

Ks. Alojzy Drożdż

Instytut Teologiczny, Tarnów

MORALNOŚĆ W ZAPISIE OBRAZU FILMOWEGO? NA MARGINESIE PRZESŁANIA MORALNEGO KRZYSZTOFA KIEŚŁOWSKIEGO

Wśród różnego rodzaju krytyków dzieł sztuki panuje przekonanie, że sztuka zrywa z dosyć powszechnym nastawieniem utylitarnym ludzi. Pokazuje, że świat jest „inny” Uwydatnia rolę uczuć i namiętności, nieraz „ciemnych sił”, niewytłumaczalnych zjawisk. Ukazuje to wszystko posługując się swoistym „językiem” artystycznym. Próbuje sięgać niemal poza granice poznawalności i wprowadza w świat ludzkich sumień. Czyni to kreując tak zwane wartości estetyczne.¹ Podobnie czyni sztuka filmowa. Staje ona na „progu Tajemnicy” i próbuje scalać w sobie zarówno wartości estetyczne, jak i etyczne. Przykładem takiego twórcy jest zmarły w tym roku Krzysztof Kieślowski.²

W opiniach wielu krytyków jego filmów można spotkać dosyć często zdanie, że staje on „na progu Tajemnicy” I jest czymś paradoksalnym, że w dziełach K. Kieślowskiego zarówno twórca, jak i odbiorca dzieła filmowego włączani są także w świat wartości religijnych i moralnych, których nie można niczym innym zastąpić. Są włączani w ten świat za pomocą „filmowego języka świeckiego”³

We współczesnej kulturze, zwłaszcza w socjologii filmu, mówi się najczęściej o dychotomicznym rozróżnieniu na *sacrum* i *profanum*.⁴ Jest to wystarczające przy budowaniu etyki „częstkowej” Patrząc jednak na to rozróżnienie z punktu widzenia etyki integralnej, trzeba jednak wyjść poza ten krąg zależności. Rzeczywistość jest bowiem bogatsza od tego rozróżnienia. Jeżeli badamy na przykład tradycje ikonograficzne chrześcijaństwa, to będziemy zmuszeni przyjąć trójczłonowe rozróżnienie na *divinum* – *sacrum* – *profanum*. Może bowiem istnieć, i faktycznie istnieje dzisiaj, dużo filmów mających w sobie „treści sakralne”, ale brak im odniesienia do „osobowego Boga” – do *Divinum*. I wydaje się, że K. Kieślowski

¹ Por. szerzej M. Gołaszewska (red.), *Ethos sztuki*, Warszawa 1985, s. 28nn.

Zob. szerzej L. Bini, *Alle soglie del Mistero. Il cinema di Kieślowski*, RCI 75 (1994) nr 2 s. 119-126.

³ Por. A. Carrara, *La cultura viedecratica*, RCI 75 (1994) nr 4 s. 289nn.

⁴ Por. np. A. Ladrière, *Pour une socologie de l'èthique*, Paris 1988, s. 23nn.

próbuje nas odnieść do tego trójczłonowego rozróżnienia. Widać to choćby w tym, że wielokrotnie stawia nas „na progu Tajemnicy”

Wydaje się, że K. Kieślowski zakłada to, iż Bóg objawia się w świecie i przemawia do człowieka poprzez przyrodę i poprzez całe stworzenie, którego jest Stwórcą i Panem.⁵ Nic zatem dziwnego, że całe to dzieło naznaczone jest „sakralnością”

Skądinąd wiemy, że gdy używamy terminu *sacrum*, to chcemy przez nie powiedzieć tyle: słowem tym opisujemy właściwość tego wszystkiego, co staje pomiędzy człowiekiem a Bogiem i co stanowi sferę objawiającej mediacji, pośrednictwa zbawczego.⁶ *Sacrum* jest teofaniczne, to znaczy, że „objawia Boga” Oznacza to też, że świat jest Boży, ale nie jest Bogiem i być nim nie może. Świat ten jest pełen boskich znaków, bowiem Bóg zechciał do człowieka poprzez ten świat przemawiać. Mówiąc paradoksalnie – świat jest świecki, ponieważ jest Boży.⁷

Filmowanie zaś nie jest niczym innym jak lepszą lub gorszą próbą „uchwylenia” znaków objawiających Boga i zachowań moralnych ludzi, ich przeżyć duchowych, stanów emocjonalnych itp.

Ponadto godnym podkreślenia jest to, że człowiek Biblii, a więc i chrześcijanin „doświadcza” obecności Boga Żywego w sobie i wokół siebie. Nie jest to Bóg (bóg) leśnego prześwitu czy polnej drogi, o którym pisał Heidegger, jest to raczej Bóg, który mówi językiem etycznego zobowiązania. Jest więc Bogiem, który w ostatecznych czasach zamieszkał wśród ludzi i w ich historii, w Słowie i sakramentach. I właśnie ta ostatnia rzeczywistość staje się poniekąd rzeczywistością, którą mamy uchwycić obrazem.

Etyka wyrażana językiem obrazu albo „etyka obrazowa” – jak to określa Luigi Bini mówiąc o *Dekalogu* K. Kieślowskiego – odwołuje się do wartości najbardziej podstawowych.⁸

Krzysztof Kieślowski, urodzony w 1941 r., nazwany został przez wielu krytyków „dzieckiem niepokoju moralnego '68 roku” Ukończył łódzką Szkołę Filmową. W 1990 r. dał się poznać widowni europejskiej prezentacją *Dekalogu*. W 1991 r. nakręcił *Podwójne życie Weroniki*, a od 1993 r. pracował nad trylogią filmową *Trzy kolory: Niebieski* (nawiązujące do sloganu Rewolucji Francuskiej – wolność), *Biały* i *Czerwony* (równość i braterstwo). Jakąś przymiarką filmową było nakręcone przez niego w 1982 r. i nie prezentowane wtedy szerszej publiczności *Przeznaczenie ślepego*. Wszystkie te filmy łączy jedno: pytanie o wartości moralne i o człowieka stojącego wobec nich na co dzień.

