

Spotkanie etyki i filmu w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego

AGNIESZKA KULIG

Wyznaczanie przestrzeni

Analizowanie twórczości filmowej Kieślowskiego w perspektywie etycznej jest nie tylko odszukaniem kolejnego kontekstu, w który można wpisać filmy dokumentalne i konkretne utwory fabularne tego reżysera. Jest to raczej możliwość korzystania z bogatego materiału opowieści filmowych, w których można zauważyć przestrzeń relacji etycznych. Dzięki konkretnym obrazom, pejzażom tamtych ulic, domów, zakładów pracy, powraca nie tylko smutny krajobraz Polski lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ale także wspomnienie trudności w konstruowaniu trwałych, autentycznych relacji w społeczeństwie pozbawionego możliwości decydowania o sobie. Istniała przecież przestrzeń zorganizowana całkowicie przez państwo i podległe instytucje. Władza chciała kontrolować wszystkich i wszędzie, rozbudowując maszynę biurokracji, przepisów. W sposób nieunikniony portret rzeczywistości zniewolonej musi być etyczny.

Historyk Norman Davies, zauważa, że *zwykli obywatele państwa komunistycznego osaczeni byli przez drobiazgowo przepisy, potulność i uległość wobec władz była jedynym sposobem spokojnego życia, gdzie każda niemal czynność dnia codziennego wymagała zezwoleń i pieczętek*¹. Dramaty obywateli państwa socjalistycznego wpisane były w świat biurokracji, w której następowała degradacja wielkiego dramatu społecznego. Nie jest to wymiar tragedii. Szary obywatel, który nie wychyla się ze swojej kolejki po deficytowe towary nie może być heroiczny. Jak podkreśla Davies, niedole zwykłych obywateli nie wynikały tylko z mocy represyjności systemu komunistycznego, ale przede wszystkim z niezrealizowanych obietnic programu socjalnego. Z kolei socjolog, wnikliwy obserwator ówczesnego społeczeństwa – Winićjusz Narojek określił tamten okres jako nieustający wyścig po dobra, których deficyt odczuwał każdy obywatel. Był to specyficzny rodzaj integracji ludzi, gdzie odpowiednio wykorzystywane znajomości, „układy” ułatwiały codzienne życie. *Znaczna część osób na kierowniczych stanowiskach występowała jednocześnie w roli dysponentów i petentów, tworząc system wzajemnych powiązań i świadczeń, system określany jako paternalizm*². Wszystkie sfery życia w założeniu państwa miały być upolitycznione, Zygmunt Bauman, tak funkcjonujące społeczeństwo określał, *społeczeństwem monopolitycznym, w którym obok wszechwładnie panującej polityki egzystował monocentryzm decyzji*³. Delikatny powiew indywidualizmu mógł rozerwać funkcjonalne

układy, wprowadzić w nie dezorganizującą różnicę. Filmy dokumentalne Kieślowskiego nie są instrukcjami, jak czuwać nad bezpieczeństwem owych struktur, ale o ludziach wkomponowanych w obcy system. Jest to opis wnikliwy, pozbawiony estetycznych upiększeń. Konkretnie historie o pracownikach zakładu „Ursusa”, nocnym portierze, szwaczkach z Łodzi i wiele innych, mogły nie budzić niepokoju u osób decydujących o emisji tych filmów. Granica między tzw. konstruktywną, a destruktywną krytyką była w tych filmach nie do wytyczenia, chyba właśnie ze względu na drobiazgowość szczegółów, brak retorycznych uogólnień. Prawdziwy problem mógł być wydobyty dzięki doskonałemu opanowaniu warsztatu. Dobrym wycuciem materii było precyzyjne działanie metaforą i symbolem, precyzyjne konstruowanie tezy. Czasem to odkrywanie prawdy o człowieku żyjącym w zniewolonym społeczeństwie było bardzo bolesne – przykładem choćby *Z punktu widzenia nocnego portiera*. To opis szczególnego wpływu ideologii na życie zwykłego obywatela. Tempo opowieści wyznaczają coraz bardziej ekstremalne stwierdzenia portiera dotyczące kontroli i nadzoru. Reżyser rejestrując monolog nakreśla ramy kryzysu, jakie przeżywało społeczeństwo tamtej rzeczywistości, które nie mogło wskazać, że jest chore, bo tego nie przyjmowała propaganda sukcesu. Nie mogło wskazać źródła bólu, bo tego nie przyjmowała władza. Zabieg chirurgii społecznej mógł odbyć się dzięki takim właśnie drobiazgowym w opisie dokumentom. Według Narojka, *kryzys odstawiania newralgiczne elementy konstrukcyjne społecznej budowy, przerywając codzienną rutynę spraw, podważając mity i przeświadczenia przyjmowane bezkrytycznie w czasach ustabilizowanych*⁴. Kieślowski rejestrował kryzys i dramaty w różnych miejscach i środowiskach: robotnicy (*Z miasta Łodzi, Fabryka, Robotnicy 71*), lekarze (*Szpital* – film mogący być metaforą społeczności, która organizuje się sama w momencie kryzysu). Codzienna heroiczna postawa lekarza przypominająca działania bohatera *Dżumy* Alberta Camus’a.

