza i książki”. A dodam, że rodzice cały swój dobytek stracili w czasie wojny. Dzięki francuskim klasykom poznanym we wczesnej młodości odkrywałem po latach Paryż prawie jak znajome miejsce; odbyłem daleką podróż, ale czułem się trochę tak, jakbym przyjechał z Warszawy do Krakowa. Nie mówię już o doświadczeniu Anglii, którą „miałem” na co dzień w domu.

Biały – co szybko zauważono po wejściu filmu na ekrany – ma w sobie coś z Chaplina. Kieślowski i Chaplin to zaskakujące zestawienie...

Nie można było wybrać bardziej życzliwej konwencji opowiadania o tych polskich czy polsko-europejskich sprawach niż ta, która nawiązuje do chaplinowskiego spojrzenia na ludzkie losy. Chaplin z sympatią i charakterystyczną dla siebie ironią opisywał nawet najbardziej okrutny świat.

Kieślowski w ankiecie przeprowadzonej wśród filmowców na stulecie kina podał Chaplina jako, jego zdaniem, jednego z dziewiętnastu najwybitniejszych reżyserów.

Pomysł z nawiązaniem do kina chaplinowskiego wyszedł ode mnie. Krzysztof był zafascynowany włoskim neorealizmem. Szczególnie

lubił filmy Ermanna Olmiego. I wydaje mi się, że w filmach Krzysztofa można dostrzec wpływ tego kierunku. Ja też byłem pod urokiem włoskiego kina, ale pierwszy film, jaki w życiu zobaczyłem, to komedia slapstickowa z Charliem Chaplinem. Wyświetlił mi ją brat z małego projektora 16 mm. Potem jeszcze wiele razy siadaliśmy na podłodze naszego domu w Zalesiu i w skupieniu oglądaliśmy na ścianie niesamowite gagi Chaplina. Im jestem starszy, tym sztuka filmowa Chaplina robi na mnie większe wrażenie. Potrafił on opowiedzieć w swoich filmach o rzeczach najtrudniejszych – o ludzkich namiętnościach, zagubieniu, marzeniach – w sposób ciepły, dowcipnie i z lekkością, a jednocześnie nadając konkretnym obrazom wymiar metafory. Szczególnie podziwiam go za zakończenie *Dyktatora*. Dlatego w *Białym* pozbawiony majątku fryzjer, który przez chwilę jest kłozardem, zmienia się po powrocie do kraju w „kieszonkowego dyktatora” w polskim wydaniu.

Kieślowski podzielał pana zainteresowanie Chaplinem?

Oczywiście. Żeby czerpać z takiego dorobku jak Chaplina, trzeba ten dorobek po prostu kochać. Jak najpiękniejsze chwile w historii kina... Pan pisał o *Personelu*. Myślę, że ten film ma w sobie coś z chaplinowskich klimatów.

Nigdy wcześniej nie myślałem tak o tym filmie... Być może rozdieranie kostiumów na scenie opery ma w sobie coś z chaplinowskiego gagu. Zawistny solista napina się i ostentacyjnie rozrywa kostium podczas próby, starając się skompromitować krawca Sowę, z którym ma na pieńku. W odpowiedzi ten ostatni także napina plecy i rozrywa swój roboczy fartuch, dowodząc, że przy odrobinie wysiłku można rozerwać każde ubranie, nieważne, uszyte na miarę czy źle skrojone.

Jednak nie tylko sama fascynacja Chaplinem sprawiła, że zaproponowałem Krzysztofowi nawiązanie do konwencji komediowej w filmie opisującym polską transformację ustrojową. Pewnego dnia – było to



Krzysztof Kieślowski za kamerą na planie filmu *Trzy kolory. Białe*, 1992/1993.

już po *Dekalogu* – w hotelu Forum (dzisiejszy Novotel) w Warszawie odbywała się uroczystość wręczenia nagród filmowych, na którą Krzysztof mnie wysłał. Wśród uhonorowanych wówczas był Zbyszek Zamachowski. Kiedy zobaczyłem, jak idzie odebrać nagrodę, zwrócił moją uwagę sposób, w jaki się poruszał. Po chwili olśniło mnie! Jakbym ujrzał Chaplina! Chód Charliego włóczęgi! To zdarzenie także stało się ważnym impulsem, by zrealizować *Trzy kolory. Białe* właśnie jako film chaplinowski i powierzyć w nim główną rolę Zamachowskiemu.

W filmie dokumentalnym *Lekcja kina* (1994), który zrealizował Dominique Rabourdin, Kieślowski komentuje scenę, w której Karol Karol udaje się do Pałacu Sprawiedliwości w Paryżu na swoją rozprawę rozwodową. Zwraca uwagę, że tym, co charakteryzuje postać graną przez Zbigniewa Zamachowskiego w tej otwierającej film scenie (gdy jeszcze nie wiemy, kim jest bohater), jest ubiór („delikatnie mówiąc nieelegancki strój”) oraz sposób poruszania: „[...] charakteryzuje bohatera to, że on nie idzie, tylko drepcze”.

Ja to nazwałem „przebieraniem nogami”. W tym dreptaniu, by pozostać przy określeniu Krzysztofa, zawiera się jakaś prawda o tym, jak po upadku komunizmu wkraczaliśmy w ten „nowy wspaniały świat” i jak poruszaliśmy się w nim jako społeczeństwo.

Scena z Karolem Karolem w drodze do paryskiego sądu zmontowana została z ujęciem dużej skórzanej walizy sunącej taśmociągami na lotnisku. Kieślowski wspomina w *Lekcji kina*, że pierwotnie początek filmu miał wyglądać inaczej. Dopiero podczas montażu zdecydował się umieścić ujęcie zapowiadające przyszłe wydarzenia z walizką...

Pierwotnie film miał się zaczynać sceną w zatłoczonym domu towarowym. Kamera powinna wyłuskać z tłumu Karola Karola. Jest to w wersji opublikowanej w wydaniu książkowym. Ten pomysł na

duży dom towarowy wziął się z moich obserwacji paryskich w okresie wielkich wyprzedaży. Widziałem, jak tłum ludzi rzuca się na stosy przecenionych ubrań, aby znaleźć tak zwaną okazję. Przypomniałem sobie wtedy dzieciństwo, jak matka wychodziła przed dom i rzucała jedzenie kurom (musieliśmy być samowystarczalni), a one wybiegały ze wszystkich zakątków podwórka na łeb na szyję, aby coś dziobnąć. W którymś momencie pisania scenariusza Krzysztof zapytał, jak przetransportujemy Karola Karola z Francji do Polski? Stracił paszport, jest najprawdopodobniej poszukiwany przez policję, wszystkie możliwe sposoby powrotu wydają się przed nim zamknięte. Wtedy powiedziałem: „Wróci w walizie”. Mam tutaj taką walizkę, mogę panu pokazać. Pierwowzór tej filmowej. Kolejny przedmiot z życia wzięty i przeniesiony do filmu. Potem sądziłem, że na pewno znajdą się widzowie, którzy będą kwestionować ten sposób transportowania Karola Karola, wytykać scenarzystom taką nieprawdopodobną sytuację jako zabieg narracyjny, ale tak się nie stało. W późniejszych latach życie potwierdziło takie sytuacje i to z bardzo tragicznym finałem. Podróż w walizce i przebieranie nogami Karola Karola – oba te elementy współtworzą ów chaplinowski nastrój w filmie, a przede wszystkim charakteryzują mentalność głównego bohatera.

Jest też fryzjerem jak grany przez Chaplina sobowtór Hinkla z *Dyktatora*.

Mogę pana zaprowadzić do mojego fryzjera, pana Zbyszka, który jest najlepiej poinformowaną osobą w Polsce. Typowy fryzjer z warszawskiej Pragi. Zawsze, jak do niego przychodzę, mówię: „Panie Zbyszku, świetnie pan wygląda!”. On odpowiada: „Panie mecenasie, staram się, jak mogę”. Jego zakład fryzjerski to moim zdaniem najbardziej precyzyjny Instytut Gallupa w Polsce. Strzygą się u niego ministrowie, sędziowie, biznesmeni i gangsterzy. Z każdym rozmawia, jak to fryzjer, i po jednym dniu ma już wystarczająco dużo informacji, by na własny użytek stworzyć obraz bieżącej sytuacji społecznej i politycznej, dotyczącej tych głów, które ostrzygł, jak i wszystkich innych, które noszą na

swych karkach nasi rodacy. Nie tylko, że tak to określe, DNA Chaplina, ale także pana Zbyszka z Pragi złożyło się na kod genetyczny Karola Karola. Strasznie żałuję, że nie udało nam się zrobić jeszcze jednego, dwóch filmów w konwencji podobnej do tej z *Dekalogu*, *dziesięć* i *Białego*, z tym rodzajem poczucia humoru. Kieślowski miał niesamowite wyczucie tego sposobu opowiadania w kinie. Niech pan spojrzy na postać z filmu dokumentalnego *Z punktu widzenia nocnego portiera* – jest i straszna, i śmieszna. Może to zresztą jakaś specjalność polska, bo u nas było i jest strasznie i śmiesznie...

O *Białym* jednak bardziej niż o filmie z ducha Chaplina myślimy jako obrazie o równości. Taką interpretację podsuwa nam w pierwszej kolejności sama koncepcja cyklu *Trzy kolory*.

To opowiadanie o równości rozumianej jako zaprzeczenie. Hasło „równość” sugeruje, że wszyscy jesteśmy tacy sami. Nikt tak do końca nie chce być równy. I o tym opowiadamy. Karol Karol czuje się poniżony. Zabrano mu wszystko, co miał, a jego miłość została odrzucona. Chce się z tego dźwignąć. W związku z tym robi, co może, żeby udowodnić sobie i żonie, która go rzuciła, że jest lepszy. Osiąga to. Staje się równiejszy. Tyle tylko, że natychmiast wpada w pułapkę, którą zastawił na tę kobietę. Odkrywa bowiem, że wciąż ją kocha. Ma więc nowy problem. Czy chce zdobyć jej świat, czy ją jako kobietę? A może jedno i drugie?

Gdy stawia pan pytanie, kogo on kocha, przypomina się motyw popiersia, które kradnie z wystawy sklepowej.

Alabastrowa markietanka, którą zobaczyłem pewnego dnia na wystawie jednego z antykwiariatów. W co drugim z nich można znaleźć takie popiersie. Jak na obrazie Eugène'a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady*. Dokładnie to popiersie pokazywałem Krzysztofowi w antykwiariacie. Dlatego znalazło się w filmie, a teraz stoi w mieszkaniu Marysi Kieślowskiej. Krzysztof kazał zrobić gipsowe kopie tej rzeźby do filmu. Czym ona jest? Znakiem tęsknoty za jakimś innym światem. Jej

kradzież – demonstracją woli zdobycia tego świata. Myślę, że nasi rodacy bardzo wiele dokonali od chwili powstania tego filmu, jeśli chodzi o rozwój gospodarczy Polski, zmiany infrastrukturalno-organizacyjne. Nie wiem, czy podobna zmiana do tej zewnętrznej dokonała się w nas od środka. Czy wciąż nie zalegają w nas, w naszym sposobie myślenia i patrzenia na świat, jakieś „złogi”, które należy wyrzucić z siebie... I to jest film także o tym. Chcieliśmy pokazać pewne uwarunkowania mentalne Polaków, szczególnie widoczne w chwili transformacji ustrojowej, jaką przechodził nasz kraj na początku lat dziewięćdziesiątych. Kilka miesięcy temu przeczytałem pamiętnik Jana Nepomucena Rostworowskiego *Wspomnienia z roku 1863 i 1864*. W tej książce wyraźnie widać, że polskie powstania nie mogły się udać nie tylko dlatego, że były źle przygotowane pod względem politycznym czy militarnym, ale także dlatego, że Zachód nie chciał nas przyjąć do swojego kręgu cywilizacyjnego. Z tej perspektywy zmianę, która dokonała się w dekadzie „Solidarności”, chwili rozpadu Związku Sowieckiego, w momencie, gdy wydarzył się rok 1989, trzeba właściwie nazwać cudem. Staraliśmy się obecność tych kontekstów zasygnalizować w „filmie białym”, umieścić w scenariuszu pewne obrazy alegoryczne, sytuacje komiczne, a poniekąd surrealistyczne. Tango, temat muzyczny, który podsunąłem Zbyszkowi podczas lotu z Paryża do Warszawy, też w tym kontekście, o którym powiedziałem, w sposób bardzo wymowny brzmi i dźwięczy.

Recenzenci zwracali jednak częściej uwagę na inne konotacje gatunkowe niż komedia ślapstickowa z ducha Chaplina. Tadeusz Sobolewski w ogóle zakwestionował ludyczność *Białego*, puentując swoją recenzję słowami: „Komedia ze ściśniętym gardłem”*. Jan Olszewski pisał: „*Białego* ogląda się chwilami jak film gangsterski”, a Ewa Mazierska dopowiadała w podobnym tonie: „W »polskiej« części *Białego* wszystko przebiega tak dramatycznie, dynamicznie,**

* Tadeusz Sobolewski, *Równanie w dół*, „Kino” 1994, nr 2, s. 11.

** Jan Olszewski, *Tylko Dominique*, „Film” 1994, nr 2, s. 16.

skutecznie i dowcipnie, jak w najlepszych amerykańskich filmach kryminalnych (mnie kilkakrotnie w czasie seansu przypominał się *Francuski łącznik* Williama Friedkina). Karol z zawrotną szybkością dorabia się wielkiego majątku, udaje własną śmierć i sprawia, że była żona zostaje oskarżona o morderstwo^{*}. A więc może wyszedł bardziej kryminał niż komedia?

Konwencja chaplinowska miała zapewnić filmowi pewną mieszankę tonalną, żeby było z jednej strony śmiesznie, z drugiej tragicomicznie, a całość zmieściła w sobie ciepło i zarazem karykaturalność. Chcieliśmy opowiedzieć także o Polsce od strony zjawisk bardzo wyrazistych, stanowiących wymowny znak czasu, takich jak stojące na miejskich chodnikach łóżka polowe z rozstawionymi na nich towarami czy małe i duże firmy zakładane przez debiutujących przedsiębiorców. Był to jednak także czas przekrętów, korupcji, nadużyć, mafii i brutalnej przestępczości. Wtedy spostrzegłem jakieś znaki zapytania dotyczące adwokatury. Od zawsze nosiłem w sobie przekonanie, że można bronić w sądzie nawet największego przestępcy, który z takich czy innych powodów dopuścił się okropnych czynów, ponosi za nie odpowiedzialność indywidualną i ma być indywidualnie sądzony. Jednak także od zawsze odczuwałem opór przed reprezentowaniem i broniem hersztów mafii. Nie potrafię tego zracjonalizować, bo wiem, że każdy potrzebuje adwokata, gdy staje przed sądem i prokuratorem. Jednak broniąc mafijnych szefów, nie można tego robić bez świadomości, że starając się przed sądem o ich uwolnienie, w istocie pomaga się tym, którzy na wolności powrócą do działań skierowanych przeciwko wspólnocie zorganizowanej w państwo. A przecież to właśnie ono pozwoliło im stanąć przed normalnym sądem. Dla mnie mafia oznacza coś więcej niż uprawianie działalności przestępczej z chęci zysku, to także dążenie do zdobycia mniejszej lub większej władzy. Co sprawia, że działalność mafijna przestaje być zwykłym przestępstwem kryminalnym. Dlatego w pewnym momencie, kiedy przestępczość mafijna

w Polsce gwałtownie wzrosła, siejąc postrach w społeczeństwie, myślałem – w przypadku prawa karnego bywa to działaniem ryzykownym – o wprowadzeniu odrębnych przepisów procesowych i karnych w stosunku do zorganizowanej przestępczości.

Pozostając w kręgu skojarzeń i nawiązań filmowych, zapytam, skąd się wziął gigantyczny plakat *Pogardy* (1963) Jeana-Luca Godarda przy wyjściu z metra, gdy Mikołaj myli go z oknem, na które wskazuje mu Karol Karol (w mieszkaniu, w którym żona zdradza go z kochankiem), i sądząc, że ten pokazuje mu podobiznę gwiazdy francuskiego kina, mówi: „Co? Bardotka? Cokolwiek posunięta w latach”? Wie pan, ja nie chcę wszystkiego dopowiadać i ujawniać, ale nie ma w tych filmach niczego przypadkowego. Proszę zwrócić uwagę, że sam tytuł filmu Godarda jest tu istotny. Ci dwaj bohaterowie z tunelu metra, Karol Karol i Mikołaj, to ludzie upokorzeni. Poza tym zarówno ja, jak i Krzysztof mieliśmy – tak to ujmę – bardzo złożony stosunek do francuskiej Nowej Fali. Przy czym Krzysztof miał do tego większe prawo jako profesjonalista, a moje poglądy były raczej sądami „barbarzyńcy w ogrodzie”. Ujmując to jeszcze inaczej, gdybym miał wskazać, co jest mi bliskie, to doceniając filmy Godarda, wskazałbym raczej na Truffaut’a, Rohmera i Rivette’a. Również bliska mi była wrażliwość Agnès Vardy. W trakcie pisania scenariusza *Białego*, szczególnie sceny w paryskim metrze, powróciło wspomnienie o wzruszającej roli Jeana Gabina, który zagrał kłoszarda w zupełnie nienowofalowym *Paryskim włóczędze* (1959) Gilles’a Grangiera... Cała sytuacja z plakatem *Pogardy* i towarzyszącym mu dialogiem to taka ironia, ale bardzo życzliwa i nostalgiczna.

Jednak w scenariuszu nie ma jeszcze mowy o *Pogardzie*. Mikołaj po wyjściu z metra zauważał na plakacie filmowym roześmianą twarz Michelle Pfeiffer. Ciekaw jestem, jaki to miał być pierwotnie film: *Frankie i Johnny* (1991), *Pole miłości* (1992) czy *Wiek niewinności* (1993)? A może któryś z wcześniejszych?

* Ewa Mazierska, *Polski łącznik*, „Film” 1994, nr 4, s. 62.

Przyznam się, że nie pamiętam. Nasze scenariusze zmieniały się jeszcze w trakcie kręcenia filmów. Krzysztof zbierał sugestie i uwagi od różnych osób. Raz z nich korzystaliśmy, innym razem nie. Scenariusze to raczej partytury, na których nanosiliśmy uwagi, póki film nie zastygł w ostatecznym kształcie nadanym przez Krzysztofa w montażowni.

Jedne aluzje czy odniesienia montaż wzmocniał, inne osłabiał...

Co ma pan na myśli?

Chociażby scenę na śmietniku, z krążącymi nad nim ptakami, kościołem w tle i słowami Karola Karola: „Nareszcie w domu”. Budzi ona skojarzenia z finałem *Popiołu i diamentu* (1958).

Bardzo słusznie. Z taką intencją pisaliśmy. Przyszło mi to do głowy, gdy Krzysztof zapytał: „A gdzie go wywieziemy w walizce?”. „Na śmietnik” – odpowiedziałem.

Mimo to nie jestem pewien, czy skojarzenie zostało podsunięte wystarczająco sugestywnie w samym filmie. Nie wiem, czy sam je dostrzegłem, czy przeczytałem o nim w recenzji Sobolewskiego, który napisał: „Karol (niedoszły zabójca) i Mikołaj (niedoszła ofiara) po strzale padają sobie w ramiona. Odruchowo kojarzymy tę scenę z *Popiołem i diamentem*. Cóż miałoby jednak oznaczać to porównanie? W tamtej, legendarnej, scenie zawarty był tragizm daremnej ofiary, myśl o ukrytym braterstwie ludzi z przeciwnych obozów, i wreszcie, wyrażona przez zaprzeczenie, wola życia. Tu jej brak”*.
Może to Tadeusz Sobolewski ma rację? Ale sama aluzja do *Popiołu i diamentu* była o wiele wyraźniej obecna w scenariuszu. Scena, w której Karol Karol strzela ślepy m nabojem do Mikołaja, rozgrywa się na pustkowie, w pobliżu góry śmieci. Jest to śmietnisko, na które trafił w walizce ukradzionej na lotnisku. Kieślowski zdecydował się przenieść tę scenę do podziemi budowanego w tym czasie metra w Warszawie.



Ekpa filmu *Trzy kolory. Biały* podczas kręcenia sceny na wysypisku śmieci, 1992/1993.

* T. Sobolewski, *Równanie w dół*, dz. cyt., s. 11.

Dla mnie właśnie śmietnik przywołuje skojarzenia z finałem filmu *Wajdy niż* – jak chce Sobolewski – obraz obydwu padających sobie w ramiona postaci. Scenę zastrzelenia sekretarza PPR Szczuki przez młodego akowca Maćka w *Popiele i diamencie* trudno skojarzyć z sytuacją, w której jeden przyjaciel prosi drugiego, by ten do niego strzelił...

Powiem tak: przecież to banalne, że przed ludźmi nadwrażliwymi, wątpiącymi staje pytanie, czy warto dalej żyć. Trochę inaczej rezonuje ono zapewne u młodych, którzy wkraczą w życie, a inaczej u starszych, związanych licznymi zobowiązaniami w stosunku do osób najbliższych, często od nich zależnych. Można powiedzieć, że wówczas to pytanie niejako krzyżuje się z innym, które może brzmieć: a co z miłością? Co z miłością do dzieci, żony, rodziców? Co odbieramy im, odbierając samym sobie życie? Długo rozmawialiśmy z Krzysztofem na ten temat, zastanawiając się nad sensem tego pytania w kontekście postaci Mikołaja i jego zamysłu „zamaskowania” swojej samobójczej śmierci zleceniem Karolowi Karolowi zabójstwa samego siebie.

A skąd wziął się pomysł, by ów strzał, który miał być śmiertelny, uczynić jakimś ostrzeżeniem, jakąś dramatyczną próbą? Karol Karol pociąga za spust. Pada strzał. Mikołaj opiera się na nim, ale po chwili dochodzi do siebie i dowiaduje się, że to był ślepy nabój. Żaden pocisk go nie trafił. Usłyszał huk i – jak się domyślamy – przeżył chwilę ogromnego strachu oraz napięcia, ale ocalał. Na drugi strzał, na prawdziwą kulę i śmierć od niej, już się nie decyduje.

Pomysł na to pochodził z dwóch źródeł. Z jednej strony była to słynna historia z biografii Dostojewskiego, który został skazany na śmierć, postawiony przed plutonem egzekucyjnym, ale w ostatniej chwili ocalał. Gонец na koniu przywiózł na moment przed oddaniem śmiertelnej salwy akt ułaskawienia. Car zamienił pisarzowi karę śmierci na zesłanie. Druga inspiracja płynęła z tego, o czym dowiedziałem się już w trakcie pisania scenariusza. Moi koledzy prawnicy wracający z przeprowadzanych w tym czasie ekshumacji Polaków zamordowanych

w 1940 roku przez NKWD w Charkowie i Miednoje opowiadali o znajdowanych przy ciałach zabitych jeńców łuskach z dziurkami po bokach. Zastanawiali się, co te dziurki oznaczają. Doszli do wniosku, że sowieccy kaci nie od razu zabijali swoje ofiary, ale najpierw w okrutny sposób je dręczyli, przykładając do głowy pistolet i strzelając najpierw ślepym nabojem. W ten sposób dręczony człowiek przeżywał swoją śmierć niejako kilka razy, za każdym strzałem na nowo, zanim prawdziwa kula roztrzaskała mu czaszkę.

Brzmi to makabrycznie i wstrząsająco. Tymczasem w *Białym zdarzeniu* to dobrze wkomponowuje się w tonację czarnej komedii i nie ma aż tak dramatycznego wydźwięku.

Otóż to. Istotne było tu pokazanie przemiany Mikołaja, bo nietrudno się domyślić, że człowiek mający za sobą takie doświadczenie jest już kimś zgoła innym. Przeżył własną śmierć. Jak zrobić, by w filmie było to zarazem dramatyczne i śmieszne? W *Białym* Mikołaj „zabija się”, ale jednocześnie jego najbliżsi nie ponoszą konsekwencji tego czynu, bo ojciec dzieci przeżył. Tylko on „przeszedł” przez próg śmierci (i powrócił), ale nie pociągnął innych ku cierpieniu i rozpacz, jakie zapewne wywołałaby jego samobójcza śmierć, gdyby naprawdę do niej doszło.

Co jakiś czas w naszej rozmowie wymienia pan tytuły filmów z klasyki kina i wskazuje na ich związek ze scenariuszami, które pisał pan wspólnie z Kieślowskim. Czy wynika z tego, że jeszcze przed spotkaniem z nim film zajmował w pana życiu istotne miejsce?

