

BOGNÁR LESZKI
KIEŚSŁOWSKI
TANULMÁNYOK



ALDEBARAN

Város és...

Bognár László

Kieślowski-tanulmányok

Aldebaran Kutatóműhely
2023

Város és... - 2. kötet

Sorozatszerkesztő: Dobák Judit, R. Nagy József



A könyv az OTKA-143598 sz. pályázatának keretében készült.

Szakmai lektor: Török Zsuzsanna

Szerkesztette: Faragó László, Molnár Ágnes

Borító, tipográfiai terv, tördelés: Bognár-Tóth Kornélia

© Bognár László, 2023

© A szerkesztők, 2023

© Aldebaran Kutatóműhely Miskolc, 2023

Minden jog fenntartva.

ISBN 978-615-6183-03-3

ISSN 2939-7162

Tartalom

Előszó	5
Kieślowski <i>Rövidfilm a szerelemről</i> és <i>Tízparancsolat – Hat</i> filmjeinek összehasonlító elemzése	8
A viasz átlényegülése. Kieślowski <i>Tízparancsolat</i> ának első sorozatepizódja	31
A soá emlékezete a <i>Tízparancsolat - Nyolcban</i> . Kieślowski filmjének dramaturgiai koncepciója	59
Sorozathordozó elemek és lakótelep Kieślowski <i>Tízparancsolat</i> ában	71
<i>Tízparancsolat</i> a <i>Tízparancsolatban</i> . Kieślowski tévésorozatának néhány narratív döntése	103
Tér és narratíva összefonódása Kieślowski tévésorozatának lakótelepén	123
Szabadság, magánbűnök, romlottság Kieślowski <i>Tízparancsolat</i> ában. <i>Bűnlajstrom I.</i>	138
Szabadság, magánbűnök, romlottság Kieślowski <i>Tízparancsolat</i> ában. <i>Bűnlajstrom II.</i>	158
<i>Tízparancsolat – Három</i> . Kieślowski tévéepizódjának elemzése, értelmezése	176
Felhasznált művek biblio- és filmográfiája	189
A tanulmányok első megjelenése	200

Előszó

Jelen szerzői tanulmánykötet kilenc dolgozatot tartalmaz, amelyek mindegyike Kieślowski tévésorozatát, a *Tízparancsolat*ot tárgyalja különböző látószövegekből. Az írások időrendben követik egymást, az első nyolc-kilenc éve született, a többi az utóbbi három évben, de már az elsőben megjelennek azok a kérdések, amelyek a többi írást is mozgatják. Mindegyik törekszik szétszálazni a narratív döntéseket, különböző képeket festenek az elbeszélés rétegzettségéről, a rétegek egymásba fonódásáról. A megközelítések sokszínűségéhez hozzájárul a szakirodalommal való időben előre haladva mind elmélyültebb konfrontáció. A kötet célja, hogy olyan csokrát adjon a tanulmányoknak, amely segíti azok megvitatását, kedvez a velük folyó párbeszédnek, s így hozzájárul egy készülő *Tízparancsolat*-monográfiához.

A tanulmányokban közös, hogy a sorozat elbeszélői döntéseit az első tévés vetítés után megjelentetett irodalmi forgatókönyvvel és a sorozattal együtt forgatott, annak mintegy beharangozóját és financiális támogatásához jelentős hozzájárulást jelentő két játékfilmmel (*Rövidfilm a gyilkolásról* és *Rövidfilm a szerelemről*) egybevetve vizsgálják. Szembeötlő, hogy ugyanaz a történet különböző cselekményelemekkel, különböző belső idői szerkezettel, különböző eltávolító manipulációval és a karakterek különböző jellemvonásaival jelenik meg a különböző változatokban. Ez a narratíva szabadságát jelzi a történettel és a karakterekkel szemben, úgy fest, nem a történetek kimenete vagy a karakterek jelleme az elsődleges, sokkal inkább olyan cselekvéshelyzetek megteremtése, amelyekben kiviláglanak a karakterek erkölcsileg megítélhető megfontolásai, döntései. Az itt és most pillanatai (*νῦν*) egyfelől dramaturgiai véletlennékként (*τύχη*) képződnek, konstruáltak meg, másfelől egyszeri alkalmakként (*καιρός*), amelyekben elkerülhetetlenül döntéseket hoznak és valósítanak meg a karakterek, akkor is, ha ez nem tudatosul bennük. Az elbeszélői rugalmasság olyan stilisztikai eszközök jelentőségére hívja fel a figyelmet, mint a párhuzamos vágás, a proleptikus kezdés, a flashback, amelyek árnyalt sokféleségükben szemlélhetők a sorozatban.

