

MAREK HALTOF  
Northern Michigan University  
Marquette

## „Ciągłe żywy”. Wpływ Kieślowskiego na kino polskie w czasach postkomunistycznych

Podczas swojego ostatniego publicznego występu, 24 lutego 1996 r., Krzysztof Kieślowski tak skomentował powód swojego odejścia z branży filmowej, które oficjalnie ogłosił podczas kręcenia trylogii *Trzy kolory* (1993–1994):

Skończyłem robić filmy z wielu powodów, przypuszczam, że jednym z nich było zmęczenie. Zrobiłem strasznie dużo filmów w niedługim czasie, pewnie za dużo... Było w tym niewątpliwie wiele gorczy, poczucia, że się uszarpałem, a nigdy nie osiągnąłem nawet w przybliżeniu tego, co chciałem. Poza tym zacząłem żyć w świecie fikcji, wymagowanym i sztucznym. Przestałem uczestniczyć w życiu prawdziwym, a zacząłem w tym, które sam przedtem wymyśliłem, czy też wymyśliłem z kolegą Piesiewiczem. A ponieważ to się toczyło od filmu do filmu, właściwie bez przerwy, to na dobrą sprawę przestałem mieć poczucie, że kontaktuję się ze światem. Zapędziłem się w jakiś świat nieprawdziwy, oddaliłem od bliskich mi osób, ponieważ fikcyjne problemy zaczęły być dla mnie niesłychanie ważne – czy da się zrobić to, czy tamto, sprowadzić tego, czy tamtego człowieka w danym momencie. Prawdziwe rzeczy przestały być ważne, ponieważ wymyślone zajęły ich miejsce. Wtedy po prostu pomyślałem, że już dosyć tego... (Hendrykowski, Jazdon 1996, 11–12).

Niezależnie od tego, że Kieślowski wspominał wielokrotnie o wcześniejszym zakończeniu kariery filmowej z powodu zmęczenia i problemów zdrowotnych, jego przedwczesna śmierć 13 marca 1996 r. po operacji wszczepienia by-passów wywołała głęboki szok w polskim środowisku arty-

stycznym. Zmarł w wieku 54 lat, będąc u szczytu swoich artystycznych możliwości i, niezależnie od zapowiadanej przez siebie emerytury, podczas rozpoczynania nowego projektu ze swoim wieloletnim współpracownikiem – scenarzystą Krzysztofem Piesiewiczem.

Dla upamiętnienia 10. rocznicy śmierci reżysera rok 2006 został ogłoszony w Polsce „Rokiem Krzysztofa Kieślowskiego”. Uroczystości zaczęły się jednak już w październiku 2005 r. serią różnorodnych wydarzeń, włącznie z wystawą biograficzną w Muzeum Kinematografii w Łodzi, która została zorganizowana z pomocą Studia Filmowego TOR (byłego studia Kieślowskiego) i Wydawnictwa „Skorpion”, kierowanego przez Stanisława Zawislińskiego – krytyka filmowego, który bardzo wiele pisał o Kieślowskim. Łódzka wystawa zatytułowana „Kieślowski – ślady i pamięć” składała się z plakatów i fotosów filmowych, recenzji, katalogów, książek, fragmentów filmów dokumentalnych, materiałów filmowych o Kieślowskim, a także z innych materiałów archiwalnych, pokazujących reżysera przy pracy nad wczesnymi dokumentami. W październiku 2005 r. miało miejsce także kilka innych wydarzeń pod wspólną nazwą „W kręgu Kieślowskiego”. Na przykład podczas międzynarodowej konferencji w Katowicach zatytułowanej *Kino Kieślowskiego – Kino po Kieślowskim* Stanisław Zawisliński zaprezentował napisaną przez siebie biografię reżysera *Kieślowski. Ważne żeby iść...* Konferencja w Katowicach, zorganizowana przez Instytucję Filmową „Silesia-Film”, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Zakład Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach Uniwersytetu Śląskiego oraz Śląskie Towarzystwo Filmowe, przyciągnęła uczonych – znawców twórczości Kieślowskiego, producentów filmowych i krytyków, którzy dyskutowali o spuściźnie po reżyserze.

„Rok Kieślowskiego” został oficjalnie zainaugurowany w Katowicach 10 marca 2006 czterodniowym kongresem zatytułowanym *Kieślowski – In Memoriam*. Kongres składał się między innymi z projekcji filmowych, koncertów muzyki filmowej, seminariów naukowych oraz nieoficjalnych dyskusji z przyjaciółmi i współpracownikami Kieślowskiego. 14 marca, uwzględniając dziedzictwo, które Kieślowski pozostawił Polsce, Telewizja Polska (TVP2) wyemitowała nowy pełnometrażowy film dokumentalny o Kieślowskim autorstwa Marii Zmarz-Koczanowicz pt. *Ciągle żywy*<sup>1</sup>. Inny polski kanał

---

<sup>1</sup> Angielski tytuł tego filmu dokumentalnego *Still alive*, odwołuje się do stałej odpowiedzi Kieślowskiego na pytanie „Jak się masz?” Innym wyrażeniem często przez niego używanym było „I’m so-so”, co dostarczyło tytułu dla duńsko-polskiego filmu telewizyjnego o nim, wyreżyserowanego przez Krzysztofa Wierzbickiego (*I’m so-so* 1995). Kolejne najnowsze filmy o Kieślowskim to m.in. *Krzyśkie Kieślowski* (2001, TV, 26 min.) zrealizowany przez Wojciecha Malinowskiego i *Kieślowski i jego „Amator”* (1995, TV, 25 min.) zrealizowany przez Krzysztofa Wierzbickiego.

telewizyjny TVP Kultura w dniach od 10 do 13 marca zaprezentował wszystkie dzieła Kieślowskiego: dokumenty, filmy fabularne i sztuki telewizyjne. Zorganizowano także wiele retrospektyw kina Kieślowskiego w całej Polsce – te wydarzenia nie pozostawiają żadnych wątpliwości co do tego, że najbardziej znany polski reżyser nie został zapomniany w swojej ojczyźnie.