Zdaniem wielu krytyków, K. Kieślowski wychodzi w swej twórczości z założenia, że pomimo istnienia ogromnej płaszczyzny kulturowej, na której może się

⁵ Por. np. K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Scenariusze filmowe. Dekalog*, Chotomów: Verba 1990.

⁶ Por. J.A. Kłoczowski, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, *Znak* 43 (1991) nr 439 s. 10nn.

⁷ Por. K.-O. Apel, *Pragmatik*, Hamburg 1991, s. 23n.

⁸ Bini, *Alle soglie del Mistero*, s. 120. Por. także L. de Clara, *Per un'etica ecumenica. Riflessioni sul pensiero di Karl-Otto Apel*, *Vita e Pensiero* 78 (1995) nr 3 s. 204nn.

rozwijać „etyka komunikacji” (*Kommunikationsethik*), istnieje także „rumor etyczny” (*Rumorsethik*), będący splotem zjawisk braku dialogu, słabości językowych, zamknięcia w komunikacji międzyludzkiej, braku jasności pojęć etycznych czy też zwyczajnej niezdolności do spotkania z drugim człowiekiem.

Pod koniec naszego stulecia i tysiąclecia K. Kieślowski zaproponował gruntowne przemyślenie budowy takiego systemu etycznego, który „pozwoliłby lepiej zrozumieć i polepszyć stosunki międzyludzkie, bardziej odkryć to, co zasłonięte, uleczyć to, co zranione, wyzwolić to, co jest w przymusowym zamknięciu”⁹

Luigi Bini mówi:

Kieślowski odrzuca podstawowe założenia postmodernizmu. Wierzy, że obiektywna prawda moralna jest możliwa do odnalezienia nie poprzez połączenie cząstkowych założeń i doświadczeń z tymi ogólnymi, czy też tego, co indywidualne, z tym, co uniwersalne, ale poprzez odnalezienie nowego języka wyrażającego to, co należy do wartości niezniszczalnych i do walorów wyznawanych nie tylko poprzez indywidualnych ludzi.¹⁰

Wydaje się, że K. Kieślowski swoją twórczością filmową motywuje potrzebę budowania nowego języka etycznego. Świadomie czy mniej świadomie zakłada to, że obecnie istnieje wielki problem szeroko rozpowszechnionego relatywizmu moralnego, wywodzącego się głównie z:

poczucia kruchości ludzkiej egzystencji dzisiejszego człowieka, jego niezdolności do stałej wierności koniecznym wartościom, jego niezadowolenia z rozpadu konstrukcji ideologicznych i z braku odpowiednich sił duchowych do tego, aby przystosować się do coraz trudniejszych warunków życia w świecie traktowanym na sposób globalnej wioski.¹¹

W niej zaś podstawowe treści są przekazywane językiem filmowym czyli językiem obrazu zrozumiałym w różnych miejscach ziemi.

W związku z tym pojawia się pytanie: czy jest to propozycja na tyle nowa i oryginalna, że godna jest tego, by zasługiwała na miano nowej orientacji etycznej? Czy czegoś podobnego nie proponował już na przykład Seneka, św. Augustyn, obrazowy Dante, dramatyczny św. Jan od Krzyża czy *Brat naszego Boga* K. Wojtyły? Wydaje się, że wszystkie te próby wejścia w głąb poszukiwań etycznych mają jedną cechę wspólną: znaleźć coś obrazowego, uniwersalnego, co będzie przemawiało do wszystkich.

I. FASCYNACJA OBRAZEM?

Twórczość K. Kieślowskiego wychodzi daleko poza modną dziś tak zwaną „fascynację obrazem”

Popatrzymy na to zjawisko nieco szerzej. Nie jest to sprawa nowa. Kościół dbał o tak zwane „wrażenia wzrokowe” Kiedyś Kościół bardzo przykładął wagę do obrazu. Na przykład Schillerowski Mortimer wyraża to w pełnych podziwu

⁹ Cyt. z: De C l a r a, *Per un'etica ecumenica*, s. 204.

¹⁰ B i n i, jw. s. 120.

¹¹ Por. K. O. C a r r a r a, *L'imperativo morale*, *Il Corriere del'Unesco* 1992 nr 10 s. 17nn.

słowach człowieka wychowanego w protestantyzmie, rozczarowanego i zachwyconego zarazem, kiedy opisuje Marii Stuart swoje rzymskie wrażenia wzrokowe:

Ten Kościół, w którym wzrosłem, nienawidzi
 Urody zmysłów, nie cierpi obrazów,
 I czci jedynie bezcielesne słowo.
 Byłem olśniony, gdy wszedłem do wnętrza
 Świątyń i zesłała tam muzyka niebios.
 I nabrzmiewała ze stropów i ścian
 Najrozmaitsza nawała postaci,
 Unaoczniona wspaniałość i wzniosłość:
 Krążyła w ruchu przed zachwytem zmysłów.¹²

Wielu autorów, w tym K. Kieślowski, uważa, że nie możemy namalować „realistycznie” spotkania z Tajemnicą, dlatego posługujemy się symbolami, które można uchwycić.