Rzeczywiście. Nie wiem, czy już o tym mówiłem, ale kino interesowało mnie od najwcześniejszych lat. Oglądałem wszystko, co w tamtym czasie można było obejrzeć. Nie było niedzieli, żebym nie spędził kilku godzin w Dyskusyjnym Klubie Filmowym „Zygakiem”. Seanse odbywały się w kinie Wiedza w Pałacu Kultury i Nauki. Prelekcje przed filmami wygłaszali: Jerzy Płazewski, Stanisław Janicki, Aleksander Jackiewicz, Krzysztof Teodor Toeplitz, Konrad Eberhardt. Poznałem

tam całą historię polskiego kina! Byłem zauroczony włoskim neorealizmem. Potem przeżyłem okres fascynacji filmami Michelangela Antonioniego, szczególnie *Przygodą* (1960), *Nocą* (1961) i *Zaćmieniem* (1962). Chłonałem kino brytyjskich „młodych gniewnych”. Kilka tytułów z tego okresu zapadło mi w pamięć szczególnie. To wspomniane już *Niedziele w Avray* (1962) Serge’a Bourguignona i *Posłaniec Loseya*, a także *Mały światek Sammy’ego Lee* (1963) Kena Hughesa czy *Paryski włóczęga* (1959) Gilles’a Grangiera z Jeanem Gabinem. Co najmniej kilkanaście razy poszedłem do kina na *Miłość Elviry Madigan* (1967) Bo Widerberga oraz *Romea i Julię* (1968) Franca Zefirellego. Ten film to absolutne arcydzieło. Oczywiście fascynowało mnie też kino amerykańskie. Myślę, że świat dużo stracił, gdy przemysł filmowy wyeliminował ze swojej przestrzeni klasyczny western z rysowanymi grubą kreską postaciami. Dzięki grającym je aktorom zyskiwały one wiarygodność psychologiczną, a wraz z nią te opowieści o ludzkich namiętnościach – miłości, zdradzie, chciwości – nabierały autentyzmu. Pamiętam pierwszy film o Dzikim Zachodzie, jaki zobaczyłem w życiu – myślałem, że oszaleję z emocji – to była *Ostatnia walka Apacza* (1954) Roberta Aldricha. Potem równie duże wrażenie zrobił na mnie *Winchester’73* Anthony’ego Manna (1950). Oba obejrzałem w kinie Moskwa.

A kiedy był pan po raz pierwszy w kinie?

Poszedłem z rodzicami do kina Mewa w Piasecznie na *Podhale w ogniu* (1956) Jana Batorego i Henryka Hechtkopfa.

Do których filmów wraca pan najchętniej?

Jest kilku twórców, których filmy mogę oglądać na okrągło. Stawiają mnie „na baczność”, jak choćby *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (1966) Menzla czy w ogóle czeska Nowa Fala. Od razu wymieniałbym tu jeszcze *Kapryśne lato* (1968), też Menzla. Czesi do dziś imponują zdolnością do utrzymania charakterystycznego sposobu opowiadania o świecie: przewrotnie, dowcipnie, ale bez „dociskania”. Miałem okazję poznać Václava Havla, kiedy był już prezydentem Republiki Czeskiej.

Gdy zostałem mu przedstawiony, Havel uśmiechnął i z tym czeskim dystansem do świata powiedział: „Polacy to robią takie poważne i wielkie filmy!”. W moim przekonaniu *Pociągi pod specjalnym nadzorem* to arcydzieło. Opowieść o wielkim heroizmie zwykłych, przestraszonych ludzi. Odwrotnością tego rodzaju kina jest na przykład *Ojciec chrzestny* Coppoli, inne wielkie dzieło filmowe, do którego lubię wracać. Ostatnio obejrzałem trzecią część nie wiem już po raz który. I po raz kolejny ten film mnie zaskoczył. W *Ojcu chrzestnym III* jest niezwykła scena rozmowy Michaela Corleone, którego gra Al Pacino, z byłą żoną (Diane Keaton). Wielka scena, wielki dialog! Miałem do siebie pretensje, że wcześniej na nią nie zwróciłem uwagi. Jest w niej opowieść o zawiedzionej miłości, okrucieństwie, tęsknocie, o prawdzie, sensie życia, zgubnej ułudzie pazerności. Warto było nakręcić te trzy części *Ojca chrzestnego* (1972, 1974, 1990) już choćby po to, by zrealizować taką scenę. Coppola pokazuje tu postać będącą nośnikiem całego spektrum ludzkich cech i namiętności. Człowieka w momencie, w którym uświadamia sobie, że przegrał życie. Śmierć córki jest jakby przypieczeniem jego upadku. Na tym polega wielkość całego tryptyku Coppoli, że precyzyjnie, nie banalnie, pokazał, do czego prowadzą wielkie, lecz zgubne namiętności. Tak jak wielkie powieści w drugiej połowie XIX wieku. I niekiedy sobie myślę, na własny użytek, że ci, którzy tu i teraz zabierają się do robienia filmów, wkraczają w przestrzeń, która jest zamknięta i skończona, i po prostu kręcą podróbkę. Nie o tym prowadzimy rozmowy, panie Mikołaju, ale jednak wynalazek, który nazywa się fotografią, spowodował, że powrót do malarstwa w pełni figuratywnego stał się bardzo trudny, a być może niemożliwy. Mam nieodparte wrażenie, że te trzy części *Ojca chrzestnego* nieodwracalnie zamykają pewną epokę w kinie.

To jednak inny sposób opowiadania niż budowanie narracji „plamami”, jak to określaliście z Kieślowskim.

Ale opowiadanie „plamami” znajdzie pan także u Felliniego, którego również uwielbiam. Oczywiście tylko w tym sensie, o którym mówiłem:

Rzym (1972), *Amarcord* (1973), *A statek płynie* (1983) – każdy z tych filmów oparty jest na imponującej konstrukcji, która układa w przejmującą całość fragmenty „wydarte z życia”, gdzie jest miejsce i na namiętności ludzkie, i na człowieczą śmieszność. Wszystko pokazane we fragmentach, jak w mozaice. Pojedyncze sceny są częścią całości, ale mają znaczenie także jako osobne cząstki, miniatury. Dzisiaj w kinie już się tak nie opowiada, a w każdym razie bardzo rzadko. Na ekranach króluje biografistyka. Panuje moda na robienie filmu o człowieku, który był. Jakby hasło w encyklopedii było najważniejszym impulsem do napisania scenariusza, a zbiór paru faktów z czyjegoś życia absolutnym gwarantem autentyczności całego opowiadania. Ale to nieprawda. Film ma ogromną siłę przekonywania, jeśli jest dobrze nakręcony, i robienie filmów o postaciach z historii pociąga za sobą dużą odpowiedzialność. Poza tym ramy czyjejś biografii ograniczają twórcę. Zamiast filmu o człowieku w szerszym tego słowa znaczeniu powstaje jakby zbeletryzowany wykład, historia, która jest zamknięta na klucz na początku i na końcu. Brakuje w tym świeżego powietrza. Zbyt wiele w życiu widziałem i w zbyt wielu wydarzeniach uczestniczyłem, by nie wiedzieć, że taka „autentyczna” opowieść o czymś życiu oparta jest głównie na półprawdach. Nikogo nie potępiam, boję się jedynie nad tym. Bywają wyjątki, które potwierdzają regułę, jak *Szarża lekkiej brygady* (1968) Tony’ego Richardsona, chociaż nie była to biografia, podobnie zresztą jak *Barry Lyndon* (1975) Stanleya Kubricka, znakomity film historyczny. Współczesnych twórców jakby dotknęła atrofia pewnych uczuć. A twórczość, lepsza lub gorsza, kształtuje jednak postawy. Wydaje mi się, że na początku wszystkich kryzysów pojawiają się pęknięcia w szeroko pojętej kulturze.

Wymienił pan tytuły dwóch filmów historycznych, także dla mnie ważnych, i chętnie na moment podjąłbym ten wątek w naszej rozmowie. Kieślowski w zasadzie nie realizował filmów o odległej historii. Bardzo ostrożnie rysował przeszłość, do której nie miał dostępu jako jej bezpośredni świadek. Jeśli już to robił w jakiejś

krótkiej scenie czy ujęciu, sięgał wówczas po szczegół. W dokumentalnym Zdjęciu (1968) jest to tylko fotografia wojenna z warszawskiej Pragi czasu powstania. W Szachu królowej (1972), czyli telewizyjnej adaptacji Noweli szachowej Stefana Zweiga, znakiem przeszłości jest zawieszony w głębi pokoju mundur gestapowca. W Przypadku (1981), na samym początku filmu, przez chwilę gdzieś w tle widzimy zakrwawione ciało rannego (pokazane ponad nogą rodzącej kobiety), ciągnięte po podłodze szpitala w dniu narodzin Witka Długosza, gdy na ulicach trwa poznańskie powstanie 1956 roku. Jedynie Krótka dzień pracy (1981) jest próbą filmowej rekonstrukcji wydarzeń historycznych, ale nieodległych w czasie, bo dotyczących robotniczych protestów w Radomiu w czerwcu 1976 roku. No i na początku Dekalogu, osiem (1988) znów szczegół – splecione dłonie dziewczynki i jej opiekuna, a potem przez chwilę twarz małej w ciemnym zakątku podwórka – obrazek z wojny, ale jakby całkiem współczesny. Można by pomyśleć, że Kieślowski i pan, współscenarzysta jego filmów – tak to ujmę – zachowywaliście dystans do kina historycznego, a może raczej do możliwości opowiadania o przeszłości w kinie.

Niedawno znalazłem takie zdanie u Leszka Kołakowskiego: „Nie pamiętam, kto jest autorem powiedzenia, że historia ma się do archeologii tak, jak alchemia do chemii, ale pewne jest, że archeologia, ta piękna i największej admiracji godna nauka, o której wiem, niestety, bardzo mało, ma osiągnięcia zadziwiające dzięki stosowaniu coraz bardziej udoskonalonych metod chemii, genetyki i innych dyscyplin”*. Chciałbym, żeby kino, które sięga daleko w przeszłość, było raczej tym, co Leszek Kołakowski nazywa archeologią. A szczególnie jeśli idzie o ostatnie dwieście lat, to mamy tyle utrwalonych ważnych fragmentów historii na fotografii, a od stu dwudziestu na taśmie filmowej, że wolę wspaniale robione filmy dokumentalne sięgające do tych

* Leszek Kołakowski, *Mini wykłady o maxi sprawach. Seria trzecia i ostatnia*, Kraków 2000, s. 99–100.

zasobów. Przykładem jest znakomite *Powstanie warszawskie* (2014) oparte na materiałach archiwalnych, które zostały użyte do zbudowania przejmującego opowiadania. Ten film Jana Komasy bardziej mnie przekonuje niż jego fabularne *Miasto 44* (2014).

Nie jestem przeciwnikiem kina, które cofa się daleko w przeszłość, ale wymagam od niego niezwyklej dokładności, pracowitości i przenikliwości, a szczególnie dbałości o detal. Proszę pamiętać, że podczas studiów zdawałem egzamin z powszechnej historii państwa i prawa. Poprzedzały go zajęcia prowadzone przez cztery semestry. Uczestniczyłem w wykładach tak znakomitych profesorów jak Karol Koranyi i Bogusław Leśnodorski. Właśnie w historii państwa i prawa przypisuje się ogromne znaczenie okolicznościom, które towarzyszą wydawaniu aktów prawnych. A te opisują także to, co ludzie nosili w sobie. Pamiętam, jak wielkie wrażenie zrobiła na mnie czytana po raz pierwszy *Jesień średniowiecza* Johana Huizingi oraz *Odległe zwierciadło, czyli rozlicznymi plagami nękane XIV stulecie* Barbary Tuchman, książki zaliczane przeze mnie do szkoły historycznej, która przywiązuje ogromną wagę do detali, do miejsca, czasu i okoliczności, w których funkcjonowali ówczesni ludzie. Myślę, że udało się te tropy Huizingi, Tuchman, Koranyiego kontynuować z dobrym rezultatem w kinie brytyjskim, na pewno również w filmach Kubricka i Richardsona, które przed chwilą wymieniłem. Bardzo poruszył mnie *Pojedynek* (1977) Ridleya Scotta. Na początku lat dziewięćdziesiątych bardzo ceniłem sobie *Szwadron* (1992) Juliusza Machulskiego, który – jak mi się wydaje – poszedł zupełnie nowym tropem w polskim kinie historycznym. Jest w nim obecny ten sposób opowiadania o przeszłości, jaki zobaczyłem u Ridleya Scotta we wspomnianej adaptacji opowiadania Josepha Conrada. Niestety wydaje mi się, że *Szwadron* nie trafił na swój czas i nie został dobrze przyjęty. Wielka szkoda, że tak się stało i że Julek Machulski nie podążył dalej tą drogą twórczą. Nie wiem tego na pewno, ale przypuszczam, że musiał czuć ogromny żal z powodu takiego przyjęcia jego filmu. Po nim zaczął robić zupełnie inne kino.

Wróćmy na „śmietnik polski w momencie dziejowym”, jak zapisał na planie *Białego* Tadeusz Sobolewski. Miał wprowadzić na myśli konkretną scenę, ale może to określenie w jakiś sposób pasuje do całego filmu. Skąd się wzięły te postacie, które w nim oglądamy? Odnoszę wrażenie, że inaczej były one konstruowane czy obmyślane w przypadku cudzoziemców, a inaczej Polaków.

Wszystkie czy prawie wszystkie postacie z *Białego* są oparte na osobach z bardzo szerokiego kręgu moich znajomych. Już panu wspominałem o warszawskim fryzjerze z Pragi, który nawet fizycznie jest podobny do Karola Karola, czyli Zbyszka Zamachowskiego. Mentalnie przypomina też tego fikcyjnego bohatera. To samo dotyczy Mikołaja, którego w filmie zagrał Janusz Gajos. Mogę panu wskazać człowieka tu, w Warszawie, który spędził wiele lat za granicą, grając w brydża, uczestniczył w najróżniejszych zawodach i turniejach, nieraz siadał do stołu z multimilionerami. Notabene, studiowałem z nim na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego. Mikołaj także nie jest wiernym odbiciem jakiegoś fragmentu biografii czy stanu psychicznego mojego dawnego kolegi. Ale inspiracja takimi postaciami polega także na tym, że tworząc fikcyjnych bohaterów, „zagarniam” z życia autentyczny rys psychologiczny lub strukturę osobowości znanych mi osób i umieszczam je w opowiadaniu o zdarzeniach, które – jak sądzę – mogłyby się im przydarzyć.

Na przykład?

Pamiętam, jak fryzjer opowiadał mi, że już w latach dziewięćdziesiątych jego żona wyjechała na Zachód, by tam pracować. Ostatecznie wróciła na stałe do Polski. Jest noc, po raz pierwszy od lat leżą razem w łóżku. Fryzjer opowiada: „Panie Krzysiek, my tak leżymy bez ruchu, a ja w środku krzyczę do siebie: gdzie jest parawan?!”. Ta sytuacja dobrze oddaje charakter tego człowieka, a także postaci na nim wzorowanej. Reszta w scenariuszu to wymyślone (służy temu wyobraźnia, intuicja, wrażliwość) zdarzenia, które mogłyby się przytrafić Karolowi. Jednocześnie nasi bohaterowie byli mocno osadzeni w rzeczywistości



Krzysztof Kieślowski i Zbigniew Zamachowski podczas pracy na planie filmu
Trzy kolory. Białe, 1992/1993.

in statu nascendi, istnieli niejako w świecie i czasie bieżącym. Kiedy Krzysztof wracał z planu, a ja z kilkugodzinnego obchodu Paryża albo przylatywałem z Warszawy i zasiadaliśmy na parę godzin w naszym paryskim mieszkaniu, by napisać kolejne sceny, rozmawialiśmy najpierw o tym, co wisi w powietrzu, o czym chcemy w filmie opowiedzieć, ale też o tym, co zauważyliśmy, podpatrzyliśmy czy dostrzeżliśmy danego dnia. Stąd brała się materia do „ubrania” naszych bohaterów w konkretne sytuacje na miarę ich konstrukcji psychologicznej, ale także „na wymiar” czasu, w którym pisaliśmy, czerpiąc wprost z życia. Sytuacje w tych filmach są wymyślone, ale opowiadane są w konkretnym momencie i budowane z konkretnych sytuacji, które dostrzegamy wokół.

Czy są w tym filmie inne okruchy pana doświadczeń z Polski tamtego czasu?

Powiem panu, skąd się wziął pomysł zakupu przez Karola Karola działki ziemi na terenie, który w filmie chce nabyć wielka zachodnia korporacja. Pisanie scenariusza *Białego* zbiegło się w czasie z powstaniem w Warszawie spółdzielni założonej przez moich znajomych – lekarzy, naukowców, prawników. Zostałem jej członkiem. Kupowaliśmy ziemię pod Warszawą. Były to działki szczególnego rodzaju, a właściwie paski chłopskiej ziemi, wytyczone jeszcze w XIX wieku na mocy Kodeksu Napoleona. Nabyłem taki pasek szerokości 15 i długości 100 metrów. Wkrótce okazało się, że jest on znacznej wartości. Po obu stronach tego paska rozciągały się bowiem całkiem rozległe tereny należące do dość zamożnych ludzi. Śmialiśmy się z żoną, że trzymamy w szachu jednego z najbogatszych (według publikowanych wówczas rankingów) ludzi w kraju, bo nasza działka sąsiadowała z jego. Jednak ostatecznie nie przyniosła mi ona żadnych korzyści finansowych. Nadal ją mam. W każdym razie ta sytuacja stanowiła rodzaj zaczynu podczas konstruowania losów i poczynań Karola Karola po powrocie z Francji do Polski. Nie stała się jakimś kluczowym elementem naszej historii, ale pozwoliła stworzyć pewne obrazy czy, szerzej, uruchomić „myślenie twórcze”.

Historia młodej śpiewaczki z *Dekalogu*, dziewięć znalazła w pewnym sensie rozwinięcie w *Podwójnym życiu Weroniki*. Postać z *Bez końca*, kobieta, która zostaje wdową po nagłej śmierci męża, niejako „powróciła” w *Niebieskim*. Z kolei *Biały*, poprzez swój komiczny rys oraz postacie grane przez Zbigniewa Zamachowskiego i Jerzego Stuhra, kojarzy się z *Dekalogiem*, *dziesięć*.

Moim zdaniem jest to najbardziej odczuwalne w scenie radosnego ślizgania się Karola i Mikołaja, czyli Zamachowskiego i Gajosa, na zamarzniętej Wiśle. Było to nawiązanie do finału *Dekalogu*, *dziesięć*, gdzie bracia – grani przez Stuhra i Zamachowskiego – po tym, jak policjantowi prowadzącemu śledztwo złożyli nawzajem donosy na siebie w sprawie kradzieży kolekcji znaczków ojca, idą razem na pocztę, kupują znaczki i wybuchają serdecznym śmiechem, mówiąc: „Mamy serię!”. Wtedy wchodzi muzyka. Te dwie sceny z obu filmów są utrzymane w tym samym klimacie. W *Dekalogu*, *dziesięć* po traumatycznych przejściach, jakie stały się udziałem tej dwójki (sprzedaż nerki, włamanie do mieszkania i strata bezcennych zbiorów), następuje w finale filmu wybuch ich autentycznej radości. Podobnie w *Białym*. Po strzale ślepym pociskiem w tunelu warszawskiego metra, czyli de facto samobójczej próbie Mikołaja, wykonanej z pomocą Karola, nagle następuje nieoczekiwany zwrot, niedoszły „trup” odzyskuje wolę życia i tryska radością. Wbiegają razem na lód w euforycznym tańcu, a Gajos wykrzykuje: „Wszystko jest możliwe, jak po maturze!”. Wcześniej była mowa o cierpieniu. Po strzale Karol Karol mówi, że każdy cierpi, Mikołaj zaś odpowiada: „Ale ja chciałem mniej”. Okazuje się, że cierpienie nie zawsze niszczy. Może być konstruktywne.

Kieślowski, zapytany przez japońskiego krytyka Hiroshiego Takahashiego o charakter waszej współpracy, powiedział: „Relacje nasze są skomplikowane; w końcu pracujemy już dziesięć lat. Generalnie praca nad scenariuszem wygląda tak, że omawiamy wspólnie jakąś możliwość, po czym ja to piszę, a on czyta. Rozmawiamy. Ja dalej piszę, a on znów czyta. Potem zmieniamy to, co napisałem. Następnie

znowu ja piszę, a on czyta, i znowu. [...] A potem w trakcie realizacji już sam zmieniam to, co jeszcze da się zmienić. [...] Dużo [zmieniam – M.J.]. Krzysztof Piesiewicz jest nieobecny w trakcie zdjęć, ale staram się pokazać mu wszystkie wersje montażowe, razem nad nimi dyskutujemy, potem siadam przy stole montażowym, tnę, oglądam. Po czym mamy wspólne projekcje, i znów dyskutujemy”*. **Czy pisząc scenariusze, także ten do *Białego*, konstruowaliście całość, zastanawiając się, co będzie w kolejnych aktach, niejako zgodnie z tym, o czym mówią podręczniki scenariopisarstwa?**

Wśród scenariuszy, które napisaliśmy z Krzysztofem, nie ma takiego, w którym już na początku wiedzieliśmy, czy mieliśmy zapisane, co będzie w ekspozycji, rozwinięciu i zakończeniu. Jeśli się powołuje bohatera do życia, to powołuje się go ze wszystkimi jego dystynkcjami. Pisząc o nim, o tym, co robi, jak się zachowuje, mniej więcej wiemy, gdzie on może pójść, ale świat, do którego go wpuszczamy, ujawnia się czy konkretyzuje dopiero w czasie pisania. Historie są wymyślone, ale osadzone w naprawdę realnym świecie, a bohaterowie tworzeni przy założeniu, że ludzie zazwyczaj są dobrzy. Innymi słowy, naszych bohaterów kreowaliśmy w kontrze do konstatacji na temat ludzkiej natury, jaką zawiera łacińska sentencja *homo homini lupus est*. Wychodziliśmy z założenia, że ludzie nie są z natury wilkami, tylko okoliczności i tresura mogą z nich uczynić bestie. Czy to naiwne bądź infantylne? Myślę, że nie. Gdyby myśl ludzka podążała innymi ścieżkami, nigdy nie powstałaby Powszechna Deklaracja Praw Człowieka. Wychodząc z przekonania, że ludzie mają w sobie dość światła, by świat oparty na tych założeniach zbudować, tworzy się pewne ramy, pewne możliwości. Wszystko jest sinusoidą? To prawda. Ale w końcu jednak wydobywamy się z dołka i pniemy w górę.

Dlatego tak dużo panu o tym opowiadam, by wyjaśnić, może po raz kolejny, na czym polega opowiadanie „plamami”, które stanowi sedno

* *Piękne hasła i tajemnica*, z Krzysztofem Kieślowskim rozmawia Hiroshi Takahashi, „Kino” 1993, nr 9, s. 12.

naszej metody pisarskiej. Innymi słowy, jeśli ktoś przychodzi do mnie jako do scenarzysty i pyta, czy mam jakąś historię, którą warto sfilmmować, odpowiadam zgodnie z prawdą: nie mam. Ale wydaje mi się, że wiem, o czym warto opowiedzieć, co jest dziś istotne. I domyślam się, co ludzi boli, co skrywają, czego się wstydzą lub nie chcą powiedzieć. Kiedy wracałem z placu Inwalidów, gdzie jadłem obiad, ulicą Czarnieckiego, którą pan tu do mnie przychodzi, siedł młody mężczyzna o czarnej karnacji skóry. Moja reakcja, którą odczułem, gdy go mijalem, była tego rodzaju, że się zawstydzilem. Długo nie mogłem pozbyć się uczucia zażenowania z powodu własnego zachowania. Kiedy się mijaliśmy, zauważyłem, że ten czarnoskóry mężczyzna ma spuszczone oczy, i ja też obawiałem się na niego spojrzeć, aby to moje spojrzenie nie było przez niego źle odczytane. To znaczy, że jest jakiś klimat i może o tym klimacie trzeba opowiadać wprost. O tym, że coś „wyprodukowano” wokół nas, jakąś gęstą, złą atmosferę. Nie po to, żeby zaraz krytykować, ale po to, by raczej zapytać, jak mogliśmy się tak pogubić? Jeśli jednak taka scena miałaby się znaleźć w filmie, musiałaby spowodować pytanie: dlaczego on się zawstydził i dlaczego ja się zawstydzilem? Oczywiście podejrzewam, że wiem, dlaczego się tak zachowałem. Wydaje mi się, że powstała we mnie obawa niewłaściwego odczytania mojego spojrzenia. Spojrzę na niego, a on odczuje to jako spoglądanie na kogoś o innym kolorze skóry, a nie na człowieka. Miałem dojmujące poczucie, że on może się tu źle czuć. Co więcej, miałem poczucie winy z powodu tego stanu rzeczy. A ta wina pomału przeistaczała się we mnie w ból, że tak w głowach umeblowaliśmy sobie przestrzeń. I wracając do opowiadania „plamami”: dla nas było bardzo ciekawe gromadzenie ludzkich reakcji, zachowań, zdarzeń, min zebranych tu i teraz po to, by umieścić je w naszych historiach. To oczywiście bardzo ciężka praca z użyciem szkła powiększającego własnej wrażliwości. Scenariusz *Czerwonego* powstawał już nieco inaczej.