Przegląd wymienionych uroczystości jest odpowiedzią na pytanie, jakie dziedzictwo pozostawił po sobie w Polsce Krzysztof Kieślowski. Są one oznakami uznania widzów dla jego twórczości filmowej. Wielką wagę mają też inne niż te bezpośrednio związane z kinem wydarzenia, np. nadanie imienia reżysera szkołom średnim w Warszawie, Łodzi, Zielonej Górze, Gorzowie Wielkopolskim i Mieroszowie (gdzie Kieślowski mieszkał jako dziecko). Najważniejszym z tych faktów było jednak nadanie w 2000 r. imienia Krzysztofa Kieślowskiego katowickiemu Wydziałowi Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Został on założony w 1978 roku jako druga szkoła filmowa w Polsce, a Kieślowski wykładał tam od 1979 do 1982 roku<sup>2</sup>. Wśród innych wskaźników pośmiertnej sławy Kieślowskiego, istotne jest np. ustanowienie przez jego polskich przyjaciół i współpracowników nagrody im. Krzysztofa Kieślowskiego dla aktora i aktorki, których praca niejako kontynuuje idee głoszone przez samego reżysera. Po raz pierwszy nagrodę wręczono w 2002 r. francuskiej aktorce Irène Jacob na Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych „Camerimage” w Łodzi. Kolejni zdobywcy tej nagrody to m.in. Charlize Theron (2004), Ralph Fiennes (2005) i Julia Ormond (2006), Isabelle Hupert (2008). Istnieje również konkurs scenarzystów „Prix Kieślowski”, zorganizowany po raz pierwszy w 1997 r. przez Studio Filmowe TOR i Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Teatralną i Telewizyjną w Łodzi. Do konkursu można zgłaszać krótkie (maksimum pięciominutowe) filmy<sup>3</sup>.

Patrząc na ogromną liczbę wydarzeń upamiętniających 10. rocznicę śmierci reżysera, można odnieść wrażenie, że jego kariera została do pewnego stopnia zmitologizowana i podniesiona do poziomu, na którym może służyć narodowo-patriotycznym ideom. Polscy krytycy i widzowie mówią o legendzie Kieślowskiego i jego wpływie na kinematografię światową; odkrywają jego obecność w filmach tworzonych przez innych reżyserów, przede wszystkim tych, którzy byli jakoś zaangażowani w jego filmy, często też w dyskusjach o filmach odwołują się do takich pojęć, jak „metafizyka Kieślowskiego”, „postacie Kieślowskiego”, „obrazy Kieślowskiego”.

---

<sup>2</sup> W tym czasie Wydział Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego bywał popularnie nazywany Katowicką Szkołą Filmową.

<sup>3</sup> Informacja pochodzi z „Reżysera” (dodatku do miesięcznika „Kino”) 1998, nr 9, s. 8.

Pomimo podniosłego tonu i wielkiej liczby rocznicowych uroczystości, co jest zjawiskiem niezwykłym w polskim kontekście filmowym, recepcja filmów Kieślowskiego w Polsce była i jest nadal jednowymiarowa. Debaty na temat kina Kieślowskiego i jego wpływu na współczesną kinematografię podzieliły w Polsce zarówno krytyków, jak i widzów. Na przykład, jest rzeczą ogólnie wiadomą, że wielu znanych polskich krytyków uznaje przejście Kieślowskiego do koprodukcji międzynarodowych i rosnące uznanie krytyki zagranicznej za podejrzane (zob. Przyłipiak 1997a i 1997b). Wielu z nich najwyraźniej docenia „Kieślowskiego realistę” bardziej niż „Kieślowskiego dojrzałego metafizyka”. Wspierali go, kiedy na początku swojej kariery tworzył na mniejszą skalę, „głęboko, zamiast szeroko”, jak sam Kieślowski ujął to w tytule swojej publikacji, wyrażającej wiarę w siłę wiernego i szczegółowego przedstawiania rzeczywistości (Kieślowski 1981). Byli bardzo zawiedzeni, kiedy zamienił realistyczną, niemal dokumentalną obserwację ludzi i świata na filmy wypełnione tym, co uważali za fałszywe tropy, epizodyczne wątki, często enigmatycznie opowiedziane sceny, mające niewielki wpływ na fabułę filmu. Nawet ci, którzy dotąd wspierali Kieślowskiego, byli zakłopotani tą „powierzchnową metafizyką” i podkreślali rzekomą banalność jego „francuskich filmów”. Byli także zdumieni faktem, że Kieślowski zyskał międzynarodową sławę, nietypowo dla polskiego twórcy – bez odwoływania się do polskiej historii i mitologii.

Tak jak zaznaczyłem w innym miejscu (Haltorf 2004), semantyczne bogactwo *Trzech kolorów* Kieślowskiego nie przez wszystkich polskich krytyków i naukowców zostało odebrane jako sztuka. Chociaż, ogólnie rzecz biorąc, zachwalali stronę wizualną trylogii, podkreślali także jej domniemaną pustkę, powierzchowność i „metafizykę dla ubogich”. Na przykład Mariola Jankun-Dopartowa twierdziła, że *Trzy kolory* nie mogą być opisywane w ramach istniejących granic „kina artystycznego” (art cinema) i że znajdują się gdzieś pomiędzy sferą kina Ingmara Bergmana a „pretensjonalnymi europejskimi produkcjami”. Oskarżyła Kieślowskiego o opowiadanie historii znanych z oper mydlanych i „magazynów dla myślących kobiet”, promowanie „religii przypadku”, porzucenie swojej wcześniejszej poetyki opowiadania oraz o poruszanie się na granicy kiczu (Jankun-Dopartowa 1995, 4–7). Aspekt kiczu w trylogii Kieślowskiego wedle Jankun-Dopartowej składa się z całej serii psychologicznych i egzystencjalnych nieprawdopodobieństw, które dają wrażenie złożoności, w rzeczywistości pozostając zupełnie trywialne (Jankun-Dopartowa 1995, 6). Z kolei Tadeusz Sobolewski, który wyraźnie popierał wczesne filmy Kieślowskiego i wspierał ruch Kina Moralnego Niepokoju, w późnych latach 70. mówił o „kaligraficznej formie”, „kiczowatym finale” i „banalnej muzyce” (Sobolewski 1995, 135). Co

więcej, nawet niektórzy bliscy przyjaciele i współpracownicy Kieślowskiego, na przykład operator Jacek Petrycki, nie pochwalali odrzucenia przez niego modelu realistycznego opisu świata (Petrycki 1997, 177–185).