Skądinąd wiemy, że sztuka obrazowa, w tym także prezentacje filmowe niosą ze sobą ogromne treści etyczne.¹³ Istnieje przy tym inne przekonanie, że możliwość różnych ich interpretacji jest również ogromna. Porównajmy dla przykładu dwa sposoby ujęcia tej samej rzeczywistości.¹⁴

Na międzynarodowej wystawie EXPO '92 w Sewilli wytypowano z Polski kilku czołowych artystów. Znalazł się wśród nich między innymi także kontrowersyjny akcjonista i rzeźbiarz Jerzy Bereś. Parę miesięcy później oglądać można było filmowy zapis z wystawy – najbardziej uderzający zapis „dwóch estetyk” Na migawkach z EXPO można było zobaczyć jarmarczne pochody, cały hałaśliwy kicz masowej imprezy, cyrkowców na szczudłach, gołe murzynki z jazzową kapelą płynące w łodzi przybranej plastikowymi bananami – wszechogarniająca „fiesta” W tym kontekście klimat wystawy J. Beresia – pełnej surowych, topornie ciosanych żurawi i kieratów – był jaskrawym zaprzeczeniem tandety, rodzajem skansenu, milczącej wyspy dziwnie nie przystającej do atmosfery zgiełku i światowego karnawału.¹⁵

Przypominamy to wszystko po to, aby pokazać różnicę ujęć tej samej wystawy. Ta sama prawidłowość może bowiem dotyczyć przeżyć i doświadczeń religijnych. Można z jednej strony pokazać rzeczywiste symbole i doświadczenia ludzkie, a z drugiej strony mogą się one łatwo stać nosicielem tandety i jej przedłużenia czasowego, nie mającego nic wspólnego z tak zwaną „pamięcią uobecniającą” Mogą zatem tylko fascynować, ale nie wychowują, nie pogłębiają duchowo, nie kształtują sumień. Fascynacja obrazem bowiem może być włączona i w jedno, i w drugie doświadczenie. W doświadczenie kiczu i w doświadczenie głębi.

Skądinąd zaś wiemy, że istnieje zależność obrazu świata i etyki. I wydaje się też, że jeden z ważnych problemów postawionych przez K. Kieślowskiego dotyczy

¹² Por. W. Hofmann, *Fascynacja obrazem*, Znak 45 (1993) nr 458 s. 40.

¹³ Por. K. Czerni, *Wiara (w sztuce) czyni cuda*, Znak 45 (1993) nr 458 s. 60.

¹⁴ Por. szerzej G. Ołasa z e w s k a (red.), jw. – zob. podaną tam bibliografię.

¹⁵ Por. Czerni, jw. s. 40.

nie czego innego, ale tak zwanego sporu zależności i niezależności etyki od obrazu świata. Widać to bardzo wyraźnie w *Trylogii* „kolorów” filmowych.

Nie jest to problem nowy. Był on w świadomości moralnej naszego kraju. Podobny problem postawił kiedyś choćby H. Elzenberg, gdy pisał:

Pytanie o zależność czy niezależność etyki od obrazu świata? Pytanie aktualne. Gdy mówię „etyka” rozumiem tu wyraźnie treść etyki, nie na przykład wiarę w nią (siłę przekonań, siłę motywacyjną), albo autorytet etyki, albo moralność faktyczną, zależną od sankcji. Treść etyki, to treść wyznawanych faktycznie ocen i norm moralnych.

Gdy mówię „obraz świata”, rozumiem to, jaki sobie świat przedstawiamy, nasze prawdziwe czy fałszywe mniemania o świecie. A więc na przykład – czy treść etyki staje się inna, gdy wierzy się w Boga osobowego, lub nie wierzy; albo: gdy się jest panteistą, gdy się wierzy w ewolucję w duchu Spencera i Darwina; albo: w zdeterminowany z góry kierunek dziejów.¹⁶

Obserwując dzisiejszy świat, K. Kieślowski mówi:

Pytać: czym jest świat? – może nie tylko głupiec. Każdy z dzisiejszych ludzi ma swój własny świat i tym światem żyje, tworzy go, poznaje, zmienia, posługuje się nim. Człowiek cieszący się dobrym zdrowiem nie ma potrzeby, by stawiać pytania o świat cierpienia. Poezja literatury postmodernistycznej jest pewnego rodzaju sposobem szukania ulgi, odciążenia i ucieczki przed mianą wątpliwności. Ale tych chorych bywa bardzo dużo i możemy, w interesie zdrowia, zapytać: w jakim stanie znajduje się myśl ludzka badająca moralność i jakie są zasady zachowania dobra na tym świecie?¹⁷

Jest to jednak problem dawny jak świat i etyczna myśl człowieka. K. Kieślowski stawia jednak to pytanie w nowym kontekście, to jest w kontekście kończącego się drugiego tysiąclecia. Stawia problem zachowania dobra i zła na świecie w kontekście próby pogodzenia tego, co uniwersalne w moralności z tym, co subiektywne i typowo własne dla konkretnych ludzi. Giancarlo Rovati pisze lapidarnie o takim podejściu subiektywnym:

... życie piękne ma człowiek wtedy, kiedy jest wolny, żyje według własnych zasad, kierując się własną wewnętrzną inspiracją, nie podporządkowując się powszechnie pokazywanym wzorom moralnym. To drugie jest łatwiejsze. Żyć pięknie to – w moim przekonaniu – wybrać własną drogę życiową i iść nią bez względu na cenę, jaką trzeba za to zapłacić. Piękne życie przeżył dla mnie człowiek, który żył przyzwoicie. Ale człowiek nie żyje po to, by tylko być „przyzwoitym”, lecz także po to, żeby wyrazić swą osobowość wobec innych.¹⁸