A sorozat narratívájának viszonyulása a bibliai *Tízparancsolathoz* - amelyet jelen kötet nem azonosít Kieślowski személyes Biblia-képével és nem is törekszik abból származtatni – teológiailag megalapozható: a *Tízparancsolat* eszerint az ember szabadságának és szeretetének forrása. Benne nem a bűnöket firtató, ítélező, büntető Isten szólítja meg az embert és köt szövetséget vele, hanem az embert szerető, őt szabadnak hagyni törekvő és vele együttszenvető Isten. A szeretetben ugyanakkor egymással szemben mindkét fél, Isten és ember messzemenően és

végletesen szabad. A bibliai Tízparancsolat ez értelmezésének megfelel a sorozat nyitott dramaturgiája.

A sorozat narratívája nem kazuisztikus: sem az elbeszélő, sem a szereplő karakterek nem rendelkeznek a parancsolatok és tilalmak bármiféle adott, magától értetődő vagy készen vett egy értelmével, amelynek érvényességét szemléltetni vagy példázni lehetne. Ebben az értelemben nem is didaktikus (vagy kateketikus) az elbeszélés. Azt sem feltételezi, hogy bármi magától értetődő relevanciája volna a karakterek világában (vagyis a konstruált történetekben) a Tízparancsolatnak, sőt ennek épp az ellenkezőjét érzékeli a néző: döntéseiket, tetteiket a karakterek nem a bibliai Tízparancsolatra vonatkoztatva hozzák meg vagy követik el. A Tízparancsolat extradiegetikus módon van jelen az epizódokban, ha témává teszi is valaki olyik parancsolatot, annak épp irrelevanciájára vagy diszfunkcionális használatára derül fény. Az utolsó epizódot keretező dal nyitányban felhangzó része nem valósul meg a *Tíz* cselekményében, a kódában elhangzó része pedig elhagyja diegetikus kapcsolódásait. A történetek a lehetőségét keresik és kínálják fel a Tízparancsolatra vonatkoztatásnak, a Tízparancsolat tekintetbe vételének – és ezt, a vonatkoztatás lehetőséget csakugyan állítja a narratíva. Épp a parancsolatok értelmének keresése, illetékességének lehetősége az, ami épületesnek, belátások forrásának, ilyen értelemben tanító hatásúnak láttathatja a sorozatot.

Minden epizód cselekményében az emberi együttélést, az emberi méltóságot, a magánélet szabadságát sértő döntések és tettek a mozgatóókok, ez azonban nem jelenti azt, hogy a karakterek a cselekmény jelenében okvetlenül vétkesnek mutatkoznának vagy erkölcsi tekintetben elmarasztalhatók volnának. Jogilag elmarasztalható tettek cselekménybe emelésében nagyfokú visszafogottságot mutat az elbeszélés. Egyaránt minden epizódnak sajátja, hogy bennük nem egy vétkes karakter áll szemben a többi, vétkektől mentes karakterrel, hanem majdnem minden cselekményalakító karakter elmarasztalható, sőt a velük kapcsolatban álló, a cselekmény szemszögéből járulékos karakterek is. Erkölceit vesztett társadalom, együttélés képe bontakozik ki a sorozatban.

A múlt, a történelem, amely a sorozatban mindig családok történeteként jelenik meg, kibeszéletlen, tisztázatlan, nehézkedését veszítette. A karakterek többnyire elfedik vagy elvesztegetik saját múltjukat, ahelyett, hogy beemelnék közös történeteik forrásai közé. Ezzel együtt jár, hogy kerülnek a szembenézést saját korábbi vétkes tetteikkel, ami megnehezíti a katarzist az egykori vétkektől. Az ünnepekben továbbélő múlt is többnyire lefokozott módon létezik a cselekményeken belül.

Az epizódok karakterei nagyvárosi lakótelepen élnek. A lakótelep konstrukciója elszigeteli az ott élőket: nem csak a társadalmi, közéleti nyilvánosság reked kívül a telepen, de a kórházak, a rendőrség, a liturgikusan látogatható templom, az iskola, a kávéházak, a taxiállomás, a színház, a koncertterem, a mozi, a művelődési ház, a fényképészüzlet, de a természet is hasonlóképp. Az így konstruált épített tér nem kedvez az emberi kapcsolatoknak, kapcsolatépítésnek, sőt inkább

akadályozza azokat. A sorozat lakótelepen élő szereplői mind egzisztenciális vagy lelki vagy szociális traumát szenvedtek, amellyel a cselekmények jelenében is együtt élni kénytelenek. Ezek csillapítását szintén akadályozza az épített környezet az elbeszélésben. A sorozatbeli lakótelepet, rámutatva konstrukciójában a realisztikus és transztextuális motívumokra, jelen tanulmányok megkülönböztetik a forgatás egyik helyszínétől, az Inflancka és a Dzika utcák határolta varsói lakóteleptől, amelynek a korabeli építési szabályozás szerint burkolatlan falai a sorozat ikonikus képévé váltak.