Z podobnymi opiniami można spotkać się również dziś w ocenie dziedzictwa Kieślowskiego. Składają się na nią z jednej strony głosy wychwalające osiągnięcia Kieślowskiego, mówiące z dumą o jego wysokiej pozycji i sytuujące go w pantemonie renomowanych autorów europejskich, a z drugiej, wyrażające rozczarowanie i podające w wątpliwość jego domniemany wpływ na współczesne kino. Reprezentujący ten ostatni obóz Sobolewski komentuje dosadnie dziedzictwo Kieślowskiego w swojej rubryce w miesięczniku „Kino”: „Myślę, że tej tajemnicy nie ma. Pozostał po nim paraliżujący kult i kicz, rzekomo przez niego inspirowane” (Sobolewski 2005, 94).

Polscy krytycy, podobnie jak inni, także patrzą na kino Kieślowskiego przez pryzmat jego życia i przedwczesnej śmierci. Jego filmy nabrały nowego znaczenia i przesiąkły jego biografią. Przede wszystkim „francuskie filmy” Kieślowskiego, jak pisze Sobolewski, robią wrażenie „filmów »pośmiertnych«, jakby była w nie wpisana świadomość własnej śmierci” (Sobolewski 1997, 4). Podobnie współcześni widzowie patrzą na ostatnią scenę klasycznego dokumentu *I'm so, so...* (Dania, 1995), ukazującego Kieślowskiego na wieczornym promie, jakby przekraczał barierę życia i śmierci.

## Projekty Kieślowskiego i Krzysztof Piesiewicz

Przed śmiercią Kieślowski rozpoczynał akurat nowy projekt ze swoim długoletnim współpracownikiem Krzysztofem Piesiewiczem. Zaczęli prace nad kolejną trylogią filmową o tytułach *Raj*, *Piekiło* i *Czyściec*, których scenariusze zostały w Polsce opublikowane w miesięczniku teatralnym „Dialog” i w formie książki w 1999 roku. Jest prawdopodobne, że Kieślowski nigdy nie chciał nakręcić nowej trylogii, ale tylko nadzorować cały projekt. Napisał część pierwszą *Niebo* razem z Krzysztofem Piesiewiczem. Następne dwie części zostały napisane przez Piesiewicza już po śmierci Kieślowskiego. *Niebo* Toma Tykwera (2002)<sup>4</sup> po raz pierwszy zostało pokazane w 2002 r. na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie i znów podzieliło polskich krytyków, którzy szeroko dyskutowali o filmie w odniesieniu do wierności duchowi Kieślowskiego i uznawali

---

<sup>4</sup> Więcej informacji na ten temat można znaleźć w rozdziałach 7. i 8. książki *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*.

Tykwera niemalże za reżysera tworzącego w imieniu Kieślowskiego. Zgodnie ze zdaniem większości krytyków – mimo że film Tykwera zawierał kilka rozpoznawalnych z ostatnich prac Kieślowskiego elementów (m.in. wolne tempo, atmosfera filmu, niejednoznaczne zakończenie, poetyckość, hipnotyzujące zdjęcia i opowieść o nieublaganych wyborach) – nie powielał klimatu kina Kieślowskiego. Druga część trylogii *Piekieło* Danisa Tanovica została również potraktowana bardzo ostro przez polskich krytyków, którzy podkreślali jego naśladownictwo, brak głębi intelektualnej oraz przetwarzanie znanych już z wcześniejszych filmów Kieślowskiego scen i motywów.

W 1998 r. Piesiewicz z pomocą swojej nowej współpracownicy Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej stworzył inną trylogię, pozostającą w duchu Kieślowskiego *Wiara-Nadzieja-Miłość*. Scenariusze pierwszych dwóch części trylogii, pierwotnie napisanej dla włoskiego kanału telewizyjnego RAI, zostały opublikowane w *Dialogu* (Piesiewicz *Nadzieja i Wiara*). Stanisław Mucha (ur. 1970), polski aktor i reżyser, który przebywa w Niemczech od 1995 r., wyreżyserował pierwszą część trylogii *Wiara*. Została ona pokazana na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 2007 r.

Uważny czytelnik polskich czasopism filmowych oraz stron internetowych zauważy, że dalsza kariera Piesiewicza jako scenarzysty po śmierci Kieślowskiego stała się niespodzianką dla wielu polskich krytyków, którzy być może byli przekonani, że mogą już zamknąć ten rozdział w polskim kinie. Zapytany przez dziennikarza miesięcznika „Kino”, czy rozważał wycofanie się z filmu po śmierci Kieślowskiego, Piesiewicz (zaskoczony pytaniem) odpowiedział, że dzięki spotkaniu i współpracy z Krzysztofem Kieślowskim myślenie w kategoriach obrazu stało się integralną częścią jego życia:

wszystko, co robię w tej chwili, jest naznaczone spotkaniem z Kieślowskim. Na pewno jestem naznaczony pewnym sposobem myślenia, reagowania, sposobem poruszania się po świecie widzialnym i niewidzialnym, sposobem dobierania bohaterów – tym wszystkim, do czego doszedłem, pracując z Krzysztofem (Zarebski 2001b, 20–22).

W późnych latach 90. Piesiewicz rozpoczął współpracę z młodym reżyserem Michałem Rosą (ur. 1963), absolwentem katowickiego Wydziału Radia i Telewizji. W tym czasie Rosa był znany przede wszystkim ze swoich wcześniejszych realistycznych filmów, takich jak *Gorący czwartek* (1993) czy pełnometrażowa *Farba* (1997). *Gorący czwartek*, napisany i wyreżyserowany przez Rosę, proponuje realistyczny obraz młodych chłopców, pochodzących ze zubożałych części Śląska. Pokazuje ich przyziemną rzeczywistość naznaczoną bezrobociem,

kiepskimi warunkami życia i brakiem perspektyw. Jego obraz otrzymał w 1994 r. nagrodę dla najlepszego filmu na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Sukces ten został poparty kolejnym dobrze odebrany filmem – filmem drogi *Farba*, o młodych ludziach poszukujących sensu życia i własnej tożsamości. Dziewczyna o przezwisku Farba (Agnieszka Krukówna) próbuje odnaleźć swoją babcię. Pomaga jej w tym przypadkowo spotkany towarzysz o przezwisku Cyp (Marcin Władyniak).