W poszukiwaniu drugiego

Kieślowski przesuwa jednak kamerę z planu oficjalnego do planu prywatnego. Trwałe relacje z innymi mogą zaistnieć tylko w takiej perspektywie. Prywatność jest gruntem pod budowę trwałych relacji z drugim. Chcąc taką szczególną intymność pokazać, reżyser porzuca tradycyjną przestrzeń filmu dokumentalnego. Zapowiedzią zmiany optyki jego opowieści jest film dokumentalny *Pierwsza miłość*. Utrwalony jest w nim moment narodzin uczuć młodych ludzi do siebie, a potem do dziecka, które ma się pojawić w ich życiu. Tym obrazem autor wnika w materię bardzo subtelną. Mianowicie, czy dokument ma prawo wejść w świat intymny bohaterów, czy nie niszczy się go z chwilą postawienia kamery w przestrzeni intymnych stosunków?

Pojawił się także inny aspekt podpatrywania intymności – wyrządzenia niezamierzonej krzywdy osobom występującym w tych w tych filmach (*Nie wiem, Z punktu widzenia nocnego portiera*). Bohater filmu dokumentalnego nie jest tylko pretekstem do ukazania problemu, ale jest przede wszystkim osobą, która żyje w konkretnym czasie, odczuwa, przynależy intymnie do kogoś i przede wszystkim ukazuje swoją twarz. To światło kamery wybrało daną osobę z tłumu, która dzięki utrwaleniu na taśmie filmowej uzyskała swoją filmową, medialną

tożsamość, powołanie takiej osoby do ekranowego „życia” wymagało refleksji, tym bardziej ewentualne zranienie jej nie mogło być takiej refleksji pozbawione. Oczywiście nie był to jedyny argument potwierdzający zasadność porzucenia filmu dokumentalnego. Istotą kina autorskiego jest przecież nieustające poszukiwanie lepszych narzędzi do opisu osobistej perspektywy osobiście wyodrębnionych pewnych zjawisk. Kieślowski promując autorefleksję w swoich filmach, sam korzysta z możliwości wyboru przestrzeni do opisu relacji z innymi. Świat fikcji daje możliwość wykreowania subtelnych odczuć, inności drugiego. W pierwszych fabułach zapożycza z dokumentu ascetyczność w warstwie dialogowej. Główni bohaterowie *Personelu* i *Spokoju* obserwują świat – kamera podąża za nimi, tak jak w dokumencie. Zdjęcia podkreślają perspektywę obserwatora nie przygotowanego jeszcze do zaistnienia w grupie. W działaniach bohaterów ujawnia się bardziej pragnienie przynależności do społeczności, niżli tej przynależności efekty. Jednak zaistnienie w niej przynosi raczej upokorzenie i rozczarowanie, ale bohaterowie podejmują ryzyko, by znaleźć swą przynależność, czyli swoje, dzięki drugiemu i poprzez drugiego odnajdywane jestestwo. Czasem jest to pragnienie uznania w grupie zawodowej (*Personel*), a także poszukiwanie spokoju rodzinnego (*Spokój*, *Amator*). Jest to poszukiwanie sensu własnych działań, własnego bycia poprzez szukanie sensu własnych działań, zmierzanie do porządku łagodzącego chaos. Bohaterowie filmów dokumentalnych sprawiali wrażenie pogodzonych ze swoim losem, znali swoje miejsce w życiu codziennym, natomiast bohaterowie opowieści fabularnych nie mogą tego miejsca odszukać. Każde działanie wywołuje następne wątpliwości i przedłuża stan zawieszenia, niepewności. Często ich życiorysy są podobne – utrata zbyt wczesnie domu rodzinnego lub jednego z rodziców, którego brak odczuwa na przykład Filip w *Amatorze* i Witek w *Przypadku*. Nie jest to tylko poszukiwanie ciepła ojcostwa, ale i cieszącego się uznaniem autorytetu owego specyficznego zakorzenienia, które może dać siłę do działania dla siebie i innych. Pozbawieni tego zakorzenienia z trudem podejmowali konieczność odpowiedzialności. Podejmują jednak ten nieunikniony trud. Dla Filipa w *Amatorze*, siłą napędzającą do działania jest pasja rejestrowania rzeczywistości codziennej za pomocą kamery. Dzięki niej odnalazł swoje miejsce wśród innych. Witek w *Przypadku*, odkrywa, że tak naprawdę wszystko zależy od niego w każdych warunkach. Odmowa odpowiedzialności za siebie i innych jest tylko ucieczką przed życiem. Nikt z nich nie uzyskuje pewności, że to co robią jest właściwe. Nikt i nic (pasja, wiara, ideologia), nie uśmierza ich lęku o byt. Nie są w stanie zrzucić z siebie niepewności – czy trud się opłaci? Czy przynieść może jakiegokolwiek rezultaty? Czy może stać się panem swego losu? Albert Camus wyraził to najlepiej: *próbują dochować wierności samym sobie, nawet wtedy, gdy zostali skazani przez bogów na nieskończone powtarzanie tego samego daremnego trudu*⁵. Próbą zawieszenia lęku o siebie jest spotkanie z drugim. Spotkanie wyzwala osobę z jej monadyczności, dotąd byt martwił się o swój własny byt. Inny jest potrzebny przede wszystkim by poznać siebie. Michaił Bachtin wyraził to konkretnie: *nie możemy nigdy zobaczyć siebie samych w całości: inny jest konieczny, aby uzupełnić – choćby tymczasowo – percepcję samego siebie, realizowaną tylko częściowo przez jednostkę.(...) Obraz, który widzę w lustrze, musi być niepełny; zatem dostarcza on ponieważ prototypu percepcji samego siebie. Tylko spojrzenie kogoś*