Wydaje się, że K. Kieślowski zasadniczo nie godzi się z próbą utożsamienia subiektywnych inspiracji i doświadczeń z faktem wpływu sztuki filmowej na powszechne życie ludzi. Nie kwestionuje jednak siły ich społecznego oddziaływania. Zna on doskonale bowiem najważniejsze treści etyki uniwersalistycznej. I chociaż autor ten mówi o tym, że człowiek i jego sumienie nie jest autonomicznym i wyłącznym źródłem stanowienia o tym, co dobre i złe, to jednak ukazuje w swoich filmach to, jak bardzo daleko zostały przesunięte granice subiektywizacji moralnej.

¹⁶ Por. H. Elzenberg, *Zależność i niezależność etyki od obrazu świata*, w: tenże, *Z filozofii kultury*, Kraków 1991, s. 270.

¹⁷ Bini, jw. s. 123n.

¹⁸ G. Rovati, *Rigorismo pubblico e permisivismo privato*, Vita e Pensiero 78 (1995) nr 11 s. 731nn.

Ukazuje cały niepokój i bardzo szerokie pole do takich interpretacji moralnych, które wikłają współczesnego człowieka w sprzeczności etyczne. Widać to szczególnie wyraźnie choćby w pragmatyzmie moralnym, tak szeroko rozpowszechnionym dziś w dziedzinie sztuki filmowej. Pokazał to także Kieślowski w *Dekalogu*.

Próba wyeksponowania elementów subiektywnych nie jest czymś nowym w kulturze moralnej. Nie można bowiem zaprzeczyć, że człowiek istnieje zawsze w określonych ramach kulturowych, ale prawdą też jest, że nie wyraża się on cały w tej kulturze. Prawdą jest też i to, że nie wyraża się on cały w obrazie filmowym. Istnieje bowiem wewnętrzny związek pomiędzy normatywno-transcendentalnym charakterem moralności a jej doświadczeniem osobowym, będącym czymś innym niż tylko tak zwana zewnętrzna prezentacja obrazowa jakiejś prawdy moralnej. Film i związany z nim obraz tworzą zatem jakiś widoczny element przekazu i porozumienia także w sferze moralnej. Jeszcze silniej tworzą nowy język i nowe wzory ukazujące gotowe motywacje dla takich a nie innych zachowań moralnych. Niosą one ze sobą konkretne wcielenia postaw chrześcijańskich lub niechrześcijańskich. Najczęściej są one z zakresu etyki „mglistej”¹⁹ Dlatego też K. Kieślowski próbuje wejść w tajniki ludzkich sumień i w ową „mglistość”, nieprzejrzystość i niejasność moralną. Próbuje to wszystko skonfrontować z istnieniem wartości nieprzemijających i niezniszczalnych.

II. FASCYNACJA – A NIE ARGUMENTACJA?

W prawach produkcji filmowej funkcjonuje dosyć często zasada, że o jakości filmu decyduje „fascynacja”, ale nie „argumentacja”, zwłaszcza dotycząca pogłębienia intelektualnego, estetycznego czy moralnego. Zbyt wiele mamy tak zwanej produkcji filmowej, dającej prymat „tylko fascynacji”, bez odniesienia jej do argumentacji rzeczowej, spokojnej, wyważonej, właściwej, integralnej. Świadczą o tym zwłaszcza wszystkie filmy typu sensacyjnego.²⁰

Jeżeli zaś chodzi o filmowanie przez K. Kieślowskiego tak zwanych fenomenów religijnych, to łatwo zauważyć, że mają one bardziej charakter „zapisu” dokumentacyjnego, niż tego, który byłby zgodny z prawami fascynującej sensacji.

Jako ludzie korzystający niemal codziennie z języka obrazowego, mamy do czynienia z połączeniem „wielkiego realizmu i wielkiej abstrakcji” Są to dwie drogi prowadzące do jednego celu dokumentacyjnego. Z jednej strony odbierając sfilmowane wydarzenia religijne i towarzyszące im ludzkie przeżycia duchowe, spotykamy się z potrzebą głębszego poznania symboliki religijnej, z drugiej zaś z potrzebą „utrwalenia” sytuacji, w których te wydarzenia historycznie się spełniają. K. Kieślowski nie tylko odśłania, ale nawet na swój sposób stwarza nowe symbole religijne, jak to widzimy choćby w scenie *Dekalogu*, w której komputer

¹⁹ G. C o n n o b b i o, *Sul pluralismo socio-politico dei cristiani*, RCI 77 (1996) nr 3 s 162nn.

²⁰ Por. szerzej H. O s b o r n e, *O wartościach moralnych i estetycznych*, w: G o ł a s z e w s k a (red.), jw. s. 101-113.

urasta do rangi Wyroczni, mówiącej o tym, że „brak jest danych” w najważniejszej kwestii moralnej, jaką jest sprawa „osądzania moralności ludzkiej”

K. Kieślowski wychodzi daleko poza krąg wyłącznej sensacji. Uważa, że twórcom i odbiorcom grozi to samo niebezpieczeństwo, a mianowicie to, że zacierają się granice pomiędzy estetyką i etyką. Fascynacja jest bowiem – jak to nazwał Hans Arp – „kolektywną ekstazą” Pisał on: „Dopóki po moim filmie zachwycenie nie zawładnie całym miastem, dopóty nie będzie osiągnięty cały cel”²¹ Zatem tym, co mu się marzy, jest nowa „obrazowa” potęga filmu, odkrycie magicznego całościowego obrazu. I to prawo psychologiczne i estetyczne zarazem zostało wykorzystane przede wszystkim w reklamie.