Współpraca Piesiewicza i Rosy przyniosła rezultat w postaci filmu *Cisza* (2001), opartego na scenariuszu Piesiewicza, bardzo dobrze przyjętego na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, gdzie Rosa otrzymał nagrodę dla najlepszego reżysera, a Kinga Preis nagrodę dla najlepszej aktorki<sup>5</sup>. Kinga Preis otrzymała także w 2002 r. nagrodę Jury Ekumenicznego na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovych Varach dla najlepszej aktorki za rolę w tym filmie.

*Cisza* rozpoczyna się sekwencją krótkich scen podczas poniedziałku wielkanocnego 1978 r. w Łodzi. Poznajemy w nich młodego chłopca wyglupiającego się z przyjaciółmi. Te żarty prowadzą do przypadkowego, ale śmiertelnego wypadku samochodowego. W tym momencie akcja przenosi się do lata 2000 r. i koncentruje na Szymonie (Bartosz Opania), chłopaku odpowiedzialnym za wypadek, który wydarzył się 22 lata temu. Szymon zaprzyjaźnia się z Mimi (Kinga Preis), dziewczyną, która przeżyła wypadek samochodowy, w którym zginęli oboje jej rodzice. Szymon, któremu sumienie przeszkadza w tzw. normalnym życiu, nie potrafi pogodzić się z przeszłością. Przez wiele lat zachowuje się jak anioł stróż, obserwuje Mimi i stara się jej pomagać. Nic więc dziwnego, że jeden z polskich krytyków zatytułował swoją recenzję *Ciszy* – *Anioł stróż z miasta Łodzi* (Rudziński 2001, 25).

Film przeciwstawia sobie postaci o dwóch zupełnie różnych charakterach, żyjące w dwóch światach. Pracująca w dynamicznie rozwijającej się, międzynarodowej firmie kosmetycznej Mimi jest pokazana niemalże jako stereotypowa bizneswoman. Nosi wszelkie znamiona nowego polskiego pokolenia managerów: ładne mieszkanie, samochód, ubrania i styl życia, w którym dla pracy poświęca się życie prywatne. To, że żyje „jak kobieta sukcesu”, znaczy, że nie ma czasu ani na miłość, ani dla swojej małej córeczki, która mieszka z babcią. Mimi jest pokazana jako osoba powierzchownie zimna, nieokazująca żadnych emocji, spędzająca wolny czas na dyskotekach techno i uprawiająca chętnie niezobowiązujący seks. Inaczej niż Mimi, Szymon prowadzi skromne życie jako maszynista

---

<sup>5</sup> Jednak najważniejszy laur tego festiwalu (Złote Lwy) zdobyła nie *Cisza*, ale znakomity film *Część, Teresa* w reżyserii Roberta Glińskiego.

kolejowy. Jak wynika z filmu, Szymona raczej ominęły szybko zachodzące w Polsce po 1989 roku transformacje. Spotkanie tych dwojga bohaterów wpływa znacząco na ich życie. Dzięki poznaniu Szymona w Mimi odżywają wspomnienia z dzieciństwa. To spotkanie zmusza ją do dokonania pewnych przeobrażeń w życiu, do sięgnięcia do swoich korzeni, do poszukania pewnej ciągłości w życiu oraz do podjęcia faktycznej opieki nad córką. Wyrusza w „podróż” ku odkryciu samej siebie, co jest podkreślone przez zmiany, których dokonuje w swoim wyglądzie, w zachowaniu wobec swoich współpracowników oraz w podejściu do macierzyństwa. W tym samym czasie Szymon otacza się kolekcją zdjęć rodzinnych Mimi oraz pamiętnikiem jej matki, który zabrał z miejsca wypadku (podobnie jak młody chłopak w filmie *Trzy kolory: Niebieski*, który z miejsca wypadku samochodowego zabiera krzyż). Kolekcjonuje także fakty z życia Mimi oraz wtrąca się w jej prywatne sprawy. To, zdaniem Szymona, droga do odkupienia win z przeszłości.

Czy Szymon to rzeczywiście cierpliwy i wyrozumiały anioł, grzesznik próbujący uratować duszę swoją i swojej „ofiary” czy może prześladowca zadurzony w Mimi? Niezachwycony filmem krytyk Andrew James Horton pisze, że jest to „przedstawienie ofiary prześladowania, która odkrywa obsesyjny związek, gdy okazuje się, że przyjaźń ma bardziej intensywne i przy tym zaplanowane korzenie. Zauważa, że film próbuje „zająć miejsce następcy *Dekalogu* (1988), cyklu moralizujących przypowieści Kieślowskiego”. Horton podsumowuje film, pisząc, że „ten portret kobiety zakochującej się w swoim prześladowcy będzie dla widza moralnie odrażający, pozbawiony wrażliwości i stanie się ważniejszy od szlachetnych skądinąd zamiarów Piesiewicza”. Być może wszak, to samo można powiedzieć i o innych bohaterach Kieślowskiego i Piesiewicza, np. o podglądaczu Tomku z *Krótkiego filmu o miłości* (1988) i o kontrolującym swe marionetki Alexandrze z *Podwójnego życia Weroniki* (1991).

Zgodnie z komentarzem Piesiewicza z 2001 r., *Cisza* rozpoczyna ambitną ośmioodcinkową serię filmów fabularnych *Naznaczeni*, które są „próbą zsyntetyzowania ostatnich 20 lat w dziejach Polski” (Zarębski 2001b, 20–22). Tytuł serii, może zamierzonej jako sequel *Dekalogu* (1988), odwołuje się do błogosławieństw w *Nowym Testamencie* (Mateusz 5: 3–12). Piesiewicz mówił o celu całej serii, która – jak pisze krytyk, K.J. Zarębski – miała być wspomnieniem tego, co w przypadku *Dekalogu* luźno ująć można jako „uniwersalny, ponadczasowy program na szczęście”, w celu analizy relacji międzyludzkich i współczesnego kryzysu kulturowego (Zarębski 2001b, 20–22).

