



Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Tadeusz Koczanowicz

Uniwersytet Warszawski

KIEŚŁOWSKIEGO LABORATORIUM PRZYPADKÓW MORALNYCH, CZYLI ETYKA „BEZ KOŃCA” AGNIESZKI KULIG

Filmozofia poszerza naszą perspektywę filozoficzną. W humanistyce jest to nurt już ugruntowany. Wielu myślicieli rozważało trudne związki między filozofią i filmem. W Polsce jest to perspektywa stosunkowo nowa, mimo to doczekała się już paru znaczących pozycji, zwłaszcza wokół twórczości Krzysztofa Kieślowskiego, który jest odkrywany na nowo przez teologów, takich jak ksiądz Marek Lis, czy filozofów, jak Agnieszka Kulig. Reżyser *Dekalogu*, którego nam przedstawiają, jest bardzo odmienny od tego, do którego przywykliśmy. Obraz jego twórczości jako krytyki systemu odchodzi w cień i jest zastępowany przez Kieślowskiego bardziej uniwersalnego, takiego, którym zachwyciła się w pewnym momencie krytyka francuska. Jest to przede wszystkim reżyser *Dekalogu* czy *Trzech kolorów*, a jego wcześniejsze filmy też są inaczej oglądane. Opis opresyjnego systemu w *Amatorze* czy *Bez końca* zamienia się w uniwersalną sytuację egzystencjalną człowieka postawionego wobec trudnych wyborów. Ukoronowaniem tej tendencji jest *Przypadek*, w którym opresja systemu schodzi na drugi plan w stosunku do problemu zależności ludzkiego losu od przypadku. Dowodem na ponadczasowość filmu Kieślowskiego jest obraz *Biegnij Lola, biegnij* Toma Tykwaera. Artysta zastosował strukturę *Przypadku* do historii młodej dziewczyny, która musi zdobyć dużą sumę pieniędzy w krótkim czasie, we współczesnym Berlinie, aby uratować swojego chłopaka — kuriera mafii, który zgubił torbę pełną pieniędzy. Różnica jest taka, że za każdym razem bohaterowie inaczej kończą, nie są skazani na klęskę jak ich polski odpowiednik.

Odczytaniu twórczości Kieślowskiego w kraju służy dystans czasowy, nie oglądamy jej już „na kolanach” jako dóbr narodowych, jak na początku lat 90. Możemy dostrzec jej głębię intelektualną, mimo iż część krytyków uważa, że zachwyt kinem Kieślowskiego jest etapem, który trzeba przejść w kształtowaniu gustu filmowego. Jeżeli przyjąć metaforę z dorastaniem, powinno się raczej powiedzieć, że „po wyrośnięciu z Kieślowskiego” społeczeństwo polskie ciągle wraca do jego twórczości, aby przededefiniować i zrozumieć swoją sytuację moralną i umieścić swoje doświadczenie etyczne w szerszej perspektywie. Można tu postawić zarzut, że filmy Kieślowskiego są wydumane i nie mają nic wspólnego z rzeczywistością. Nie oddają problemów zwykłych ludzi i są tylko zilustrowanymi traktami filozoficznymi. Czego przykładem może być odczytanie Kieślowskiego dokonane przez Slavoję Žižka w *Lacrimae rerum*. Zarzut ma zwolenników szczególnie w odniesieniu do okresu, w którym dokumentalna narracja w filmach fabularnych ustąpiła tematowi ostatecznym, a ich osnowę stanowiły przykłady z praktyki adwokackiej Krzysztofa Piesiewicza, przetworzone w wyobraźni reżysera. Agnieszka Kulig w swojej książce cytuje rozmowę Tadeusza Sobolewskiego z Piesiewiczem, w której współscenarzysta tak odpowiada na ten zarzut:

Polska krytyka uparcie żąda, byśmy byli „bliżej życia”. To są sentymenty przeszłości. Chce od nas myślenia kategoriami zbiorowości. Tymczasem my odwołujemy się do innej, ukrytej wspólnoty — nazywam ją „wspólnotą ludzi stojących z boku”. [...] Można powiedzieć, że filmy Kieślowskiego w pewnej mierze „projektują” wspólnotę dobrych ludzi, którzy nie stoją w pierwszym szeregu zdobywców dóbr, ale też nie tęsknią do nowej utopii, nowej ideologii, nowego totalitaryzmu¹.