Sama zaś natura fascynacji zapisu filmowego jest dosyć szczególna. Obrazy i sceny prezentowane przez oko kamery mogą być godne najwyższego zastanowienia i otwarcia na różne interpretacje i cele. Atakują i mogą być atakowane, niepokoją i są karane, dają pociechę i przyjmują wyrazy wdzięczności. A wszystko po to, aby odsłonić jakiś wymiar dobra i zła. Fascynować się bowiem można i jednym, i drugim. To jednak nie wystarczało K. Kieślowskiemu. Próbował on wszystko ustawić „na progu Tajemnicy”

III. DOŚWIADCZENIE WIARY CZY DOŚWIADCZENIE CZŁOWIEKA?

K. Kieślowski wiedział dobrze, że istnieje coś takiego jak doświadczenie wiary. Często próbował okiem kamery uchwycić ludzkie zachowania odzwierciedlające duchowe stany, zaburzenia, konflikty sumienia, rozterki moralne, napięcia transcendentalne. Nie jest to jednak wiara „chrześcijańska” w sensie ścisłym. Wiedział, że osobowej rzeczywistości wiary nie można do końca materialnie uchwycić. Można za to uchwycić i utrwalić doświadczenie wiary człowieka modlącego się, człowieka pracującego, człowieka chorego, człowieka słabego i grzeszącego, człowieka rozżalonego, człowieka skupionego, człowieka uśmiechniętego, człowieka mówiącego itd. Widzimy w tym wszystkim często na pierwszy rzut oka raczej jakąś czynność, funkcję, „dzianie się” Sam człowiek zaś może zejść na drugi plan.

Każda próba uchwycenia „świętej” rzeczywistości jest związana z przeżyciem osobowym, z wyobraźnią twórców i odbiorców filmu. Nikomu, kto analizuje swoje przeżycie, nie trzeba tłumaczyć, jaka to jest różnorodność postaw. Mówi choćby o tym niezwykle rozległy wątek psychologiczny filmów K. Kieślowskiego. Nie tylko *Podwójne życie Weroniki*.

Trzeba też pamiętać, że nakręcone filmy urastają do rangi niejako rodzinnych talizmanów. Film czy fotografia dokumentuje ludzkie przeżycia. Nieraz kiepska fotografia wzbudza wiele wspaniałych przeżyć. Ale gdyby tylko ludzie polegali na „powrotach do dawnych przeżyć”, wtedy byłoby bardzo źle. Te znaki przeży-

²¹ H. Arp, *Noi crediamo in queste verità*, Brescia: Morcelliana 1965, s. 43n.

ciowe mają się stawać elementami współtworzącymi doświadczenia wiary i duchowej głębi człowieka. To jest ten „inny wymiar”, do którego pragnął z takim uporem dotrzeć Kieślowski okiem kamery. I próbował dotrzeć poprzez tak zwane „świeckie symbole” nabierające niespodziewanie treści sakralnej. Komputer, otwarte okno, wyolbrzymiona łza, kropla wody, krystaliczność lodu, mgła – to wszystko niespodziewanie nabiera nowego znaczenia, jakby teologicznego. I chyba niewielu jest współczesnych twórców tak wnikliwie operujących owymi szczegółami.

O tym, jak silne to mogą być doznania w wejście do tego „szczególnego świata”, świadczy choćby to, co wyraził Allan Poe w swojej *Berenice*. Są to – podając przykładowo – doświadczenia przykre, ale poniekąd utrwalone. Bohaterka

ulegając nerwowemu natężeniu bacności, zdolna jest do myślenia, skupia się i zaprzepaszcza w oglądaniu codziennych przedmiotów, spotyka się z nimi oko w oko. Zęby zaś *Berenice* stają się straszliwą obsesją jej wyobraźni. Zęby stają się symbolem przerażenia, symbolem zła, symbolem agresji, symbolem klęski moralnej.²²

W filmie zatem widzimy z jednej strony „codzienne przedmioty”, z drugiej zaś włączoną siłę niesamowitej wyobraźni. Wyobraźni straszącej. I czegoś podobnego, pod wpływem filmu lub fotografii, może doświadczać każdy człowiek, zwłaszcza w obrazach cierpienia, znaków śmierci, czegoś przerażającego. Dotykamy tutaj bowiem owego niezwykle czułego napięcia istniejącego pomiędzy *misterium tremendum*, a *misterium fascinatum*. Zadaniem wszystkich tych, którzy w jakikolwiek sposób dokumentują ludzkie doświadczenia wiary czy zachowanie moralne, jest „ujawniać”, „odsłaniać” to, co fascynujące, piękne, twórcze, a nie to, co przerażające. K. Kieślowski znów staje tutaj „na progu Tajemnicy”

Powstaje także niezwykle trudne pytanie: w jaki sposób K. Kieślowski wydobywa językiem obrazu doświadczenie wiary i moralności?

W przypadku wszelkich prób uchwycenia doświadczenia wiary będziemy mieć do czynienia z całą, najważniejszą, sferą rzeczywistości niewidzialnej. Jest możliwe jednak w jakimś stopniu „dotarcie do niej” poprzez przeżycia konkretnego człowieka. Jakie są zatem kryteria wydobywania tego, co ukryte?

