

*„Urodziłem się pierwszy i dlatego żyję”
– filmowa próba odpowiedzi na pytanie
o przeznaczenie człowieka. Kilka słów
o „Przypadku” Krzysztofa Kieślowskiego*

WSPOMNIANY W TYTULE ARTYKUŁU FILM KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO już po pierwszym obejrzeniu nasuwa liczne pytania natury moralnej. Każde również zastanowić się nad samym obrazem polskiego społeczeństwa z przełomu lat 70. i 80., który został zarejestrowany w przywołanym utworze. Wydaje się, że kierunek interpretacji dzieła, który zostanie podjęty, zależy m.in. od wieku odbiorcy filmu oraz jego stosunku do czasów, które już minęły, a które zostały ukazane w omawianym obrazie. Niniejsza praca będzie stawiać główne akcenty na podjęte przez reżysera problemy związane z konsekwencjami wyborów dokonywanych przez człowieka. Interpretację losów głównego bohatera uzupełnią informacje o czasie historycznym, o którym opowiada film. Jednak podstawowym celem będzie próba pokazania, iż pomimo określonej ramy czasowej, w jakiej odbywa się akcja filmu K. Kieślowskiego, można stwierdzić uniwersalność jego dzieła.

Na wstępie chciałbym przyjąć, że analizowany obraz poprzez konstrukcję głównego bohatera oraz trójdzielną budowę samej fabuły stara się odpowiedzieć m.in. na pytania o odpowiedzialność człowieka za własne decyzje, jak również za sytuację, na które nie ma on żadnego wpływu. Tym samym droga niniejszych rozważań będzie wiodła od analizy do interpretacji dzieła filmowego, jego wykładnię warunkują bowiem poszczególne elementy, składające się na strukturę omawianego utworu. Innymi słowy, rozważania dotkną struktury tematyczno-stylistycznej filmów K. Kieślowskiego. Interpretację poprzedzą m.in. opinie różnych badaczy, charakteryzujące poetykę filmów K. Kieślowskiego.

Próbę przybliżenia poetyki obrazów filmowych K. Kieślowskiego warto rozpocząć od uwag Mirosława Przyłipiaka (Przyłipiak, 1994, s. 171 – 180), który na przykładzie filmów Kieślowskiego z lat 80. próbuje wyjaśnić różnicę między byciem reżyserem filmu, a byciem au-

torem filmu. Analizując wybrane utwory, badacz wskazuje na cztery charakterystyczne właściwości filmów K. Kiesłowskiego, które „składają się na nowe, niepowtarzalne spojrzenie na świat, oferują oryginalną wizję rzeczywistości, świadczą o swoistym jej odczuwaniu” (Przylipiak, 1994, s. 175). Wspomniane cechy to: wątek metafizyczny, pytanie o rolę przypadku w życiu człowieka, wrażliwość na konkret w warstwie obrazowej filmu oraz postawa sceptycyzmu poznawczego. Badacz podkreśla, że istotną kwestią w opisie struktury tematyczno-stylistycznej filmów K. Kiesłowskiego, jak i innych reżyserów, jest odnalezienie związku między poruszonymi przez dzieło problemami, a ich interpretacją przez samego twórcę dzieła, która „znajduje wyraz w filmowej formie: kompozycji, obrazowaniu, sposobie budowania przestrzeni itp.” (Przylipiak, 1994, s. 176.).

Autor *Przypadku* jako jeden z przedstawicieli „kina moralnego niepokoju”, formacji stworzonej na przełomie lat 70. i 80., w centrum swoich obserwacji umieszczał „problem współczesnej rzeczywistości i ludzi, którzy w tej rzeczywistości muszą żyć. Jak wielu młodych reżyserów tamtego czasu, podejmował problem konfrontacji człowieka, jego osobistych doświadczeń i moralnych wyborów w społeczeństwie uformowanym przez system totalitarny” (Wojnicka, Katafiasz, 2009, s. 325). Według Joanny Wojnickiej oraz Olgi Katafiasz *Przypadek* jest tym dziełem, w którym zainteresowanie reżysera życiem wewnętrznym człowieka staje się wyraźniejsze, ważniejsze od obserwacji zjawisk społecznych, codzienności PRL-u: „Kwestie relacji międzyludzkich, zatracenia w świecie współczesnym, obecności pierwiastka metafizycznego w życiu, zagadkowość zdarzeń – wszystko to stało się głównymi obszarami jego poszukiwań” (Wojnicka, Katafiasz, 2009, s. 326). Sam K. Kiesłowski w jednym z wywiadów na temat *Przypadku* powiedział, że film ten „nie jest już opisem świata zewnętrznego, tylko raczej wewnętrznego. Opiszem jakichś sił, które targają ludzkim losem, które człowieka popychają w tę albo w tamtą stronę” (Kiesłowski, 2006, s. 92).