A tanulmányok igazolni törekednek azt a hipotézist, hogy a konstruált lakótelep és az ott élő konstruált karakterek traumatizált élete és a sorozatban megképzett morális mércéit veszített közösségi létezés együtt járnak, kölcsönösen feltételezik, megerősítik egymást. Az egzisztenciális és morális ínség közepette ugyanakkor a tévésorozat epizódjai több karakterének is okulását, erkölcsi tisztulását vagy ebébi igyekezetét vagy legalábbis ennek lehetőségét igyekeznek láttatni. Ebben az értelemben az epizódokat reményteli (boldog) vég jellemzi.

Kieślowski *Rövidfilm a szerelemről és Tízparancsolat* – *Hat* filmjeinek összehasonlító elemzése¹

A konferencia címében jelzett kérdéskör, „Nőképek térben és időben”, ráirányítja a figyelmet Kieślowski morális filmsorozataira, a *Tízparancsolatra* és a *Három színre* (*Dekalog, Trois couleurs*): azok térben és időben jól körülhatárolt környezetben vizsgálják karaktereik viselkedését. A *Tízparancsolat* a kelet-európai rendszerváltások előestéjén a bibliai parancsolatok örökébe lépő, a *Három szín* a kelet-európai politikai fordulatok, rendszerváltozások után pár évvel a felvilágosodástól, a francia forradalomtól örökölt alapvető társasági, erkölcsi mércék érvényét, hitelét, helyét vizsgálja. A tizenhárom film számvetés az európai morális örökséggel.

Szereplőiknek döntéseit, tetteit a magánéletben vizsgálják, távol a közpolitika, a közélet és távol a szakmai élet erőtereitől. A körülhatárolt mozgástérben érvényesülhetnek a legkevésbé a külső (pártpolitikai, szakmai) kényszerek, a szereplők erkölcsi megfontolásai, személyes felelősségvállalásai itt nyilvánulhatnak meg a leginkább csorbitatlanul.

Lehet-e a közélettől, a közpolitikai erőterétől elválasztva érdemben vizsgálni az egyén morális felelősségét, morális mércéken ítélni meg tetteit, döntéseit? A *Tízparancsolat* világa a totalitarizmustól sújtott Lengyelország. A kérdés, amelyet Kieślowski korábbi filmje, a már a Jaruzelski-diktatúra idején készült *Véletlen* (*Przypadek*) vizsgál, hogy lehetséges-e a pártpolitikának való szolgálai alávetettség, a neki való vak engedelmesség és a pártpolitikától gerjesztett kétsarkú hatalmi, világnézeti, ideológiai erőter hamis életmódválasztékai helyett olyan útra találni, amelyen megnyilvánulhat az egyén szabadsága, amelyen az egyén morális mércéket állíthat a maga számára, saját döntéseket hozhat. A kérdés nem az, hogy megvalósítható-e erkölcsi teljesség, hanem hogy lehetséges-e az erkölcsi létezés (ha úgy tetszik: alapfokon). Witek, a *Véletlen* főszereplője, az életmódválaszték több útját is bejárja, így talál rá a magán- és a szakmai életre, amelyben a narratíva szerint lehetséges felelős döntés, amelyben megnyilatkozhat szabadsága. A *Három szín* világa a liberális, demokratikus, polgári hagyományokat örökölt Nyugat-Európa, amelyben a magánélet nem menedék, hanem amely az egyén (ha úgy tetszik, az elidegenedett egyén) kiteljesedésének helye.

¹ A Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kar Gender-Kutatóközpontja, Történettudományi Intézete és Modern Filológiai Intézete szervezte „Nőképek térben és időben - tudományos konferencia” keretében az ME B/2. ép. 417-es termében 2014. május 16-án elhangzott előadás. Internet: <https://ntikonferencia.webnode.hu/konferencia-programja/>

A *Tízparancsolat*nak jól körülhatárolt a mozgás-, a játéktere: az elbeszéléstől konstruált fővárosi lakótelep, távol a közpolitikai, történeti, szakrális, ellátó, szolgáltató, ipari negyedektől és távol a természettől. Elzártágban élnek az itt lakók: dolgozni, vásárolni, szórakozni, hivatali ügyeiket intézni, sportolni, nagyobb társasági életet élni el kell, hogy hagyják a telepet, dolguk végeztével pedig ide kell visszatérniük. A játéktér természeténél fogva megfelel a korlátozott léttereknek: a közélettől elválasztott, elhagyott magánéletnek. A pártpolitika plakátokon sem jelenik meg ebben a térben, ahogyan a tágabban értett társadalmi nyilvánosság sem.