Po tym, jak Rosa nakręcił *Gorący czwartek* i *Farbę*, jego nazwisko zaczęło być kojarzone ze szczegółowymi, starannymi obserwacjami codziennego życia,



biegle uchwyconymi okiem kamery przez operatora Mieczysława Anweilera. Współpraca Rosy z Piesiewiczem nad *Ciszą* ukazała możliwość zmiany frontu – drogę podobną do tej, jaką przebył sam Kieślowski – od prac odsłaniających rzeczywistość do prac nasyconych elementami metafizycznymi. Ta współpraca stała się wielką artystyczną szansą, ale i wyzwaniem dla Michała Rosy: w polskich realiach każdy przejaw współpracy z Piesiewiczem jest natychmiast odczytywany jako arogancka próba przywłaszczenia sobie statusu należącego do tej pory do Kieślowskiego. Obecnie nie jest jeszcze pewne, czy *Cisza* będzie miała swoją kontynuację w innych częściach zamierzonej serii i kto będzie jej reżyserem<sup>6</sup>. Niejednoznaczny odbiór filmu w Polsce, porażka finansowa i rozczarowujące przyjęcie filmu za granicą (poza sukcesem w Karlovych Varach), najprawdopodobniej opóźni realizację pozostałych części<sup>7</sup>.

Kariery kilku innych współpracowników Kieślowskiego są także ściśle związane z jego osobą. Na przykład, kilka polskich gazet podało w maju 2001 r. informacje, że powstanie sequel słynnego *Amatora* (1979). Stanisław Latek, asystent Kieślowskiego przy *Trzech kolorach: Białym i Niebieskim* i reżyser drugiej części filmu *Trzy kolory: Czerwony* planował nakręcenie *Amatora 2*.

W ostatnich latach niektóre wcześniejsze filmy Kieślowskiego stały się już źródłem sequeli. Krzysztof Wierzbicki, bliski przyjaciel i współpracownik Kieślowskiego, znany głównie ze swojego *Im So-So*, kontynuował klasyczny dokument Kieślowskiego *Pierwszą miłość* (1974) w *Horoskopie* (2000) – czterdziestosiedmiominutowym filmie zrealizowanym dla kanału 2 Telewizji Polskiej. Film Kieślowskiego dokumentuje dziewięć decydujących miesięcy dwojga młodych mieszkańców Warszawy – siedemnastoletniej Jadźki i jej chłopaka, dwudziestoletniego Romka – w czasie, gdy ci kończą liceum. Kamera towarzyszy im od momentu, w którym Jadźka odkrywa, że jest w ciąży, aż do narodzin ich córki Ewy. Film kończy się obrazem Jadźki i Romka rozmyślających o przyszłości nad kołyską córeczki. Jak pisze Andrzej Kolodyński, inicjatywa kontynuacji tego projektu wyszła z Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie (WFDiF), która posiada pewną ilość materiału filmowego, nieużytego przez Kieślowskiego w pierwotnym projekcie (Kolodyński 2001, 4).

Wierzbicki podjął pomysł Kieślowskiego i postanowił udokumentować pierwsze dwadzieścia lat życia Ewy, dziecka z pierwotnego dokumentu. Wyruszył z ekipą do miejscowości Kelowna w Kanadzie, gdzie wtedy mieszkali bohaterowie Kieślowskiego (w tym czasie zresztą przygotowywali się właśnie do

---

<sup>6</sup> A może reżyserami.

<sup>7</sup> *Cisza* była czternasta na liście rankingowej miesięcznika „Kino” wśród filmów pokazywanych w 2001 r. na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni.

następnej przeprowadzki, tym razem do Chicago). Mówią do kamery o swoim życiu, które w pewnym sensie jest bardzo charakterystyczne dla ich pokolenia: w latach 80. wyjechali z Polski do Niemiec, a potem, po kilku latach, wyemigrowali do Kanady. Dwudziestoletnia Ewa – teraz sama będąca już matką – mieszkająca w Edmonton (w prowincji Alberta w Kanadzie), ogląda film Kieślowskiego ze swoją matką; obie kobiety są wyraźnie poruszone. Wierzbicki korzysta także z pewnych materiałów Kieślowskiego, który pierwotnie planował ten sequel jako film o Ewie od jej dzieciństwa do dorosłego życia (tytuły robocze: *Ewa*, *Emunia* i *Horoskop*) i odwiedzał ją co trzy, cztery lata, aby dokumentować jej życie. Wstrzymał jednak realizację projektu z obawy, że film mógłby zostać użyty przeciwko bohaterom.

Inny film Wierzbickiego *Gadające głowy 2* (2004), odwołuje się do klasycznego studium socjologicznego *Gadające głowy* (1980). Wierzbicki stworzył go wraz z operatorem Jackiem Petryckim, który pracował z Kieślowskim nad pierwowzorem (i przy kilku innych projektach). Kieślowski przyjął w filmie telewizyjny styl, który był w tamtym czasie mocno krytykowany, a opisany właśnie przez negatywny termin „gadające głowy” – bohaterowie w półzbliżeniu mówiący prosto do kamery. Reżyser przeprowadził wywiady z czterdziestoma osobami, stanowiącymi przekrój polskiego społeczeństwa, zaczynając od berbecia urodzonego w 1979 roku, a kończąc na stujednoletniej kobiecie. Zadawano im te same, podstawowe pytania: „Kiedy i gdzie się urodziłeś/aś?” „Kim jesteś?” „Co się dla ciebie najbardziej liczy?”

Dwadzieścia cztery lata później Wierzbicki odwiedza ponownie niektórych bohaterów oryginalnego filmu i prosi o komentarz na temat ich życia. Wierzbicki rozmawia także z dziećmi niektórych zmarłych rozmówców Kieślowskiego oraz robi wywiady z nowymi osobami, w nadziei, że umożliwi mu to przedstawienie obrazu psychologicznych warunków nowej epoki. Mimo iż kilku rozmówców wyraża takie same pragnienia jak w pierwszym dokumencie, chcą szczerości, tolerancji i samospelnienia, ton filmu Wierzbickiego jest znacznie mroczniejszy niż Kieślowskiego. Stujednoletnia kobieta, ledwo słysząca pytania Kieślowskiego, a odpowiadająca, że chciałaby żyć dłużej, zdecydowanie pomaga wprowadzić optymistyczną nutę do pesymistycznej diagnozy polskiego społeczeństwa pod panowaniem komunizmu. Film Wierzbickiego, w którym akcent jest położony na nowe problemy związane z postkomunistyczną rzeczywistością, takie jak bezrobocie czy bezdomność, wyraża rozczarowanie długo oczekiwaną wolnością polityczną.