Mimo podpowiedzi reżysera, w jakim kierunku powinna podążać interpretacja jego dzieła, nie da się uciec od uwikłania jej w kontekst historyczny. Nie można bowiem pominąć faktu, że film – realizowany w 1981 r. – został przez ówczesną władzę uznany za niebezpieczny, dlatego też Polacy mogli go zobaczyć na ekranach dopiero w 1987 r. Przypomnijmy, że konstrukcja trzech hipotetycznych wariantów życia głównego bohatera, Witka Długosza, pozwala uchwycić działania tego samego człowieka w trzech różnych rolach – działacza

Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej, uczestnika podziemnego ruchu oraz osoby niezaangażowanej politycznie, ojca rodziny, uczonego, który odniósł sukces zawodowy. Już w chwili pojawienia się filmu na ekranach, a więc w 1987 r. krytycy zauważyli, że karykaturalny sposób przedstawienia środowisk organizacji młodzieżowej oraz pozytywny obraz opozycji mogły nie spodobać się władzy. Jednocześnie warto wspomnieć, że wśród recenzentów, jak zauważa M. Przyłipiak (Przyłipiak, 1997, s. 236), nie ma zgody co do tła historycznego wydarzeń opowiadanych w niniejszym filmie. Zdaniem jednych *Przyłipiak* prezentuje wydarzenia lat 80 – 81, zdaniem drugich dotyczy okresu poprzedzającego zdarzenia z sierpnia 1980 r. Jeszcze inni krytycy uznali niniejszy film za obraz polskiego społeczeństwa z drugiej połowy lat 70., a nawet opis doświadczeń ludzi, którzy „z dzieciństwa pamiętają rok 1956, a rok 1968 przeżyli na studiach” (Przyłipiak, 1997, s. 236). Nie zmienia to faktu, że omawiany tu film K. Kieślowskiego jest przykładem tzw. „półkownika”, czyli filmu, który w wyniku działania cenzury w PRL-u nie został dopuszczony do dystrybucji. Dobrochna Dabert (2006) w swoim artykule poświęconym cenzurze w kinie polskim okresu 1945 – 1989 wymienia liczne przykłady reżyserów, którym, mimo braku swobody twórczej, udawało się za pomocą określonych zabiegów artystycznych pokazać w swoich dziełach prawdę o rzeczywistości peerelowskiej. Wiele filmów powstających na zlecenie ówczesnej władzy, będących od niej całkowicie uzależnionych i ekonomicznie, i ideologicznie, służyło wyłącznie propagandzie socjalistycznej. Obraz ówczesnej polskiej rzeczywistości proponowany przez reżyserów nie mógł być przygnębiający oraz rozczarowujący dla widza, dlatego też „filmy miały pokazywać jedynie osiągnięcia i sukcesy Polsk Ludowej” (Dabert, 2006, s. 9). Według badaczki, zmiany, jakie zaczęły zachodzić w kinematografii polskiej od drugiej połowy lat 70., były wynikiem nie tylko liberalizacji życia, ale również postawy samych twórców, „którzy w dużej mierze zachowali wewnętrzną niezależność i odwagę wypowiedzi” (Dabert, 2006, s. 12).

Tadeusz Sobolewski zwraca uwagę na wyraźną różnicę pomiędzy wczesnymi a późnymi dziełami K. Kieślowskiego. Upraszczając problem, można powiedzieć, że pierwsze filmy reżysera opowiadały o życiu codziennym, prezentowały konkretnych ludzi, natomiast późniejsze przepehnione były wymyślnymi środkami wyrazu. „Przedtem użyte środki artystyczne dawały wrażenie, że znajdujemy się w środku życia. W ostatnich filmach – patrzmy na nie z zewnątrz” (Sobolewski, 2004, s. 87 – 88). Przytoczone słowa idealnie odnoszą się do omawianego

Przypadku, konstrukcja filmu oraz – w wielu przypadkach – sposób filmowania, zmusza bowiem do zwrócenia uwagi na szczegóły z pozoru nieważne dla rozwoju fabuły. Równocześnie forma tryptyku – trzy wersje losów tego samego bohatera – pozwala umieścić postać w ramach pewnej gry, podporządkowanej regułom ustalonym przez autora filmu. Każda z tych wersji zakłada niewiadomą, która sprawia, że widz nie może przewidzieć zakończenia opowiadanej historii.

T. Sobolewski stwierdza również, iż dążenie K. Kieślowskiego do doskonałości artystycznego wyrazu powoduje zbliżenie konstruowanego świata filmowego do życia rzeczywistego. Im większy pierwiastek kreacyjny zawarty jest w modelu świata stworzonym na potrzeby filmu, tym większa staje się możliwość poznania natury życia: „Forma, oczyszczona z przypadkowości, sprawia wrażenie, że przenikamy samą strukturę życia, ingerujemy w nią” (Sobolewski, 2004, s. 93). Sam reżyser *Trzech kolorów*, mówiąc o *Czerwonym*, przyznaje się, że zwraca uwagę na wartość poznawczą detali: „Świat składa się ze szczegółów. Nasza dbałość o szczegół wynika z zasadniczego założenia: chcemy w tym filmie być autorami przypadku. Realizacja *Czerwonego* to jakby zaglądnienie za kulisy rzeczywistości, podrabianie jej reguł gry, wchodzenia w rolę losu i przypadku”. W innym miejscu wywiadu K. Kieślowski stwierdza: „On [film *Czerwony*] mówi raczej o tym, że życie mogłoby się potoczyć inaczej, gdyby nie coś, kiedyś. Gdyby nie drobiazg. Gdyby nie jakieś słowo powiedziane, a potem zapomniane, ale zapamiętane, przez tego, do kogo się mówiło. Gdyby nie jakiś gest, wyraz twarzy. I wtedy coś pęka. Nikt nie wie, dlaczego, ale przecież przyczyna istnieje, leży gdzieś naprawdę. A my właśnie chcemy jej dociec” (Sobolewski, 2004, s. 101). I choć słowa te odnoszą się do filmu *Czerwony*, trafnie charakteryzują również *Przypadek*. Oczywiście należy sobie zdawać sprawę z tego, że perfekcja języka filmowego, za pomocą którego wypowiadał się K. Kieślowski, różniła się zarówno w momencie tworzenia *Przypadku*, jak i podczas realizacji *Trzech kolorów*. Nie można jednak zaprzeczyć, że przywiązywanie wagi do pozornie nieważnego drobiazgu da się zauważyć już w analizowanym obrazie, który jest jednym z pierwszych filmów fabularnych zrealizowanych przez Kieślowskiego. W tym momencie dostrzec można pewnego rodzaju paradoks, wiarygodność budowanych w filmie sytuacji reżyser osiąga bowiem za pomocą artystycznych środków danych jedynie sztuce, a nie prawdziwemu życiu. W omawianym obrazie filmowe uchwycenie natury życia człowieka realizowane jest poprzez