Wróćmy jeszcze do wyjściowych założeń związanych z pojęciami wolności, równości i braterstwa. Kieślowski tak je objaśniał:

„Próbuję postawić pytanie, czy ci, którzy podjęli kiedyś te hasła i bili się za nie, mieli dość wyobraźni, by wiedzieć, co one właściwie znaczą? Czy one są zgodne z naturą ludzką? Bo może to tylko piękne słowa... Co oznaczają z perspektywy życia zwykłego człowieka?” I dodawał w kontekście tego, o czym był *Trzy kolory. Biały*: **„Nigdy jeszcze nie spotkałem człowieka, który naprawdę chciałby być równy wobec innych. Oczywiście wszyscy jesteśmy równi wobec śmierci, ale każdy chciałby umierać bardziej komfortowo, cierpieć mniej niż pozostali”***. W związku z filmem *Trzy kolory. Niebieski* wymienił pan *Ucieczkę od wolności* Fromma, a czy w przypadku *Białego* też istniał jakiś „lekturowy” impuls do rozmów, które prowadziliście podczas pisania scenariusza?

Oczywiście. Była to *Różnorodność i równość* Theodosiusa Dobzhanskiego wydana przez PIW w 1979 roku w serii Biblioteki Myśli Współczesnej. Dobzhansky to słynny genetyk amerykański, z pochodzenia Polak z Kijowa. Należał do Wielkiej Czwórki (razem z matematykiem Ronaldem A. Fischerem, ornitologiem Ernstem Mayrem oraz paleontologiem George'em G. Simpsonem), której nauka zawdzięcza „syntetyczną teorię ewolucji”. W swojej książce konfrontował utopijne hasła o powszechnej równości z naukowymi faktami dotyczącymi różnorodności naszego „wyposażenia genetycznego”. W szczególności mnie interesującym rozdziale *Różnorodność ludzi a równość wobec prawa* napisał, że „błąd popełniają obrońcy równości, gdy starają się umniejszać, a nawet negować genetyczną różnorodność ludzi. Nie dostrzegają, lub nie rozumieją, że zróżnicowanie jest zjawiskiem naturalnym, dającym się stwierdzić, równość jest natomiast nakazem etycznym”**. Moim zdaniem ta teza bezdyskusyjnie potwierdza, że właśnie dlatego ludzie powinni być równi, ponieważ równość dotyczy niezbywalnej godności osoby. Nawet w ewangelicznej przypowieści o talentach żaden ze sług nie jest równy innemu, bo każdy otrzymuje inną sumę,

* *Piękne hasła i tajemnica*, dz. cyt., s. 13.

** Theodosius Dobzhansky, *Różnorodność i równość*, przeł. Aniela Makarewicz, Warszawa 1979, s. 25.

a potem rozliczają się proporcjonalnie do możliwości, jakimi dysponowali. W każdym razie nasze rozmowy o tej książce stanowiły jeden z punktów wyjścia do pracy nad scenariuszem.

Temat równości można też połączyć z sytuacją, w jakiej znaleźliście się, pracując przy produkcji filmu na Zachodzie.

To prawda. Jakimś znakiem tej równości, dostępnej za sprawą fenomenu polskiej rewolucji bez rewolucji, możliwej, do której powinniśmy dążyć, był sam fakt powstawania tego filmu, było to, że reżyserowi z Europy Wschodniej, do niedawna szczelnie odgradzonej żelazną kurtyną, w centrum zachodniej Europy dano możliwość realizowania filmu, tak jak chciał. Pisząc te trzy scenariusze, czuliśmy się, jakby ktoś nam powiedział: „Bierzcie to, czego potrzebujecie, tylko opiszcie dla nas ten świat tak, jak go widzicie, bo bardzo nas to interesuje. Macie takie same możliwości jak twórcy stąd, niczego wam nie odmówimy”. Kieślowski nie miał kompleksu biednego filmowca ze Wschodu. Nie krzyczał tak jak Karol Karol w sądzie: „To co – nie jestem równy, bo nie znam języka?”, i nie zachowywał się też tak jak on. Ale to właśnie Karol Karol, sprytny fryzjer, w którym drzemie mały dyktator, zdolny zrobić bardzo dużo, by udowodnić całemu światu, że jest „równiejszy” od innych, zagnieździł się w polskiej mentalności. Bo ciągle nam, tak jak jemu, czegoś brak. Ciągle musimy się dowartościowywać, wierzyć w zabobony.

Tischner mówił, że jednym z takich polskich zabobonów jest bliiski wielu rodakom pogląd o naszej waleczności, która nie ma sobie równej. A przecież wystarczy trochę uważniej poznać historię świata, by nabrać pokory i obalić ten mit. Przydałoby się posłuchać Żeromskiego, choćby tego, co pisze w *Słowie o bandosie*, a czego się nauczyłem na pamięć przed egzaminem do szkoły teatralnej: „Zakuj się w żelazną zbroję woli, o młoda duszo! Niechaj twój umysł nie skażony naszymi błędami zaryje się z uporem Hoene-Wrońskiego w »liczbę, metal, trupie ciało«. Pokonaj wszystkie hasła, mamidła i etykiety, kołyskę twoją otaczające. Ustami tak miłosiernymi i tak nieubłaganymi,

jak usta Sakya-Muni zaprzysięgnij sobie poznanie siebie, które jest głównym sposobem do niezbędnego czynu: do przewyciężenia bezwładności duszy polskiej. Bezprzykładna hańba naszego świata jest hańbą każdej jednostki. W twojej zbiorowości musi się narodzić geniusz polskiej natury. Z twoich zastępów musi wyjść człowiek nasz, w jednej osobie Żółkiewski i Mickiewicz, od którego czynów i słowa rozradują się popioły, zadrży lud jak długi i szeroki – i westchnie świat ku swemu Bogu”^{*}. Na kanwie tego fragmentu opowiadania Żeromskiego napisałem piosenkę, którą do muzyki Zbyszka Preisnera śpiewa dyskantem młody angielski wykonawca Tom Cully na płycie *Silence, Night and Dreams* wydanej w 2007 roku. Szczególnie jedno zdanie jest tu ważne: „zaprzysięgnij sobie poznanie siebie, które jest głównym sposobem do niezbędnego czynu: do przewyciężenia bezwładności duszy polskiej”.

Jednak Karol Karol, współczesny polski bandos, bardziej niż do przewyciężenia bezwładności polskiej duszy dąży do przewyciężenia „bezwładności” (który jest także rodzajem upokorzenia), w jakim się znalazł. Jego wyjście z obezwładniającej przestrzeni walizy, w jakiej odbywa podróż do Polski, ma wymiar symboliczny. Karol Karol jakby odrodził się na polskim śmietniku, wita się na nim z ojczyzną, do której powrócił. W finale to on „obezwładnia” swoją byłą żonę i przygląda się jej sylwetce za kratami więzienia. Roni Iżę...

Pierwotnie film ten miał inne zakończenie, ale w pewnym momencie zorientowaliśmy się, że tak nie może się kończyć. W ogóle praca nad finałem tego filmu przebiegała bardzo nerwowo. Ostatecznie Kieślowski wyrzucił kilka scen z Grażyną Szapołowską, usuwając jeden z wątków filmu, który dotyczył żony zdradzanego właściciela kantoru. Zaczęły się poszukiwania nowego zakończenia. Krzysztof był już bardzo zmęczony. Ja nie miałem pary. Trzeba było nieźle

^{*} Stefan Żeromski, *Utwory wybrane*, t. I, *Dzienniki, opowiadania, Promień, Grzech*, wstępem poprzedził Henryk Markiewicz, Warszawa 1973, s. 285.



Krzysztof Kieślowski i Piotr Sobociński w Genewie podczas realizacji zdjęć do filmu *Trzy kolory. Czerwony*, 1993.

kombinować, by to wszystko pozamykać. Pamiętam, że pocieszałem go: „Nie martw się. Wszystko będzie dobrze”. Ale tak naprawdę film nie tworzył spójnej całości. Już podczas obmyślenia całej historii wiedziałem, że Karol Karol powinien być na swoim pogrzebie. Ten pomysł sam w sobie zawierał pewien ładunek komizmu. Ale dalej zaczynały się schody. Przez dwa tygodnie zastanawiałem się, jak zamknąć tę historię. Aż pojawił się pomysł – ikona! Przecież cały naród pielgrzymuje do ikony. Dlatego Karol Karol dokonuje we właściwy sobie sposób „ubóstwienia” Dominique. Zamyka ją w oknie więziennej celi niczym w ramie obrazu, by podziwiać ten widok z więziennego dziedzińca. Nie wiem, czy jest to czytelne wprost, ale może chociaż podświadomie takie skojarzenie pojawia się u widza. Dopisaliśmy tę scenę w czwartej wersji scenariusza, tej ostatecznej, opublikowanej potem w książce, a Krzysztof dokręcił ją w warszawskim więzieniu na Rakowieckiej. Dla mnie taki finał stanowił rodzaj domknięcia polskiego etosu, o którym gdzieś w tle ten film też mówi. Oczywiście etosu ujmowanego w cudzysłów. Część polska *Białego* zaczyna się na śmietniku, tam gdzie się kończy *Popiół i diament*, a jego finał to jakby sprowadzenie z Francji markietanki i obsadzenie jej w roli ikony. Ot, taki sobie pomysł na „podbicie” Francji, a może nawet całej Europy, przez sprytnego polskiego fryzjera, który potrafił przemienić się ze spolegliwego bandosa w skutecznego do bólu tyrana i nuworysza. Za mocne? Moim zdaniem powiedzieć można wszystko, tylko z wyczućciem i odpowiednią delikatnością. Tej umiejętności uczyłem się od mojego patrona w warszawskiej palestrze, mecenasa Henryka Nowogródzkiego, który przeżył getto i Holokaust.

Okazało się, że *Trzy kolory. Czerwony* (*Trois couleurs. Rouge*, 1994) to ostatni wasz scenariusz, który Kieślowski sfilmował. Czy praca nad nim wyglądała podobnie jak w przypadku poprzednich dwóch z trój kolorowej trylogii?

Pomysł na ten film pojawił się później niż w przypadku *Niebieskiego* i *Białego*. Okazał się najbardziej skomplikowany spośród tych, które

napisałem z Krzysztofem. Tu już nie ma opowiadania „plamami”. Zastąpił je precyzyjny, wielowarstwowy zapis akcji równoległych. Byliśmy już wyczerpani, zwłaszcza Krzysztof. Zaczęło między nami iskrzyć. Poczulem się tym dotknięty do żywego, bo wszystko, co łączyło się z pisaniem scenariuszy, wisiało na mnie. I właśnie wtedy zupełnie odruchowo sięgnąłem do książki Marii Ossowskiej *Normy moralne: próba systematyzacji*, w której rozdział po rozdziale autorka analizuje różne zachowania, objaśniając je w sposób diachroniczny. Często już wcześniej, gdy pracowałem jako adwokat, poszukiwałem w niej pomocy w podobnych momentach kryzysowych. Bardzo szybko powstał krótki szkic przyszłego opowiadania, jego zarys. Zabrałem tę kartkę na spotkanie z Krzysztofem w Iwicznej pod Warszawą. Kiedy usiedliśmy w restauracyjnym ogródku i zaczęliśmy rozmowę, przy stoliku nieopodal pojawił się znany krytyk filmowy. Pozostało nam jedynie wrócić do mojego warszawskiego mieszkania.

Rozmawialiście o nim?

Tak, trochę. Nie mogę powiedzieć, że Krzysztof go nie lubił, ale miał do niego ogromny żal. Przez całe lata ze strony tego recenzenta spotykała go nie tyle ostra krytyka, ile raczej „kopanie”, tak bym to określił. Ale to już historia... W tym czasie przyjaźń między mną a Krzysztofem okrzepła i pogłębiła się. Pojawiła się jakaś szczególna serdeczność. Już wcześniej w gronie rodzinnym wspólnie spędzaliśmy drugi dzień świąt Bożego Narodzenia, ale teraz doszedł nowy węzeł spajający. Myślę, że był to odbiór przez jego przyjaciół, filmowców, *Podwójnego życia Weroniki*, którzy – jak mi się wydaje – nie do końca ten film zrozumieli. I tu również powinniśmy posłuchać Żeromskiego – „zapytaj siebie o siebie”, bez tego nie potrafisz pójść w głąb. Twórca powinien opisywać i komentować świat swoją sztuką, być wolny od etykietowania, zabobonów i osądzania. Chodzi mi też o zabobony odnoszące się do kanonu estetycznego.

Na kolejne spotkanie z Krzysztofem zabrałem po raz kolejny *Upadek* Alberta Camusa. Zapytał, po co to przyniosłem. Odpowiedziałem:

„Mamy tu bohatera naszego filmu, trzeba się na tym oprzeć”. Myślałem, że bohaterem tym powinien być sędzia pokutnik. Krzysztof często wspominał (pamiętam, jak gestykulował, kiedy o tym mówił), że są sytuacje, gdy już nic nie można zrobić. W takiej jest właśnie bohater Camusa, który mówi, żeby dziewczyna skoczyła ponownie, byśmy mogli uratować się oboje.

Rozmawiając o *Białym*, poruszyliśmy kwestię równości. Ona także w jakimś stopniu wiąże się z zagadnieniami, o których jest *Czerwony*. W hasłach powszechnej równości kryje się pewien fałsz, który w bezlitosny sposób został zdemaskowany w dwudziestowiecznej historii Europy. Ponieważ ludzie nie są sobie równi (ale jak podkreśla Dobzhansky, różnorodni), trzeba propagować równość, równość szans i równość możliwości. Książd profesor Józef Tischner pisał, że święta Faustyna miała miłosierdzie bez granic i Robespierre miał „miłosierdzie” (rewolucyjne) bez granic. Tyle że to ostatnie wyrażało się bezgranicznym terrorem. Co to ma wspólnego z realizacją hasła równości? A to, że możemy realizować tę równość, odwołując się do miłości i miłosierdzia, ale też do terroru i zapisów normatywnych, to znaczy odnosząc tę kwestię do prawa. I tu pojawia się to istotne uzupełnienie wolności i równości – braterstwo, najpełniej wyrażone w słowach: „Miłuj bliźniego swego jak siebie samego”. Ale nie bardziej. To „nie bardziej”, tylko „jak siebie samego”, ma tu ogromne znaczenie. Nie możemy bowiem oczekiwać czy wymagać, aby ktoś uczynił krok dalej, czyli wszedł tam, gdzie grozi utrata godności. Przed tym, moim zdaniem, uciekła Weronika w drugim akcie *Podwójnego życia*... Bohater *Upadku* zaś nie zdobywa się na to, do czego predestynuje go natura i charakter czy – jak byśmy dziś powiedzieli – „sformatowanie”. Nie ratuje dziewczyny, która w nocy skacze do Sekwany. Następuje punkt zwrotny w jego życiu. Takiego właśnie bohatera, zgorzkniałego, niosącego na swych barkach poczucie szczególnej klęski, jaką poniósł w konfrontacji ze światem (gdy runęło jego dobre mniemanie o sobie samym), wzięliśmy do *Czerwonego*, tworząc postać Sędziego.

Tischner we wspomnianym tu przez pana eseju *Robespierre i siostra Faustyna** nawiązuje i cytuje Hannah Arendt i jej książkę *O rewolucji*. Przywołuje ona tam wymowne w tym kontekście słowa z petycji jednego z oddziałów Komuny Paryskiej do Konwentu Narodowego: „przez litość, przez miłość do ludzkości, bądźcie nieludźcy”**. Valentine z *Czerwonego* jest oczywiście zdecydowanie bliżej do siostry Faustyny niż do Robespierre’a, ale jego nazwisko – w kontekście tego filmu – ośmiela do konstatacji, że film z tryptyku otwarcie nawiązującego w punkcie wyjścia do haseł rewolucji francuskiej zdecydowanie zmienia ich znaczenie. Podobnie ma się rzecz z kolorem czerwonym, który zarówno panu, jak i Kieślowskiemu, a także widzom waszych wcześniejszych filmów nie tylko w Polsce czy Europie Wschodniej kojarzył się przede wszystkim z czerwienią rewolucyjnych sztandarów i bardziej pasował jako tytuł do takiego filmu jak *Czerwoni* (*Reds*, 1981) Warrena Beatty’ego ze zdjęciami Vittoria Storaro (słyszęcego z kierowania się symbolicznym znaczeniem barwy w doborze kolorystyki filmu) o pierwszych dniach rewolucji bolszewickiej. Tymczasem *Czerwony* zrealizowany na podstawie scenariusza Piesiewicza i Kieślowskiego przynosi zupełnie odmienne znaczenia, nie tylko w odniesieniu do barwy dominującej w tym filmie. Przesłanie Valentine adresowane do Sędziego (jeśli tak rozumieć postępowanie bohaterki wobec starego człowieka) brzmi zupełnie inaczej niż cytowane wcześniej słowa komunardów. Można je ująć tak: „niech pan będzie ludzki przez miłość naprawdę obecną w świecie, który pana otacza”. Oczywiście wiemy, że niewiara w miłość czy może nawet pewna nieludzkość Sędziego ma swoje korzenie w miłosnym zawodzie, którego on doznał jako młody człowiek i który go nazaczył, a w jakimś sensie – powiedzmy tak – duchowo zdruzgotał.

* Ks. Józef Tischner, *Robespierre i siostra Faustyna*, <https://opoka.org.pl/biblioteka/T/TS/tischner.html>.

** Tamże.

Myślę, że film Kieślowskiego ze zdjęciami Piotрка Sobocińskiego (nie mniej przywiązanego do symboliki koloru niż Storaro) jest wystarczająco wymowny, i nie muszę ani potwierdzać, ani zaprzeczać temu, co pan powiedział o redefiniowaniu haseł rewolucji francuskiej w naszych filmach, a w *Czerwonym* w szczególności. Natomiast odnosząc się do kwestii drugiej, dotyczącej źródeł zgorzknienia, jakim na początku całej tej historii naznaczony jest Sędzia, powiem o jeszcze jednym źródle inspiracji literackiej, z którego czerpałem podczas pisania scenariusza. Otóż żeby poszukać dodatkowego impulsu dla konstruowania tej postaci, sięgnąłem do opowiadania Isaaca Bashevisa Singera *Judasz w bramie*. Stąd pochodzi wątek zdrady, która w tak destrukcyjny sposób nazaczyła bohatera opowiadania noblisty i postać z naszego scenariusza. A więc i stąd wywodzi się zgorzkniały prawnik, który – nawiązując raz jeszcze do słów Żeromskiego – „nie zapytał siebie o siebie”.

Taki był początek myślenia o tym scenariuszu. Krzysztof wiedział, że to wszystko jest mi bliskie (nie tylko dlatego, że bohater przyszłego filmu jest adwokatem), ale chyba nie do końca mnie rozumiał... Dobrze pamiętam z dzieciństwa starszych panów, kolegów ojca, którzy nas odwiedzali. Tak jak i on byli sędziami. Obserwując ich zachowanie, przysłuchując się rozmowom prowadzonym przy stole, z czasem zacząłem dostrzegać, co ich łączy. Poza pewną powagą, a nawet surowością, był to łatwo wyczuwalny dystans do życia i różnych spraw tego świata. Rzecz zrozumiała. W końcu na co dzień podejmowali decyzje dotyczące czyjegoś losu, rozstrzygające w kwestiach absolutnie zasadniczych...

W wywiadzie, który przeprowadziła z panem Urszula Bielous, opublikowanym w majowym numerze miesięcznika „Film” z 1994 roku, wspomnił pan, że podczas pracy nad scenariuszem *Czerwonego* zaczęliście go żartobliwie nazywać *Krótkim filmem o telefonach* (pod takim też tytułem ukazała się ta rozmowa), jakby w nawiązaniu do wyjątkowego nasycenia tego tekstu dialogami...

Nie tylko dlatego. W czasie pracy nad scenariuszem mieliśmy przerwę. Krzysztof poleciał do Japonii. Spotkaliśmy się po jego powrocie. Powiedział, że przywiózł telefon bezprzewodowy i natychmiast skorzystał z niego w swoim mieszkaniu. Wkrótce okazało się, że sąsiad z dołu, znany dziennikarz, słyszy w swoim radioodbiorniku jego rozmowy. Zaśmiałem się, ale chwilę potem mnie olśniło. Spojrzałem na Krzysztofa i powiedziałem: „No to mamy intrygę do naszego filmu!”. Jak się pan teraz pewnie domyśla, wątek dotyczący niecnego procederu starego Sędziego, który podsłuchuje rozmowy telefoniczne swoich sąsiadów, wziął się właśnie stąd. Ale potrzebna nam była jeszcze jedna postać. Ktoś, kto zechce Sędziego uwolnić z lodowatego świata, w jakim się zamknął, ktoś, kto – *per analogiam* do sytuacji z *Upadku* – zdobędzie się na odwagę i zdecyduje skoczyć do wody, by ratować tego człowieka. I tu pojawia się Weronika. Nie chodzi mi tylko o to, że w filmie zagrała Irène Jacob, która wcieliła się w postać tytułowej bohaterki w *Podwójnym życiu Weroniki*. Chodzi o coś więcej, o pewien rodzaj przeniesienia tamtej postaci do nowej opowieści, aby zjawiając się z bagażem skojarzeń, jakie może wywołać u widza, który zna film o dwóch Weronikach, od pierwszej sceny nadała postaci Valentine z *Czerwonego* pewną wymowę. Wcześniej – jak już wspominałem – postąpiliśmy podobnie, „przenosząc” graną przez Artura Barcisia postać szlachetnego robotnika, uosabiającego „Solidarność”, z *Bez końca* do *Dekalogu*. W przypadku *Czerwonego* chodziło o podobny zabieg, a jednocześnie o coś znacznie więcej. Weronika–Walentyna uosabia tu sobą coś szczególnego. Nie chciałbym używać słowa „miłosierdzie”, ale w tym momencie tylko ono przychodzi mi do głowy jako właściwe dla postawy głównej bohaterki tej historii. Wraz z powołaniem do życia tych dwojga bohaterów powoli zaczęła się kształtować zasadnicza konstrukcja całego opowiadania. Mieliśmy więc zgorzkniałego sędziego, emeryta niewierzącego w świat, niewierzącego w dobro, w którego życiu całkiem niespodziewanie pojawia się ktoś zupełnie różny od niego, starający się swoim zachowaniem, słowem, gestami wytłumaczyć mu, że znalazł się w jakiejś potwornej pułapce, z której



Irène Jacob i Krzysztof Kieślowski podczas kręcenia sceny w domu Sędziego do filmu *Trzy kolory. Czerwony*, 1993.

musi się uwolnić. Czy się uwolni? Podpowiedź znajduje się w scenie finałowej. W domu Sędziego suka rodzi szczenięta, a w jego oczach można dostrzec łzy. Narodziny zawsze stwarzają szansę na przekreślenie fatum. Myślę, że Sędzia już w tym momencie wie, że jest inaczej, niż sądził przez większą część swojego życia, że trzeba do świata podchodzić z innymi narzędziami, które mają nam torować drogę przez gąszcz.

Ale w tej historii nie mniej znacząca jest postać Augusta, To ktoś, kto bardzo wyraźnie przypomina Sędziego z jego młodości, tyle że żyje tu i teraz, nieopodal niego, jakby nieświadomie, przechodząc tę samą lub bardzo podobną drogę do tej, która stała się częścią losu starego prawnika z Genewy. Kieślowski tę obecność historii Augusta w strukturze narracyjnej całości nazwał „współczesną retrospekcją”, tłumacząc to tak: „Normalnie retrospekcja dotyczy czasu przeszłego. Tu dzieje się ona w czasie teraźniejszym, jako wariant losu. Sędzia opowiada o sobie samym za pomocą obrazów, za pomocą akcji (bardzo nieznaczej), która dzieje się współcześnie”*.

Rzeczywiście to jest ta najważniejsza akcja równoległa w filmie. Opowiada ona historię młodego prawnika, którego los w pewnym momencie zetknie z Valentine, stwarzając możliwość powstania relacji, która nie jest już możliwa między Sędzią a dziewczyną. Poza tym poznając historię Augusta, dowiadujemy się de facto o przeszłości Sędziego, o tym, co doprowadziło go do pułapki, z której wydobywa go Valentine. Młody prawnik z *Czerwonego* ma ten sam, lub bardzo do niego podobny, rys idealistyczny co adwokat z *Krótkiego filmu o zabijaniu*. Tylko że teraz ta postać pojawia się w Genewie, stając się w *Czerwonym* alter ego Sędziego. Ważne jest tu jednak wcale nie to, że życie Augusta stanowi jakiś klucz interpretacyjny do poznania historii życia starego prawnika – to byłoby za proste. Znacznie ważniejsze

* *Za kulisami*, z Krzysztofem Kieślowskim rozmawia Tadeusz Sobolewski, „Kino” 1993, nr 9, s. 16.

wydaje mi się pokazanie, że Augustowi najprawdopodobniej uda się uciec z tej pułapki, w którą wpadł Sędzia. Może pan się domyślać, jak bardzo ten pomysł z alter ego głównej postaci skomplikował nam konstruowanie struktury scenariusza. Nie chodziło przecież tylko o dopisanie paru sytuacji do akcji równoległych w tym opowiadaniu. Prawdziwe wyzwanie stanowiło ich organiczne powiązanie, żeby tworzyły jednolitą całość z pozostałymi wątkami. *Czerwony* należy do utworów konstrukcyjnie najbardziej domkniętych spośród wszystkich scenariuszy, które wspólnie z Krzysztofem napisaliśmy. Czy jest także filmem najciekawszym? Nie wiem. Niestety jednak ostatnim, nad którym razem pracowaliśmy.