Obraz Wierzbickiego nie jest pierwszą kontynuacją *Gadających głów* Kieślowskiego. *Kwestionariusz* – film dokumentalny z 1997 r., zrealizowany przez stu-

dentów filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim (Anna Kaplińska, Iwona Kurz, Jacek Łagowski, Emilia Sadowska, Aleksandra Sekla i Teodor Sobczak), bardzo ściśle podąża śladami filmu Kieślowskiego i zadaje te same pytania.

## Inspiracje Kieślowskiego

Chociaż filmy Kieślowskiego są unikatami w polskiej rzeczywistości, kilku krytyków dostrzega spuściznę jego kina w filmach reżyserowanych przez jednego z jego ulubionych aktorów Jerzego Stuhra<sup>8</sup>: *Tydzień z życia mężczyzny* (1999), *Duże zwierzę* (2000) – oparty na scenariuszu Kieślowskiego i *Pogoda na jutro* (2003). Duch Kieślowskiego jest też niezaprzeczalnie obecny w innym filmie Stuhra, zwycięzcy Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni – *Historie miłosne* (1997). Kieślowski pomagał w tworzeniu scenariusza tego filmu i film właśnie jemu jest dedykowany. Co więcej, Stuhr stwarza „artystyczną, filmową atmosferę”, przeciętne postacie stojące w obliczu wyborów moralnych i tajemnicze (nie z tej ziemi) postacie takie, jak „Master-Pollster” (grany przez Jerzego Nowaka), który wypytuje czterech bohaterów o prawdziwą naturę ich życiowych wyborów. *Historie miłosne* przypominają historie z morałem przenikające się z elementami metafizycznymi, które są tak charakterystyczne dla późnych filmów Kieślowskiego<sup>9</sup>. W dodatku, wiele filmów kręconych w Polsce w połowie lat 90. zdaje się zawdzięczać swoje inspiracje właśnie kinu Kieślowskiego. Są wśród nich na przykład *Oponieści weekendowe* (1996–1997), seria telewizyjna wyprodukowana przez mentora Kieślowskiego – Krzysztofa Zanussiego, szefa Studia Filmowego TOR. *Oponieści weekendowe* to film utrzymany w duchu bardzo podobnym do *Dekalogu*<sup>10</sup>.

W połowie lat 90. Kieślowski pełnił rolę kierownika artystycznego trzech krótkich filmów zrealizowanych w Łódzkiej Szkole Filmowej. Mimo tego, że oficjalnie nie wykładał na tej uczelni, z całą pewnością odcisnął swoje piętno na filmach *Pańcia* (1995) w reżyserii Iwony Siekierzyńskiej (ur. 1967), *Przed zmierzchem* (1995) w reżyserii Grzegorza Zglińskiego (ur. 1968) i *Późne popołudnie* (1996) w reżyserii Gillesa Renarda (ur. 1963). Jego wpływ widoczny jest zarówno w warstwie stylistycznej filmów, jak i w doborze tematów. Pytani o wspomnienia o Kieślowskim reżyserzy ci podkreślają zawsze ogromny wpływ, jaki wywarł na

<sup>8</sup> Szczegółowe omówienie w 3. rozdz. książki *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*.

<sup>9</sup> Szczegółowe omówienie – tamże.

<sup>10</sup> Szczegółowe omówienie w 2. rozdz. książki *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*.

ich kariery filmowe. Na przykład polsko-szwajcarski reżyser Greg (Grzegorz) Zgliński mówi, że dzieli swoje filmy na dwie grupy: zrealizowane przed i zrealizowane po Kieślowskim. Twierdzi też, że spotkanie z Kieślowskim pomogło mu stać się bardziej świadomym reżyserem, który wie, na czym naprawdę polega kręcenie filmów (Zarewski 2005, 72).

Polscy krytycy czasem sugerują, że pierwszy duży projekt Iwony Siekierzyńskiej, siedemdziesięciotrzyminutowy film telewizyjny *Moje pieczone kurczaki* (2002) to feministyczna wersja *Amatora* Kieślowskiego. Mimo tego, że na pierwszy rzut oka takie porównane wydaje się przesadzone, można wskazać kilka cech, które je usprawiedliwiają. Centralną postacią filmu Siekierzyńskiej jest młoda dziewczyna z kamerą, Magda (Agata Kulesza), która próbuje narzucić otaczającemu ją światu swoją filmową perspektywę, próbując wyrazić opowiedzieć o psychicznym stanie swojego (Siekierzyńskiej również) pokolenia trzydziestokilkulatków. Film posługuje się innym typem narracji niż klasyk Kieślowskiego, film Siekierzyńskiej krąży wokół podobnych tematów: jest wśród nich między innymi poszukiwanie samorealizacji poprzez tworzenie filmów. Film rozprawia się z kryzysem małżeńskim pary, która właśnie wróciła do Polski po nieudanej próbie osiedlenia się w Kanadzie i która zmaga się z codziennymi problemami, takimi jak niemożność znalezienia jakiegokolwiek zatrudnienia, brak pieniędzy i w konsekwencji „bezdomy” (mieszkają z matką Magdy). Odwrotnie niż Filip w *Amatorze*, który ostatecznie zwraca kamerę na siebie, uciekając w ten sposób od społecznie uwarunkowanych obserwacji, Magda w *Moich pieczonych kurczakach* radzi sobie z trudnościami dzięki obserwowaniu rzeczywistości zewnętrznej – zaczyna robić film dokumentalny o swoim mężu Wojtku (Adam Nawojczyk).

W filmie Siekierzyńskiej polscy znawcy kina zauważają rzucające się w oczy odwołania do kina Kieślowskiego, na przykład kiedy Magda i jej mąż rozmawiają o czajniku („był niebieski”, „nie, był czerwony”). Jednakże związki między tymi filmami sięgają znacznie głębiej. Mówiąc o podobieństwach między swoim kinem i kinem Kieślowskiego, Siekierzyńska stwierdziła, że „nie ma bezpośrednich śladów związku mistrz – uczeń”. Zamiast tego, jej film stał się „dyskusją i polemiką z jego filmami, a co więcej próbą sprawienia, aby jego sposób patrzenia na świat stał się bardziej współczesny” (Kosmala 2005, 5)<sup>11</sup>. Współczesna, dynamiczna narracja w filmie Siekierzyńskiej, przedstawiająca problemy istotne w postkomunistycznej polskiej rzeczywistości, pomogły temu filmowi stać się jednym z czołowych

---

<sup>11</sup> Więcej informacji o filmie Siekierzyńskiej można znaleźć w Mazierska 2005.

przykładów tego, co polscy krytycy opisują (albo raczej wyolbrzymiają) jako nowe polskie kino tworzone przez Pokolenie 2000.