Kulig nie zgadza się także z taką krytyką reżysera. Broni spójności w twórczości Kieślowskiego: „Twórczość Krzysztofa Kieślowskiego była konsekwentną drogą artystyczną z młodzieńczą wiarą, że film dokumentalny dzięki rejestracji rzeczywistości może ukazać ból i jemu zaradzić”². Wiara, która przetrwała okres filmu dokumentalnego i wróciła w kinie fabularnym, w której Kieślowski szuka sytuacji etycznych, parabolicznych w stosunku do codziennego doświadczenia. Dyskurs etyczny pojawia się głównie w mikroprzestrzeni, dobrze jego bohaterom znanej, jak zakład pracy czy rodzina. Tylko te małe grupy — według autorki — są w stanie zachować resztki tradycji i wyrastające z niej „ja” bohaterów wobec panujących ideologii. Ta skomplikowana sytuacja etyczna powoduje, że bohaterowie nie znają ogólnych systemów etycznych, którym mogliby podporządkować codzienność. A nawet jeżeli je znają, to są one nieprzekładalne na ich doświadczenie, dlatego etyka ich działań musi wydarzać się w konkretnej sytuacji, w której napotykają Twarz Innego. Dobrą ilustracją tej problematyki jest *Przypadek*, w którym widzimy trzy wersje życia jednego człowieka. Cała jego droga zaczyna się od tego, że słyszy od

¹ A. Kulig, *Etyka „bez końca”*, Poznań 2009, s. 45.

² *Ibidem*, s. 11–12.

umierającego ojca, że nic nie musi — jest wolny. Jego wolność jednak jest podporządkowana wyższej instancji niż wymagający ojciec — przypadkowi. W każdej możliwej drodze swojego życia bohater zachowuje się podobnie, ale okoliczności za każdym razem prowadzą go w zupełnie innym kierunku. Każdy z tych kierunków kończy się klęską. Na początku widzimy twarz wykrzywioną w grymasie przeżycia, może wypadkiem, który ma się zaraz wydarzyć — katastrofy lotniczej? Można byłoby wówczas odczytać ten krzyk jako fatum wiszące nad bohaterem od samego początku. Warto też przywołać symbolikę Levinasowską — mamy tu bowiem do czynienia z obrazem Twarzy, która otwiera opowieść o przypadku w losie człowieka.

Twarz jako wyzwanie etyczne pojawia się często w filmach Krzysztofa Kieślowskiego. Na przykład we wczesnej twórczości dokumentalnej, jak *Gadające głowy*. Jest to pewne przekroczenie Levinasa, bo mamy do czynienia z twarzą mówiącą, monolog twarzy jest ważniejszy niż to, że ona po prostu jest. Nie widzimy w niej transcendencji, ale raczej uwikłanie w relacje społeczne. Film nie jest jednak po prostu sondą socjologiczną, jest portretem i to bardzo specyficznym. Można zaryzykować tezę, że podobnie jak w filozofii Levinasa, w której droga do Boga zaczyna się od jego śladu w drugim człowieku, tak tutaj zaczyna kiełkować metafizyka, swoje ukoronowanie mająca w *Trzech kolorach*. Metafizycznym przekroczeniem wywiadu socjologicznego jest to, że Kieślowski pyta każdego — nawet nierozumiejącego słów niemowlaka i już nierozumiejącej stuletniej starszej kobiety. Jego pytania nie badają więc poglądów społeczeństwa, lecz odnoszą się do losu człowieka w ogóle, nie do wypowiedzianych sensów. Mimo to Kieślowski jak żaden inny polski artysta „czuł” nastroje społeczne. Koniec lat 70. nie był czasem poszukiwania transcendencji, do której ludzie zwykli zwracać się w momentach rozpacz. W społeczeństwie była jeszcze nadzieja pobudzona w erze gierkowskiej. Wiara, że można coś zmienić tu i teraz, razem z innymi. Wiara w solidarność.