Otóż wydaje się, że twórczość Kieślowskiego budowana jest konsekwentnie w oparciu o następujące zasady:

Po pierwsze, język filmu, język obrazu zawsze nawiązuje do praw umysłu, do słowa, które towarzyszy rzeczywistości. Odbiorca nie obserwuje szybko po sobie następujących obrazów plastycznych, lecz jest świadomy istnienia obiektywnej rzeczywistości, w którą jest zanurzony. I tej rzeczywistości Kieślowski razem z widzami i bohaterami nieustannie poszukuje.

Po drugie, montaż koncentruje uwagę widza na istotnych momentach akcji czy w ogóle jakiegoś „dziania się”. Z owego dziania się Kieślowski „wydobywa metafizykę”²³

A. P o e, *Bernica*, Firenze 1992, s. 34.

²³ B i n i, jw. s. 123.

Po trzecie, podczas odbioru filmu następuje proces identyfikacji widza z bohaterami filmu.

Siedząc wygodnie przed ekranem, czujemy, jak kamera filmowa porywa nasz wzrok, zmuszając nas do zajęcia się akcją filmu. Patrząc na przestrzeń obrazu filmowego, odnosimy wrażenie, że znajdujemy się wewnątrz klatki filmowej otoczeni postaciami filmu. Bohaterowie filmu nie muszą nam opowiadać, co czują, bo przecież sami to widzimy. To zaś, co oni widzą, widzimy tak samo jak oni. Słowem, moja osobowość utożsamia się z postaciami sfilmowanymi. Podobnego utożsamienia nie spotykamy w żadnej innej sztuce.²⁴

Jest to widoczne w dokumentacyjnym wątku twórczości K. Kieślowskiego. Na przykład w spotkaniu na Uniwersytecie Elżbiety i Zofii, dwóch kobiet mających za sobą długą historię wojenną i burzliwą przeszłość, pada tytuł wykładu: „Piekło etyki” i potem wniosek zwyczajny: „Rzadko mnie teraz ktoś odwiedza; proszę, zostań u mnie na noc. To przecież mój i twój dom”²⁵ Wątek etycznego, gotowego wzorca wpisuje się nie tylko w dialog, ale i w konkretne zastosowanie. Ludzie, uczestnicy takiego i im podobnych wydarzeń, jedni łatwo, inni z trudem, rozpoznają siebie i swe doświadczenia w pokazywanym obrazie. Powodów takiego stanu może być wiele. Jednym z nich jest to, że filmy K. Kieślowskiego pokazują „niby marginalne” elementy owego doświadczenia, że pokazują nagle coś, co ośmiesza, co budzi przerażenie (jak odkrycie nieuleczalnej choroby), co napawa nadzieją na przyszłość. Widać tutaj i to, że film jest czymś nieskończenie większym i mocniejszym niż „zwykłe lustro”. Zatem głównym zadaniem filmującego jest to, aby pokazać coś więcej niż tylko wierną lustrzaną kopię jakiegoś wydarzenia czy człowieka. Dlatego też K. Kieślowski swoją twórczością dokonał zestawu „nowych kazusów” dla moralistów i jeszcze bardziej dla współczesnych ludzi. Wszystko trzeba bezbłędnie rozwiązać, gdyż *Przypadek* (to także jeden z tytułów filmu) nie rozwiąże nic. Pozostaje bowiem wciąż żywy człowiek i Tajemnica. Jest to także Tajemnica, jako zadanie dla moralistów, dla biblistów, dla antropologów, dla psychologów.

IV KRYTERIA ETYCZNE PORZĄDKUJĄCE POKAZ OBRAZÓW

W filmach K. Kieślowskiego „ukryta” jest etyka typu koncesyjnego, typu świadectwa, typu powolnego odsłaniania ludzkich sumień. Jest w nich też powolne odsłanianie „ludzkiej wiary w siebie, w Boga, w człowieka” P. Tillich pisał: „Ten, kto wkracza w domenę wiary, wkracza do sanktuarium życia. Tam, gdzie jest wiara, tam powinna być również świadomość świętości. Brak tego zaś ostatniego stworzy coś w rodzaju wiary bałwochwalczej.”²⁶ I wydaje się, że K. Kieślowski czyni wszystko, aby obnażyć z jednej strony wszystkie słabości ludzkiej wiary, a z drugiej ukazać jej potrzebę, jej piękno, jej konieczność dla życia.

\

²⁴ Por. B. B e l a z s, *Filmkultura*, Warszawa 1987, s. 64.

²⁵ Zob. scenariusz K. Piesiewicza – cyt. za: B i n i, jw. s. 125.

²⁶ P. T i l l i c h, *Dynamika wiary*, Poznań 1987, s. 39.

K. Kieślowski jest świadomy, że istnieje coś takiego, jak wychowawcza rola sztuki. Istnieją pewne wzory przeżyć, reakcji na film, których ludzie się uczą, przyswajają sobie. I one to właśnie leżą u podstaw scalającej funkcji filmu. Niemniej jednak jest też prawdą, że ludzie obcujący na co dzień z wielką sztuką, z wielkimi wydarzeniami świata polityki, świata nauki, nie są „lepsi” moralnie od tych, którzy mają do czynienia tylko z tak zwanymi „zwyczajnymi rzeczami”. Wszyscy jednak mają potrzebę piękna i dobrych wzorów moralnych. I tu gdzieś tkwi źródło tego, co ma wyrażać także dzieło filmowe. Tak stawiając sprawę, K. Kieślowski zakłada tym samym, że istnieje sztuka wielka i „dobra”, transcendentująca, wkraczająca w sferę sakralną, mówiąca o najwyższych wartościach estetycznych i etycznych.