przyjętą koncepcję świata filmowego, a co za tym idzie – określone reguły, którym podporządkowany jest główny bohater.

Przypadek realizuje założenia artystyczne, jakie sam reżyser przedstawiał publicznie na początku lat 80. Po okresie dominacji filmów dokumentalnych K. Kieślowski skoncentrował się na tworzeniu fabuł. Wynikało to m.in. z potrzeby znalezienia nowych środków opowiadania o rzeczach ważnych dla każdego człowieka. Istotną kwestią dla twórcy *Bez końca* było przedstawienie rzeczywistości wraz z problemami dotyczącymi ogółu społeczeństwa, czego przykładem jest dokument pt. *Gadające głowy* (1980). W obrazie tym narrator zadaje uczestnikom sondy – osobom w różnym wieku i o różnych profesjach – pytania natury fundamentalnej, wręcz metafizycznej: „kim ty jesteś?”, „co byś chciał?”, „co jest dla ciebie najważniejsze?”, „co chcesz dać innym?”. Tak ważne problemy, choć o innych odcieniach, są tematem *Przypadku*. Wydaje się, że już we wcześniejszym dokumencie pt. *Z punktu widzenia nocnego portiera* (1977) reżyserowi udaje się w ostatniej scenie obrazu osiągnąć wyznaczony cel. Dokonuje się to dokładnie w momencie, kiedy nauczycielka zadaje dzieciom pytanie: „Kto wie, jak nazywa się taki pan?”. Przed dziećmi stoi zaproszony strażnik fabryczny. Na zadane pytanie nie pada odpowiedź. Cała sytuacja nabiera w ten sposób metaforycznego znaczenia. Ta bardzo powierzchowna charakterystyka obu wyżej wymienionych obrazów wystarczy już, by móc stwierdzić, iż bardzo ważnym składnikiem filmów K. Kieślowskiego zawsze był punkt widzenia autora, co potwierdzają słowa samego reżysera: „Istotą tego gatunku [filmu dokumentalnego] jest osobisty, subiektywny stosunek autora do tego wszystkiego, wyrażony zazwyczaj przez konstrukcję filmu (dramaturgię – jeśli ktoś woli) a osiąganą w mozolnej i fantastycznie ciekawej pracy w montażowni” (Kieślowski, 2006b, s. 24). Przywołanie filmów dokumentalnych ma uświadomić obecność pewnych inklinacji autora *Trzech kolorów* już w początkowym etapie twórczości, skłonności, które również mogły wpłynąć na kształt analizowanego filmu.

Warto w tym momencie powrócić do sposobu widzenia misji filmu, który był obecny u K. Kieślowskiego w momencie tworzenia *Przypadku*. W tekście *Głęboko zamiast szeroko* (Kieślowski, 1981) jego autor zastanawia się nad drogami ucieczki przed pokazywaniem jedynie prawdy o rzeczywistości. W przekonaniu ówczesnych filmowców obrazy miejsc, ludzi oraz codziennych problemów uległy standaryzacji. K. Kieślowski był gotów poszukiwać nowego języka, za pomocą którego „opowiadanie o wydarzeniach politycznych, o ukła-

dach, o dyrektorach czy odchodzących żonach było równocześnie gwałtownym głosem w sprawach miłości, nienawiści, zazdrości czy śmierci” (Kieślowski, 1981, s. 111). Założenia reżysera kładły nacisk na pokazywanie sytuacji przepelnionych intymnością, szczególnym rodzajem wyciszenia. W konsekwencji miało to prowadzić do prezentowania spraw z pozoru nieważnych, niewidocznych dla ludzi w życiu codziennym. Tworzywo filmowe, którym K. Kieślowski się posługuje, pozwala na uchwycenie tych właśnie momentów, w przekonaniu autora – istotnych dla dotknięcia głębi poruszanego problemu. Swoją decyzję oddalenia się od poetyki filmu dokumentalnego uzasadnia tym, że „prawda o świecie [według K. Kieślowskiego], która jest nadal warunkiem podstawowym, już nie wystarczy. Trzeba szukać sytuacji bardziej dramatycznych, wniosków wybiegających poza codzienne doświadczenia, diagnoz bardziej uniwersalnych i mądrzejszych. Trzeba naturalnie opisywać te tereny, których kiedyś nie było w stanie się opisać, ale trzeba to robić w perspektywie szerszej, bardziej jaskrawo zaznaczając swoje stanowisko” (Kieślowski, 1981, s. 111).