Etyka była tworzona w relacjach międzyludzkich. Tak też mógł ją znaleźć artysta zainteresowany problemami moralnymi. Rejestracja konkretnej sytuacji moralnego wyboru była możliwa, jak zrobił to Marcel Łoziński w *Happy endzie* czy Kieślowski w *Z punktu widzenia nocnego portiera*. Po stanie wojennym zostaje to bezpowrotnie zerwane. Kieślowski myśli jeszcze nad dokumentem, który miał mieć roboczy tytuł *Twarze* i opierać się na ukazywaniu twarzy skazującego i skazanego w procesach politycznych, ale film się nie udał — żaden sędzia nie chciał firmować swoją twarzą niesprawiedliwości systemu, więc wydawano seryjnie wyroki uniewinniające tam, gdzie pojawiała się kamera Kieślowskiego (także realizatorzy filmu zaczęli w ten sposób wpływać na wyroki, przychodząc z kamerą, bez taśmy, na rozprawę). W czasie robienia tego filmu Kieślowski poznał Krzysztofa Piesiewicza i zaczął z nim współpracę, która rozpoczyna metafizyczny okres jego twórczości. Drogę od obserwacji do kina filozoficznego można zilustrować, przytaczając interpretację Levinasa dokonaną przez Agnieszkę Kulig:

Dochodzimy więc do zagadnienia relacji człowieka z Bogiem. Otóż ta specyficzne relacja dla Levinasa zaczyna się w przestrzeni społecznej, po prostu w spotkaniu z człowiekiem. Właśnie w tym spotkaniu inności człowieka, inności, która wykracza poza nasze rozumienie, przychodzi Bóg niewyobrażalny, niewyraźny, ale też taki, który może „zaistnieć” tylko w optyce sprawiedliwości, w optyce etyki. Metafizyka „ujawnia” się tam, gdzie są konkretni ludzie, umieszczeni w konkretnym horyzoncie społecznym³.

Stan wojenny jest momentem przełomowym w twórczości Kieślowskiego. Sytuacja społeczna się zmieniła. Energia społeczna odpowiedzialna za relacje międzyludzkie uciekła. Spotkanie twarzy, które jest kołem zamachowym tworzącym etykę, przestało być możliwe. Inni przestali być interesujący. Zamiast wyjść z samotności, ludzie pograżyli się w bezpiecznej prywatności. Ta sama siła, która złamała solidarność, rozbiła porozumienie. Niepojęta inność drugiego przestała być wyzwaniem do odpowiedzialności, ale stała się przerażająca i niepojęta jak żałoba Urszuli w *Bez końca*.

Wówczas Kieślowski rezygnuje ostatecznie z twórczości dokumentalnej i robi dwa filmy, właśnie *Bez końca* i *Dekalog*. Autorka *Etyki bez końca* stara się, za pomocą kategorii Levinasa, odpowiedzieć nam, skąd w twórczości Kieślowskiego taki zwrot. Uważa ona, że bohaterowie kolejnych części cierpią, bo rezygnują z wysiłku zrozumienia. Uciekają od odpowiedzialności za coś, czego nie umieją pojąć. Inność przeraża, zamiast budzić szacunek. Nie jest początkiem dialogu i porozumienia, tylko przyczyną obojętności. Nie może być podstawą wspólnoty, tylko jeszcze większego osamotnienia. *Dekalog* zrobiony w latach 80. oddaje nastrój etyczny zmęczenia i pustki po złamanej inicjatywie społecznej, która miała przełamać impas końcowej epoki Gierka. W filmach z owych lat nie widzimy już dokumentalnej odwagi w tworzeniu zbiorczego portretu Polaków. Wydaje mi się, że dopiero po stanie wojennym mamy naprawdę do czynienia z sytuacją człowieka socjalizmu, którą Kulig tak opisuje na początku swojej książki:

Człowiek socjalistyczny, ukazywany w oficjalnym dyskursie radia, prasy, telewizji, nie mógł szczerze zaprezentować swoich dylematów. Była moralność socjalistyczna, podkopywana tradycja chrześcijańska, dostosowana do polskich realiów. Kieślowski opisuje grę resztkami tradycji socjalistycznej i chrześcijańskiej. Owszem, jest w bohaterach pragnienie wolności, sensu działań, których nie podejmują, ale nie umieją i przede wszystkim nie mają do czego się odnieść, a do swojej siły tym bardziej nie mogą, bo zawsze coś ich łamie⁴.