A betonrengeteg semmilyen közösségi teret nem kínál, ahol lakásaikon kívül, de mégis lakókörnyezetükben együtt tölthetnék idejüket. Folyosón, betonjárdákon állva váltanak szót szomszédok, ismerősök, vagy be kell nyitniuk a másikhöz. A lakások szűkösek, alacsonyak, lelakottak: alkalmatlanok rá, hogy ki-ki saját ízlését, egyéni szükségleteit, vagyoni vagy társadalmi állását érdemben megjelenítse a belső terekben. Egzisztenciális és ízlésbeli sajátságok, különbségek megjelenítésére egyébként sincs mód: sem megjelenésben (ruha, haj, ékszer, táska), sem autóban.

A szereplők szociális tere, magánéleti hálója is jól körülhatárolt: mindenki magányos, senkinek nincs senkije, akihez mint családtaghoz vagy barátához fordulhatna. Családtagjaik, barátaik meghaltak, vagy elhagyták őket, vagy csupán a döntő pillanatban nem érhetőek el. Ha pedig teljes a család, akkor meghasonlás veréket közéjük. Munkájuk szerint is körülhatárolt társadalmi csoportot alkotnak a szereplők, a széles értelemben vett középosztályhoz tartoznak: osztályvezető főorvos, nyugdíjas, postai alkalmazott, egyetemi tanár, utazási irodában ügyfélszolgálatos, mérnök, diák, hegedűművész, taxis. Munkájukból saját és hozzátartozóik életszínvonalát biztosítani tudják, életkörülményeik megváltoztatása (kiváltképp, mert semmi ösztönzést nem ad rá környezetük), szakmai előmenetel nem céljuk. A korlátozott térben adódó problémáik, gondjaik megoldásához rendelkeznek a szükséges pénzügyi forrással. Az elzárkózottság, elzártág miatt a politikai, társadalmi, gazdasági konfliktusok eleve meg sem tudnak jelenni a *Tízparancsolat* tereiben. A lakótelep, lakópark természettől végzi el lakóinak elkülönítését a társadalom mozgásaitól, elzárja azok hatásaitól.

A *Három szín* terei színesebbek, átjárhatóbbak, szervezettebben kapcsolódnak a közösségi, társadalmi mozgásokhoz, a szereplők magánélete azonban, többek közt a szilárd polgári hagyományoknak köszönhetően, a társadalmi, gazdasági mozgásoknak éppoly kevésbé kitett vagy alávetett, mint a *Tízparancsolat*ban. A trilógia szereplői szintén a középosztályhoz tartoznak: bíró, ügyvéd, fodrász, diák, könyvtáros, prostituált, zeneszerző, vállalkozó, életük megállapodott, életkörülményeikkel elégedettek, problémáik megoldásának pénzügyi akadályai nincsenek. (A *Fehér* szereplői a leírtaknál szélsőségesebb körülmények között élnek, ám ez megfelel a film népmesei arcának.)

Kieślowski nem szemléltető-oktató-ismeretterjesztő-historiográfiai filmeket írt és rendezett az európai erkölcsi örökségről. Parancsolatok, tilalmak, irányelvek nem hangzanak el, nevüket sem hallani a filmekben, sem kísérő kommentárt hozzájuk, sem maguk a szereplők nem töprengenek etikai mércéken, feladványokon. A filmek cselekményfűzése nem didaktikus, dramaturgiájuk sehol nem fokozza le a szereplők erkölcsi teljesítményét, döntéseik szabadságát sehol nem korlátozza mércékre vonatkozó előzetes rendezői-alkotói értelmezés, vagy mércék igazába vetett megfellebbezhetetlen rendezői-alkotói meggyőződés (hit).

Az elbeszélte történetekben maguk a mércék is kockára tétetnek: van-e helye, érvénye, hitele egyáltalán bármiféle erkölcsi mércéhez igazodni. Kínál-e bármiféle tájékozódást az európai morális hagyomány az adott helyzetben?