Fabula filmu, który jest przedmiotem rozważań w niniejszym artykule, rozpada się na trzy części – warianty opowiadające losy tego samego bohatera. Koniec dwóch kolejnych zasygnalizowany jest zwolnionymi zdjęciami, po czym następuje również stopklatka. Pierwsza część poprzedzona jest wstępem zbudowanym z odrębnych, a zarazem powiązanych z sobą postacią głównego bohatera, ujęć. W tym początkowym fragmencie utworu często w filmowaniu obrazów wykorzystywana jest kamera subiektywna. Towarzyszy ona dziecku lub wręcz pokazuje świat tak, jak postrzega go dziecko. Ważną rolę odgrywa także chronologiczny układ scen. Widzimy bowiem moment narodzin, następnie chwile podczas wspólnej nauki z ojcem, pierwsze przyjaźnie, wybrane wydarzenia ze szkoły, pierwszą miłość, kilka ujęć informujących o podjęciu studiów lekarskich. Układ scen charakteryzuje się dynamicznością. Nadaje obrazowi rytm, wręcz „rozpędza” akcję utworu. Zabieg ten wspomagany jest muzyką, w której dominują smyczki. Będzie to zarazem, jak się później okaże, motyw przewodni ścieżki dźwiękowej.

Sposób filmowania postaci oraz rekwizytów cechuje się dokładnością. Ujęcia są stosunkowo długie. Oko kamery przygląda się wszystkiemu bardzo uważnie. Rejestruje, śledzi z pozoru nieważne dla akcji gesty bohaterów oraz elementy ich otoczenia. Warunkuje to często kompozycję kadru, który wypełniają zwykle twarze aktorów lub ich nieruchome, pełne sylwetki. Uwaga kierowana jest na spojrzenia

oraz najmniejsze ruchy ciała. Wykorzystywana jest przy tym zmiana ostrości tła, na którym znajdują się działające postaci. Tak przyjęty sposób prezentowania świata filmowego służy przede wszystkim celom narracyjnym, zarysowaniu podejścia do poruszanego problemu, a także budowaniu nastroju, stylu obrazu filmowego. Warto wspomnieć również o tym, że postaci są pokazywane zwykle w zbliżeniach oraz półzbliżeniach, dzięki czemu szybko i dość dokładnie można poznać ich wygląd czy wiek. Bohaterowie znajdują się w ściśle określonych przestrzeniach, np. w szkole, w szpitalu, podczas sekcji zwłok. Pomaga to w dookreśleniu sytuacji postaci pokazywanej w danym momencie na ekranie. Kamera przemieszcza się powoli, czasami nawet zatrzymuje się i obserwuje przez dłuższe momenty twarze postaci, np. ojca głównego bohatera w sali szpitalnej. Wyciszenie otoczenia oraz skoncentrowanie całej uwagi na twarzy aktorów pozwala skupić się na każdym wypowiedzianym słowie. Warstwa dialogowa odgrywa bowiem istotną rolę. Treści, padające w tej wstępnej części filmu, służą charakteryzacji konfliktu, w którym znajdzie się główny bohater, ale przede wszystkim – budowaniu płaszczyzny psychologicznej oraz społecznej protagonisty. Oba aspekty, zwłaszcza ten pierwszy, będą rozwijane przez kolejne partie filmu.

Wstęp pozostawia wiele niewiadomych odnośnie pochodzenia Witka Długosza. Informacji starcza na tyle, by móc zrozumieć logikę jego postępowania. Na ekranie oprócz momentów z dzieciństwa można zobaczyć chwilę cierpienia z powodu śmierci ojca, a także będące jej skutkiem postanowienie Witka o przerwaniu studiów. W filmie nie jest pokazane wprost, że matka głównego bohatera zmarła podczas porodu na korytarzu w szpitalu. Nie można również w jednoznaczny sposób określić czasu, w którym to wydarzenie miało miejsce. Poza tym relacje między ojcem a synem są jedynie zarysowane. Pominięto także pochodzenie najbliższych Witka. Ma to swoje uzasadnienie, gdyż kolejne warianty losów głównego bohatera odsłaniać będą jego proveniencję.

Wydaje się, że najważniejszym zabiegiem artystycznym, stosowanym od samego początku utworu, jest filmowanie z pietyzmem twarzy postaci pojawiających się wokół Witka oraz przedstawianych wydarzeń z nimi związanych. Reżyser wykorzystuje to do powiązania poszczególnych części filmu, zwrócenia uwagi na współwystępowanie tych samych osób w każdym z prezentowanych wariantów. Jednocześnie za pomocą tak przygotowanej koncepcji udaje się mu zaakcentować, że przyczyną zmiany losów bohatera było wydarzenie na dworcu kole-

jowym, a dokładnie moment pościgu za odjeżdżającym pociągiem. Tak przyjęty sposób opowiadania historii podpowiada również kilka rzeczy odnośnie czasu akcji poszczególnych części utworu. Jest on mianowicie ten sam, akcja nie dzieje się równolegle, zawsze po zakończeniu jednego wariantu następuję bowiem powrót do sceny pogoni za pociągiem, który stanowi zarazem początek kolejnego wariantu.