Innym twórcą filmowym, o którym dyskutuje się w kontekście dziedzictwa Kieślowskiego, jest reżyser filmów dokumentalnych i fabularnych Paweł Łoziński (ur. 1965), syn uznanego polskiego dokumentalisty Marcela Łozińskiego. Paweł Łoziński pracował jako asystent Kieślowskiego przy trylogii *Trzy kolory*. Jego debiut, średniometrażowy film telewizyjny *Kratka* (1996), był oparty na pomysłe Kieślowskiego i został zrealizowany pod jego opieką artystyczną. Historia toczy się wokół zaciętego współzawodnictwa między dziesięcioletnim chłopcem – Sebastianem (Michał Michalak) a emerytem – Eugeniuszem (Jerzy Kamas), o banknot 500-frankowy, znaleziony niedaleko hotelu w Warszawie. Obaj bohaterowie zauważają banknot na dnie kratki kanalizacyjnej i starają się go wydobyć, na przemian współzawodnicząc i współpracując ze sobą. Film jednakże nie tyle opowiada o bitwie o banknot – która, zważywszy na dziwne okoliczności, zajmuje niemalże cały dzień – ale raczej o narastającym między nimi wzajemnym zrozumieniu i przyjaźni. Za swój debiut Łoziński otrzymał nagrodę na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 1996 r. Także obaj aktorzy – Kamas i Michalak, dostali za swoje role nagrody.

## Odwołania do Kieślowskiego

Biorąc pod uwagę międzynarodowy status Kieślowskiego i fakt, że zajmuje on wyjątkową pozycję w polskim kinie, można się spodziewać odwołań do jego kina w wielu polskich filmach. Już w 1993 r. Rafał Wierzyński (ur. 1968), napisał, wyreżyserował i wyprodukował film, którego tytuł bezpośrednio odwołuje się do zainteresowań Kieślowskiego: *Naprawdę krótki film o miłości, zabijaniu i jeszcze jednym przykazaniu* (koprodukcja polsko-francuska). Film Wierzyńskiego, nieprzekonująca przypowieść luźno odwołująca się do *Dekalogu* i dwóch związanych z nim „krótkich” filmów, opowiada historię związków między niewielką grupą bohaterów: dwoma mężczyznami i jedną kobietą. Tematyka i stylistyka filmu, którego akcja jest osadzona w małym miasteczku w 1989 r., jest bliska niewyszukanej i zamierzonej parodii kina Kieślowskiego.

Mimo że bezpośrednie odwołania do filmów Kieślowskiego (pastiche, parodie, sequele) nie były częste we współczesnym kinie polskim, kilka filmów wyprodukowanych w Polsce w ostatnich latach tematycznie albo stylistycznie przywołuje kino Kieślowskiego, bądź też przetwarza je do granic parodii.

W pierwszych filmach zrealizowanych przez kilku młodych twórców widz może znaleźć wspomnienia wczesnych prób Kieślowskiego ukazujących szarą, a jednak fotogeniczną stronę komunistycznej Polski. Na przykład krótki film Leszka Dawida wyprodukowany przez Szkołę Filmową w Łodzi *Moje miejsce* (2004), może być odczytywany w kontekście *Personelu* (1975) Kieślowskiego.

„Filmowego ducha” późnego Kieślowskiego, pełnego skojarzeń metafizycznych, można odnaleźć w filmach takich, jak *Trzeci* (2004), wyreżyserowany przez Jana Hryniaka (ur. 1969), który na pierwszy rzut oka celowo odwołuje się do *Noża w wodzie* Romana Polańskiego (1962). Nawiązanie do klasyki Polańskiego można zobaczyć w podobnej do anioła postaci granej przez Marka Kondrata (tytułowy „trzeci”) – który zastępuje młodego autostopowicza – towarzyszącego młodej, bogatej parze na wakacjach na jachcie. Pomaga Pawłowi (Jacek Poniądziak) i Ewie (Magdalena Cielecka), czasem wbrew ich woli, przezwyciężyć małżeński kryzys i wtrąca się w ich prywatne sprawy. Ten intrygujący film Hryniaka, przetwarzając klasyczną pracę Polańskiego, przenosi ją w sferę polsko-francusko-szwajcarskich koprodukcji Kieślowskiego<sup>12</sup>.

Odwołania do Kieślowskiego, balansujące na granicy parodii jego wyborów estetycznych, można znaleźć w filmach zrobionych przez jego byłych aktorów. Na przykład film *Chłopaki nie płaczą* (2000), wyreżyserowany przez Olafa Lubaszę (ur. 1968) – znanego poza Polską z przelomowej roli Tomka w *Dekalogu 6* Kieślowskiego i jego kinowej wersji, *Krótkim filmie o miłości* – w jednej z finałowych scen cytuje *Białego*: bandyta w więzieniu wymienia tajemnicze znaki z dziewczyną, która stoi pod murami więzienia. Wcześniej podarowała mu ręcznie robiony czerwony sweter. *Superprodukcja* (2003), film wyreżyserowany przez Juliusza Machulskiego (ur. 1955), który grał główną rolę w *Personelu*, wnosi inne wyraźne odwołanie do Kieślowskiego. W tej gorzkiej komedii, która skupia się na polskim środowisku filmowym, bezkompromisowy, młody krytyk Janek Drzazga (Rafał Królikowski), zostaje zmuszony do wyreżyserowania filmu, epickiej superprodukcji dla szefów mafii. Artur Barciś, aktor znany ze swojej roli tajemniczego „człowieka-aniola”, występującego w niektórych decydujących scenach *Dekalogu*, pojawia się kilka razy, kiedy główny bohater ma podjąć „ważną decyzję”, taką jak wykonanie lub niewykonanie telefonu do agencji towarzyskiej. W innej scenie, kiedy krytyk filmowy przysyła negatywną opinię w załączniku do e-maila, kamera gorączkowo śledzi impuls elektroniczny, przypominający przyspieszone, psychodeliczne ujęcie rozpoczynające *Czerwonego*.