Można zatem powiedzieć, że twórczość K. Kieślowskiego ma zawsze swoją treść wychowawczą. I to niezależnie od tego ile lat mają odbiorcy. Już w założeniu etycznym i artystycznym reżyser, stawiając serię obrazów, przestrzega przed złem i ukazuje dobro jako coś osiągalnego; ukazuje wartości, dla których warto poświęcić życie, zmienić styl życia i znaleźć miejsce w dzisiejszym świecie. Dobrze to ujawnia krytyka filmowa zwłaszcza na Zachodzie.

Filmy K. Kieślowskiego pokazują stany bohaterów naznaczonych współczesną etyką sytuacyjną. Dokumentują ich zachowania. Stają się materiałem psychologiczno-studyjnym. Niosą ze sobą także przesłanie moralne jako zadanie do rozwiązania. Powołując się na prawo do wolności sumienia, będącego jednym z podstawowych praw człowieka, K. Kieślowski posuwa się o wiele dalej: usprawiedliwia i zarazem potępia jednoskowe odchylenia moralne dokonywane w imię tej wolności. Jego filmy pokazują jakby „dialektyczne” zachowania ludzkie widoczne w przeciwnych postawach bohaterów. Czy wszystkie te zachowania są dopuszczalne moralnie? Odpowiedź na to pytanie zostawia reżyser odbiorcom. Czy jednak tak wolno twórcom?

Twórcy wolno, ale moralista jest zobowiązany do czegoś więcej. Istnieje bowiem moralna powinność poszukiwania prawdy. To podstawowe zobowiązanie moralne dotyczy zarówno teoretycznego, jak i praktycznego działania człowieka. Wynika to stąd, że człowiek powinien się podporządkować prawdzie, a nie „stwarzać prawdy dla siebie wygodne”. Nie jest jednak banalną sprawą, że K. Kieślowski przenosi na ekran wielką współczesną dyskusję moralną związaną z pytaniem, czy istnieje kreatywne sumienie. Bohaterowie jego obrazów mówią, że tak. Otwierają jednak także wielką dyskusję dotyczącą związków istniejących między teonomią i autonomią człowieka. Zagadnienie to jednak wymaga szerszego omówienia.²⁷

Oddzielnym zagadnieniem jest interpretacja obecności Boga, jakiej dokonuje K. Kieślowski. Wydaje się, że autor ten dokonuje w swoim myśleniu bardzo ciekawego zabiegu. Otóż, nawiązując do tak zwanej „ateistycznej hermeneutyki chrześcijaństwa”, mówi o czymś zupełnie nowym. Przyjmuje założenie, że w różnych

²⁷ Por. szerzej J. Seifert, *Sumienie, poznanie, prawda*, Ethos 15/16 (1991) s. 42-48; J.F. Crosby, *Dialektyka autonomii i teonomii w osobie ludzkiej*, Ethos 15/16 (1991) s. 49nn.

interpretacjach moralnych ważne miejsce ma Bóg. Patrząc z różnych ludzkich pozycji, dialog prowadzony przez bohaterów oparty jest bardzo często na „kruchej prawdzie”. Dlatego powinien on znaleźć głębsze uzasadnienie i oparcie na tak zwanym „Bogu hermeneutycznym” (*hermeneutischer Gott*).²⁸ Oznacza to, że Bóg potrzebny jest w teorii filmowej K. Kieślowskiego jako etyczna zasada interpretacyjna. Kiedyś bowiem Hegel postawił „Boga w środku wszystkich spraw i pomimo religijnego klimatu jego myśli – jest wśród filozofów tym, który najwięcej przyczynił się do utrwalenia i zwycięstwa ateizmu”²⁹ Wprowadził także do etyki pojęcie Absolutu i Wiecznego Ducha, dając przy tym swoim spadkobiercom prawie nieograniczoną możliwość interpretacyjną. Ateistyczna hermeneutyka chrześcijaństwa nosi w sobie „przeniesienie czegoś z przedmiotu fantastycznego na przedmiot realny”. Tym przedmiotem realnym nie jest nic innego jak rodzaj ludzki. Bóg jest niczym innym, jak tylko ujawnionym wnętrzem wyrażającym „ja” człowieka”. Takie było jeszcze do niedawna podstawowe przekonanie uczniów Feuerbacha, Marksa czy wielu przedstawicieli iluminizmu filozoficznego.

Do tego wszystkiego wydaje się nawiązywać K. Kieślowski. Na płaszczyźnie metodycznej dokonuje jednak odwrotnego zabiegu. Twierdzi, że „Bóg jest realny”, a wszystkie ludzkie „fantazje”, decydujące tak często o wielu ważnych sprawach, powinny być poddane „Bożej heremenutyce”, powinny być oczyszczone, na nowo rzeczywiście scalone. Wszystko zaś dokonuje się w tym celu, aby na nowo „gruntownie osadzić” zasady etyczne obowiązujące wszystkich ludzi.