Marksizm nie był w stanie dostarczyć perspektywy etycznej, która mogłaby stać się podstawą życia codziennego⁵.

Tak też ma się sytuacja z bohaterami filmów Kieślowskiego — dla nich chrześcijaństwo, socjalizm czy nawet rozbita opozycja są tylko nic nieznaczącymi frazesami, dla których nie umieją znaleźć nowych znaczeń. Nie ma nic, do czego mogliby

³ *Ibidem*, s. 35.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Zob. L. Koczanowicz, *Polityka czasu*, Wrocław 2009.

się odwołać na co dzień. Ludzie socjalizmu są pozostawieni sami sobie. Ich myślenie o świecie i stosunki z innymi muszą być ciągle budowane w relacjach. Mamy tutaj paradoks historyczny — wielka narracja socjalizmu w zderzeniu z wielką narracją chrześcijaństwa i polską narracją narodową prowadzi do unicestwienia takiego myślenia w polskiej świadomości. Ludzie socjalizmu muszą na nowo budować swoje myślenie o świecie na podstawie spotkań z innymi.

Po stanie wojennym, a raczej doświadczeniu (egzystencjalnym) kolejnej zbiorowej klęski, drogi etyczne Levinasa i Kieślowskiego się rozchodzą. Projekt Levinasa etyki po Zagładzie nie przystaje do sytuacji Polaków, skupionych na węgietowaniu w resztkach systemu, który resztką swoich sił zdławił zbiorowy poryw społeczeństwa obywatelskiego. Wspólnota jest rozbita, właściwie jej nie ma, ludzie nie mają skąd czerpać siły, aby wziąć odpowiedzialność za drugiego. Bohaterów filmów polskiego reżysera nie stać, aby zrezygnować z kawałków wolności dla innego, co według Levinasa jest sensem życia każdego istnienia.

Wnikliwa badaczka twórczości Kieślowskiego przedstawia nam jego koncepcję etyczną w inny sposób. Według niej jest ona zbieraniem „etycznych przypadków”, które wydarzają się w sferze prywatnej, w której bierzemy odpowiedzialność. Nie daje się ona jednak uniwersalizować jak w projekcie Levinasa, tylko wręcz przeciwnie — jest ograniczona do konkretnej sytuacji, którą widzimy na ekranie. To, jak radzą sobie bohaterowie w tych sytuacjach, wynika bardziej z czasów, w których żyją, resztek tradycji, nie są poszukiwaniem śladu transcendencji w drugim człowieku. Kieślowski jako pierwszy z polskich twórców zrywa z kinem moralnego niepokoju; nie lubił zresztą tego określenia wymyślonego przez Janusza Kijowskiego. Wyczuwa, że okres wielkich nadziei i wiary się skończył, i zmienia zainteresowanie — kieruje kamerę na prywatność. Robi film o żałobie po śmierci męża, rozpaczy, która nie ma końca. Żałoba jako najbardziej intymna sfera stanie się stałym motywem w jego filmach. Wielu jego bohaterów zostało stworzonych przez śmierć drugiego. Ciekawa jest też cała symbolika, którą kreuje wokół śmierci — raczej nie mówi się o niej, pojawia się ona w przedmiotach i obrazach.

Symbolika śmierci jest obecna w twórczości Kieślowskiego od samego początku — czysto urzędnicze podejście pracowników zakładu pogrzebowego do śmierci oglądamy już w filmie dokumentalnym *Refren*. Symbolika ta jednak nabiera nowego znaczenia w twórczości fabularnej. W tym wypadku również wielkie znaczenie ma przełom, którym był stan wojenny. W filmie *Bez końca* ducha męża, po którego śmierci żona nie może się pozbierać, gra Jerzy Radziwiłowicz, główny bohater *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*. Kulig nazywa go twarzą „Solidarności”. Film opowiada historię prywatnej żałoby, ale jej scenerią jest żałoba całego kraju. Żałoba osobista w filmie musi być destrukcyjna i nie ma od niej ucieczki, bo dokąd? Nie istnieje wspólnota ani religijna, ani społeczna, która byłaby w stanie ośwoić żałobę. Wobec śmierci bohaterka jest samotna.