Dokładny opis początkowych sekwencji filmu jest o tyle istotny, gdyż rozwiązania w nich widoczne są konsekwentnie wykorzystywane w kolejnych partiach filmu. Dlatego też warto wrócić jeszcze raz do wspomnianego już motywu muzycznego autorstwa Wojciecha Kilara. O ile, jak zauważa Iwona Sowińska-Rammel, we wcześniejszych dokonaniach K. Kieślowski stronił od muzyki pozakadrowej, o tyle w *Przypadku* jest ona wykorzystywana wręcz ostentacyjnie. Badaczka zwraca uwagę na banalność przewodniego motywu, który pojawia się w niniejszym obrazie (Sowińska-Rammel, 1997, s. 155). Wydaje się jednak, że to, czy jest on nieciekawym, powinno zejść na dalszy plan. Należy się zgodzić, iż cechuje go wyrazistość, łatwość zapamiętania. Przede wszystkim służy on jako znak interpunkcyjny, to znaczy – jego pojawienie się jest sygnałem istotności „sceny peronowej” dla dalszego biegu akcji. Dłuższe fragmenty motywu przewodniego są wykorzystywane właśnie tylko w tej scenie. Tym samym stanowią one wzmocnienie napięcia; są środkiem służącym do odbudowania dramaturgii za każdym razem, kiedy następuje powrót do sceny pościgu za pociągiem. Dlatego też, co warto podkreślić, motyw przewodni pełni funkcję nie tylko informacyjną, dramaturgiczną, ale również kompozycyjną, organizuje bowiem konstrukcję filmu, zaznaczając obecność jej trójdzielności. Bierze udział w tworzeniu schematu, w ramach którego funkcjonuje także narracja.

Powyższe uwagi doskonale korelują z obserwacjami Tadeusza Szczepańskiego, który w *Przypadku, Krótkim filmie o zabijaniu, Podwójnym życiu Weroniki* oraz *Trzech kolorach* zauważa u twórcy *Amatora* skłonności do wykorzystywania walorów kompozycyjnych charakterystycznych dla budowy utworów muzycznych, co może w przypadku analizowanego dzieła sugerować m.in. funkcjonowanie cykliczności na poziomie narracyjnym dzieła: „(...) Kieślowski pomyślnie mnoży finezyjne refreny, paralelizmy, kontrapunkty, korespondencje, symetrie, echa i zwierciadlane efektywnie tylko na poziomie wątków fabularnych, sytuacji, postaci czy rekwizytów w roli *res dramatica*, ale także w zakresie kompozycji kadru, zastosowania koloru, dźwięku i oczywiście muzyki” (Szczepański, 1997, s. 165). Chwilę póź-

niej, porównując twórczość Ingmara Bergmana i K. Kieślowskiego, badacz stwierdza: „(...) dzięki tej reżyserskiej pasji do quasi-muzycznej kompozycji filmowej, złożonej z wielorakich relacji wewnętrznych i strukturalnych, osiągają rzadko spotykaną u innych filmowców integralność i koherencję swoich filmów” (Szczepański, 1997, s. 165).

O ile w warstwie kolorystycznej *Przypadku* nic szczególnego się nie dzieje, o tyle kompozycja dzieła podczas analizy jest bardzo wdzięczna. Porównując zredagowany scenariusz omawianego filmu, nie sposób nie zgodzić się z uwagą T. Sobolewskiego, iż charakteryzuje się on szkicowością (Sobolewski, 1998, s. 179). Powodów jest wiele, mianowicie liczne wątki pojawiające się w tekście, takie jak chociażby temat kolonii, w których brał udział Witek, czy też pogrzebu ojca, nie pojawiają się w filmie. Pewne wydarzenia są zupełnie inaczej rozwiązane, np. to co miało miejsce po wypuszczeniu Czuski z przesłuchania. Sam reżyser o wartości swojego scenariusza wypowiada się negatywnie: „Myślę, że podstawowe wady były, jak zwykle, w scenariuszu. Ten pomysł lubię do dzisiaj. Wydaje mi się płodny i ciekawy. Myślę, że nie jest wykorzystany w *Przypadku* w dostatecznym stopniu pomysł na trzy możliwości – wszyscy każdego dnia ciągle stoimy przed jakimś wyborem, który może determinować całe nasze przyszłe życie, z czego nie zdajemy sobie sprawy” (Kieślowski, 2006a, s. 92).

Film K. Kieślowskiego zbudowany jest z trzech głównych części, stanowi tym samym pewnego rodzaju tryptyk. Rozpoczynające utwór zbliżenie twarzy a następnie ust odtwórcy głównej roli, Bogusława Lindy, tworzy klamrę kompozycyjną z zamykającym film ujęciem eksplodującego samolotu, która to wpływa na sposób interpretacji przesłania niniejszego dzieła filmowego. Podczas czytania scenariusza do filmu, natychmiast rzuca się w oczy konstrukcja warunkowa, z której autor korzysta przy rozpoczynaniu kolejnych wersji losu głównego bohatera. Tym samym zwraca uwagę na problem istnienia bądź nieistnienia konieczności w życiu człowieka. W filmie zagadnienie to ma być realizowane za pomocą trzech wariantów historii tego samego bohatera. T. Szczepański jest zdania, iż bodźcem do zastosowania przez K. Kieślowskiego takiej konstrukcji dramaturgicznej są inspiracje egzystencjalizmem. Uzasadnia swoją tezę, przywołując wydarzenia z biografii autora *Podwójnego życia Weroniki*. Wspomina o wielkiej pasji reżysera do teatru w okresie, kiedy na polskich scenach teatralnych wystawiano sztuki egzystencjalistów (np. autorstwa takich dramaturgów, jak Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Paul Sartre, Albert Camus czy Jean Genet). Wówczas K. Kieślowski był uczniem warszawskiego

Liceum Technik Teatralnych. Pracował również jako garderobiany w jednym ze stołecznych teatrów. Dlatego też modalna konstrukcja dramaturgiczna, która pojawia się w *Przypadku*, „wynika z właściwego egzystencjalistom doświadczenia istnienia jako fenomenu pozbawionego trwałych fundamentów, zawieszono go w próżni, niepewnego i absurdalnego. Pewna jest tylko śmierć, która otwiera i zamyka film” (Szczepeński, 1997, s. 168 – 169).