Nasza wspólna droga filmowa zaczęła się z Albertem Camusem i z nim skończyła. *Upadek* to dla mnie książka życia. Przyniosłem ją na pierwsze spotkanie z Kieślowskim, a bohater tej powieści w jakiejś części znalazł swoje odbicie w postaci adwokata z *Bez końca*. Ponownie przyszedłem z nią do Krzysztofa, gdy zasiadaliśmy do pracy nad scenariuszem *Czerwonego*.

W *Lekcji kina* Kieślowski mówi, że pies jest łącznikiem między bohaterami. Skąd wziął się w tej historii?

Gdybym chciał być złośliwy, to powiedziałbym, że z mojego nazwiska.

A gdybym ja miał podążyć za tą sugestią, to powiedziałbym, że pewnie też dlatego stary adwokat z *Bez końca* nazywa się Labrador.

To umówmy się, że ja nie będę złośliwy, a pan nie podąży za moją uwagą. Pies nie jest tu jednak tak całkiem przypadkowy. Nie chcę się za bardzo otwierać, ale powiem panu, że często oceniam ludzi na podstawie ich stosunku do dzieci i zwierząt. I myślę, że z Krzysztofem było podobnie. Od zawsze miał psa i uwielbiał psy... Nie wiem, czy panu opowiadałem o spotkaniu Krzysztofa z Czesławem Miłoszem po pokazie premierowym *Czerwonego*? Byłem przy tym. Trwał bankiet i w pewnym momencie, gdy przechodziliśmy z kieliszkami wina wśród gości i zamienialiśmy po kilka zdań, Krzysztof stanął przed Miłoszem.

Noblista uśmiechnął się w dla niego tylko charakterystyczny sposób i powiedział: „No cóż, panie Krzysztofie, wygląda na to, że na stare lata zostało nam już tylko tulić pieski”.

Kieślowski, analizując w dokumencie *Lekcja kina* scenę, w której Valentine przybywa do domu Sędziego w poszukiwaniu psa, który jej uciekł na spacerze, mówi: „Chcieliśmy, żeby ten pies był takim elementem, który przyciągnie bohaterów do siebie”. Określiła scenę spotkania dziewczyny z Josephem Kernem, które zdarza się za sprawą psa, jako pierwszy punkt zwrotny w filmie i dodaje: „Od tego momentu wszystko potoczy się inaczej. Od tego momentu ona się po prostu zwiąże z Sędzią. W jakimś stopniu. Przez to jak Sędzia się wobec niej zachowuje, jak się w ogóle zachowuje wobec tego, co jest dookoła, tego, co podsłuchuje przez telefon, wobec tego, co wie o tych ludziach, jaki ma stosunek do życia, on ją zwiąże ze sobą i ona właściwie wpadnie w pułapkę, która później nie okaże się, prawdę mówiąc, pułapką. Ale przez dłuższą część filmu widz będzie pewien, że ona wpadła w sidła kogoś złego i że coś złego musi się jej w związku z tym przytrafić”.

To ten moment, w którym Sędzia jest tak zgorzkniały, że tego psa nie chce. Kiedy Valentine chce go zwrócić, on jedynie pyta, ile zapłaciła za leczenie Rity, którą, jak pamiętamy, wcześniej potrafiła. Pies jest także – tak to ujmę – atrybutem współczesnego alter ego Sędziego, czyli Augusta. I w tym wypadku bohater niejako odrzuca przyjaźń wiernego czworonoga w chwili doznanego zawodu i zdrady ze strony kobiety. W deszczowy wieczór wywozi psa na przedmieścia Genewy i przywiązuje do słupa. W tej scenie chcieliśmy pokazać, co dzieje się z ludźmi w chwili przeżywania głębokiej frustracji, niezrealizowania czy wręcz upokorzenia. Jednak jak pan wie, August po chwili zmienia zdanie i wraca po psa.

Przy okazji: scena ta jest być może dobrym przykładem montażowej maestrii Kieślowskiego, na którą pan wielokrotnie w czasie

rozmowy zwracał uwagę. Finał tej sceny został w scenariuszu (jego czwartej, ostatniej wersji, znanej z wydania książkowego) opisany następująco. Oto co robi August: „Słyszac ujadanie i skowyt przestraszonego psa, zatyka uszy. Wsiada do jeepa i odjeżdża możliwie szybko z tego miejsca. Przejeżdża kilkaset metrów i raptownie hamuje. Włącza wsteczny bieg i cofa samochód. Tyłem wjeżdża na chodnik, blisko słupa z uwiązany psem. Wysiada, odwiązuje psa, który natychmiast wybacza wszystko. Otwiera tylne drzwi jeepa i pies wskakuje, już spokojny, na swoje zwykłe miejsce. August wsiada do auta i rusza”*. Otóż w filmie scena ta kończy się, gdy młody prawnik odjeżdża z miejsca, w którym zostawił psa, i nagle zatrzymuje się. Po minie bohatera i z samego faktu, że się zatrzymał, wnioskujemy, że psa nie zostawi i wróci po niego. Kieślowski resztę sceny wyciął, uznając, że wymowny jest już sam moment raptownego zatrzymania auta, oznaczający zmianę oceny przez Augusta istoty swojego czynu i zmianę wcześniej podjętej decyzji.

W trakcie pisania zastanawialiśmy się cały czas, jak budować tę historię. Pomysł na wprowadzenie postaci Augusta, czy – jak powiedziałem – kogoś w rodzaju alter ego Sędziego, okazał się ważnym rozwiązaniem narracyjnym. Wracając jeszcze do postaci starego prawnika: pokazujemy, jak sfrustrowanie prowadzi go do przekroczenia granicy prywatności innych osób, sąsiadów, roznieca w nim zainteresowanie przestrzenią cudzej intymności. Dla mnie człowiek wywodzący się z wymiaru sprawiedliwości dokonujący tego rodzaju inwazji kojarzy się natychmiast z doświadczeniem społeczeństw XX wieku, o których pisała Hannah Arendt w *Korzeniach totalitaryzmu*. Na stronach tej książki zauważała, że totalitaryzm zaczyna się tam, gdzie sfera publiczna wkracza w domenę prywatną. W *Czerwonym* Sędzia jednocześnie odkrywa pewne dramaty, które dzieją się za ścianą, i przyjmuje w stosunku do ludzi w nie uwikłanych rolę manipulatora. Moje zadanie

* K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Trzy kolory. Niebieski, Biały, Czerwony. Scenariusze filmowe*, dz. cyt., s. 211.

na pewnym etapie polegało na znalezieniu motywacji dla jego zachowania, powodów, dla których znalazł się w życiu w tym, a nie innym miejscu. I wówczas sięgnąłem po Singera. Zawsze uważałem, że twórczość tego pisarza to wielka kopalnia tematów na scenariusze filmowe. Prawie każda historia przez niego napisana zawiera fragmenty, które mogą być inspiracją lub zaczynem na wielkie opowiadanie filmowe. Oczywiście w tym przypadku nie chodzi o przejęcie całego *Judasza w bramie*, ale wybranie pewnych sytuacji w nim opisanych. Przede wszystkim chodzi o dramatyczny przełom w życiu młodego żydowskiego młodzieńca, który po odkryciu zdrady narzeczonej opuszcza na zawsze Warszawę i wyjeżdża do Ameryki. To doświadczenie rzutuje na jego stosunek do kobiet i postrzeganie relacji damsko-męskich, ale także na jego odejście od wiary w miłość czy wiary w ogóle.

Dopiero gdy odkrywa na pokładzie liniowca, którym płynie do Ameryki Południowej, że przypadkowy podróżny jest uwielbianym przez niego pisarzem, i to właśnie jemu opowiedział (całkiem nieświadomie) historię swojego życia, przeżywa jakiś wstrząs wewnętrzny i wyznaje: „Jeśli to mogło mi się przytrafić tutaj, na tym statku, to Bóg istnieje”^{*}. Myślę, że scenariusz *Czerwonego* łączy z opowiadaniem Singera coś jeszcze. Sam, stary mężczyzna, którego w młodości zdradziła piękna Ewa z ulicy Gnojnej w Warszawie, jest poniekąd alter ego pisarza. Richard Burgin, autor *Rozmów z Isaakiem Bashevisem Singerem*, zwrócił uwagę, że temat zdrady jest jednym z centralnych w prozie noblisty. Pisarz i Sam (wcześniej Szlomo Mair) pochodzą z tej samej warszawskiej dzielnicy, chodzili do tego samego chederu przy Grzybowskiej 5. Obaj wyemigrowali do USA. Temat zdrady jest im obu równie bliski. Sam jej doświadczył i poniekąd „trawieniu” tego doświadczenia poświęcił całe życie, podobnie jak pisarz, który przez całe życie wracał do tego tematu

^{*} Isaak Bashevis Singer, *Śmierć matuzalema i inne opowiadania*, przeł. Irena Wyrzykowska, Warszawa 1991, s. 105.

w swoich utworach. Pewnie dlatego Sam po odkryciu, kim jest człowiek, któremu się zwierzył, mówi: „Przeczytałem każde słowo, jakie pan kiedykolwiek napisał. Zawsze marzyłem o tym, żeby pana spotkać”^{*}. Na statku ma miejsce jakiś cudowny zbieg okoliczności. Kojarzy mi się on zarówno z podobieństwem Augusta do Sędziego, jak i wyjątkowością spotkania tego ostatniego z Valentine. W finale *Czerwonego* także mamy statek, a właściwie prom, i katastrofę morską. I tam w równie niezwykły sposób spotykają się i ratują z katastrofy bohaterowie wszystkich trzech filmów z trójkolorowej trylogii. To wtedy August spotyka Valentine, a ślad czy obraz ich spotkania, zapisany przez reporterów telewizyjnych relacjonujących akcję ratunkową, widzi Sędzia w swoim domu na ekranie telewizora. On również mógłby wówczas powtórzyć ostatnie słowa z opowiadania Singera: „Jeśli to mogło mi się przytrafić tutaj, na tym statku, to Bóg istnieje”^{}.**

Motyw katastrofy morskiej, czy katastrofy w ogóle, wiąże się z jeszcze jedną myślą, o której dyskutowaliśmy z Kieślowskim podczas pisania scenariusza. Otóż historia świata, w szczególności tego dwudziestowiecznego, dowodzi, że wielkie wartości udaje się uratować czy wskrzesić dopiero po wielkiej katastrofie. Mógłbym tu po raz kolejny mówić o powstaniu Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka po doświadczeniu drugiej wojny światowej, a w szczególności Holocaustu.

Operator Piotr Sobociński wspominał, jak misternie scenariusz był przenoszony na scenopis czy koncepcję realizacji zdjęć do filmu. W wywiadzie, którego udzielił Tadeuszowi Sobolewskiemu, powiedział: „Każdy drobiazg został podporządkowany temu, cośmy sobie uprzednio wymyślili: każdy kostium, każdy statysta, każdy kolor, każdy element dekoracji, każdy obrazek na ścianie. Powstała lista

^{*} Tamże.

^{**} Tamże.

około 300 elementów znaczących. Ich znaczenie musiało zostać nie tyle odsłonięte, co właśnie ukryte”*.

Pamiętam, jak wielkie wrażenie zrobiła na mnie w Genewie pierwsza wersja montażowa *Czerwonego* właśnie ze względu na zdjęcia. Efekt przerósł moje oczekiwania. Wyjątkowe to odczucie móc oglądać historię, którą tworzyło się na papierze, jak materializuje się w filmie. W tym wypadku szczególne wrażenie robiło posłużenie się czerwoną barwą, różnymi jej odcieniami, w całym filmie oraz światłem. To było coś w rodzaju pozytywnego szoku. Krzysztof często po powrocie z planu opowiadał, że Sobociński wozi ze sobą całą elektrownię. Pamiętam jedno z naszych wspólnych spotkań w Koczku na Mazurach, jeszcze przed realizacją zdjęć. Niby odpoczywaliśmy, ale w zasadzie cały czas rozmawialiśmy o szczegółowych rozwiązaniach do tego filmu. Mieszkaliśmy w małych pokojach w letnim domu Kieślowskiego. Pewnej nocy coś mnie obudziło. Wyszedłem na zewnątrz. Ciemno, w górze gwiazdy, ale tuż przy budynku coś migocze. Przyglądam się i widzę, że to Piotrek Sobociński pochylony nad świecącym w mroku wizjerem małej kamery wideo przegląda materiał, przewija ujęcia. Był tak skupiony, że nie zauważył mojej obecności.

Historia współpracy Kieślowskiego z operatorem to osobny temat. Sobociński wspomina w cytowanym przeze mnie wywiadzie, że miał dwa razy więcej światła niż Idziak przy *Niebieskim* i Kłosiński przy *Białym*.

Podczas kręcenia *Czerwonego* wydarzył się pewien wypadek. Piotrek Sobociński zaniemógł i trzeba było przerwać pracę na planie. Jednym słowem, produkcja stanęła. Pan wie, co wówczas oznaczało zawieszenie w Genewie zdjęć na kilka dni? Taki przestój kosztował Karmitza tysiące franków szwajcarskich. Ale Krzysztof zdecydowanie oświadczył, że innego operatora nie chce.

* *Sfilmowane déjà vu*, z Piotrem Sobocińskim rozmawia Tadeusz Sobolewski, „Kino” 1993, nr 9, s. 23.

Czy wybór Szwajcarii jako miejsca, w którym rozgrywa się akcja trzeciego filmu trylogii, podyktowany był tylko względami koprodukcji?

Oczywiście, że nie. Powiem panu, skąd się wziął pomysł, by umieścić historię z *Czerwonego* w Genewie. W latach osiemdziesiątych mieszkałem tam przez jakiś czas, kończąc pracę nad książką. Spędziłem wówczas kilka tygodni w domu położonym w zamożnej dzielnicy, otoczonym wysokim żywopłotem, przez który nic nie było widać. Miałem wrażenie przebywania w świecie zamieszkałym przez ludzi całkowicie od siebie odizolowanych. Żywego ducha zza żywopłotu nie można było dojrzeć. Rodziło to przekonanie o pozostawaniu w stanie bezpiecznej anonimowości. Tymczasem bardzo szybko przekonałem się, że jest zupełnie na odwrót. Wszyscy o wszystkich wszystko wiedzieli. Żywopłoty nie tylko ludzi oddzielały, ale w jakimś sensie budziły ciekawość, zachęcały, by zajrzeć, co się za nimi kryje, co kto skrywa, z czym pragnie usunąć się w swój prywatny cień. Wydało mi się to wówczas bardzo znaczące i charakterystyczne dla tego świata, do którego przybyłem z zewnątrz. Owa ciekawość, która skłaniała do zaglądania za żywopłoty, była jakimś sygnałem, że oto znalazłem się w świecie, gdzie jedni kontrolują drugich, swego rodzaju cudownie policyjnym państwie z nadzorem sprawowanym w jedwabnych rękawiczkach. I tu przypomina mi się zdarzenie, które wprawdzie miało miejsce w Grecji, ale moim zdaniem pasuje jak ulał do Szwajcarii. Pewnego dnia latem wybrałem się nad morze. Wychodząc na plażę, zobaczyłem rząd równo ustawionych leżaków. Podeszedłem, by wziąć jeden z nich. Niemal w tej samej chwili wyrósł przede mną jak spod ziemi strażnik i powiedział: „Pięć euro poproszę”. Uśmiechnąłem się do niego: „*Everything is under control!*”. Spojrzał na mnie bez cienia uśmiechu na twarzy: „*No. Everyone is under control!*”. Myślę, że niekiedy u Szwajcarów te dwa powiedzenia łączą się w jedno. Przygotowując projekt *Czerwonego*, wiedzieliśmy, że możemy wybrać jeden z krajów francuskojęzycznych – Belgię lub Szwajcarię. Chodziło o to, żeby każda część tryptyku działa się w innym.

W *Nieznośnej lekkości bytu*, o której rozmawialiśmy przy okazji *Niebieskiego*, Szwajcaria także jest tym miejscem w Europie, do którego wyjeżdża trójka bohaterów, uchodźców z Czechosłowacji, gdy w sierpniu 1968 roku wkraczają do niej wojska Układu Warszawskiego. Ich doświadczanie Zachodu to doświadczanie życia w Szwajcarii.

Nie tylko wybór miejsca ma znaczenie przy pisaniu scenariusza czy potem kręceniu filmu, ale dosłownie każdy detal. Szczegóły nadają brzmienie, odcień czy aurę korespondujące z charakterem całości. Pamiętam, jak w pewnym momencie pracy nad scenariuszem Krzysztof zapytał mnie, jak będzie nazywał się ów oskarżony, w którym zdradzony Sędzia rozpoznał po latach dawnego kochanka kobiety swojego życia. Powiedziałem od razu: „Hugo Holbling”. Brzmienie tego nazwiska „wydobyłem” w jakimś sensie z innego, które niesie określone skojarzenia, czyli z nazwiska Hans Memling, należącego do piętnastowiecznego niderlandzkiego malarza, twórcy słynnego gdańskiego *Ołtarza Sądu Ostatecznego*. Nie bez znaczenia jest to, w jaki sposób aktor wymówi to nazwisko i w którym momencie. W filmie pada ono z ust Trintignanta w scenie nakręconej w teatrze w Lozannie. Byłem obecny podczas jej realizacji. Potem z Krzysztofem oglądałem nakręcony materiał. Kiesłowski w zasadzie natychmiast go montował. Montaż *Czerwonego* odbywał się już w trakcie zdjęć. Na plan przyjeżdżał wówczas specjalny wóz montażowy.

Tadeusz Sobolewski też był na planie w Lozannie. Opisał kręcenie sceny z udziałem Jeana-Louisa Trintignanta i Irène Jacob w raporcie *Notatki z planu*. Przedstawił w nim, w jak drobiazgowy sposób Kiesłowski kierował grą francuskiego aktora. O powodach obsadzenia Jacob w roli Valentine już rozmawialiśmy, a skąd pomysł, żeby Josepha Kerna, czyli Sędziego, zagrał Trintignant?

Scenariusza nie pisaliśmy pod Jeana-Louisa Trintignanta. Pomysł, żeby to on zagrał Kerna, pojawił się całkiem przypadkowo i spowodował duże zamieszanie w czasie przygotowań do tego filmu. Ale



Na planie filmu *Trzy kolory. Czerwony*, 1993. Krzysztof Kiesłowski siedzi na drabinie.

od początku. Znow będzie o Szwajcarii. Odkryliśmy tam swego czasu cudowny drewniany domek, który wynajmowaliśmy od polsko-szwajcarskiego małżeństwa. Chętnie tam jeździliśmy z rodzinami, ja, Krzysztof i Zbyszek Preisner. Właściwie rok w rok spędzaliśmy kilkanaście dni w marcu. Nie pamiętam, jak to się stało, że znalazłem się tam w jakiejś przerwie podczas prac nad scenariuszem czy tuż po ich zakończeniu, kiedy już trwały przymiarki do obsady filmu. A więc odpoczywałem w zaciszu tego wyjątkowego miejsca, pełnego pamiątek po dawnych właścicielach (z których jeden był chirurgiem), książek zgromadzonych w ogromnej bibliotece i winylowych krążków w równie wspaniałej płytotece. Któregoś ranka zacząłem przeglądać gazety ułożone w małą stertę na jednym ze stolików. W pewnym momencie moją uwagę przykuła znajoma twarz na fotografii. Przedstawiała starszego mężczyznę na tarasie kawiarni, wpatzonego w rozpostartą płachtę gazety. Rozpoznałem na niej Trintignanta. Olśniło mnie: „Przecież to Sędzia z naszego scenariusza!”. Tak szybko, jak to było możliwe, skontaktowałem się z Krzysztofem, by mu powiedzieć o swoim odkryciu. Pamiętam, że użyłem wówczas takiego określenia: „Mamy Sędziego bez charakteryzacji!”. To znaczy, że Trintignant pasuje do tej roli właśnie taki, jaki jest. Nie ukrywam, że dużym sentymentem darzyłem postacie, które ten aktor zagrał w *Kobiecie i mężczyźnie* (1966) Claude’a Leloucha czy *Mojej nocy u Maud* (1969) Érica Rohmera. Po tej rozmowie z Krzysztofem, gdy już było wiadomo, że Trintignant powinien zagrać Sędziego, do akcji wkroczył Karmitz, który miał pośredniczyć w nawiązaniu kontaktu z aktorem. Krzysztof wysłał scenariusz. Trintignant wyraził zainteresowanie spotkaniem, ale zaznaczył, że do Paryża nie przyjedzie. Po prostu tam nie bywa. Za to może spotkać się na lotnisku Orly. I Krzysztof tam pojechał. Porozmawiali. Trintignant zgodził się zagrać. W ogóle już wtedy nastąpiło między nimi jakieś szczególne porozumienie poza tym, co mogą przekazać słowa.

Trintignant powiedział w rozmowie z Ireną Strzałkowską z Zespołu Filmowego Tor, że gdy dostał propozycję współpracy

z Kieślowskim, nazwisko reżysera nic mu nie mówiło. Nie znał jego filmów, ale córka mu powiedziała: „Jeżeli Kieślowski cię prosi, byś zagrał, nie trzeba czytać scenariusza, trzeba to zrobić”. Potem przeczytał historię o starym Sędzim i młodej modelce Valentine, o czym powiedział w tym samym wywiadzie: „Jak przeczytałem scenariusz, byłem pod wrażeniem. A potem, gdy już poznałem człowieka, to byłem pełen entuzjazmu, naprawdę”*. Na końcu dodał, że **gdyby stanął przed takim wyborem, to wolałby znow zagrać u Kieślowskiego niż u Leloucha.**

Trintignant to przeuroczy człowiek. Kiedy wówczas w Lozannie Krzysztof kręcił scenę rozmowy Valentine z Sędzią, siedziałem na balkonie i obserwowałem wszystko z góry. Zdjęcia dobiegły końca, Kieślowski podszedł do Trintignanta, wziął do ręki jego rękę (bo on naprawdę utykał po urazie w wypadku samochodowym), podniósł i wskazał na mnie, mówiąc, że tam siedzi scenarzysta tego filmu. I niech pan sobie wyobrazi, że kulejący Trintignant wdrapał się z tą chorą nogą na balkon, żeby się ze mną przywitać. Fantastyczny człowiek, sprawiający wrażenie zamkniętego w sobie, ale tylko do momentu, gdy nabierze zaufania do rozmówcy – wtedy otwiera się i hojnie obdarowuje swoją serdecznością i ciepłem.

Wspominał pan, że gdy w Szwajcarii zaświtała panu myśl, że to on powinien zagrać Sędziego, Kieślowski poczynił już pewne starania w sprawie obsadzenia tej roli?

To prawda. Krzysztof stanął wtedy przed nie lada problemem. Zanim pojawił się pomysł z obsadzeniem Trintignanta, robione były przymiarki do innych aktorów. Brani byli pod uwagę Philippe Noiret i Michel Piccoli. Ten ostatni otrzymał nawet propozycję zagrania w *Czerwonym*. Teraz trzeba to było odkręcać. Może pan sobie wyobrazić, jakie emocje temu towarzyszyły! Wielki aktor, gwiazdor i legenda kina

* *Z Lelouchem? Wolałbym z Kieślowskim*, z Jeanem-Louisem Trintignantem rozmawia Irena Strzałkowska, „Film” 1995, nr 8, s. 51.

francuskiego, który dowiaduje się, że jednak nie nadaje się do roli, którą mu zaproponowano. Krzysztof napisał do niego bardzo długi i serdeczny list, w którym szczegółowo wyjaśnił powody swojej decyzji. Ale cóż, mleko się rozlało. Krzysztof bardzo się tym przejmował, ponieważ zawsze przywiązywał wagę do spraw związanych z szeroko rozumianą etyką.