Agnieszka Kulig przytacza słowa niemieckiego teologa Dietricha Bonhoffera, które współgrają z tym, co widzimy w obrazach filmowych Krzysztofa Kieślowskiego:

Pojęcie dobra i zła występują jedynie w momencie jakiegoś działania. Osoba etyczna nie jest bowiem raz na zawsze gotowa, określa się wciąż na nowo w spotkaniu z drugą osobą. W tym niesłychanie ważnym zetknięciu się, osoba współokreśla osobę bliźniego, ale też i sama zostaje przez nią – w sposób mniej lub bardziej znaczący określona.

Natomiast etykę Kieślowskiego opisuje tak:

Wiedza o odpowiedzialności za drugiego człowieka rodzi się, [...] w momencie kryzysu, tak jak u Doroty, bohaterki *Dekalogu drugiego*. Kobieta chce zrzucić odpowiedzialność wobec męża i nienarodzonego dziecka na lekarza opiekującego się jej mężem. Lekarz obdarzony kredytem zaufania, uciekając się do kłamstwa, ocala małżeństwo i życie dziecka. Nie jest biernym strażnikiem norm zawodowych, ale świadkiem konkretnego przypadku kryzysu rodzinnego i słabości moralnej spotkanej kobiety. Etyka wydarza się tu i teraz⁶.

Kieślowskiego, w jego laboratorium przypadków etycznych, interesowały momenty kryzysu, gdy ludzie muszą wybierać między złem a mniejszym złem. Jego filmy rozgrywają się w scenerii kraju pogrążonego w żałobie, z rozbitym społeczeństwem, w którym mechanizmy zbiorowego odreagowywania śmierci przestały działać. Bohaterowie *Dekalogu* są ciekawi, bo ich wybory etyczne wynikają naprawdę z sytuacji, a nie z etyki apriorycznej, bo nie była umocowana w żadnych instytucjach społecznych. W jakiś sposób Kieślowskiego zbliża to do egzystencjalizmu, bardziej nawet niż do Levinasa. Levinas jest myślicielem religijnym, filozofem pełnym nadziei na odnalezienie transcendencji, punktem wyjścia jego filozofii nie jest samotność jednostki. Egzystencjalizm był ateistyczną filozofią po Holocaustcie — w której indywidualna odpowiedzialność za swoje czyny i za innych, ale przede wszystkim za siebie w sensie swoich wyborów moralnych, ma znaczenie. Agnieszka Kulig opisuje to w bardzo interesującym fragmencie *Etyki „bez końca”*, w którym poszukuje wątków egzystencjalnych u Kieślowskiego. Sam Kieślowski odżegnywał się od inspiracji literackich i twierdził, że interesuje go tylko rzeczywistość. Jednak aura intelektualna czasów jego młodości była bardzo przesycona egzystencjalizmem i osobą Camusa, który był głośnym pisarzem w tym czasie, między innymi, w Polsce.

Autorka zauważa nawet pewne podobieństwa postaci filmowych do bohaterów literackich Camusa. Przytacza też słowa z manifestu artystycznego polskiego reżysera *Głęboko zamiast szeroko*: „Właśnie w tym tekście napisał, że szuka takich środków, by wyrazić ból, cierpienie i by to cierpienie było współdziałaniem tych, którzy to oglądają”. Camus uważał, że własne życie jest rozpaczą i dlatego należy je przyjąć świadomie i dumnie. Tylko tak człowiek może odzyskać swoją indywidualność i niepowtarzalność. Wszelka etyka jest coś warta, o ile sprawdza się w sytuacji granicznej. Młoda badaczka twórczości Kieślowskiego, oprócz ogólnych założeń, porównuje ich twórczość na poziomie kategorii absurdu i buntu.

⁶ A. Kulig, *op. cit.*, s. 20–21.