*innego może dać mi wrażenie, że jestem całością (...)*⁶. Nasze wyobrażenie o tym, czym jest osoba przychodzi tylko dzięki percepcji innego. Spojrzenie innego jest potrzebne nie tylko dla poznania tego co zewnętrzne, ale też i tego, co jest wewnątrz. *Początkowo zdobywam świadomość siebie tylko poprzez innych: to od nich otrzymuję słowa, formy, dźwięki, które tworzą mój pierwszy obraz mnie samego.(...) Tak jak ciało początkowo formuje się w łonie matki (w jej ciele), tak świadomość ludzka budzi się otoczona świadomością innego*⁷. Dzięki spotkaniu z drugim poznają siebie, czyli odzyskują siebie. Jednak prawdziwe wyzwolenie z monadyczności wyłania się dzięki zaistnieniu odpowiedzialności za drugiego. Jest to kluczowy termin w myśli Emanuela Levinasa. Istotne jest wyróżnienie przez filozofa trzech poziomów bytu: *pierwszy to „il y a” – bezosobowe „jest”, które przeraża i z którego nie można się wyzwolić, z tego bezosobowego istnienia wyłania się następnie świadomy podmiot. Jest to moment jego hipostazy. W momencie hipostazy podmiot doświadcza radości istnienia, ciesząc się swoją wolnością, mając świadomość odpowiedzialności za siebie. Wyzwolenie z zamknięcia się w sobie może przyjść jedynie – i to stanowi trzeci poziom bytu, dzięki Inności*⁸. Tym Innym jest zarówno Bóg a także drugi człowiek.

Odpowiedzialność za Innego

Drugi zjawia się odbierając podmiotowi część wolności, zagarniając ją dla siebie. Rodzi się specyficzna więź, której śladem jest odpowiedzialność i to niezależnie czy jest ona przyjęta czy odrzucona. Nieistotne jest również czy podmiot posiada wiedzę jak ją przyjąć, jakie konkretne działanie podjąć. Istotne jest odkrycie swojej niepowtarzalności, swojej inności w podjęciu odpowiedzialności za drugiego, ponieważ nikt nie może zastąpić podmiotu w owej odpowiedzialności, która nawet poprzedza wolność danego podmiotu.