---

<sup>12</sup> Nawiasem mówiąc, Hryniak jest mężem Marty Kieślowskiej – córki Krzysztofa Kieślowskiego.

## Podsumowanie

Obchody dziesiątej rocznicy śmierci Kieślowskiego udowodniły, że jest on we własnym kraju nie tylko pamiętany, ale także bardzo szanowany. Mimo to raczej trudno mówić o „szkole Kieślowskiego” w kinie polskim. Międzynarodowa sława, którą zdobył w świecie artystycznym, będzie służyć z całą pewnością jako inspiracja dla młodych polskich filmowców przez wiele lat. Będzie także natchnieniem dla tych, którzy wierzą w koncepcję autorstwa w kinie. Kieślowski w Polsce jest „ciągle żywy”, a za granicą pozostaje najbardziej rozpoznawalnym twórcą postkomunistycznego kina polskiego. Ogólny ton dyskusji krytyków w Polsce, poza rzadkimi głosami podającymi w wątpliwość dziedzictwo Kieślowskiego, pokazuje tęsknotę za twórcą, który zapelniałby puste miejsca, które pozostawił po sobie reżyser.

*tłum. Agnieszka Tambor (przekład autoryzowany)*

### Literatura

- Haltof M., 2004, *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*, Londyn.
- Hendrykowski M., Jazdon M., 1996, *Fragmety spotkania z Krzysztofem Kieślowskim (24.02.1996)*, „Kino”, nr 5, s. 9–12.
- Horton A.J., 2002, „Inhaling a Unique Atmosphere – Central and Eastern European Film at the 37th Karlovy Vary” *Senses of Cinema* 22 (wrzesień – październik 2002), <http://www.senseofcinema.com/contents/festivals/02/22/karlovy37.html>
- Jankun-Dopartowa M., 1995, *Trójkolorowy transparent: Vive le chaos!*, „Kino”, nr 6, s. 4–7.
- Kieślowski K., 1981, *In Depth Rather than in Breadth*, „Polish Perspectives”, nr 24 6–7 (1981), s. 67–71 (polska wersja: Kieślowski K., 1981, *Głęboko, zamiast szeroko*, „Dialog” nr 1 (1981), s. 109–111).
- Kieślowski K., Piesiewicz K., 1997, *Raj*, „Dialog”, nr 3, s. 5–33.
- Kieślowski K., Piesiewicz K., 1999, *Raj, Piekło, Czyszciciel*, Warszawa.
- Kołodziej A., 2001, *Jadźka i Romek*, „Kino”, nr 3, s. 4.
- Kosmala K., 2005, *Cinema is Yet a Deadly Serious Matter*, w: *Kieślowski dziś: studenckie wydawnictwo okolicznościowe 1* (21 listopada 2005), s. 5.
- Mazierska E., 2005, *The Motif of Escape in Recent Polish Films*, „New Cinemas: Journal of Contemporary Film 3.1”, s. 17–28.
- Petrycki J., 1997, *Kiedy jeszcze lubiliśmy rejestrować świat*, w: Lubelski T., red., *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Kraków, s. 177–185.
- Piesiewicz K., 1997, *Piekło. Nowela filmowa*, „Dialog”, nr 5, s. 5–31.
- Piesiewicz K., Lipiec-Wróbiewska A., 1998a, *Nadzieja*, „Dialog”, nr 11, s. 5–32.
- Piesiewicz K., Lipiec-Wróbiewska A., 1998b, *Wiara. Nowela filmowa*, „Dialog”, nr 3, s. 5–28.

- Przyłipiak M., 1997a, *Filmy fabularne Krzysztofa Kieślowskiego w zwiernadzie polskiej krytyki filmowej*, w: Lubelski T., red., *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, Kraków 1997.
- Przyłipiak M., 1997b, *Monter i studentka, czyli jak to było naprawdę z niszczaniem Krzysztofa Kieślowskiego przez polską krytykę filmową*, „Kino”, nr 3, s. 6–9.
- Rudziński K., 2001, *Anioł stróż z miasta Łodzi*, „Kino”, nr 10, s. 25.
- Sobolewski T., 1995, *Peace and Rebellion: Some Remarks on the Creative Output of Krzysztof Kieślowski*, w: Nurczyńska-Fidelska E., Batko Z., red., *Polish Cinema in Ten Takes*, Łódź, s. 123–37.
- Sobolewski T., 1997, *Twarzą w twarz*, „Kino”, nr 3, s. 4.
- Sobolewski T., 2005, *Pani Bovary to ja*, „Kino”, nr 9, s. 94.
- Stok D., 1993, red., *Kieślowski on Kieślowski*, London.
- Woodward, S., red., 2009, *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*, Detroit.
- Zarębski K.J., 2001a, *Ciągłość* (wywiad z Michałem Rosą), „Kino”, nr 10, s. 23–24.
- Zarębski K.J., 2001b, *Zatrzymać się w ciszy* (wywiad z Krzysztofem Piesiewiczem), „Kino”, nr 10, s. 20–22.
- Zarębski K.J., 2005, *Każdy mój film jest poszukiwaniem*, „Kino”, nr 10, s. 72.
- Zawiśliński S., 2005, *Kieślowski. Ważne, żeby iść...*, Warszawa.

**Marek Haltof**, profesor na Northern Michigan University w Marquette, Michigan, USA. Autor książek dotyczących kina australijskiego, takich jak: *Peter Weir: When Cultures Collide* (1996) i *Kino australijskie: O ekranowej konstrukcji Antypodów* (2005). Efektem jego zainteresowania kinem polskim jest m.in. *Polish National Cinema* (2002), książka tłumaczona na japoński i polski (*Kino polskie*, 2004) oraz *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance* (2004), tłumaczona na japoński i czeski. Jego ostatnio opublikowaną książką jest *Historical Dictionary of Polish Cinema* (2007).

#### After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski

The influence of Krzysztof Kieślowski on Polish post-communist cinema is discussed. The author refers to all events held in 2006 (the year of the 10<sup>th</sup> anniversary of the director's death). He stresses Kieślowski's influence and reflects upon his cooperation with Krzysztof Piesiewicz. Also the effect Kieślowski had on such directors as Michał Rosa, Jerzy Stuhr, Iwona Siekierzyńska, to name but a few, is indicated.