Po latach *Czerwony* wciąż jest filmem pamiętanym i komentowanym. W listopadzie 2017 roku internet obiegła wiadomość, że w zestawieniu „filmy wszech czasów” na stronie [metacritic.com](https://www.metacritic.com) zajął drugie miejsce*. Nie tak dawno lista ta, oparta na różnych zestawieniach recenzji dawnych i pisanych współcześnie, przybrała kształt bardziej podobny do listy klasyków światowego kina, ale *Czerwony* zajmuje na niej wciąż pozycję w pierwszej dziesiątce. Jest na szóstym miejscu za *Obywatelem Kane’em*, *Ojcem chrestnym*, *Casablancą* (1942), *Oknem na podwórze* (1954) i *Boyhood* (2014), wyprzedzając dwa inne filmy Hitchcocka: *Zawrót głowy* oraz *Oślawioną*. Oczywiście można mieć różny stosunek do takich zestawień i nie trzeba ich brać bardzo na serio, niemniej obecność na tej liście *Czerwonego*, jako jedynego nieamerykańskiego filmu, ma swoją wymowę. Jednak, jak wiadomo, film nie zdobył Złotej Palmy w Cannes, co było zaskoczeniem.**

Na festiwalu w Cannes doszło do zderzenia: *Czerwony* – *Pulp Fiction* (1994), Kieślowski – Tarantino. Nie chodzi tu jednak o konfrontację lepszy reżyser *contra* gorszy czy lepszy *versus* gorszy film. Mam na myśli raczej spotkanie dwóch odmiennych wizji kina, postawienie obok siebie dwóch drogowskazów wyznaczających różne kierunki. Padło na *Pulp Fiction* i kultura podążyła w kierunku wskazanym przez Quentina

* J.S., *Amerykańscy krytycy wybrali 50 najlepszych filmów wszech czasów. 2. miejsce zajął polski tytuł*, <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114438,22594593,amerykanscy-krytycy-wybrali-50-najlepszych-filmow-wszech-czasow.html>

** <https://www.metacritic.com/browse/movies/score/metascore/all/filtered?sort=desc>

Tarantino... Z nagrodami jest w tym wypadku podobnie jak z recenzjami. W zasadzie nie przejmowałem się recenzjami naszych filmów. Krzysztof się przejmował. Przez cały okres naszej współpracy miałem poczucie, że trzeba coś od siebie powiedzieć, wykrzyzczeć, co w nas siedzi. Festiwale i recenzje nie miały znaczenia. Z jednej strony przez te piętnaście lat, gdy z nim współpracowałem, byłem czynnym adwokatem, prowadziłem jedne z najważniejszych spraw w moim prawniczym życiu, które mają swoje miejsce w najnowszej historii Polski, a z drugiej przebywałem w przestrzeni fikcji filmowej, którą współtworzyłem.

Trzeba jednak wspomnieć, że *Czerwony* zdobył aż trzy nominacje do nagród Amerykańskiej Akademii Filmowej. Fakt dotąd niespotykany w polskim kinie, jeśli *Trzy kolory*. *Czerwony* uznamy także za dzieło należące do naszej kinematografii.

Oprócz mnie i Krzysztofa – nominowano nas w kategorii najlepszy scenariusz oryginalny – nominacje do Oscara dostał także Piotrek Sobociński za zdjęcia, no i Krzysztof za reżyserię. Nie byliśmy jedynymi filmowcami z Polski, którzy spotkali się w Los Angeles na oscarowej gali. Był z nami Marcel Łoziński nominowany za *89 mm od Europy* (1993) w kategorii najlepszy dokument krótkometrażowy. Kiedy ogłoszono zwycięzcę w naszej kategorii, a był nim znów *Pulp Fiction*, siedzący obok mnie współscenarzysta tego filmu wstał, klepnął mnie przyjaźnie w ramię i powiedział z uśmiechem: „Nie przejmuj się. Uczyłem się, jak pisać scenariusze, na waszym *Dekalogu*, *dziesięć!*”. Nie przejąłem się, a przynajmniej nie tak bardzo, jak sądził Avary. Myślałem wtedy o przedziwnych i niesamowitych kolejach losu, które przywiodły mnie do tego miejsca. Przecież idąc na spotkanie z Kieślowskim w szare popołudnie pewnego dnia w stanie wojennym, nie przypuszczałem, że właśnie rozpocynam drogę, która zaprowadzi mnie, warszawskiego palestranta, do Shrine Auditorium, gdzie będę jednym z nominowanych do Oscara scenarzystów, obok Woody’ego Allena, Douglasa McGratha, Petera Jacksona, Fran Walsh, Quentina Tarantino, Rogera Avary’ego, Richarda Curtisa i Krzysztofa Kieślowskiego.



NIEBO, PIEKŁO I INNE

Krzysztof Piesiewicz, Filmoteka Narodowa w Madrycie, 2019.

W 1995 roku powstała nowela filmowa *Raj*, która zapowiadała nowy tryptyk duetu Kieślowski–Piesiewicz. Kiedy pojawił się pomysł jej realizacji?

Próbie „nakłuwania” Krzysztofa tym tematem podjąłem chyba w roku 1991 czy 1992. Na pewno rozmawialiśmy o tym dłużej w roku następnym, kiedy scenariusze *Trzech kolorów* były już gotowe. Pierwsza reakcja Kieślowskiego była podobna jak przy poprzednich moich pomysłach – śmiech i machnięcie ręką. Taki był początek. Potem wiele razy i długo o tym pomysle dyskutowaliśmy. Koniec końców został zawarty kontrakt z Marinem Karmitzem na napisanie scenariuszy do tryptyku *Raj, Czyściec, Piekło*.

A wracając do samego pomysłu: nie przyszedłem do Krzysztofa z żadnymi gotowymi historiami czy postaciami, tylko z przemyśleniami, z czymś, co interesowało i nurtowało mnie od czasu studiów prawniczych. Bardzo mi wówczas doskwierało przekazywane nam na wykładach myślenie w kategoriach marksistowskiej teorii poznania, przy jednoczesnym lekceważeniu, czy wręcz wyśmiewaniu, myślenia idealistycznego. Ale to ono skłaniało mnie wówczas do zastanawiania się nad istotą dobra i zła. Zdawałem sobie sprawę (i uważałem, że dla przyszłego adwokata jest to bardzo ważne), że dobro i zło oraz to, co pomiędzy – pewna „szarość”, w której funkcjonujemy – to nie tylko idee, byty zdematerializowane (jak na przykład przestrzeń, której dotykam i nie jest pusta), ale empirycznie potwierdzone „kształty” rzeczywistości, przeżywane także fizycznie stany w czasie doświadczania życzliwości, empatii albo krzywdy czy upokorzenia... Jak już wspominałem w naszej

rozmowie, gdy wiadomo, o czym chce się opowiedzieć, co ma być sednem tworzonej historii, wtedy można zacząć poszukiwać pośród zdarzeń, spotkań czy rozmów zaczynu przyszłej opowieści o bohaterach, którzy ten sposób odczuwania i postrzegania świata przeniosą na ekran. W pewnym wymiarze raj oznacza, przynajmniej dla mnie, tęsknotę, którą nosimy w sobie, jest „składnikiem” każdego człowieka, niejako punktem szczytowym materializowania się dobra. Czasem tęsknota za rajem bywa wykorzystywana przez manipulatorów żądnych władzy nad drugim człowiekiem, ale to odrębna sprawa. Całą trylogię, *Raj, Czyściec, Piekło*, chciałem opowiedzieć w konwencji półrealistycznej, biorąc za podstawę każdej z tych opowieści którąś ze znanych baśni czy bajek. W dzieciństwie głęboko przeżywałem baśnie Andersena, ale pamiętam też, że kiedy miałem cztery albo pięć lat, ojciec kupił mi zbiór bajek chińskich. Rodzice czytali je na głos. Jedna zagościła na stałe w mojej pamięci. Opowiadała o chłopcu, który wpadł do dołu wypełnionego węzami. Sytuacja sama w sobie jest przerażająca – malec w gnieździe jadowitych gadów – i bez wyjścia. Jednak tylko z pozoru, bo najbardziej poruszające w tej historii było to, że chłopiec się z tymi węzami... zaprzyjaźnił, całkiem odwrócił bieguny. W każdym razie na początku myślenia i rozmów o tym nowym cyklu filmowym chcieliśmy snuć te trzy scenariusze na kanwie bajek. Pisząc dla Karmitza treatment *Raju*, inspirowaliśmy się opowieścią Carla Collodiego o Pinokiu.

W Posłowie do książkowego wydania noweli *Raj* napisał pan: „W roku 1994 nawiązaliśmy kontakt z dwoma poważnymi producentami europejskimi i wtedy zapadły pierwsze decyzje. Wiosną 1995 r., na Mazurach, zostały zapisane pierwsze zdania noweli filmowej *Raj*. Już 9 lipca 1995 nowela ta złożona została potencjalnemu producentowi filmu. Rozstaliśmy się z Krzysztofem na czas wakacji. Na początku sierpnia odwiedziłem go, żeby zaplanować pracę nad drugą nowelą. Mieliśmy ją pisać jesienią '95. 22 sierpnia otrzymałem wiadomość o ciężkim zawale Krzysztofa. Wsiadłem w samochód i znad morza przyjechałem do maleńkiego

szpitala w Szczytnie. Zmieniło się wszystko. 13 marca 1996 r. Krzysztof zmarł. Wszystko się zamknęło”*.

Po śmierci Krzysztofa zadzwonił do mnie Gilles Jacob, dyrektor festiwalu w Cannes, i zaprosił do jury. Któregoś dnia odwiedziłem Karmitza, który miał w Cannes swoje biuro. Przyjął mnie ciepło. W pewnym momencie zapytałem: „Marin, co robić?”. Spojrzył na mnie i powiedział dwa słowa: „Leninowskie pytanie...”. No właśnie... Zrozumiałem, że nie warto rezygnować z pewnych spraw, klimatu, prześleń, z tego fragmentu rzeczywistości, który współtworzyłem,

Gotowy był już zarys pierwszej noweli, *Raju*, w sumie kilkanaście stron. Wiedziałem, że chcę to wszystko dokończyć. Dokładnie rok po pogrzebie Krzysztofa miesięcznik „Dialog” opublikował całość. Nie miałem jednak żadnej pewności, że ten scenariusz lub jakikolwiek inny, który uda mi się napisać, będzie miał szansę na realizację.

W pamiętnej scenie z *Czerwonego Sędzia* pokazuje Valentine swojego sąsiada za oknem, który przechadza się po posesji z telefonem bezprzewodowym. Kern mówi, że to człowiek zawiadujący handlem narkotykami w Genewie, a widząc poruszenie na twarzy dziewczyny, pyta, czy chciałaby do niego zadzwonić. Ona odpowiada twierdząco, Sędzia wykręca jego numer. Spokojna, wrażliwa i delikatna Valentine niespodziewanie rzuca do słuchawki pełne emocji słowa: „Powinno się pana zabić!”. Obserwowany mężczyzna przerywa rozmowę, rozgląda się nerwowo, a potem wbiega do swojego domu. Mając w pamięci ten fragment *Czerwonego*, trudno oprzeć się wrażeniu, że Filipina z *Raju* jest jakby rozwinięciem postaci Valentine.

Pamiętam jedną z pierwszych rozmów z Tomem Tykwerem. Spotkaliśmy się w Düsseldorfie. Pojechała tam ze mną Marta Kieślowska. Rozmawialiśmy o scenariuszu filmu *Niebo*. W pewnym momencie Tykwer spojrzał na mnie i zapytał: „A dlaczego ona go zabija?”. Chodziło mu

* Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz, *Raj. Nowela filmowa*, Warszawa 1999, s. 56.

oczywiście o to, co powoduje, że Filipina podkłada bombę w biurze człowieka, który bezkarnie rządzi podziemiem narkotykowym w części Włoch. Po chwili milczenia powiedziałem: „Gdyby w 1937 roku ktoś zabił Hitlera, to historia świata zapewne potoczyłaby się trochę inaczej”. Zapadła cisza.

Trudno jednak zapalać sympatią do bohaterki, pamiętając, że z jej powodu zginęli niewinni ludzie, a bandyta ocalał.

Niewielu dostrzegło, że w tej historii w świecie zwykłych, ludzkich relacji bohaterowie umierają już wcześniej, na początku. Po piętnastu, dwudziestu minutach. Potem żyją tylko w przestrzeni miłości. Bardzo dobrze ujął to w recenzji Tadeusz Sobolewski. To nie jest film o zamachu terrorystycznym, tylko o jego konsekwencjach, o matni, w jaką popadają ci, którzy się go dopuszczają, choćby czynili to z najszlachetniejszych pobudek.

To najbardziej interesowało pana w tej opowieści?

Jest w niej coś jeszcze, co zawsze mnie fascynowało. Mali, słabi, śmieszni ludzie, którzy potrafią wykołować potwory. Jak u Cervantesa, Breughla, Chaplina czy Felliniego, ale ślady tego widać także w filmach czeskich reżyserów, na przykład Menzla. W *Niebo* bohaterowie znajdują najbezpieczniejszą kryjówkę na strychu wielkiego gmachu... komendy policji. Filipina wyprowadza w pole policjantów, podając przez telefon fałszywą informację, że zbiegów widziano w tunelu prowadzącym do Francji. W scenariuszu, bo w filmie tego nie ma, zawarty był jeszcze jeden pomysł, który dobrze oddawał to, co mam na myśli. Obraz ludzi, którzy w świecie wielkich nowoczesnych technologii komunikują się ze sobą za pomocą najprostszycy środków, w ten sposób nie wpadając na tych, którzy ich poszukują. W pierwotnej wersji bracia wysyłają sobie sygnały za pomocą latarek i alfabetu Morse'a. Ukrywający się w zaroślach przed gmachem komendy znakami świetlnymi przekazuje informacje stojącemu w jej oknie.

Po filmach, których akcja toczy się w Polsce, Francji czy Szwajcarii, akcja kolejnego została umieszczona we Włoszech. Dlaczego?

Kiedyś z Krzysztofem pojechałem na przegląd jego filmów w FilMOTECE Narodowej w Turynie. W mieście byłem po raz pierwszy i zachwyciła mnie jego uroda, podobnie jak całego Piemontu. Za drugim pobylem byłem nie mniej zauroczony. Być może dlatego, że akurat czytałem biografię Nietzschego. Dostrzegłem w Turynie jakiś rodzaj piękna, a jednocześnie mrok. Tak się złożyło, że nieco wcześniej oglądałem również organizowany co roku w Sienie festyn o nazwie Palio i towarzyszące mu wyścigi. Umieściłem go w scenariuszu. Chciałem pokazać w tej scenie, która miała otwierać film, że w ludziach wciąż drzemie agresja domagająca się uwolnienia. Tykwer jednak zrezygnował z Palio. Zastąpił go sceną, w której główny bohater uczy się latać helikopterem na komputerowym symulatorze. Nie wiem, który pomysł był lepszy... Symulator wniósł do filmu co innego. Kojarzy się przede wszystkim ze światem nowoczesnych technologii i antycypuje scenę końcową filmu.

Gdy w marcu 1998 roku „Dialog” opublikował pański scenariusz *Wiara*, pojawiła się w piśmie informacja, że *Niebo* będzie reżyserował Wim Wenders. Skąd zatem wziął się Tykwer?

Od Harveya Weinsteina, szefa Miramaxu, producenta filmu. Wiemy, jakich przykrości przysporzył wielu, ale trzeba przyznać, że był znakomitym organizatorem produkcji, mającym jednocześnie wycucie różnych ważnych aspektów artystycznych. To on zaproponował Tykwerowi, ale „obstawił” go dwoma innymi reżyserami w roli nadzorców artystycznych: Sydneyem Pollackiem i Anthonym Minghellą. Jednak już na samym początku pracy nad filmem pojawił się pewien problem – konflikt to może za dużo powiedziane. Nie zgadzałem się, żeby film był realizowany w angielskiej wersji językowej, a to stanowiło jeden z kluczowych warunków producenta. Uważałem, że akcja filmu, która dzieje się we Włoszech, wymaga, aby bohaterowie mówili w języku tego miejsca, a nie po angielsku. Sytuacja trwała dość długo

i nie zanośli się na rozwiązanie aż do momentu, gdy wpadłem na pewien pomysł. Zaproponowałem wprowadzenie niewielkiej zmiany, która uzasadniała obecność angielszczyzny w filmie. W pierwotnym scenariuszu Filipina jest Włoszką, nauczycielką matematyki, w filmie stała się Irlandką uczącą we włoskiej szkole angielskiego. Film miał premierę w lutym 2002 roku na otwarciu festiwalu filmowego w Berlinie, po tym, co się wydarzyło 11 września w Nowym Jorku. Wziąłem w niej udział wraz z Tomem Tykwerem, Cate Blanchett i Sydneyem Pollackiem.

Tadeusz Sobolewski napisał wówczas w relacji dla „Gazety Wyborczej”: „Po projekcji znajomy dziennikarz z berlińskiego polonijnego Radia Multiculti podetknął mi mikrofon i zapytał: »Jak *Niebo*?«. Powiedziałem: »Chyba w niebie robią takie filmy?«. Mojemu rozmówcy film nie bardzo się podobał, sala przyjęła go z rezerwą, jakby zaskoczona. Ale ja jestem pewny: udało się to »niebo«. Temat ryzykowny, zwłaszcza po wydarzeniach ostatniego roku”^{*}.

Wydaje mi się, że ten film nabrał innego wymiaru po latach. Dziś bardzo trudno funkcjonować ludziom o jasnych, czystych intencjach. A ten film dotyka problemu terroryzmu. Mówi, że nie da się walczyć o sprawiedliwość metodami, które pociągają za sobą straszliwe konsekwencje. Szkoda, że *Niebo* nie zostało zrealizowane wcześniej, wkrótce po napisaniu scenariusza. Taki film zapowiadałby coś istotnego, być może przed czymś by ostrzegał, pokazując zagubienie, jakie wywołuje terroryzm. Przyznaję, że w tym, aby w *Raju* czy też zrealizowanym na jego podstawie *Niebie* bohaterką uczynić idealistkę, była jakaś bezczelność. Ale zawsze lubiłem stąpać po cienkim lodzie

Podoba mi się ten fragment *Posłowie* do książkowych wydań nowel *Raj, Piekło, Czyściec*, w którym pisze pan: „Kiedy rozmawiałem

^{*} Tadeusz Sobolewski, *Berlinale 2002: Film z nieba*, „Gazeta Wyborcza”, 7 lutego 2002.

z Krzysztofem Kieślowskim o idei trzech nowel oraz scenariuszy i przyszytych filmów, myślałem sobie, że te pojęcia, które towarzyszą naszej cywilizacji od tak dawna, mają zapewne swoje współczesne odniesienia. Jakże często spotykamy bowiem ludzi jasnych, którzy promieniują życzliwością i otwartością, i takimi pozostają nawet w najtrudniejszych sytuacjach życiowych. Ludzi, którzy swoimi postawami tworzą takie relacje, że pragniemy być bliżej siebie. Więcej – to oni dają poczucie sensu. Ale jakże często widzimy w życiu postacie, dla których zło jest sposobem na współistnienie, a permanentna walka metodą na sukces. To osoby dezintegrujące, rozpychające się, hałaśliwe. I jeszcze ta wielka grupa ludzi mających w sobie rozpacz – rozpacz wynikającą jakże często z konfliktu sumienia, rozpacz ludzi pragnących odwrócić lawinę niedobrych zdarzeń, którą sami niepotrzebnie w momentach zagubienia wywołali. Kto wie, czy to nie są ci, którzy dają świadectwo sumienia. Takie to myśli, impresje stanęły u podstaw podjęcia próby zilustrowania ruchomym obrazem trzech pojęć – *Raj, Czyściec, Piekło*”^{*}. Przejdźmy zatem do rozmowy o *Piekle*.

Pokażę panu, z czym przychodziłem na początku do Krzysztofa. Akurat ze wszystkich moich notatek zachowały się chyba tylko te do *Piekle*. Niech pan spojrzy – to kilka podstawowych uwag o bohaterkach, różne „warianty” tych postaci oraz sugestie pewnych konfliktów, które zachodzą między nimi. Nie wiem, czy moje pismo jest dość wyraźne, więc przeczytam panu, co tu zanotowałem: „Julie, Weronika, Walentyna. W ekspozycji: Julie ma 7 lat (może 6), Weronika 4–5 lat, Walentyna 3 lata. Zaczynamy je prowadzić po ekspozycji po 25–30 latach, może więcej? Julie miałyby więc 32–37 lat, Weronika 29–35 lat, Walentyna 28–33 lata. Można przesunąć wiek: Julie ma 14 lat, Weronika 8 lat, Walentyna 5 lat. Wtedy – Julie ma około 45, Weronika około 35, Walentyna około 30 lat. Czym starszy wiek bohaterek po ekspozycji, [tym] daje to większy background,

^{*} K. Piesiewicz, *Piekło*, dz. cyt., s. 56.

doświadczenie z przeszłości. Czy siostry są blisko? Czy są daleko od siebie? Czy przeżycie zdeintegrowało ich bliskość siostrzaną, czy też spowodowało silną wspólnotę? Może najmłodsza jest z innego ojca? Może to zostanie znakiem zapytania do końca i będzie powodem napięcia? Może ten fakt spowoduje specjalny stosunek starszych siostr do tej najmłodszej? Kim są nasze bohaterki po 30 latach? Jakie mają relacje z matką? Nienawidzą jej? Czy też walczą o normalność? Może ojciec jest na wózku? Może poświęcają mu wiele? Jeśli żyje. Może ten ojciec dezintegruje ich życie osobiste? On jest punktem odniesienia: tatuś”. Tyle, całości nie będę czytał. A może jeszcze to: „Jeżeli bierzemy te imiona, może damy coś z cech naszych poprzednich bohaterek?”. To oczywiście odnosi się do Walentyny, bo tak ma na imię bohaterka *Czerwonego*, oraz drugiej siostry, która z imienia nawiązuje do postaci z *Podwójnego życia Weroniki*. Podobne, własne notatki miał Krzysztof. Mówiłem już panu, że ważne miejsce w pracy nad scenariuszem, a potem nad filmem, zajmował „notes Kieśła” z różnymi pobocznymi, uzupełniającymi uwagami, które padały w czasie naszych spotkań albo powstały wskutek innych inspiracji.

Wobec tego zrewanżuję się panu tym, co znalazłem w ostatnim notesie Kieślowskiego, który przechowuje pani Maria Kieślowska. Zapisałem to sobie. Na pierwszej stronie widnieje adnotacja, że został założony 20 marca 1994 roku. W środku kilka krótkich uwag – myśli à propos *Piekle*. Jedne, zapisane na stroniczce pod nagłówkiem „Marin o piekle”. Domyślam się, że to ślad jakiejś rozmowy z Karmitzem. Kieślowski zanotował ujęte w cudzysłów słowa owego Marina: „Piekle to samotność”, a dalej: „piekle to brak”. Potem: „Dlatego też w tradycji żydowskiej nie wolno zostawiać człowieka samego, nawet tradycyjne [trzy słowa nieczytelne – M.J.] nakazywały znaleźć towarzysza podróży dla kogoś, kto podróżował z sądu do sądu”. I na końcu jeszcze zdanie: „Wyjście z piekła (z samotności) jest próbą zrozumienia, a więc próbą

zostania mędrcom”. Kilka stron dalej są jeszcze drobne uwagi, które – jak się można domyślać – miały być dodaniem jakiegoś szczegółu, konkretnie do rysunku postaci z przyszłego scenariusza: „*Piekle* – któraś z nich obsesyjnie rozwija pozawijany kabel telefoniczny. Zapytana, czemu to robi: »Ojciec nie znosił poplątanych kabli...«. Może: »Pamiętam, że ojciec itd...«. Postać (może syn Marii) mierząca cały czas szerokość i długość pokoi, wysokość pomieszczeń, głębokość basenu, wymiary drzwi, belek, okien, etc. Nigdy o nim nie mówimy, dopiero gdy pojawia się ktoś obcy, pyta: »co on robi?«. Maria: »Mierzy. Lubi znać wymiar«”.

To właśnie ten rodzaj uwag, jakie były zapisywane w „notesach Kieśła” do naszych wcześniejszych filmów. Szkoda, że się nie zachowały. Zdaje się, że Krzysztof wyrzucał je po zakończeniu filmu i ten, który przechowuje Marysia, jest pewnie ostatni... Współpraca z innymi reżyserami to jednak nie było już to samo co praca z Kieślowskim – od pierwszego zdania do ostatniej sklejki. W przypadku Tykwera i Tanovicia miała ona zupełnie inny charakter. Zmieniła się moja rola i pozycja. Byłem bardziej scenarzystą, który przekazuje reżyserom swój utwór jak towar. Oddawałem materiał na garnitur. Już kto inny kroił, wybierał fason. Przy czym chcę powiedzieć, że z tych wszystkich filmów byłem bardzo zadowolony. W *Niebie* wręcz zakochany. Poza tym miałem ogromne szczęście do aktorek, które wcielały się w postacie z moich scenariuszy: Cate Blanchett w *Niebie*, a wcześniej Kinga Preis w *Ciszy* Michała Rosy, potem cała plejada aktorek francuskich w *Piekle* (*L'enfer*, 2005) Tanovicia: Carole Bouquet, Emmanuelle Béart, Marie Gillain, Karin Viard, a także Kamilla Baar w *Nadziei* wyreżyserowanej przez Stanisława Muchę. Jednocześnie przez cały czas nie opuszczało mnie poczucie, że jestem trochę przejazdem w tej przestrzeni kina. Dawało i nadal daje mi to satysfakcję, ale nie tyle z faktu, że pracuję „w filmie”, ile z całkiem innego powodu. Miałem bowiem szczęście znaleźć wspaniałe narzędzie, żeby powiedzieć coś od siebie, a do tego spotkałem tak wielkiego twórcę jak Krzysztof Kieślowski, który chciał ze mną być i pracować.