Jak już zostało wspomniane, wszystkie części dzieła spaja osoba głównego bohatera, Witka Długosza, zagrana przez Bogusława Lindę. Aktor w czasie realizacji filmu miał 29 lat. Jego młodzieńczy wygląd bardzo dobrze współgrał z postacią studenta poznającego rzeczywistość PRL-u. Błada cera odtwórcy głównej roli oraz wyraz twarzy zdradzający brak świadomości sensu dziejących się wokół niego wydarzeń, jak i bijący z niego specyficzny niepokój doskonale komponują się z problematyką poruszaną w filmie K. Kiesłowskiego.

Witek Długosz w pierwszym wariacie dogania pociąg, w którym poznaje byłego działacza partyjnego (Tadeusz Łomnicki). Dzięki nowej znajomości bohater wchodzi w środowisko organizacji młodzieżowej, poznaje wyższego funkcjonariusza partyjnego (Zbigniew Zapasiewicz). Witek angażuje się w działalność partyjno-rządową. Nie zauważa konsekwencji, jakie czekają jego i jego najbliższych. W drugim wariacie główny bohater nie dogania pociągu. Poznaje środowisko działaczy opozycyjnych związanych z wolnymi związkami zawodowymi. Wówczas mamy okazję zobaczyć działanie tajnych drukarni, dowiedzieć się, jak odbywał się kolportaż książek, czym były latające uniwersytety, jakie znaczenie dla ludzi miało śpiewanie piosenek J. Kaczmarskiego, czy też kim byli partyjni rewizjoniści oraz marcowi emigranci itd. W trzeciej wersji losów Witka, w której nie udaje się mu dogonić odjeżdżającego pociągu, główny bohater spotyka na peronie dawną miłość. Witek wraca na studia, żeni się z koleżanką z grupy seminarystycznej. Po ukończeniu nauki pozostaje na uczelni, gdzie zostaje asystentem. Nie angażuje się w akcje protestacyjne, nie chce mieć żadnych związków z polityką. Przy nadarzającej się okazji postanawia wyjechać do Libii, gdzie ma zastąpić dziekana podczas wykładów.

Osoba Witka w każdej z trzech wersji musi zmierzyć się z określonymi dylematami. Jego sytuacja często zależy od pozycji, jaką zajmuje w środowisku, w którym przyszło mu funkcjonować. Wszystkie warianty losów Witka pozwalają reżyserowi dokonać licznych obserwacji społeczeństwa polskiego, w którym często widzimy zależne od siebie grupy ludzi. Tego rodzaju poetyka umożliwia również uchwycenie róż-

nych postaw wobec panujących wówczas problemów. Działania głównego bohatera we wszystkich trzech wersjach jego losów odznaczają się określoną hierarchią wartości. Bycie przyzwoitym jest dla Witka tym, co wyznacza kierunek jego wyborów. Taką obserwację potwierdzają słowa samego reżysera: „Witek, bohater *Przypadku*, zachowuje się przyzwoicie w każdej sytuacji. Nawet jak idzie do partii, to zachowuje się przyzwoicie; i w pewnym momencie, kiedy widzi, że został wmieszany w sytuację, w której właściwie powinien zachować się po świńsku, buntuje się i zachowuje przyzwoitość” (Kieślowski, 2006a, s. 92 – 93).

Zachowanie głównego bohatera z jednej strony charakteryzuje się, tak jak już wspomniałem, dbałością o zasady moralne, z drugiej – jest ono często skażone naiwnością, którą widać najwyraźniej w pierwszej części filmu. Wówczas Witek przyznaje rację buntującym się narkomanom oraz zrywa współpracę z partią, kiedy na przesłuchanie zostaje zabrana jego dziewczyna Czuska. W kolejnej części filmu główny bohater bierze udział w drukowaniu nielegalnych książek, w organizowaniu latających uniwersytetów. W trzeciej nie chce skorzystać z propozycji partii, dzięki której otrzymałby etat adiunkta. Bez względu na wariant życiorysu sytuacji, w jakich znajduje się Witek, wymagają od niego zastanowienia się nad określonymi sprawami. Powodują w nim wątpliwości, skazują go na dokonywanie korekt swojego postępowania.

Niedojrzałość głównego bohatera, o której była mowa wyżej, widoczna jest również podczas przyjęcia chrztu, gdzie brak silnych podstaw decyzji ujawnia się najwyraźniej w rozmowach z księdzem oraz w trakcie modlitwy przed ołtarzem. Warto zaznaczyć, że cała druga część służy charakteryzacji postaci Witka pod względem wiary w Boga. Już spotkanie księdza wśród działaczy opozycyjnych może sygnalizować ten problem. Wątek wiary jest następnie kontynuowany m.in. poprzez rozmowę z kobietą, w której mieszkaniu dokonano rewizji. Wydaje się, że to właśnie pod wpływem słów kobiety na temat swojego życia jako daru oraz otrzymania szansy w uwierzenie w Boga bohater podejmie później decyzję o nawróceniu. Jednakże modlitwa Witka nie wskazuje na odnalezienie wewnętrznego spokoju czy też pewności, o której wspominał ksiądz podczas jednej z rozmów. Bardzo trafnie scharakteryzował ten problem T. Sobolewski: „Bo cóż to za nawrócenie, jeżeli ma się do powiedzenia Bogu: «tylko bądź»? Bóg Witka wydaje się mały i nieuchwytny, jak światełko odległej gwiazdy” (Sobolewski, 1998, s. 188).