Absurd dla Camusa jest punktem wyjścia, wynika z obserwacji świata, gdy człowiek postrzegający rzeczywistość zauważa rozdźwięk między potrzebami intelektu a światem. Absurd jest nierozzerwalnie związany z umysłem rzuconym w świat i ze światem samym w sobie. Absurd Kieślowskiego objawia się, gdy jego bohaterowie zostają wytrąceni z cyklu ich życia przez uświadomienie sobie absurdu własnej obecności w świecie. Jest to punkt wyjścia wielu z jego filmów. Moment, w którym bohaterowie wyrывают się z zaklętego cyklu dotychczasowego życia i szukają czegoś na własną rękę, czegoś, co pozwoli im być sobą i wypełni ich życie. Rozpaczliwie chcą nadać sens swojej egzystencji. Dla Filipa z *Amatora* tym sensem jest bycie przez własną twórczość. Dla Witka z *Przypadku* jest to aktywność dla innych, liczy się samo działanie społeczne, które pozwala mu odnaleźć siebie. Świadomość absurdu oprócz tego, że jest kołem zamachowym fabuły kilku filmów Kieślowskiego, to jest też czymś, co ich tworzy. Stwarzają siebie w działaniu.

Drugą kategorią, która według Kulig łączy Camusa i Kieślowskiego, jest bunt. Dla Camusa bunt jest naturalnym skutkiem uświadomienia sobie własnej sytuacji. We wczesnej twórczości Kieślowskiego, z racji czasów, w których tworzył, interesuje bardziej sytuacja buntu pozbawiona, a jednostka staje się trybikiem w maszynie systemu. W późniejszych dziełach etykę jego buntu można by opisać jako myślenie Camusa poszerzone o perspektywę Levinasa. Camus mówi: „Aby istnieć, musi się buntować, ale czyniąc to, powinien uszanować granicę, która bunt odkrywa w sobie i gdzie ludzie, łącząc się, zaczynają istnieć”.

Bunt po wielkiej klęsce „Solidarności” jest możliwy w sferze prywatnej. Można powiedzieć, że chodzi o kreatywne podejście do życia. Bunt bohaterów filmów Kieślowskiego jest buntem codziennym. Chodzi o stawianie czoła szarej rzeczywistości, przesyconej śmiercią i klęską. Jest to bunt, który przejawia się w stosunkach międzyludzkich, bunt, który jest etyką sytuacyjną. Prowadzi on do przewyciężenia wszechogarniającego impasu śmierci i klęski. Jest to jedyna forma szukania podstaw etycznych życia, w sytuacji skompromitowania wszystkich tradycji. Nawet tak nowej i jeszcze żywej jak opozycja demokratyczna. Etyka sprowadzona do prywatności jest nieodzowna w solidarności międzyludzkiej. Solidarność oddolna została opisana świetnie przez księdza Tischnera w filozofii dramatu, przy znacznych inspiracjach Levinasem. Solidarność, czy etyka, która pojawia się w filmach Kieślowskiego, wydaje się mieć inne źródła niż etyka Levinasa — jest mniej religijna, bardziej nastawiona na przewyciężanie bezsensu wegetacji przez kreatywne działanie. Po stanie wojennym bohaterowie wychodzą po woli z żałoby i zaczynają się dostrzegać.

Ksiądz Tischner stwierdza, że aby mogła pojawić się solidarność i odpowiedzialność, musi pojawić się bunt. Czyli muszę się zbuntować, aby zrozumieć innego. Muszę wyjść poza konwencję, aby inny stał się dla mnie zobowiązaniem moralnym i śladem transcendencji. Tischner mówi, że solidarność to świadomość

istnienia drugiego. Dlatego idea solidarności ciągle powraca na nowo w różnych wariantach i na różnych płaszczyznach egzystencji społecznej. Autorka książki o Kieślowskim dostrzega parabolę między tym, co mówi Tischner o solidarności, a sytuacją lekarza w *Dżumie* Camusa:

W bohaterze lekarzu jest głęboka świadomość, że wszystko może być zawodne, ale idea solidarności, idea niosąca dobro ludziom cierpiącym jest czymś stałym, czymś pewnym, Tischner określił to jako sumienie, dla niego autentyczna solidarność jest solidarnością sumień, a bunt jest podstawowym obowiązkiem sumienia, gdy dzieje się coś niedobrego z drugim człowiekiem⁷.