Jak zatem wyglądała pana praca nad scenariuszem *Piekle*? Przypomnę, że film powstał w 2005 roku, choć nowela scenariuszowa została opublikowana w Polsce w 1999 roku.

Scenariusz tego filmu pisałem już sam, bez udziału Krzysztofa. Pomagała mi w tym Agnieszka Lipiec-Wróblewska, która nadawała mu kształt na papierze. Potem ten tekst poprawiałem i uzupełniałem. Na tym cały czas polega mój sposób pracy nad scenariuszem. Muszę o nim z kimś rozmawiać, opowiadać historie, sceny, „dyktować” dialogi, obrazy, a potem doprecyzowywać już pewien zapisany kształt całości. Wcześniej w taki sposób napisałem jeden scenariusz. Gdy pracowałem z Krzysztofem w Paryżu, zdarzały się takie momenty, kiedy zostawałem sam. On wyjeżdżał na dokumentację albo na zdjęcia. Poznałem wówczas pewną angielską reżyserkę. Zależało jej na współpracy ze mną. W krótkim czasie napisałem z nią scenariusz filmu dla BBC. Nosił tytuł *Passion Play*. Był to miniseria, a może tryptyk, który opowiadał tę samą historię z trzech punktów widzenia. Każda część miała w zamyśle trwać godzinę. Zapłacono mi honorarium, ale film nie powstał. Trudno mi ocenić ten tekst. W zasadzie opowiadałem, czy też dyktowałem jej, a ona zapisywała całość po angielsku. Wydaje mi się, że sam pomysł był ciekawy. To historia trójkąta miłosego opowiadana w każdej z trzech części przez inną osobę z tego związku. Zamyśl całości wziął się z mojego doświadczenia prawniczego. Coś podobnego można odnaleźć w scenie z *Dekalogu, dziesiątą*, gdy komisarz policji, grany przez Cezarego Harasimowicza, przeprowadza dwie osobne rozmowy z każdym z dwóch braci (Stuhr i Zamachowski). Za każdym razem słyszy trochę inną wersję rzucających podejrzenia jeden na drugiego.

Nakręcone na podstawie pańskiego scenariusza *Piekie* wywołało różne reakcje. Tadeuszowi Sobolewskiemu, któremu tak bardzo podobało się *Niebo*, film Tanovicia zupełnie nie przypadł do gustu. W recenzji zatytułowanej wymownie *Widmo Kieślowskiego* pisał: „Podstawową słabością *Piekle* jest to, że obie warstwy

filmu – fabularna i symboliczno-intelektualna – jaskrawo od siebie odstają. Nie bardzo wiadomo, co dla czego jest tutaj pretekstem: melodramat dla intelektualnego dyskursu czy odwrotnie? Historia trzech siostr, gdyby ją wyłuskać z towarzyszących jej nieustannie symbolicznych komentarzy, nie różniłaby się od fabuły z telenowel opartych na nieustannych zbiegach okoliczności i udających »niezwykłość samego życia«^{*}. Z kolei Peter Bradshaw, recenzent brytyjskiego „The Guardian”, zdecydowanie wolał *Piekie* Tanovicia od *Nieba* Tykwera. Pisał, że film bośniackiego reżysera jest „cennym dodatkiem do kanonu dzieł Kieślowskiego”, dziełem porywającym i skończonym. Odnosząc się do scenariusza, brał go wciąż za rzecz, która wyszła spod pióra tego samego autorskiego duetu, który stworzył *Dekalog* i *Trzy kolory*: „To, co napisali Kieślowski i Piesiewicz, to genialne, wciągające dzieło inspirowane *Medeą* Eurypidesa, w którym seksualność i nieszczęście tworzą mieszaną wybuchową prowadzącą do destabilizacji”^{**}.

Po upadku pierwotnego zamysłu realizacji tryptyku *Piekie* uratowała Nicole Cann, agentka reprezentująca przez wiele lat Kieślowskiego i mnie. Przeniosła produkcję do Paryża i pewnego dnia zatelefonowała z informacją, że scenariusz zrealizuje Danis Tanović, reżyser nagrodzonej Oscarem *Ziemi niczyjej* (2001). Bardzo się ucieszyłem. Jak już mówiłem, udało się zebrać do tego filmu wspaniałą obsadę. Ja najlepiej zdawałem sobie sprawę, że ten scenariusz będzie bardzo trudny w realizacji. Opowiadanie o trzech siostrach żyjących osobno aż do chwili wspólnego spotkania toczy się równolegle. Włożyłem w tę historię wiele swoich doświadczeń prawniczych z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, kiedy broniłem w procesach o czyny lubieżne popełnione w stosunku do małoletnich chłopców. Sprawy obrzydliwe, przejmujące, ale często

* Tadeusz Sobolewski, *Widmo Kieślowskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 9 marca 2006.

** Peter Bradshaw, *Hell (L'Enfer)*, „The Guardian”, 21 kwietnia 2006.

też dwuznaczne. Z jednej z nich pochodzi wątek dramatycznego zdarzenia, które zburzyło w dzieciństwie harmonię życia rodzinnego trzech sióstr. Tanović to reżyser bardzo utalentowany, z dużym temperamentem. Scenariusz *Piekła* był ze swej istoty „mocny” i chyba nie należało go dodatkowo wzmacniać, wyostrowając rysunek postaci. Tymczasem reżyser miał taką potrzebę i – tak to ujmę – „dociskał pedał gazu”. A wystarczyło jechać z prędkością podaną w scenariuszu, by dotrzeć do artystycznego spełnienia tego filmu. Niemniej uważam, że *Piekło* to bardzo dobry film i może byłby lepszy, gdyby został opowiedziany „ciszej”.

Na czym polegało to „dociskanie pedału”?

W tej opowieści o trzech siostrach z wielu powodów tworzy się piekło. Po pierwsze, bo przestają być ze sobą. Po drugie, w ich życiu zabrakło przebaczenia tam, gdzie było ono najbardziej potrzebne, i dlatego coś najbardziej istotnego w ich życiu uległo zrujnowaniu. Mowa w tym filmie o niszczącej sile zazdrości czy problemie miłości, która idzie za daleko, doprowadzając do upokorzenia. Każda z sióstr poszukuje jakiejś konstrukcji idealnej, na której pragnęłaby oprzeć swą egzystencję, lecz żadnej się to nie udaje. W pierwotnym zamyśle siostry oznaczały także trzy historie opowiedane równolegle, tworzące razem pewien mikrokosmos. Podobnie jak w przypadku *Czerwonego* także ten scenariusz opierał się na koncepcji retrospektywy linearnej, o której już rozmawialiśmy. Jednak Tanović postanowił od tego odejść. Scenariusz rozpoczyna się od sceny w szkole, wydarzeń brzemiennych w skutkach dla całej rodziny bohaterki. Tymczasem film otwiera scena pokazująca ojca trzech sióstr w chwili, gdy wychodzi z więzienia po odbyciu kary, skazany po wydarzeniach, jakie miały miejsce w szkole. Tanović umieścił w tej introdukcji wymyśloną i napisaną przez siebie scenę z ptasim gniazdem, z którego wypada pisklą. Początek tej historii mojego autorstwa był starannie przemyślany i osadzony w całości, podobnie jak cały scenariusz. Staram się właśnie tak konstruować moje opowiadania, by kolejne sceny

zawierały tylko to, co niezbędne dla ich pełnego wybrzmienia, by nie wymagały żadnego „dociskania”, dokładnie pasowały do siebie. Jeden z pomysłów, jakie zawarłem w scenariuszu, który miał wyraźnie korespondować z przekazem zawartym w całym opowiadaniu, dotyczył Anny, która studiuje historię sztuki. Chciałem, żeby w którejś scenie przeglądała taki album jak ten, który przywiozłem przed laty z Grecji. Mamy na przykład Akropol...

***Guide avec reconstructions de Athens*, autor: Niki Drossou Panaiotou. Bardzo sugestywny przewodnik po historii architektury starożytnej Grecji. Na kolejnych stronach mamy zdjęcia ruin antycznych budowli. Przykrywając je półprzezroczystymi nakładkami, na których dorysowano brakujące elementy, w jednej chwili możemy zobaczyć, jak ta budowla wyglądała w swoim pierwotnym kształcie, nim popadła w ruinę.**

Dokładnie tak. Jest tu i aluzja do antyku, i możliwość porównania dwóch obrazów świata – w swojej architektonicznej harmonii i w stanie po katastrofie. Tymczasem Tanović z tego zrezygnował i wprowadził w to miejsce scenę, w której Anna, zdając egzamin na uniwersytecie, mówi o Medei. Moim zdaniem w tym miejscu „docisnął pedał” czy też dopowiedział za wiele. Bo oczywiście, że ta historia zawiera w sobie odniesienie do Medei, ale czy należało od razu mówić o tym wprost? Na egzaminie? Moim zdaniem wystarczyłby album z antycznymi ruinami. Ale jeszcze raz podkreślam: uważam, że to, co zrobił Tanović, jest bardzo udane i w swym efekcie przejmujące.

Znów da się to skomentować słowami Sobolewskiego, że film Tanovicia „można by nazwać opowieścią o rodzinnej tragedii, o ludzkim piekle. Ale skomplikowana, wielowątkowa, wylaniająca się z retrospekcji fabuła ma służyć jedynie jako ilustracja tezy o zaniku greckiego poczucia tragizmu – czyli katastrofalnego zderzenia człowieka z siłami wyższymi. Jak również (choć to inna parafia) o zaniku chrześcijańskiego poczucia grzechu i piekła – możliwości

**całkowitego zaprzepaszczenia swego życia z braku miłości”*. *Pie-
kło* nie było pierwszym filmem, jaki został nakręcony na podstawie
pańskiego tekstu. Była nim *Cisza* z 2001 roku w reżyserii Michała
Rosy. Jak doszło do waszego spotkania i podjęcia współpracy?**

To był i zarazem nie był przypadek. W 1994 roku znalazłem się w jury Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Zobaczyłem na nim *Gorący czwartek* (1993) uhonorowany potem nagrodą za debiut. Bardzo o nią zabiegałem. Film ten poruszył mnie. Niejako w jego tle zobaczyłem młodego artystę, który potrafi przenikliwie patrzeć na świat, dostrzegając w nim sprawy społeczne, a do tego wie, jak o nich opowiadać na ekranie, powołując do życia postacie z krwi i kości. Podczas bankietu podszedłem do reżysera i właściwie od tej rozmowy w Gdyni zaczęła się nasza współpraca. Chodził mi wówczas po głowie pomysł na realizację kilku filmów nawiązujących do ośmiu błogosławieństw, ale w interpretacji dalekiej od wykładni katechizmu czy teologicznych ustaleń; bardziej szukałem ich przełożenia na rytm codziennego życia tu i teraz. Uważam, że osiem błogosławieństw to osiem zdań z *Kazania na górze*, które – jeśli się je uważnie przeczyta – jest jak gdyby programem na życie wspólnotowe nigdy wcześniej niewymyślone, ale też nigdy niezrealizowane. Myślenie prawdziwie chrześcijańskie w swej istocie sprowadza się do tego fragmentu Ewangelii. Natomiast organizacja wspólnoty w ramach Kościoła niestety często daleka jest od *Kazania na górze*. Staje się tym, co byśmy dzisiaj nazwali formą działania na zasadach korporacyjnych. Dominuje struktura i gdzieś ulatuje sens, a przeważają ludzkie, często ciemne namiętności wynikające z pożądania władzy, a nie kształtowania pięknych ludzkich postaw. Dzisiaj to nie jest zbyt jasna przestrzeń, ale wiem, że wszystko ewoluuje.

A tak na marginesie, często zastanawiam się nad zdaniem wypowiedzianym przez André Malraux, człowieka przenikliwego i doświadczonego: „wiek XXI albo będzie wiekiem religii, albo nie będzie

go wcale”. Otóż kiedy patrzy się na dziejące się od początku XXI wieku straszne konflikty i zbrodnie dokonywane rzekomo w imię Boga wszechmogącego oraz konflikty powstające na podłożu religijnym, to trudno zrozumieć sens tego zdania. Z drugiej strony jednak po dłuższym zastanowieniu dostrzega się sens tej konstatacji. Może Malraux myślał o religii i wierze nie jako o strukturze, ale o autentycznym, głębokim, duchowym przeżyciu oraz o korzeniach, nie organizacji? Może myślał o pokorze, a nie o bucie i arogancji?

Personalizm chrześcijański był panu zawsze bliski. Wspominał pan o tym wiele razy.

No tak, ale personalizm został odłożony na półkę. Myślę, że to wielki błąd i wielka strata. Przyjdzie za to zapłacić wysoką cenę tym, którzy to uczynili. Ogromny wpływ miała na mnie lektura książek profesora Stefana Swieżawskiego. Bardzo interesowała mnie teoria spotkania, filozofia dialogu. Możemy budować różne modele scenariuszowe, historie o rozmaitych bohaterach, anegdota, ale to, do czego przywiązywaliśmy z Krzysztofem wagę, to raczej pytania niż odpowiedzi. Do tego dochodziła opisywana przez Tischnera dialogiczność, dostrzeżenie twarzy w innym człowieku. Jeżeli ktoś naprawdę interesuje się twórczością Krzysztofa Kieślowskiego, to zna sposób budowania przez niego bliskości, nawiązywania szczególnej relacji między widzem a bohaterem. Kieślowski przywiązywał ogromną wagę do zatrzymania kadru na twarzy człowieka na ułamek sekundy. Ogromna uważność, skupienie, to znaczy dostrzeganie oczu, zmarszczek, zadumy. Proszę zwrócić uwagę – to stosunek do ludzi, do świata. Ale w ten sposób tworzy się również napięcie. Zmusza się widza, żeby razem z reżyserem spojrzeć w twarz.

Wróćmy do pańskiego spotkania z Rosą i pomysłu na realizację filmów nawiązujących do ośmiu błogosławieństw.

Cykl miał nosić tytuł *Naznaczeni*. Napisałiśmy scenariusz *Ciszy*, a Michał Rosa nakręcił według niego film ze wspaniałą rolą Kingi Preis,

* T. Sobolewski, *Widmo Kieślowskiego*, dz. cyt.

która otrzymała za nią główną nagrodę na festiwalu w Gdyni. Rosę nagrodzono tam za reżyserię. Po obejrzeniu *Gorącego czwartku* i *Farby* (1997) nabrałem przekonania, że Rosa jest odpowiednią osobą, by opisać ówczesną Polskę, dokonujące się wokół nas w sposób bardzo burzliwy procesy, jakieś przepoczwarczenie, konieczność zmiany postaw i preferencji, samoorganizowania. Dzisiaj wiemy, że wytworzone wówczas „ciśnienie” przyniosło niezupełnie dobre rezultaty w zakresie organizowania życia społecznego... Moim zdaniem teraz, kiedy rozmawiamy, obserwujemy wokół nas pewne odreagowanie tamtych procesów. Myślę, że reżyser jest bardzo dobrym partnerem do opisywania takiej rzeczywistości. *Ciszę* zaś uważam za bardzo dobry film. Mówię to poniekąd z perspektywy dnia dzisiejszego. Obejrzałem go niedawno, to znaczy kilka ładnych lat po premierze, i uświadomiłem sobie, że *Cisza* odpowiada na kilka fundamentalnych pytań, które sobie stawiamy, zastanawiając się nad tym, co wpłynęło na taki kształt naszej terażniejszości.

Film ten zderza jakby różne światy, różne wrażliwości: z jednej strony włóknarki, maszynista i kolej, znaki dawnej epoki czy też jakichś porządków o pewnym dłuższym trwaniu, kojarzone ze światem odchodzącym w przeszłość, a z drugiej młoda dynamiczna kobieta, w jakimś sensie drapieżna bizneswoman, właścicielka firmy kosmetycznej...

Tak, film pokazuje konfrontację pewnych postaw, brutalizację języka, rozwijanie pędu w bliżej nieokreślonym kierunku, rodzaj przyspieszonego egzystencjalnego metabolizmu pozostającego w ciągłej interakcji z innymi ludźmi, chociaż bardzo powierzchownej, spychającej człowieka do życia w kokonie samotności. Jest tam tęsknota za innym światem, zderzenie dwóch osobowości. Chyba mogę dzisiaj powiedzieć, że to jeden z nielicznych filmów pokazujących przepoczwarczenie się Polski, a jednocześnie jeżeli ktoś życzliwie spojrzy na ten film, to dostrzeże, że on coś przepowiada... I być może gdyby „przewodnicy stada” – tak to określe – kiedy *Cisza* weszła na ekrany, obejrzeliby ją

z uwagą i namysłem, zastanawiając się przez chwilę nad tym, co przepowiada, a potem wyciągnęli z tego wnioski, to byłibyśmy dziś w innym miejscu. Ucieszyłem się, kiedy usłyszałem w telewizji, jak pozytywnie o tym filmie mówiła profesor Środa, ale nie dlatego, że mówiła dobrze, lecz że bardzo dobrze uchwyciła jego sens i to, dlaczego został nakręcony. Ogólnie rzecz biorąc, miałem dużo szczęścia w swojej pracy filmowej. Dane mi było współpracować z wieloma wybitnymi artystami, operatorami, scenografami, kompozytorami. Szczególnie o ostatnich warto powiedzieć. Muzykę do *Nieba* skomponował niezwykle utalentowany estoński kompozytor Arvo Pärt. Podczas pracy nad *Ciszą* Michał Rosa wpadł na świetny pomysł, by powierzyć skomponowanie oprawy muzycznej do tego filmu Tomaszowi Stańce, wspomniałem mu muzykowi. Pamiętam, że krótko po tym jak otrzymał scenariusz, zadzwonił do mnie i dzieląc się wrażeniami z lektury, w ciągu kilku minut precyzyjnie opisał mi istotę zagadnienia, o którym mowa w *Ciszy*.

Czy praca nad tym filmem przysporzyła trudności?

Problemy stwarzało zakończenie. Nie od razu je znaleźliśmy. Za proponowałem, by w finale dwójka bohaterów spotkała się podczas widzenia w więzieniu. On został już skazany za spowodowanie katastrofy kolejowej na kilka lat. Co będzie potem? Czy drogi tych dwojga rozeszły się na zawsze? I tu następuje scena, która daje nadzieję, że będzie jakiś ciąg dalszy, że nie wszystko się między nimi skończyło.

Co było po *Ciszy*?

Kolejny projekt filmu dla Michała Rosy. Jednak nie został on zrealizowany, a szkoda. Scenariusz nosił tytuł *Czystość serca* i opowiadał o górniku, który w wyniku restrukturyzacji kopalni zostaje bezrobotnym. Otrzymuje odpłatę i idzie z nią do kasyna. Tam wszystko traci. A potem dopada go jakaś mania na punkcie kul...

Kul?

Kul... Więcej nie ujawnię, bo może uda się jeszcze kiedyś tę historię komuś zrobić i kule potoczą się na ekranie, a nie tylko w naszej rozmowie o niezrealizowanym scenariuszu. Oczywiście marzy mi się, że to właśnie Michał Rosa, ze swoją wrażliwością i talentem, zrealizuje ten film...

W listopadzie 1998 roku „Dialog” opublikował scenariusz *Nadziei*, a kilka lat potem na jego podstawie powstał film...

Nakręcił go Stanisław Mucha, kiedyś aktor w Starym Teatrze w Krakowie, obecnie reżyser filmów dokumentalnych realizowanych w Niemczech i tam z powodzeniem pokazywanych, także w kinach. Debiutował filmem o Andym Warholu. Obejrzałem i nazwisko reżysera od razu wpadło mi w ucho. Podoba mi się jego poczucie humoru, temperament pogodnego ironisty, umiejętność dostrzegania sytuacji, które są zarówno dramatyczne, jak i śmieszne. Włożyłem mu do ręki scenariusz *Nadziei*, a on z miejsca zabrał się do jego realizacji. Bardzo szybko osiągnął porozumienie z niemieckim producentem Pandora Film, a także uzyskał wsparcie produkcyjne Telewizji Polskiej. Złapałem nic porozumienia z reżyserem, jeśli idzie o postrzeganie świata. *Nadzieja* (2006) była jego debiutem fabularnym. Nie chcę oceniać filmu, ale chętnie powiem, że debiutant całkowicie zaspokoił moje oczekiwania względem realizacji tego scenariusza, zarówno jego kształtu artystycznego, jak i pewnych myśli, które udało mu się w tym obrazie zawrzeć. Zgromadził świetną obsadę na planie. Powierzył główne role Wojciechowi Pszoniakowi, Zbigniewowi Zapasiewiczowi, Kamilli Baar.

W wywiadzie z 2007 roku Mucha tak mówił o pracy z panem: „Kilka lat temu poznałem Krzysztofa Piesiewicza na festiwalu filmowym w Karlowych Warach. Spotkaliśmy się przypadkowo po jakiejś projekcji w środku nocy w pizzerii. Zaczęliśmy rozmawiać. Najpierw o cenach benzyny w Czechach, a potem o kinie. Później, już po festiwalu, przysłał mi kilka swoich scenariuszy. Mnie najbardziej

urzekła *Miłość*, ale ten scenariusz był już kupiony. Z tryptyku Piesiewicza miałem więc do wyboru *Wiarę* albo *Nadzieję*. Jednak *Wiara* okazała się scenariuszem, który zadziwiająco przypominał mi własne życie. Dlatego ją odrzuciłem. Myślę, że trzeba mieć bardzo dużo dystansu, by zrobić taki film o sobie. Dlatego wybrałem *Nadzieję*”*. A według pana co było najważniejsze w tym scenariuszu, a później w filmie?

Coś, co głęboko we mnie siedziało od pierwszych lat adwokatury. Chodzi o pewien rodzaj aktu spełnienia dokonującego się we wnętrzu człowieka, którego reprezentuje obrońca. Ujmując rzecz najprościej, chodzi o to, że spełnieniem pewnej, być może największej nadziei obrońcy jest przemiana kogoś, kto ma na sumieniu złe czyny. Autentyczna przemiana. Mówiąc o obsadzie, powinienem dodać, że podpowiedziałem Stasiowi, by obsadził Zbyszka Zamachowskiego w roli dla niego nietypowej – policjanta prowadzącego śledztwo. W kulminacyjnym momencie inspektor, w którego wciela się Zamachowski, zwraca *corpus delicti*, ponieważ sprawa znalazła swoje pozytywne rozwiązanie, zanim trafiła do sądu. Nastąpiło wykrycie sprawcy, jego przyznanie się do winy i zadośćuczynienie. I sprawa została zamknięta. Poza tym film dotyka kilku innych spraw, które pojawiają się w *Niebie* czy *Białym*. Chodzi o zwykłe codzienne zachowania ludzi żyjących obok głównego nurtu, którzy mogą poważnie zakłócić spokój innym. Taką postacią w *Nadziei* jest młody chłopak, syn kościelnego organisty, a w *Niebie* główny bohater filmu, syn policjanta. Chcą czynić dobro, nie wyrządzając wielu krzywd, ale nie wyczuwają, co dobre, a co złe. Film Muchy spotkał się z niezrozumieniem, wręcz z atakiem na festiwalu w Gdyni. A powinien otrzymać nagrodę za debiut. Film ten właściwie zrozumiał Tadeusz Sobolewski, który poświęcił mu wnikliwy tekst opublikowany na łamach „Gazety Wyborczej”. Muszę powiedzieć, że po konferencji prasowej zorganizowanej po pokazie *Nadziei* na festiwalu w Gdyni straciłem ochotę na robienie filmów w Polsce.

* Stanisław Mucha, reżyser, rozmawia Mariola Wiktor, „Wysokie Obcasy”, 30 lipca 2007.

A skąd się wziął pomysł na tryptyk: *Wiara, Nadzieja, Miłość*?

W ciągu siedmiu, ośmiu lat, jakie upłynęły od śmierci Krzysztofa, udało mi się zrealizować zamiar opowiedzenia w scenariuszach o kilku ważnych sprawach, o tym, co mnie mocno uwierało. W tym czasie otrzymywałem różne propozycje współpracy, ale ich nie podejmowałem. Wciąż czekają na zrealizowanie scenariusze już przeze mnie napisane: *Czyścić, Czystość serca, Wiara i Miłość*. Ten ostatni uważam za najlepszy, jaki udało mi się napisać, i nie chcę, żeby trafił w przypadkowe ręce. Natomiast pomysł tryptyku, o który pan pyta, wiąże się z moim spotkaniem z Lilianą Cavani, która była wówczas prezesem telewizji włoskiej RAI, dwa, trzy lata przed końcem poprzedniego wieku zaproponowała mi napisanie scenariusza filmu przełomu stuleci.