Czesław Dondziłło odczytuje w zakończeniu filmu wyraźny sygnał, by móc uznać, że kompromitacji zostaje poddana trzecia postawa, a więc brak zaangażowania po żadnej ze stron, czyli postawa neutralna: „Kieślowski nie widział dla takiej postawy ani miejsca, ani przyszłości w zantagonizowanej Polsce lat 80-81. Jego film miał te postawy skompromitować, a ludzi przestrzec” (Dondziłło, 1987, s. 7). Podobnego zdania jest Maciej Pawlicki, który również widzi w śmierci bohatera wystarczający powód, by uznać, że trzecia postawa jest negatywnie oceniana przez reżysera. Twierdzi jednocześnie, że taką wykładnię motywuje również widoczna opozycja pomiędzy zachowaniem Witka z dwóch pierwszych wersji życiorysu a ostatnią, w której jest ostrożnym, skupionym na życiu prywatnym człowiekiem: „I to właśnie on, tylko on wsiądzie do samolotu i zginie w katastrofie. Dwaj pozostali, z różnych względów unikną śmierci. (...) W ten oczywisty sposób opowiada się Kieślowski za aktywnością, wyborem, zdeklarowaniem się po jednej ze stron” (Pawlicki, 1987, s. 7).

Wbrew przywołanym wyżej opiniom skłaniałbym się ku odmiennej wykładni trzeciej wersji losów Witka. Poszukiwanie spokoju w zaciszu rodzinnym, widoczne w postawie głównego bohatera, jest aprobowane przez twórcę filmu. Dowodem tego są nie tylko słowa samego reżysera: „Najbliższe mi jest rozwiązanie trzecie – w którym rozlatuje się samolot – bo śmierć tak czy owak będzie naszym udziałem. Wszystko jedno, czy stanie się to w samolocie czy w łóżku” (Kieślowski, 2006, s. 93). W słowach Witka, w których rysuje się ludzkie podejście reżysera do dylematów głównego bohatera, można dostrzec swego rodzaju usprawiedliwienie dla odmowy podpisania przez Witka listy protestacyjnej: „Bo nie chcę mieszać się ani w tamto, ani w to”. Pada wówczas znamienita replika: „Každy ma prawo się bać”.

Trzeba zaznaczyć, że tragizm bohatera z trzeciej części filmu polega nie tylko na tym, że jego los kończy się śmiercią w katastrofie lotniczej. Jego działania zdeterminowane są potrzebą odnalezienia spokoju w sytuacji, w której oczekuje się od niego równocześnie opowiedzenia się za określoną opcją polityczną. Witek w trzecim wariantcie jest osobą, która przeżywa wyraźne dylematy z powodu niepodpisania listy, a także wyjazdu do Libii, który skutkował rozłąką z rodziną.

Wydaje się, że kluczem do odczytania koncepcji artystycznej reżysera może być pytanie: Co mogłoby się wydarzyć, by nie doszło do śmierci bohatera? Takie pytanie może sugerować kompozycja dzieła, mianowicie zachodząca relacyjność pomiędzy rozpoczynającym film zbliżeniem ust krzyczącego Witka w samolocie a sceną kończącą

utwór. K. Kieślowski za pomocą licznych sygnałów wiążących poszczególne warianty życia głównego bohatera próbuje dać do zrozumienia, iż człowiek nie jest w stanie dostrzec tego, co wpływa na koleje jego losów. Wykorzystując język filmu, udaje się mu pokazać istniejącą w tzw. prawdziwym życiu zasadę przyczynowo-skutkową. Jednocześnie autor nie odbiera bohaterowi możliwości wyboru. W każdym z opowiedzianych wariantów losu Witek ponosi odpowiedzialność za własne decyzje. Jest postacią działającą, świadomą ograniczeń wynikających z pełnienia funkcji społecznych. T. Sobolewski rozpoczynając film scenę, w której Witek krzyczy „Nie!”, odczytuje jako znak buntu nie tylko wobec sytuacji politycznej w Polsce w 1980 r., ale również jako bunt metafizyczny – wyraz rozczarowania życiem (Sobolewski, 2004, s. 89). Wydaje się, że krzyk bohatera może być również odczytany po prostu jako ludzka reakcja na zbliżający się koniec życia. W tym fragmencie filmu bardzo dobrze dostrzegalny jest tragizm głównego bohatera, tragizm jego zmagania z rzeczywistością.

Analizowany film K. Kieślowskiego ukazał się dopiero w 1987 r., mimo że realizowany był w 1981 r. W istniejącej na temat filmu literaturze dominuje jego wykładnia historyczna (Przylipiak, 1997, s. 241). Nie sposób się z tym nie zgodzić, dzieło prezentowało bowiem „prawdy o konkretnym miejscu i czasie, o ludzkich jednostkach żyjących tu i teraz i o całej społeczności, łącznie z istniejącymi i podlegającymi erozji więzami społecznymi, o podstawowych konfliktach, które rozłamują pozorny ład” (Przylipiak, Szyłak, 1999, s. 133). Jak widać z przedstawionych wcześniej rozważań, film Kieślowskiego nie jest jedynie rejestracją konkretnych realiów, ale również próbą odpowiedzi na istotne pytania dotyczące wolności człowieka, jego moralności, a także samego życia.