Tak więc dochodzi do największej prywatności, jaką może, oprócz śmierci, ma człowiek — własne sumienie, które można rozumieć jako ślad boskiej transcendencji albo jako wszczepione społeczne normy. Niezależnie od tego w praktyce dzięki niemu możemy powstać z etycznej beznadziei czy zbiorowego upadku.

Jednak czy aby na pewno? Teoria sumienia sprawdza się w sytuacji, gdy tylko my decydujemy o tym, co się wydarzy, natomiast u Kieślowskiego jest czynnik przypadku, który jest jakby następną instancją, i nawet gdy postępujemy zgodnie z sumieniem, możemy przegrać albo zachować się źle. Kieślowskiego, tak samo jak sytuacje wyboru moralnego, interesowały sytuacje, w których okoliczności decydują za nas. Choćby w filmie *Krótki dzień pracy* chciał pokazać sytuację egzystencjalną sekretarza komitetu PZPR w czasie strajku robotników. Wydaje mi się też, że film *Z punktu widzenia nocnego portiera* jest w jakiejś mierze filmem o człowieku, który dał się ukształtować systemowi.

Nasze sumienie i wypływająca z niego solidarność jest historyczna i uwolniona w konkretnej sytuacji moralnej. Dlatego z obrazów Kieślowskiego nie da się stworzyć uniwersalnego systemu moralnego, nawet opartego na głosie dajmoniona. Kieślowskiego laboratorium przypadków moralnych kończy się, gdy ma przedstawić uniwersalną recepturę. Dlatego nazywanie go chrześcijańskim artystą wydaje mi się nadużyciem. Tragedia jego bohaterów jest spowodowana tym, że nawet jeśli Bóg jest, to nie daje o sobie znać bezpośrednio. Największe znaczenie dla ich życia ma ślepy przypadek. Transcendencja, której szukamy w spotkaniu z innym, nie zostaje nigdy odnaleziona. Dlatego możemy postawić tezę, że Krzysztof Kieślowski jest artystą ukazującym sekularyzację, jak stwierdza Agnieszka Kulig. Porównuje ona dalej polskiego twórcę, do Gianniego Vattimo.

Autorka pisze, że społeczeństwo w obrazach filmowych Kieślowskiego jest społeczeństwem „po śmierci Boga”. Oznacza to, że człowiek jest odpowiedzialny sam za siebie — nie ma boskiej ingerencji etycznej. Nieobecność Boga w życiu bohaterów Kieślowskiego zbliża ich do innych i wzmacnia w nich potrzebę drugiego. W pewien sposób łączy się to z wcześniejszymi rozważaniami dotyczącymi kina Kieślowskiego jako kina żałoby z powodu stanu wojennego. Bóg jest kolejną instancją, do której już nie możemy się odwołać. Dlatego żałoba jest tak przygniatają-

⁷ *Ibidem*, s. 97.

ca, że nie ma końca. Uważam to za najcenniejsze w kinie Kieślowskiego — studium rozpadającej się wspólnoty, której drugą stroną jest wolność niosąca ze sobą odpowiedzialność. a więc forma bolesnej emancypacji jednostki. o tym moim zdaniem są filmy Krzysztofa Kieślowskiego.

KIEŚŁOWSKI'S LABORATORY OF MORAL CASES, I.E. *ETHICS "WITHOUT END"* BY AGNIESZKA KULIG

Summary

Stemming from Agnieszka Kulig's book on Krzysztof Kieślowski, I am searching for philosophical threads in his movies. Following the heroine's flow of thought I am mainly interested in Levinas's and post-secular perspective. My aim was to investigate Kieślowski's path from sociological documentary films to philosophical and metaphysical questions in "The Decalogue." On filmsophical level, I am trying to read the story, embodied in Kieślowski's movies concerning the period of martial law in Poland, as political experience becoming existential experience.

On ethical level, this transition can be understood as rejection of Levinas's responsibility for the other. The latter work of Krzysztof Kieślowski can be perceived as a collection of studies on moral attitudes. What connects all of those examples is, on a visual level, a Polish neighbourhood of public housing project. On the topical level, the examples are connected by the most basic set of common ethical values — the decalogue.

Translated by Tadeusz Koczanowicz