Od kilku lat jeździ pan do Sokołowska, w którym organizowany jest festiwal *Hommage à Kieślowski* i gdzie znajduje się także Archiwum Twórczości Krzysztofa Kieślowskiego. Pokazywane są tam jego filmy, ale także obrazy kina współczesnego, które będąc dziełami innych autorów, utworami osobnymi, dalekimi od jakichkolwiek form naśladowania Kieślowskiego, wchodzą w dialog z jego twórczością, jak choćby pokazywane w 2018 roku filmy Petra Zelenki. Poza tym kino wyrosło ze spotkania Kieślowskiego z *Piesiewiczem* wciąż inspiruje. W 2009 roku powstał cykl krótkometrażowych filmów fabularnych *Dekalog 89+*, a rok wcześniej TVP zrealizowała dziesięć filmów dokumentalnych w serii *Dekalog po Dekalogu*. Prawie każdy z tych dwudziestu filmów został zrealizowany przez innego twórcę. W Sokołowsku widziałem też kilka lat temu spektakl na podstawie adaptacji scenariusza *Raju* w reżyserii Marcina Bortkiewicza.

Prawie wszystko, co z Krzysztofem napisaliśmy, zaczęło żyć poza filmem. Na kilku płaszczyznach. Jedną z nich jest oddziaływanie na widzów, na moje pokolenie i pokolenia młodsze. Druga wiąże się niejako z odmiennym, nowym, nieprzewidzianym przez nas obszarem oddziaływania tego, co stworzyliśmy. Pozakinowym. Chodzi mi o obieg

czytelniczy, do którego trafiły w formie książek nasze scenariusze *Dekalogu* i *Trzech kolorów*, przetłumaczone na wiele języków. Ale mam tu też na myśli życie sceniczne tych tekstów. W zasadzie od blisko ćwierćwiecza nie było takiego okresu, żeby któryś z naszych scenariuszy nie był wystawiany gdzieś na świecie. Nie tak dawno *Trzy kolory* znalazły się w repertuarze Teatru Narodowego w Meksyku. Nasze scenariusze trafiły między innymi na deski teatrów w Göteborgu, Sztokholmie, Monachium, Amsterdamie, Brukseli, Wiedniu, Pradze. W tej chwili na przykład rozmawiam z teatrami narodowymi w Strasburgu i Tokio.

W „nowej odsłonie” powrócił nie tak dawno tryptyk *Trzy kolory*, w zaskakujący sposób zinterpretowany przez Leigh Singera w jego wideoesaju *Three Colours Silver: Kieślowski's trilogy at 25*, wyprodukowanym przez słynny brytyjski miesięcznik „Sight and Sound” i opublikowany 12 września 2018 roku na stronie internetowej British Film Institute. Singer w bardzo zwięzły i efektowny sposób prezentuje w nim wszystkie trzy filmy na tle biografii reżysera, by w finale zaprezentować trójkolorową trylogię jako pochwałę zjednoczonej Europy czy Unii Europejskiej, dzieło ujawniające swoje ukryte antybrexitowe przesłanie. Znamienne dla tego zamysłu jest umieszczenie w filmie pańskich wypowiedzi na ten temat: „I ja w to wierzę, i to się często udaje osiągnąć, na przykład cała idea Unii Europejskiej. Być może jest to najwspanialsza myśl polityczna w historii od setek albo tysięcy lat w tym miejscu na ziemi... Po prostu chcieliśmy zwrócić się do ludzi, żeby porozmawiać o otaczającym ich świecie”. Singer w komentarzu do tego filmowego eseju, także zamieszczonym na stronie BFI, napisał, że ma on na celu „zlokalizowanie aktualnego znaczenia ostatnich filmów Kieślowskiego i tego, w jaki sposób to, co polityczne, zostaje w nich pokazane przez to, co osobiste”.

Bardzo przenikliwe spostrzeżenie Leigh Singera. Zawsze uważałem, że suma indywidualnych postaw tworzy masę krytyczną, która mebluje świat, w jakim przyszło nam żyć. Ale w związku z tym, co nas tu

i teraz, kiedy prowadzimy rozmowę, otacza, i nawiązując do stwierdzenia Singera, pozwoli pan, panie Mikołaju, na jeden cytat. Jest to krótki zapis z notatek wielkiego i przenikliwego Alberta Camusa, datowanych na 1945 rok: „Mam wielkie umiłowanie wolności. A dla każdego intelektualisty wolność w końcu łączy się z wolnością wyrazu. Zdaję sobie jednak doskonale sprawę, że nie jest to troska większości mieszkańców Europy, bo tylko sprawiedliwość może im dać niezbędną minimum materialne i, słusznie czy niesłusznie, poświęcić chętnie wolność tej elementarnej sprawiedliwości. Wiem to od dawna. Jeśli uważałem za konieczne bronić pojednania wolności i sprawiedliwości, to dlatego, że jest to, moim zdaniem, ostatnia nadzieja Zachodu. Ale do tego trzeba klimatu, który dziś zdaje się utopią. Trzeba więc poświęcić jedną czy drugą z tych wartości? I co myśleć w takim razie?”*. Jakże to ważne słowa, a minęło ponad siedemdziesiąt lat od ich wypowiedzenia, i do tego niezwykle aktualne.

Brzmia istotnie jak dopełnienie komentarza Leigh Singera, ale można by te słowa przypomnieć, pisząc inny esej o *Trzech kolorach*. Może głos Kieślowskiego – reżysera *Dekalogu*, *Podwójnego życia Weroniki* i wspomnianej trylogii – w Europie na początku lat dwudziestych przypominał głos Alberta Camusa z lat powojennych?

Nie przypadkiem w 1994 roku Krzysztofa Kieślowskiego uhonorowano w Danii nagrodą Carla Johanna Sonninga za znaczący wkład w kulturę europejską. Jako pierwszy w historii otrzymał ją Winston Churchill w 1950 roku, a potem między innymi Hannah Arendt, Karl Popper, Václav Havel, Ingmar Bergman. Przed jego wylotem do Kopenhagi na ceremonię wręczenia Sonningprisen w jego mieszkaniu na ulicy Madalińskiego zastanawialiśmy się, co ma powiedzieć. Pomyśleliśmy, że to świetna okazja, by nawiązać do Kierkegaarda. Od niego wywodzi się przecież egzystencjalizm i personalizm. Krzysztof napisał

* Albert Camus, *Notatniki 1935–1959*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1994, s. 155.

krótki tekst na ten temat. Jak się przeanalizuje uważnie naszą wspólną twórczość, to widać jasno, że podąża ona tym nurtem zamierzenia lub nie. Kiedy dziś, z perspektywy lat, pomyślę o piętnastoleciu spędzonym z Krzysztofem, wydaje mi się ono – choć zabrzmiało to banalnie – jak sen. Był to czas dochodzenia do myśli i spostrzeżeń, które potem stawały się zaczynem opowieści, na przykład o tajemniczej kopercie z szuflady mojego ojca czy chłopcu w piżamie biegnącym w grudniowe popołudnie po śniegu do choinki na Krakowskim Przedmieściu...

Czuje się pan człowiekiem kina? Współtwórcą filmów zaliczanych do najważniejszych w XX wieku?

Nie było takiego momentu, żebym poczuł się człowiekiem kina. Uważam, że miałem szczęście pracować i przyłożyć rękę do wszystkiego, co robił Krzysztof, a potem inni reżyserzy. I myślę, że szczęśliwie mój udział nie kończył się niepowodzeniem estetycznym, intelektualnym czy emocjonalnym. To daje ogromną satysfakcję. Ale nigdy nie poczułem się tak zwanym filmowcem. Po prostu miałem wyjątkowe szczęście spotkać wielkiego człowieka kina i wspaniałego twórcę, jakim był Krzysztof, i dzięki jego talentowi opowiedzieć coś również od siebie. Ale jeśli ktoś spyta, kim jestem z zawodu, odpowiem – adwokatem. Naprawdę nigdy nie czułem potrzeby zostania człowiekiem filmu. Owszem, współtworzyłem filmy, ale dlatego, że znalazłem się w odpowiednim miejscu i czasie, by opowiedzieć o paru ważnych sprawach. Jakże często uśmiech towarzyszy zdziwieniu, kiedy jestem zapraszany na warsztaty dla młodych twórców kina w różnych miejscach na świecie i na końcu takiego spotkania zdarza mi się powiedzieć, że jestem po prostu obrońcą sądowym, warszawskim adwokatem. Proszę mi wierzyć, że największą satysfakcję sprawiło mi, kiedy od pana dowiedziałem się, że na Uniwersytecie Harvarda, na jednym z najlepszych wydziałów prawa na świecie, od wielu lat studenci przez dwa semestry omawiają poszczególne części *Dekalogu* i piszą o nich prace. Pomyślałem sobie również, że nie trzeba zwracać uwagi na to, że niektórzy prawnicy mówią o mnie, że na sali sądowej jako obrońca

filozofowałem, bo przychodzą takie chwile jak ta tu na Żoliborzu, gdy od mężczyzny w sile wieku ze śniadą twarzą i bujną czupryną czarnych kręconych włosów usłyszałem pytanie: „Pan Piesiewicz?”. A gdy skinąłem głową, popłynęły słowa: „Dziękuję za to, co pan z panem Kieślowskim zrobił. Między innymi dlatego przyjechałem do Polski i tu mieszkam”. To naprawdę dużo ważniejsze od wszystkich festiwali, nagród i książek napisanych na temat filmów Krzysztofa, do których przykładałem rękę.

IN MEMORIAM



Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Piesiewicz w Koczkach na Mazurach, 1995.

Czy pamięta pan okoliczności, w których przyszła wiadomość o śmierci Kieślowskiego?

Co roku zimą jeździliśmy we trzech – ja, Krzysztof i Zbyszek Preisner – na narty do Szwajcarii. Potem dołączały do nas żony z dziećmi, czasem znajomi. Wynajmowaliśmy zawsze ten sam piękny dom z drewnianych bali, stojący nad rzeką w malowniczej alpejskiej miejscowości. Każdy miał w nim swój pokój. Za oknem szumiała woda, a do wyciągu narciarskiego były trzy kroki. Popołudniami jeździliśmy stamtąd na obiad do Francji, jakieś pięćdziesiąt kilometrów. Pod koniec lutego 1996 roku też wyjechałem tam z żoną. Miał do nas dojechać Zbyszek Preisner, ale ostatecznie nie dotarł. Był zajęty wyszukiwaniem dla Kieślowskiego najlepszych specjalistów, bo Krzysztof przygotowywał się do operacji wszczepienia bajpasów. Niedawno ktoś mi powiedział, że przed zabiegiem dopytywał lekarza, czy po operacji będzie mógł jeździć na nartach...

Kiedy 24 lutego przyjechał do Poznania, by wziąć udział w wieczorze autorskim wieńczącym przegląd jego filmów dokumentalnych w Teatrze Ósmego Dnia, nie wyglądał na ciężko chorego. Był pełen energii, humoru, nawiązał żywy kontakt z młodą publicznością. Sala teatralna była wypełniona po brzegi. Ludzie siedzieli na podłodze, aż do stojącego pod ekranem stołu, przy którym zajął miejsce w towarzystwie Marcina Kęszyckiego i profesora Marka Hendrykowskiego.

Po 11 marca zaczęły docierać do nas, do Szwajcarii, coraz gorsze wieści o stanie zdrowia Krzysztofa. Zatelefonowałem do Polski. Znajomy lekarz, profesor medycyny opiekujący się Kieślowskim, powiedział mi, że sytuacja staje się krytyczna, bo przestały pracować nerki. 13 marca Krzysztof zmarł. Z żoną ruszyłem w drogę powrotną do kraju. Z radia w samochodzie płynęły serwisy informacyjne, w których powtarzano, wymawiane z różnym akcentem, nazwisko „Kieślowski”. Podczas postoju na stacjach benzynowych wystarczyło zerknąć na półkę z gazetami, by zobaczyć jego fotografię i nazwisko na pierwszych stronach... Przypomniałem sobie, jak trzy lata wcześniej Krzysztof w Szwajcarii złamał rękę i zabraliśmy go do kantonalnego szpitala. Zbiegł się cały personel... Śmierć Krzysztofa była dla nas wielkim wstrząsem. Dla mnie, dla żony i dla naszych dzieci, które go uwielbiały.

Ekipa Studia Filmowego Kronika dokonała zapisu dokumentalnego mszy żałobnej w warszawskim kościele Wizytek na Krakowskim Przedmieściu. Poruszający obraz. Przed ołtarzem trumna. Tłum w świątyni. Kamera wyławia znane twarze. Wygląda, że na pogrzeb przyszli bohaterowie *Dekalogu* i *Trzech kolorów*, bo raz po raz widać aktorów, którzy zagrali w tych filmach. Niewiele zmienili się od tamtego czasu.

Przyjechali: Marin Karmitz, Juliette Binoche, Irène Jacob. Jerzy Fedorowicz czyta fragment Ewangelii. W tle słychać muzykę Zbyszka Preisnera. Pamiętam modlącego się poetę księdza Jana Twardowskiego, księdza Seniuka i przejmujące kazanie Józefa Tischnera...

Mam tekst: „Stoimy dzisiaj w obliczu śmierci naszego brata Krzysztofa – wielkiego świadka naszych ludzkich dramatów. Jesteśmy głęboko poruszeni tą śmiercią. [...] Czym byłby świat bez światła? Nawet gdyby taki świat istniał, to tak jakby nie było świata. Więc Brat nasz Krzysztof miał w sobie jakieś światło życia. Światłem i cieniem wydobywał na jaw prawdy o człowieku. I trafne jest również to, że

było to światło życia. Nie śmierci, lecz właśnie życia. Światło przenikało w głąb człowieka. Wydobywał z mroku główną sprawę naszego świata – sprawę człowieczeństwa człowieka. Gdy jedni artyści pokazywali dramat polskiej nadziei, gdy inni strzegli pamięci o polskich cierpieniach, jeszcze inni niepokoił się o władzę i o chleb, On szedł głębiej i pokazywał pęknięcie w głębi człowieka. Człowiek pękł w swoim środku. I stoi wobec niewykonalnego zadania pojednania siebie ze sobą. Brat Krzysztof, artysta i znawca ludzkich tajemnic, wpuszczał światło życia w środek ludzkich pęknięć i opowiadał o możliwości pojednania. Tym sposobem pośredniczył – pośredniczył w drodze człowieka do samego siebie. Gdy inni artyści pośredniczyli w drodze człowieka do świata, on pośredniczył w drodze człowieka do samego siebie. I były to »dobre zawody«, w jakich wystąpił”*

Śmierć Krzysztofa stanowiła ogromną wyrwę, wielki wstrząs... Przez kilkanaście lat spotykaliśmy się niemal dzień w dzień. Pracowaliśmy razem, ale chyba od 1992 roku oznaczało to już coś znacznie więcej niż współpracę – to była pogłębiająca się przyjaźń. Byliśmy sobie potrzebni nie tylko w przestrzeni zawodowej. Zresztą praca nie zawsze była czystą przyjemnością. Gdy zaczęliśmy pracować za granicą, zostaliśmy wciągnięci w tryby maszyny produkcyjnej. Szczególnie uciążliwe były wszelkie działania promocyjne, zobowiązujące twórców do udziału w konferencjach prasowych, festiwalach, pokazach, przeglądach. Krzysztofa to bardzo męczyło. Myślę, że o wiele bardziej niż dwanaście godzin w montażowni. Pamiętam konferencję prasową po pokazie *Niebieskiego* w Wenecji, który zakończył się owacją na stojąco. Tłum dziennikarzy, przed którym Krzysztof posadził mnie obok siebie. Widziałem, jak bardzo jest zmęczony, i wiedziałem, że w takim stanie czasem bywa nieprzewidywalny. Gdy jeden z dziennikarzy zapytał, którego z pisarzy włoskich lubi najbardziej, odpowiedź Kieślowskiego

* Ks. Józef Tischner, *Świadectwo tajemnicy*, [w:] *Kieślowski po latach...*, dz. cyt., s. 19–20.

wszystkich zelektryzowała: „Ze wszystkich pisarzy włoskich najbardziej cenię Dostojewskiego”. Na chwilę zapadła cisza, a potem sala wybuchła śmiechem. Nie była to zręczna wypowiedź, bo we Włoszech go uwielbiano, ale świadczyła o złym stanie psychofizycznym i napięciu, w jakim ciągle żył...

Dziś odnoszę wrażenie, że już wówczas na horyzoncie zapalały się światełka ostrzegające przed próbami obniżania rangi jego twórczości. Ale nie za bardzo się te próby udawały, bo po jednym filmie pojawiał się następny, przyjmowany nie mniej entuzjastycznie niż poprzedni. Kiedy Krzysztofa zabrakło, zrozumiałem, że tak naprawdę wybór sposobu opowiadania i trud uniwersalizowania ludzkich doświadczeń przyniósł mu sukces, którego nie można było przewidzieć. Nie chodzi tu tylko o nagrody. Chodzi o nawiązanie rzeczywistego, intensywnego, pięknego dialogu ze światem. On nadal istnieje i pulsuje, bo jego filmy są oglądane przez kolejne pokolenia widzów. To się dzieje naprawdę, bo bywam w wielu miejscach na świecie. Mam wykłady, spotkania, warsztaty z bardzo młodymi ludźmi. Podczas pisania scenariusza *Dekalogu* wzrastało we mnie przekonanie, że filmy, które powstaną, mogą zyskać pewne znaczenie poza Polską, ale nie spodziewałem się aż takiej skali oddziaływania.

Czy po śmierci Kieślowskiego pomyślał pan, że powinien, a nawet musi kontynuować pracę nad wspólnie rozpoczętą trylogią?

Ująłbym to inaczej. Krzysztof miał takie powiedzenie: „Nic nie musisz, tylko możesz”. Ta kwestia pada w *Przypadku*. Krótko przed śmiercią ojciec Witka Długosza, głównego bohatera filmu, głosem Bogusława Lindy mówi do niego przez telefon: „Pamiętaj, że niczego nie musisz”. „Czego nie muszę, tato?”. „Niczego!”. To było bardzo ważne także dla naszej pracy scenariopisarskiej. Robiliśmy filmy dlatego, że mogliśmy różnymi środkami coś wykrzyknąć. Pisaliśmy historie, bo mieliśmy coś do powiedzenia od siebie ludziom. Dlatego przeraża mnie, gdy słyszę, jak ktoś mówi, że musi zrobić film. Otóż nie musisz! Możesz. Możesz zrobić, jeśli masz coś ważnego do powiedzenia i potrafisz znaleźć

formę, by o tym opowiedzieć w sposób przenikliwy, ciekawy i wzruszający. Dzisiaj, może jeszcze bardziej niż przed laty, uważam, że podstawowym wyznacznikiem wartości filmu jest to, czy wzrusza. A ja się wzruszeń nie boję. Jako scenarzysta i jako widz.



Krzysztof Kieślowski w swoim paryskim mieszkaniu przy rue Caulaincourt, Paryż 1992.

POSTSCRIPTUM

Droga do małej chińskiej knajpy wiodła przez most nad cmentarzem Montmartre, w kierunku placu de Clichy. Potem była mała uliczka w prawo. Na miejscu Krzysztof siadał, rozluźniał się i coraz częściej powtarzał: „Nie mam już cierpliwości... nie mam cierpliwości do tej roboty”. A potem powrót przez ten sam most nad kameralnym, ale pięknym cmentarzem Montmartre.

Przypominam sobie, że niekiedy bardzo wcześnie rano pukał do drzwi mojego pokoju i pytał: „A może pojedziesz dzisiaj ze mną »rzeźbić«?”. To wtedy, gdy spędzał długie godziny w montażowni. To był ten moment, który sprawiał mu największą satysfakcję. W obłokach papierosowego dymu ślęczał nad stołem montażowym. Widziałem, jak wiele znaczy każda sekunda. Pracował jak malarz, który nakłada farbę na płótno, lub rzeźbiarz ociosujący kamień. Pracował, czasem wiele tygodni lub miesięcy, nad ostateczną wersją filmu. To tam zrozumiałem, co znaczą wciąż powtarzane przez niego słowa, że najważniejsze są ton i proporcje. I że wtedy dociera się do celu, jeśli za sprawą montażu uda się sprawić – jak mówił – „by film troszeczkę uniół się nad ziemię”. Tam również zrozumiałem, co znaczą stale wypowiedane przez niego słowa, że dwa momenty w pracy nad filmem są najistotniejsze: pisanie scenariusza i montowanie całości. Uświadomiłem sobie, że to właśnie w tym miejscu, w montażowni, powstaje kino Krzysztofa Kieślowskiego, niepowtarzalne filmy mające jego charakter pisma. I że to tam ostatecznie on je „rzeźbi”.

Przez pięć lat pracowałem z Krzysztofem w Paryżu. Powstały tam cztery filmy. To tam napisaliśmy trzy scenariusze. Wcześniej w Polsce w ciągu pięciu lat powstało trzynaście filmów. W zawrotnym tempie i w wyniku jego nieustannej pracy w atmosferze twórczej koncentracji i zwykłego fizycznego wysiłku. Mam poczucie, że się spieszył, chciał zdążyć. Kiedy w roku 1994 w Cannes na wielkiej konferencji prasowej spokojnym głosem powiedział, że przestaje reżyserować filmy, widziałem uśmiech na twarzach wielu dziennikarzy, którzy potraktowali tę wypowiedź jako zabieg wzmacniający jego obecność w mediach. Nikomu jednak nie przyszło do głowy, że brakowało mu sił, że po prostu bolało go serce.

Ostatni raz widziałem Krzysztofa w połowie lutego 1996 roku. Była bardzo mroźna zima. Krzysztof przyjechał do mnie o zmierzchu. Nie był w dobrym nastroju. „Jedziemy na Mazury – powiedział. – Coś pokombinujemy”. Tak mówił, gdy chciał pracować nad kolejnym tekstem. Na miejsce dojechaliśmy wieczorem. Krzysztof zobaczył skute lodem jezioro. Nagle przyspieszył i wjechał na jego taflę. Po chwili zobaczyłem czarne plamy na powierzchni. Przestraszyłem się i krzyknąłem – uciekajmy! Krzysztof uśmiechnął się i bez pośpiechu zjechał do brzegu. Miesiąc później umierał na stole operacyjnym w szpitalu. Jego serce przestało pracować. Nie miało już ciepłości do jego talentu, pracowitości, wrażliwości. Miał niespełna 55 lat.

Krzysztof Piesiewicz



Widok mostu nad cmentarzem Montmartre z mieszkania i miejsca pracy Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza, Paryż 1990–1994.

KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ. KALENDARIUM

1982

– Krzysztof Kieślowski spotyka się po raz pierwszy z Krzysztofem Piesiewiczem, adwokatem zaangażowanym w obronę więźniów politycznych. Przedstawia mu pomysł na film dokumentalny *Zdjęcie tygodnia* o procesach politycznych w stanie wojennym. Jesienią przystępuje do realizacji filmu, ale nie kończy go.

1983

– w październiku Kieślowski i Piesiewicz kończą pracę nad scenariuszem filmu fabularnego o stanie wojennym; początkowo film ma nosić tytuł *Szczęśliwy koniec* – ostatecznie wchodzi na ekrany jako *Bez końca*.

1984

– w lutym Kieślowski opracowuje scenopis *Bez końca*; film powstaje w następnych miesiącach w Zespole Filmowym Tor;
– 17 sierpnia w Warszawie odbywa się kolaudacja pierwszej wersji *Bez końca*, jeszcze pod pierwotnym tytułem *Szczęśliwy koniec*.

1985

– 14 maja gotowy jest wstępny zarys scenariuszy (*Propozycja cyklu filmów TV*) przyszłego serialu *Dekalog*;

- 17 czerwca wchodzi na ekrany kin *Bez końca*; film otrzymuje nagrodę Don Kichot, przyznaną przez Polską Federację Dyskusyjnych Klubów Filmowych najlepszemu polskiemu filmowi sezonu;
- w październiku gotowa jest nowela scenariuszowa cyklu *Dekalog*, lecz prace nad scenariuszami kolejnych odcinków będą trwały do listopada 1986 roku.

1986

- 27 września przewodniczący Komitetu do spraw Radia i Telewizji Janusz Roszkowski kieruje scenariusz całego serialu *Dekalog* do produkcji.

1987

- po sześciu latach od powstania na ekrany kin wchodzi zdjęty *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego;
- w marcu rozpoczynają się zdjęcia do *Dekalogu* oraz wersji kinowych dwóch części cyklu (piątej i szóstej), czyli *Krótkiego filmu o zabijaniu* oraz *Krótkiego filmu o miłości*;
- 18 grudnia w Warszawie odbywa się kolaudacja *Krótkiego filmu o zabijaniu*.