W filmowym *Dekalogu* bohaterowie dystansują się raczej od tej niezastępowalnej odpowiedzialności. Zofia z *Dekalogu, osiem* nie podejmuje ryzyka opieki nad dzieckiem żydowskim, a przecież to ona, w konkretnym czasie i miejscu, była do tego przygotowana. Refleksja przychodzi, ale dopiero po latach i to podczas spotkania z kobietą, za którą nie wzięła odpowiedzialności. Dorota z *Dekalogu, dwa* próbuje odpowiedzialność za życie dziecka przerzucić na lekarza, który miał orzec jakie ma szanse powrotu do zdrowia jej mąż, od tego uzależniała swoją decyzję ewentualnych narodzin dziecka. Pozbawiona była świadomości, że nikt nie może jej zastąpić w konkretnym spotkaniu z drugim, że nie można decyzji o tym przerzucić w inną przestrzeń, w inny czas względem innej osoby. Zygmunt Bauman, analizując myśl Levinasa, tak określił odpowiedzialność za Innego: *zjawia się nieproszona; nie można jej przewidzieć – nie była ani starannie obmyślana, ani przyjęta z rezygnacją. Jest tu bez względu na to, czy wiem o niej, czy nie. Nie czeka na moje postanowienie objęcia jej. Nie znika też wraz z moją odmową jej dźwigania. „Jestem odpowiedzialny bez podejmowania odpowiedzialności”. Jestem odpowiedzialny ze względu na bliskość Innego. Bliskość oznacza moją odpowiedzialność*⁹. Dla Julie z *Niebieskiego* odpowiedzialność nie wyczerpuje się nawet w momencie śmierci drugiej osoby, w tym przypadku męża. Oddaje dom matce jego dziecka. Szanuje jego osobę i tych, których kochał. Sama zdradzona przez niego na pewno nie może oczekiwać na

nagrodę. Pamięć o zmarłym nie pozwala jej porzucić swojej wobec niego odpowiedzialności. Jest to odpowiedzialność bezwarunkowa i nieskończona. Postawę wobec Innego Jacques Derrida tak określi: *Muszę przyjąć Innego bezwarunkowo, kimkolwiek jest, nie pytając nawet o dowód osobisty, imię, kontekst czy paszport. To właśnie jest sam początek mojej relacji do Innego: otwarcie mojej przestrzeni, mojego domu, mojego języka, mojej kultury, mojego narodu, mojego państwa i mnie samego. Nie muszę jej otwierać, gdyż ta przestrzeń jest już otwarta, jeszcze zanim podejmę jakąkolwiek decyzję: potem muszę tylko bezwarunkowo podtrzymać to otwarcie. Ale ta bezwarunkowość jest, rzecz jasna, czymś przerażającym(...)*¹⁰. Derrida nie ukrywa, że zgoda na otwarcie niesie za sobą groźbę utraty intymności i porządku, własnej przestrzeni, a nawet zniszczenie jej. Otwarcie to przygotowanie na najlepsze i najgorsze przyjęcie innego i swojej za jego inność odpowiedzialności.

Twarz Innego

Drugi wkracza w przestrzeń podmiotu ukazując swoją twarz. Jak określa to Levinas: to rzeczy mają wyglądy; ludzie – twarze. Twarz jest darem dla tego, kto ją spotyka, przynosi prawdę o spotkanym. Jest darem prawdy o inności. Dla filozofa relacja z twarzą jest do razu etyczna: *Najpierw jest sama prawość twarzy, jej prawe i bezbronne wystawienie. Skóra twarzy pozostaje najbardziej nagą, najbardziej obnażoną: w twarzy jest bowiem pewne podstawowe ubóstwo; dowodem jest to, że usiłujemy maskować to ubóstwo, przyjmując różne pozy i miny. Twarz jest wystawiona, zagrożona jak gdyby zapraszała nas do przemocy. Równocześnie jednak twarz jest tym, co zabrania nam zabijać*¹¹. W filmach Kieślowskiego zdjęcia twarzy są sygnałem cierpienia bohatera, tak jak Julie w *Niebieskim*, oko kamery „wchodzi” w jej oko, tak jakby chciało się przebić do przyczyny bólu. Przywołując myśl Levinasa, to twarz jest najbardziej zagrożona na początku spotkania, bo staje bez ochrony. Kamera wdzierą się w jej intymność, by wchłonąć widza do obserwacji. Dzięki różnorodnemu oświetleniu twarzy wytania się sygnał o nastrojach Magdy w *Krótkim filmie o miłości*, widz współuczestniczy w patrzeniu Valentine i Sędziego w *Czerwonym*. Twarz oddaje głęboko ukrytą tajemnicę. Jak pisze Bela Balazs, *jeżeli widzimy przed sobą twarz w zbliżeniu, to odkrywamy w niej każdy szczegół tak, jakbyśmy patrzyli na nią przez mikroskop. Może to być nawet twarz bardzo zdyscyplinowana, opanowana, lecz i taka zdradzi się przed widzem, że ukrywa coś lub kłamie. Kłamstwo bowiem posiada też swoją własną mimikę. Film pokazuje, odkrywa przed nami wszystkie, najbardziej ukryte uczucia*¹². Kieślowski konsekwentnie, we wszystkich swoich utworach próbuje wydobywać owe ukryte uczucia, niepokoje, lęki. Nie postuluje nowej etyki, ale jedynie refleksję o innym na każdym etapie jego życia. To znaczy ofiarowuje widzom do wglądu twarze apelujące do wzięcia za nie odpowiedzialności.