Reżyser, wybierając taką, a nie inną konstrukcję utworu, oraz ukazując głównego bohatera w takich, a nie innych sytuacjach, stara się umieścić problem polityki oraz wszelkich ideologii na dalszym planie. Próbuje pokazać człowieka w określonej rzeczywistości, ale przeżywającego rzeczy znane wszystkim. Niech dowodem będą chociażby słowa zrewidowanej kobiety wypowiedziane do Witka z drugiej części utworu: „Nie wstydź się. Nie trzeba się wstydzić. Każdy się boi”. Wydaje się, że autorowi udało się osiągnąć bardzo cenną dla dzieła sztuki jakość, mianowicie uniwersalność i ponadczasowość przesłania. Użył to umiejętnym zdystansowaniem się do realistycznej przestrzeni oraz wydarzeń historycznych. Pomogła mu w tym koncepcja fabularna, polegająca na przedstawieniu trzech wariantów losu głównego bo-

hatera, a także sama konstrukcja postaci Witka. Poszukiwanie przez głównego bohatera sfery niezależności, czy też kierowanie się wartościami wskazują, że bohater ma być obrazem człowieka niezdeterminowanego, a przynajmniej niezgadającego się na ograniczenie swobody myślowej.

Przypadek wyraźnie porusza kwestie metafizyczne. Trzeba zaznaczyć równocześnie, że może być interpretowany w różnych aspektach, czasem wręcz bardzo odległych od siebie. Film realizuje program artystyczny autora *Bez końca*, zaprezentowany w artykule *Głęboko zamiast szeroko*. Dowodem tego jest m.in. ukazywanie bohatera w intymnych sytuacjach. Reżyser próbuje przede wszystkim udowodnić, że rola społeczna nie musi zdeterminować człowieka. Warunkiem jest posiadanie instynktu moralnego.

Tytułowy przypadek jest jedynie punktem wyjścia dla refleksji nad porządkiem panującym w życiu. Reżyser przez cały film stara się pokazać, że istnieją rzeczy stałe, jak ludzka wiara w wartości. Wskazuje także na istnienie przeznaczenia wspólnego wszystkim ludziom – śmierci. *Przypadek* należy do tych dzieł K. Kieślowskiego, w których „sugestią czegoś «ponad» fizyką jest ich konstrukcja, bijący z nich porządek narzucany najmniejszym nawet detalom i zbiegom okoliczności, odwzorowujący nieuchronnie porządek wyższy, może Boga, może logosu” (Przylipiak, Szyłak, 1999, s. 137).

FILMOGRAFIA

- Przypadek* (1987), reż. K. Kieślowski, Polska.
Gadające głowy (1980), reż. K. Kieślowski, Polska.
Z punktu widzenia nocnego portiera (1977), reż. K. Kieślowski, Polska.

BIBLIOGRAFIA

- Dabert D. (2006), *Kino polskie z cenzurą w tle*, „Polonistyka”, nr 5.
Dondziłło Cz. (1987), *Przepowiednia*, „Film”, nr 11.
Kieślowski K. (1981), *Głęboko zamiast szeroko*, „Dialog”, nr 1.
Kieślowski K. (2006a), *Autobiografia. Krzysztof Kieślowski*, oprac. Stok D., Kraków.
Kieślowski K. (2006b), *O filmie dokumentalnym*, [w:] *Krzysztof Kieślowski 1941-1996 – in memoriam*, red. S. Zawiśliński, Warszawa.
Kino Krzysztofa Kieślowskiego (1997), red. T. Lubelski, Kraków.

- Krzysztof Kieślowski. *Przypadek i inne teksty* (1998), oprac. H. Krall, Kraków.
- Krzysztof Kieślowski 1941-1996 – *in memoriam* (2006), red. S. Zawiśliński, Warszawa.
- Pawlicki M. (1987), *Wishful thinking*, „Kino”, nr 6.
- Przyłipiak M. (1994), *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk.
- Przyłipiak M. (1997), *Filmy fabularne Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej*, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków.
- Przyłipiak M., Szyłak J. (1999), *Kino najnowsze*, Kraków.
- Sobolewski T. (1998), *Świadek życia*, [w:] *Krzysztof Kieślowski. Przypadek i inne teksty*, oprac. H. Krall, Kraków.
- Sobolewski T. (2004), *Za duży blask. O kinie współczesnym*, Kraków.
- Sowińska-Rammel I. (1997), *Czule miejsca. O muzyce w filmach Kieślowskiego*, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków.
- Szczepański T. (1997), *Kieślowski wobec Bergmana, czyli Tam, gdzie spotykają się równoległe*, [w:] *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków.
- Wojnicka J., Katafiasz O. (2009), *Słownik wiedzy o filmie*, Warszawa – Białsko-Biała.

SUMMARY

THE ARTICLE IS AN ANALYSIS AND INTERPRETATION OF THE MOVIE *PRZYPADEK* (*BLIND CHANCE*) directed by Krzysztof Kieślowski. The author suggests that this movie should be interpreted not only through the prism of the significant Polish historical events it describes (the state of the Polish society of the 70s and the 80s). The article also touches upon the political events that the movie was connected to and the artistic visions that accompanied the director during the making of the movie. The author of the article while describing every subsequent artistic device tries to build the whole interpretation of the movie.

NOTA O AUTORZE

Artur Wiśniewski [augustyn1985@wp.pl] – absolwent filologii polskiej na UMK w Toruniu. Obecnie doktorant w Instytucie Języka Polskiego UMK.