1988

- 11 marca na ekrany kin w Polsce wchodzi *Krótki film o zabijaniu*;
- 12 maja kończą się zdjęcia do *Dekalogu*; prace nad cyklem będą trwały do grudnia;
- na festiwalu filmowym w Cannes (11–23 maja) *Krótki film o zabijaniu* otrzymuje Nagrodę Jury oraz nagrodę FIPRESCI;
- 13 czerwca w Warszawie odbywa się kolaudacja *Krótkiego filmu o miłości*;
- na międzynarodowym festiwalu filmowym w San Sebastian (15–24 września) *Krótki film o miłości* otrzymuje Nagrodę Specjalną Jury, nagrodę międzynarodowego stowarzyszenia krytyków FIPRESCI oraz nagrodę OCIC (Międzynarodowej Organizacji Katolickiej ds. Filmu);

- jury XIII Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni (13–18 września) nagradza Złotymi Lwami Gdańskimi *Krótki film o zabijaniu* oraz *Krótki film o miłości*; ponadto Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Piesiewicz otrzymują nagrodę za scenariusz, Grażyna Szapołowska za pierwszoplanową rolę kobiecą, Stefania Iwińska za drugoplanową rolę kobiecą, a Witold Adamek za zdjęcia;
- 21 października na ekrany polskich kin wchodzi *Krótki film o miłości*;
- w grudniu *Krótki film o zabijaniu* zostaje uhonorowany Felixem, przyznaną po raz pierwszy nagrodą Europejskiej Akademii Filmowej dla najlepszego filmu europejskiego; Kieślowski, odbierając w Berlinie Zachodnim nagrodę, wypowiada pamiętne słowa: „Mam nadzieję, że Polska leży w Europie”.

1989

- twórcy *Krótkiego filmu o miłości*: Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Piesiewicz oraz Witold Adamek, otrzymują nagrody Szefa Kinematografii za twórczość filmową;
- na międzynarodowym festiwalu filmowym w São Paulo Krzysztof Kieślowski otrzymuje dwie nagrody: publiczności oraz krytyki filmowej, dla *Krótkiego filmu o miłości*;
- od 30 marca do 4 kwietnia trwa przegląd filmów Kieślowskiego w ramach Grenzland Filmtage w Selb w Niemczech;
- 24 czerwca, trzy tygodnie po pierwszych po wojnie demokratycznych wyborach parlamentarnych w Polsce, Telewizja Polska pokazuje w pierwszym programie (o 20.00) pilotażowy dziesiąty odcinek *Dekalogu* jako zapowiedź całej serii;
- światowa premiera *Dekalogu* ma miejsce na festiwalu filmowym w Wenecji (4–15 września); pokazywany poza konkursem cykl spotyka się z gorącym przyjęciem i otrzymuje nagrodę FIPRESCI;
- w Turynie odbywa się wielki przegląd twórczości filmowej Kieślowskiego i ukazuje się poświęcona mu monografia.

1990

- w lutym Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Piesiewicz odbierają w Pescarze prestiżową nagrodę Premio Flaiano za scenariusze *Dekalogu*;
- niemieckie wydawnictwo Rogner & Bernhard wydaje scenariusze Kieślowskiego i Piesiewicza pt. *Dekalog, Zehn Geschichten für zehn Filme*;
- od 20 do 24 kwietnia odbywa się prezentacja *Dekalogu* na Festiwalu Filmów Polskich w Los Angeles;
- 6 maja 1990 BBC Two rozpoczyna emisję *Dekalogu*;
- w sierpniu i we wrześniu trwają przygotowania do zdjęć do *Podwójnego życia Weroniki* – rozpoczną się one jesienią;
- Syndykat Włoskich Dziennikarzy Filmowych przyznaje Krzysztofowi Kieślowskiemu Srebrną Taśmę za *Dekalog*; otrzymuje on także nagrodę Vittoria De Siki w uznaniu za dotychczasową twórczość;
- Kieślowski i Piesiewicz otrzymują nagrodę dziennikarzy belgijskich Humanum Prix;
- 10 grudnia Telewizja Polska rozpoczyna emisję *Dekalogu*;
- w Polsce, Niemczech, Holandii i Danii ukazują się książkowe wydania scenariuszy *Dekalogu*;
- w grudniowym numerze miesięcznika „Dialog” ukazuje się pod tytułem *Chórystka* scenariusz późniejszego *Podwójnego życia Weroniki*.

1991

- brytyjskie wydawnictwo Faber & Faber wydaje scenariusze cyklu Kieślowskiego i Piesiewicza pt. *Decalogue. The Ten Commandments* z przedmową Stanleya Kubricka;
- scenariusze *Dekalogu* ukazują się także we francuskim wydawnictwie Éditions Balland i włoskim Einaudi;
- na festiwalu filmowym w Cannes (9–20 maja) odbywa się pokaz *Podwójnego życia Weroniki*; odtwórczymi tytułowej roli, Irène Jacob, otrzymuje nagrodę za najlepszą rolę kobiecą, a film nagrody FIPRESCI oraz jury ekumenicznego;

- Syndicat français de la critique de cinéma et des films de télévision przyznaje *Dekalogowi* nagrodę dla najlepszego filmu;
- 6 października *Podwójne życie Weroniki* wchodzi na ekrany polskich kin.

1992

- *Podwójne życie Weroniki* zdobywa w USA nagrody National Society of Film Critics i Dallas-Fort Worth Film Critics Association, a także francuskiego Syndicat français de la critique de cinéma et des films de télévision dla najlepszego filmu zagranicznego;
- Koło Piśmiennictwa Filmowego Stowarzyszenia Filmowców Polskich przyznaje *Podwójnemu życiu Weroniki* Złotą Taśmę dla najlepszego polskiego filmu;
- film zdobywa też nominację do następujących nagród: Złoty Globów, Felixa Europejskiej Akademii Filmowej i Independent Spirit Award, dwie nominacje do Cezara (dla Irène Jacob i Zbigniewa Preisnera) oraz nominacje krytyków filmowych w Argentynie (Premio Cóndor de Plata a la mejor película) i w Chicago;
- czytelnicy tygodnika „Film” przyznają *Podwójnemu życiu Weroniki* Złotą Kaczkę dla najlepszego filmu 1991 roku.

1993

- podczas festiwalu filmowego w Wenecji (31 sierpnia–11 września) jury pod przewodnictwem Petera Weira nagradza *Trzy kolory: Niebieski* Złotym Lwem (ex aequo z *Na skróty* Roberta Altmana); nagrodę odbiera też Sławomir Idziak za zdjęcia; ponadto film zdobywa nagrodę OCIC;
- 1 października *Trzy kolory: Niebieski* trafia na ekrany kin.

1994

- podczas festiwalu filmowego w Berlinie (10–21 lutego) film *Trzy kolory: Biały* zdobywa Srebrnego Niedźwiedzia;
- 25 lutego *Biały* wchodzi na ekrany kin w Polsce;

- książkowe wydania scenariuszy *Trzech kolorów* ukazują się we Włoszech i w Japonii;
- 15 kwietnia Kieślowski odbiera duńską Nagrodę Sonninga za znaczący wkład w rozwój kultury europejskiej;
- podczas festiwalu filmowego w Cannes (12–23 maja) w konkursie głównym pokazany zostaje *Trzy kolory: Czerwony*;
- Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Piesiewicz otrzymują nominację francuskiej Akademii Filmowej za scenariusz do filmu *Trzy kolory: Czerwony*;
- Kieślowski otrzymuje Złotą Kaczkę – nagrodę czytelników miesięcznika „Film”;
- *Niebieski* uzyskuje dziewięć nominacji do Cezara, nagrody Francuskiej Akademii Filmowej, m.in. dla najlepszego filmu, za reżyserię, scenariusz, muzykę i zdjęcia; zdobywa nagrody za montaż, dźwięk i za najlepszą rolę kobiecą (Juliette Binoche);
- Brytyjska Akademia Filmowa nominuje Kieślowskiego i Piesiewicza do nagrody BAFTA w kategorii najlepszy scenariusz oryginalny.

1995

- w styczniu w Koczku na Mazurach Kieślowski i Piesiewicz kończą pisać zarys scenariusza tryptyku *Raj, Czyściec, Piekło*;
- Krzysztof Kieślowski i Krzysztof Piesiewicz zdobywają nominację do Oscara za scenariusz do filmu *Trzy kolory: Czerwony*, Kieślowski także w kategorii najlepszy reżyser, a Piotr Sobociński za zdjęcia;
- w Danii ukazuje się książka ze scenariuszami do *Trzech kolorów* i *Podwójnego życia Weroniki*.

1996

- 13 marca w Warszawie umiera Krzysztof Kieślowski;
- ukazuje się drugie polskie wydanie zbioru scenariuszy *Dekalogu*; zbiór wychodzi też w Japonii;

- podczas festiwalu filmowego w Cannes (9–20 maja) w jury, któremu przewodniczy Francis Ford Coppola, zasiada Krzysztof Piesiewicz; konkursowi głównemu towarzyszy retrospektywa twórczości Krzysztofa Kieślowskiego.

1997

- w marcu miesięcznik „Dialog” publikuje scenariusz Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza *Raj*;
- w Polsce i we Francji ukazują się książki ze scenariuszami *Trzech kolorów*.

1998

- wydawnictwo Faber & Faber wydaje w Londynie *Three Colours Trilogy: Blue, White, Red*, scenariusze trójkolorowej trylogii Kieślowskiego i Piesiewicza.

1999

- ukazuje się polskie wydanie (w jednym tomie) nowel filmowych: *Raju, Piekła i Czyścica*.

2001

- 26 października 2001 roku na ekrany kin wchodzi *Cisza* Michała Rosy, zrealizowana na podstawie scenariusza Krzysztofa Piesiewicza;
- w Iranie ukazuje się książka ze scenariuszami *Trzech kolorów*.

2002

- na festiwalu filmowym w Berlinie premiera filmu *Niebo (Heaven)* w reżyserii Toma Tykwera, według scenariusza Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza; w tym samym roku scenarzyści otrzymują nominacje do Europejskiej Nagrody Filmowej;
- na festiwalu filmowym w Hajfie Krzysztof Piesiewicz otrzymuje nagrodę za całokształt osiągnięć artystycznych.

2005

– na podstawie scenariusza Krzysztofa Piesiewicza powstaje film fabularny *Piektó* (*L'enfer*) w reżyserii Danisa Tanovicia.

2006

– 26 kwietnia rozpoczynają się zdjęcia do filmu Stanisława Muchy *Nadzieja*, według scenariusza Krzysztofa Piesiewicza;
– w Polsce i Japonii ukazuje się wersja książkowa scenariusza *Piektó* Krzysztofa Piesiewicza.

2008

– 28 marca odbywa się premiera *Nadziei* w reżyserii Stanisława Muchy.

2016

– pierwsza oficjalna prezentacja *Dekalogu* w Szanghaju.

2019

– wydawnictwo z Szanghaju podpisuje umowę na wydanie wszystkich scenariuszy Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza po chińsku.

2020

– podpisanie umowy na wydanie scenariuszy Krzysztofa Kieślowskiego i Krzysztofa Piesiewicza w Rosji.

INDEKS NAZWISK**A**

Aldrich Robert 230
Allen Woody (wł. Allan Stewart
Konigsberg) 265
Alt Albrecht 129
Antonioni Michelangelo 230
Arendt Hannah 23, 248, 255, 290
Ariele Sybille 47
Armstrong Neil 158
Audé Françoise 106
August II Mocny, król Polski
i elektor saski 139
Avary Roger 265

B

Baar-Kochańska Kamilla 277, 286
Bach Johann Sebastian 154
Baczyński Krzysztof Kamil 206
Baka Mirosław 109, 111
Ballhaus Michael 17
Balzac Honoré de 217
Baranowski Henryk 76, 79
Barciś Artur 34, 45–46, 119, 121, 122,
250
Bardini Aleksander 31, 33, 43–44, 46,
87–88, 164
Bardot Brigitte 225
Bartoszewski Władysław 110
Batory Jan 230

Béart Emmanuelle 277
Beatty Warren 248
Becker Nicolas 148
Bednarski Krzysztof 168
Beineix Jean-Jacques 154, 163, 178
Bergman Ingmar 137, 150, 290
Bernstein Jeremy 74
Bertolucci Bernardo 183
Besson Luc 178
Beylin Paweł 48
Bielous Urszula 249
Binoche Juliette 161, 189–191, 193,
198, 199, 201, 296, 310
Blanchett Cate 274, 277
Boni Michał 31
Boniecki Adam 20
Boniecki Roman 58
Bookas Stephan 170
Boorman John 147
Born Max 74
Borowski Tadeusz 124
Bortkiewicz Marcin 288
Bossak Jerzy 115–116
Bouquet Carole 277
Bourguignon Serge 160, 162, 230
Bradshaw Peter 279
Brecht Bertolt 213
Breughel Pieter 272
Bryll Ernest 36–37

- Budenmayer van den,
zob. Zbigniew Preisner
Buhl Violetta 77
Buñuel Luis 150
Burgess Anthony 56
Burgin Richard 90, 101, 256
- C**
Camus Albert 10, 17, 60, 80, 123,
246–247, 253, 270, 290
Cann Nicole 279
Carax Leos (wł. Alex Christophe
Dupont) 178, 190
Carrier Jean-Claude 191
Cavani Liliana 288
Chabrol Claude 184
Chaplin Charlie 150, 217–218, 219,
220–223, 272
Christie Julie 83
Churchill Winston 290
Ciment Michel 132, 147, 148
Cohn-Bendit Daniel 185
Collodi Carlo 270
Conrad Joseph (wł. Józef Teodor
Konrad Korzeniowski) 234
Coppola Francis Ford 17, 231,
311
Cosma Vladimir 163
Coutron Jean 37
Cully Tom 243
Curtis Richard 265
- D**
Day-Lewis Daniel 190
Delacroix Eugène 222
Delumeau Jean 210
Dobzhansky Theodosius 241, 247
Dostojewski Fiodor Michajłowicz 39,
62, 110, 228, 297
Drygas Maciej 126
- Dumas Alexandre 217
Durniok Manfred 70
Dykiel Bożena 129
- E**
Eberhardt Konrad 185, 189, 229
Ebert Roger 178
Edelman Marek 20, 45, 142
Egoyan Atom (wł. Atom Yeghoyan) 17
Ehrlich Stanisław 66
Einstein Albert 74, 80–81, 82
- F**
Fabbri Marina 168
Fedorowicz Jerzy 296
Fellini Federico 150, 159, 178, 231,
272
Fernandez Wilhelmenia Wiggins 152,
163
Fischer Ronald A. 241
Flaubert Gustave 130, 217
Floryan Władysław 196
Franciszek, papież (wł. Jorge Mario
Bergoglio) 68
Frank Maria 140
Friedkin William 224
Fromm Erich 196, 197, 241
Fuente Leonardo de la 155, 156, 165,
177, 179, 187
Fuller Lon Luvois 111
- G**
Gabin Jean 225, 230
Gajos Janusz 235, 238
Gazda Grzegorz 92
Gillain Marie 277
Globisz Krzysztof 65, 111
Głowacka Malwina 87
Godard Jean-Luc 185, 225
Gozzi Patricia 160
- Grangier Gilles 225, 230
Gren Roman 184
- H**
Harasimowicz Cezary 278
Havel Václav 230–231, 290
Hechtkopf Henryk 230
Heller Michał 20, 80–81
Helman Alicja 210
Hendrykowski Marek 212, 295
Henson Jim 167
Herling-Grudziński Gustaw 123,
124
Hinkel Hans 22
Hitchcock Alfred 137, 264
Hitler Adolf 272
Hoene-Wroński Józef 242
Hoffman Dustin 107
Holland Agnieszka 183, 190
Hughes Ken 230
Huizinga Johan 234
Hùng Trần Anh 17
- I**
Idziak Sławomir 63, 95, 160, 178,
188, 197, 198, 199, 200–201, 216,
258, 309
- J**
Jackiewicz Aleksander 229
Jackson Peter 265
Jacob Gilles 271
Jacob Irène 17, 176, 177, 250, 251,
260, 296, 308, 309
Jan Paweł II, papież (wł. Karol
Wojtyła) 19, 21, 25, 47, 53, 74, 82,
185, 186
Janicki Stanisław 239
Jarosz Mieczysław 37
Jaruzelski Wojciech 32, 47
- Jaxa Piotr 72
Jefferson Thomas 31
Jędrusik-Dyगत Kalina 16
Jousse Thierry 59
- K**
Kafka Franz 122
Kamiński Aleksander 208
Kapuściński Ryszard 20
Karabas Kazimierz 39, 145, 195
Karmitz Marin 182, 183–187, 189,
213, 214, 239, 258, 262, 269, 270,
271, 276, 296
Kaufman Philip 190, 191, 193
Kazan Elia 147
Keaton Diane 231
Kępiński Antoni 123
Kęszycki Marcin 295
Kickasola Joseph G. 72, 73, 84
Kierkegaard Søren Aabye 290
Kieślowska Maria 222, 276, 277
Kieślowska Marta 271
Kieślowski Krzysztof passim
Klata Wojciech 77
Kleiner Juliusz 196
Klinger Michał 122, 211
Kłoczowski Jan Andrzej 20
Kłosiński Edward 95, 207, 216, 258
Kołakowski Leszek 233
Komar Michał 126, 127, 128, 157,
159
Komasa Jan 234
Komorowska Maja 82
Kondrat Marek 36
Koranyi Karol 234
Koryncka-Gruz Natalia 72
Kowalska Faustyna, św. 247, 248
Kozłowski Kazimierz 40, 60
Krall Hanna 8–10, 18, 80, 133, 134,
135, 139, 140, 149

- Krüger Hardy 160
 Kubrick Stanley 54, 143, 147, 150, 232, 234, 308
 Kukliński Ryszard 24
 Kundera Milan 190, 191
- L**
 Labuda Adam 55
 Lang Jack 213
 Latek Stanisław 1784
 Leigh Mike 17
 Leighton Robert 217
 Lelouch Claude 262, 263,
 Leśnodorski Bogusław 234
 Levi Primo 123, 124
 Levinas Emmanuel 75, 122–123
 Libera Antoni 20
 Linda Bogusław 16, 128, 160, 298
 Lipiec-Wróblewska Agnieszka 43, 278
 Losey Joseph 147, 230
 Lubaszenko Olaf 119
 Lubelski Tadeusz (wł. Tadeusz Karol) 122, 177, 178, 214
 Lumet Sidney 15
 Luter Marcin 140
- Ł**
 Łomnicki Jan 25
 Łomnicki Tadeusz 160
 Łoziński Marcel 125, 265
 Łukaszewicz Olgierd 85
- M**
 Machulski Juliusz 234
 Mahler Gustav 154
 Makk Károly 30
 Mąka-Malatyńska Katarzyna 158
 Malraux André 282–283
 Mann Anthony 230
- Mann Thomas 39
 Markiewicz Henryk 243
 Mayr Ernst 241
 Mazierska Ewa 223
 McGrath Douglas 265
 Memling Hans 260
 Menzel Jiří 230, 272
 Merczyński Michał 7
 Mickiewicz Adam 243
 Mikke Stanisław 110
 Milewski Mirosław 48
 Miłosz Czesław 41, 45, 253
 Miłosz Oskar 41
 Minghella Anthony 253
 Modzelewski Karol 31–33
 Mucha Stanisław 277, 286, 287, 312
- N**
 Nietzsche Friedrich 273
 Niogret Hubert 132
 Noiret Philippe 263
 Nowogródzki Henryk 44–45, 245
- O**
 Obrazcow Siergiej Władymirowicz 167
 Olbrychski Daniel 97, 98
 Olmi Ermanno 218
 Olszewski Jan 223
 Orłowski Tadeusz 88–89
 Orszulik Alojzy 19, 20
 Orwell George (wł. Eric Arthur Blair) 56, 99
 Ossowska Maria 63, 136, 246
 Ostria Vincent 204–205
 Osuch Marian 23
- P**
 Paciarelli Dorota 148
 Pacino Al (Alfredo) 231
 Pakulnis Maria 97, 98
- Pakulski Krzysztof 95
 Pałka Tadeusz 145
 Panaiotou Niki Drossou 281
 Pärt Arvo 285
 Pasolini Pier Paolo 150
 Paweł z Tarsu, św. 79, 211
 Pawlicka Lidia 89
 Petrajtis-O'Neill Elżbieta 90
 Petrycki Jacek 95
 Pfeiffer Michelle 225
 Piccoli Michel 263
 Piesiewicz Krzysztof *passim*
 Piesiewicz Piotr 76
 Platon 67
 Pławuszewski Piotr 73, 208
 Płazewski Jerzy 229
 Pniowski Bohdan 44
 Polański Roman 96
 Pollack Sydney 273–274
 Popiełuszko Jerzy, bł. 24, 51, 65, 68, 102, 147–148, 149
 Popper Karl 290
 Poręba Bohdan 40
 Postman Neil 31
 Preis Kinga 277, 283
 Preisner Zbigniew, pseud. van den Budenmayer 43, 48, 174, 176, 178, 180, 186, 194, 197, 199, 201, 211, 216, 243, 262, 295, 296, 309
 Presley Elvis 20
 Pszoniak Wojciech 286
- R**
 Rabourdin Dominique 8, 220
 Radziwiłowicz Jerzy 31, 34, 35,
 Raphael Frederic 143
 Ravasi Gianfranco 129, 140
 Religa Zbigniew 88–89
 Resnais Alain 184
 Richardson Tony 232, 234
- Robespierre Maximilien François Marie 247–248
 Robinson David 35
 Roeg Nicholas 83–84
 Rohmer Éric 225, 262
 Rosa Michał 277, 282, 283–284, 285, 286, 311
 Rosenthal Philip 140
 Rostworowski Jan Nepomucen 223
 Roszkowski Wojciech 20
- S**
 Scacchi Greta (wł. Greta Gracco) 17
 Schlesinger John 107
 Schulz Birgit 148
 Schwarz Bruce 167, 168–169
 Scott Ridley 234
 Seniuk Aleksander 296
 Sica Vittorio De 130, 308
 Simpson George G. 241
 Singer Isaak Bashevis 90, 101, 249, 256, 257
 Singer Leigh 289–290
 Skarga Barbara 20, 21, 124, 136
 Skorupska Katarzyna 200
 Skrzynecki Piotr 211
 Słowacki Juliusz 196
 Sobociński Piotr 95–96, 216, 244, 249, 257–258, 265, 310
 Sobociński Witold 96
 Sobolewski Tadeusz 31, 57, 100, 121, 223, 226, 228, 235, 252, 257, 258, 260, 272, 274, 278–279, 281–282, 287
 Solovine Maurice 81
 Sonning Carl Johann 290
 Spinoza Baruch 81
 Stalińska Dorota 99
 Stańko Tomasz 285
 Stone Irving 10
 Storaro Vittorio 248–249

- Strzałkowska Irena 262–263
 Stuhr Jerzy 145, 214, 238, 278
 Sutherland Donald 83
 Swieżawski Stefan 283
 Szabelewski Konrad 208–209
 Szalamow Warłam 124
 Szapołowska Grażyna 34, 41, 57, 116, 119, 243, 307
 Szczęsny Ryszard, prokurator 33
 Szczęsny Ryszard, działacz „Solidarności” 33
- Ś**
 Ślesicki Władysław 208
 Świrgoń Waldemar 34
 Świrszczyńska Anna 206, 209
- T**
 Tabucchi Antonio 17–18
 Tagore Rabindranath 81
 Takahashi Hiroshi 57, 238–239
 Tanović Danis 277, 278–281, 312
 Tarantino Quentin 264–265
 Tarkowski Andriej Arsienjewicz 150
 Tischner Józef 46, 79–80, 122–123, 242, 247, 248, 283, 296–297
 Toeplitz Krzysztof Teodor 229
 Trégouët Yann 198
 Trifonow Jurij Walentinowicz 37–38
 Trintignant Jean-Louis 176, 260, 241–243, 260, 262–263
 Truffaut François 225
 Trzos-Rastawiecki Andrzej 21
 Tuchman Barbara 234
 Twardowski Jan 296
 Tykwer Tom 271–274, 277, 279, 311
- V**
 Varda Agnès (wł. Arlette) 225
 Viard Karin 7
- Virion Tadeusz de 9, 37, 168
 Visconti Luchino 71, 147
 Voight Jon 107
 Voltaire (wł. François-Marie Arouet) 39
 Volter Philippe 163
- W**
 Wajda Andrzej 20, 34, 35, 228
 Walsh Fran 265
 Warhol Andy 286
 Weil Simone 53, 80, 150
 Weinstein Harvey 273
 Welles Orson 118, 150, 159
 Wenders Wim 108, 273
 Werner Mateusz 211–212
 Widerberg Bo 160, 230
 Wiktor Mariola 287
 Wolski Tomasz 164
 Woś Rafał 32
 Woźniak Jerzy 29
- Z**
 Zamachowski Zbigniew 145, 213, 214, 220, 235, 236, 238, 278, 287
 Zamyśłowska Krystyna 70
 Zanussi Krzysztof 69–70, 142, 187
 Zapasiewicz Zbigniew 286
 Zawadzki Tadeusz 208
 Zawiśliński Stanisław 70
 Zdort Wiesław 92
 Zefirelli Franco 230
 Zelenka Petr 288
 Zoll Andrzej 20
 Zweig Stefan 233
- Ż**
 Żeromski Stefan 242–243, 246, 249
 Żółkiewski Stefan 243
 Życiński Józef 81



Rzeźba autorstwa Krzysztof M. Bednarskiego na grobie Krzysztofa Kieślowskiego na warszawskich Powązkach.