Ponieważ nie ukazują się one widzom w kinie przestrzeni rzeczywistej obecności kierowanego przez nie wezwania, skazane są zatem na brak docierających do nich odpowiedzialnych, bo rzeczywistych ze strony widzów odpowiedzi. Mogą to więc być tylko apelujące do widzów twarze, odczuwane przez nich w procesie projekcji-identyfikacji, wewnętrznej identyfikacji z innością, bez brania za tę inność realnej odpowiedzialności.

Dlatego etyki filmów Kieślowskiego należy szukać gdzie indziej. W ukazywaniu widzom odniesienia do etyki w *przynależności do tradycji scharakteryzowanej jako rozpad zasad*¹³. Etyczna proveniencja przedstawianego przez Kieślowskiego świata, scharakteryzowana jako rozpad zasad, zmusza mieszkańców tego świata do *przyjmowania odpowiedzialności w konfrontacji z rozpadem zasad*¹⁴. Moralnym staje się tu samo toczenie walki o zachowanie psychicznej integralności. My, widzowie, mamy być tego współczulnymi nieobecniymi, a więc wyczulonymi, świadkami, świadkami przedstawionej nam moralnej rozterki brania odpowiedzialności w konfrontacji z rozpadem zasad. Kamera Kieślowskiego stawia nas oto przed trudno zrozumiałą oczywistością: w konfrontacji z rozpadem zasad przychodzi już tylko (!) brać odpowiedzialność za walkę przeciw rozpadowi własnego „ja”. Bohaterstwo bohaterów Kieślowskiego to właśnie ta walka, skrupulatnie zarejestrowana. W niej *liczą się [już] tylko imperatywy, podyktowane przez poszczególne sytuacje*¹⁵ (bo proveniencja, przed którą bohaterowie Kieślowskiego też są odpowiedzialni, jest scharakteryzowana jako zanik wiarygodności pierwszych zasad).

AGNIESZKA KULIG

¹ N. Davies, *Serce Europy, krótka historia Polski*, Wydawnictwo Aneks, Londyn 1995, s. 49.

² W. Narojek, *Jednostka wobec systemu, antropologia trwania i zmiany*, IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 49.

³ Z. Bauman, *Post-scriptum Winicjusz Narojek – badacz i odkrywca*, w: *Jednostka wobec systemu, antropologia trwania i zmiany*, IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 233.

⁴ W. Narojek, *Perspektywy pluralizmu w upaństwowionym społeczeństwie*, IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 8.

⁵ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, Kraków 1991, s. 288-290.

⁶ T. Todorov, *Antropologia filozoficzna*, w: *Bachtin-dialog, język, literatura*, PWN, Warszawa 1983, s. 458.

⁷ Tamże, s. 459.

⁸ M. Jędraszewski, *Europa i Biblia*, w: E. Levinas, *Trudna wolność. Eseje o judaizmie*, Wydawnictwo „Atex”, s. 4-5.

⁹ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność o wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, PWN, Warszawa 1998, s. 54.

¹⁰ J. Gutorow, *Inny Derrida? (Kilka refleksji nad tzw. Etyką dekonstrukcji)*, „Odra” 1999, Nr. 10, s. 50.

¹¹ E. Levinas, *Etyka i Nieskończony*, tłum. B. Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 1982, s. 49.

¹² B. Balazs, *Wybór pism*, tłum. K. Jung, R. Porges, WAIiF, Warszawa 1987, s. 74.

¹³ G. Vattimo, *Etica della provenienza*, w: G. Vattimo, P.A. Rovalti, *Il pensiero debole*, Milano 1983.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s.76.



Amator reż. Krzysztof Kieślowski (1980)