Wielu autorów jest zdania, iż K. Kieślowski głoszący taką koncepcję jest autorem „ekumenicznym”³⁰ Jest to jednak „ekumenia” szczególnego rodzaju. K. Kieślowski bowiem, pragnąc być otwartym na różne kierunki myślowe, idzie aż tak daleko, że traktuje owego „Boga hermeneutycznego” jako „Istotę i miejsce hiperuraniczne, w których mogłyby się spotkać wszystkie prawdy wszystkich interpretacji”³¹ Powstaje jednak pytanie: gdzie takiej Istoty i takiego miejsca szukać? Na to i tym podobne pytanie reżyser odpowiada, że tego wszystkiego trzeba „szukać w człowieku i we współżyciu międzyludzkim”³²

Jak zatem należy najkrócej ocenić takie podejście, jakie prezentuje polski twórca? Myślę, że można do tej oceny zapożyczyć to, co kiedyś napisał Henri de Lubac, że „pojawi się wielu twórców roszcujących sobie prawo do dziedzictwa po chrześcijaństwie z chęcią zdobycia dla siebie nawet samych chrześcijan”³³ Coś z tego jest w przesłaniu K. Kieślowskiego: mówi on bowiem językiem i chrześcijan i ludzi spoza chrześcijaństwa, wykorzystuje tradycję moralną i wybiega w przyszłość laicką, poddaje osądowi zachowania wierzących i tych, którzy uważają się za niewierzących.

²⁸ Por. H. Albert, *K.O. Apels Sprachspiele und sein hermenetischer Gott*, Hamburg 1995, s. 23n.

²⁹ Por. H. de Lubac, *Ateizm i sens człowieka*, Paris 1969, s. 21.

³⁰ Por. De Clara, *Per un'etica ecumenica*, s. 204-215.

³¹ Cyt. za: Albert, jw. s. 34nn.

³² Por. K.-O. Apel, *Caos delle etiche*. Torino 1992, s. 25.

³³ De Lubac, jw. s. 27.

Niekwestionowaną natomiast zasługą K. Kieślowskiego jest między innymi to, że jako jeden z bardziej znanych twórców końca lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX w. na gruncie etyki filmu z głębokim przesłaniem moralnym zaczął poszukiwać na szeroką skalę „norm i wartości etycznych nie podlegających dyskusji”³⁴ Ztroskany był również o prawdę, kiedy notował:

Nasza natura uczuciowa nie tylko może, ale nawet powinna dokonać wyboru między mniemaniami, ilekroć chodzi o wybór, którego trudno jest uzasadnić przesłankami rozumowymi; wielu ludzi może znaleźć się w podobnych okolicznościach i nie wolno im mówić, że jakieś zagadnienie jest już zamknięte. Pozostawić jakieś zagadnienie bez „otwarcia” znaczy tyleż, co powziąć pewną decyzję, argumentując ją „uczuciowo” To jednak zawsze kojarzy się z ryzykiem zagniebnienia prawdy.³⁵

Jest to także możliwe w produkcji filmowej.

* *
*
*
*

Dzisiejsza sztuka filmowa potrzebuje – i to bardzo – duchowej inspiracji, wyznaczonej przez kanony wiary i i etyki. Skądinąd bowiem mówi się, że dzisiejsza sztuka jest terenem działania demonów, albowiem wstrząsa człowiekiem; jest czymś ekstatycznym, czymś, co przenika całego człowieka i wyzwala wszystkie jego siły, erotykę, przemoc, bunt, namiętności polityczne. Niezbędni są zatem ludzie, którzy dzięki obcowaniu ze sztuką i tworzeniu jej potrafią poskromić owe demony.

Jest to możliwe przy inspiracji chrześcijańskiej, gdyż dzięki niej wkracza w życie pierwiastek twórczy. Chrześcijaństwo bowiem nie polega tylko na relacjach prawnych, instytucjonalnych, ustawach, pozwoleniach, ale jest wielkim wejściem w człowieka i jego sprawy. Są to sprawy osobiste. Nieraz bardzo głębokie. Twórca filmowy czy fotograf ma człowiekowi nie tylko towarzyszyć, ale i ubogacać go duchowo i moralnie. W żadnym wypadku nie może człowieka w najmniejszy nawet sposób degradować. Przed tym pragnie ustrzec współczesnego człowieka także K. Kieślowski.

DIE MORAL IM FILM?

Am Rande des Kunstschaffen von Krzysztof Kieślowski

Z u s a m e n f a s s u n g

Der Autor versucht im Artikel, die moralische Botschaft der Filmen von Krzysztof Kieślowski zu charakterisieren. Er versucht zugleich, die wesentlichen moralischen Charakterzüge der Hauptdarstellern in den Filmen *Dekalog*, *Trylogia* und *Trzy kolory* von Kieślowski darzustellen.

³⁴ Por. S.C. B r o w n, *Philosophical Disputes in the Social Sciences*, Humanitates Press, 1989, s. 84nn.

³⁵ Cyt. za: De C l a r a, *Per un'etica ecumenica*, s. 209-210.

Insbesondere hebt er hervor, daß es heute in der Kinematographie das Prinzip der „Faszination“ über dem Prinzip der moralischen „Argumentation“ herrscht. Kieślowski entscheidet sich für das Zweite.

Das Kunstwerk von Kieślowski ist nichts anderes als eine „kasuistische Zusammenstellung“, die den gegenwärtigen Menschen und Moraltheologen zu beurteilen aufgegeben wurde.

Erwähnenswert ist die Einführung von Kieślowski in seinen Filmen einen sogenannten „Hermeneutischen Gott“. Dies ist ein methodologischer Schritt und Mittel, die ihm hilft, die universalen, allgemeingültigen und festen moralischen Werte zu finden und sie zu zeigen. Im Grunde haben wir in diesem Kieślowskis Phänomen mit einer „moralischen Ökumenie“ zu tun, die mit der christlichen Ethik nicht gleichzusetzen ist.

Kieślowski steht eben von Mal zu Mal am Rande des Geheimnisses von Gott und von dem menschlichen Gewißen.