A filmek nyitott dramaturgiája a kérdések megválaszolásának feladatát a nézőre bízta, anélkül, hogy megoldókulcsot vagy többlettudást mellékelne. A néző sehol nem tud többet a szereplőknél. Igaz, kevesebbet sem: a konfliktusszituációk, az ütközési felületek, az egymásnak feszülő érdekek, mivel a magánéletből származnak, eleve ismerősek vagy ismertek kell, legyenek a néző számára.

A szereplők nem erkölcsi problémákkal küzdenek, hanem mindennapi életük gondoljaival. Például mit kezdünk az oly igen tagadott Isten felénk irányuló szeretetével? Elvetessük-e magzatunkat, ha nem férjunktől fogant? Mit tegyünk, ha csupán az orvosi vagy a felekezeti eskü megszegésével menthetünk életet? Hogyan viszonyuljon az apa a gyermekéhez, aki kétségbe vonta apaságát, tudva, hogy pater nunquam certus est? Mit kezdünk az alábecsült örökséggel, ha kiderül, felbecsülhetetlenül sokat ér? Hogyan viszonyuljunk a lopva meglesett nőhöz, ha titkait látva együttérzés ébred bennünk iránta? Anyaként hogyan vegyem magamhoz a gyereket, akit saját anyám mint saját gyereket anyakönyveztetett, és nem engedett anyaként viszonyulnom a saját szülőmhez? Hogyan viszonyozzuk a megaláztatást és a kismizést? Áttörhetők-e az érdektelenség falai, amikor olyan vétséggel szembesülünk, amelytől magunk nem jutunk hátrányos helyzetbe? A dramaturgia, a narratíva sikere, ha a néző választ talál a kérdésre: hogyan jelennek meg az érdekek mellett az erkölcsi mércék mint igazodási pontok? Milyen mércék kínálóznak adott helyzetben? Mi múlik azon, ha rátalálunk efféle mércékre?

Társadalom- vagy bölcsészettudományi környezetben, a „Nőképek térben és időben” konferencia tematikájának összefüggésében vizsgálni Kieślowski morális filmsorozatainak nőalakjait akkor termékeny, ha az általánosabb társadalomtudományi vagy kortörténeti következtetéseket ígér. Az esszé két Kieślowski-film, a *Rövidfilm a szerelemről* és a *Tízparancsolat – Hat* (a továbbiakban *Rövidfilm és Hat*)² összehasonlítására vállalkozik, amiből módszertani következtetést szűr le: a

² A *Rövidfilm* megnevezés nem megtévesztő ebben az írásban, mert párja, a *Rövidfilm a gyilkolásról* nem témája jelen írásnak, így arra sehol nem utalok a rövidítéssel.

tudományos, bölcsészeti várakozás nem kerülheti meg a filmek dramaturgiai elemzését. A Kiesłowski-filmek karakterei nem a társadalmilag, társadalomtudományosan mintaszerűt, hanem a dramaturgiailag szükségeset mutatják. Az egybevett két filmben különböző személyiséget kapnak ugyanazok a szereplők.

Így félrevezető lehet, ha a szereplőket, a szereplők viselkedését és a filmekben megjelenített vagy a filmek születését kísérő társadalmi környezetet közvetlenül egymásra vonatkoztatjuk. Az elemzés azt mutatja, ugyanazokból az elemekből alkotható szerelmes film (mint a *Rövidfilm*) és morális akciófilm (mint a *Hat*). A fiatalabb nőszereplő, Magda, a szerelmes film dramaturgiájában sérelmeket szenved el mint nő: ám a sérelmeken majd mint szerelmes túlteszi magát. Nem az őt nőként ért sérelmek válnak a filmben cselekményszervező elvvé, hanem a szerelem. A *Hat* dramaturgiájában viszont nem szenved el sérelmeket Magda, mert (férfiellenes, szerelemellenes) előítéletekkel felvértezve, érintetlen marad az őt érő, hozzá érkező hatásoktól, azok inkább visszaverődnek róla. A pusztán szexualitásra, biológikumra korlátozva megjelenik ugyan nőként, ám ezzel a szereppel korlátozottan azonosul. Vagyis a sorozatepizód sem elemezhető az abúzusok látószögéből. Az összehasonlítás először a filmek vágását, jelenetelemeinek egymásutánját, majd alapszerkezetüket, nyitójeleneteiket vizsgálja. Csak a filmek dramaturgiai-morális elemzésének birtokában szűrhetők le társadalomtudományi következtetések a filmekből.

A *Hat* és a *Rövidfilm* majdnem ugyanazokból a felvételekből egyetlen történetet beszél el, ám különböző végkifejlettel. Az alaphelyzet szerint Tomek lakótelepi szobájából távcsővel leselkedik: figyeli a szemközti házban élő fiatal iparművészt, Magdát. Beavatkozik a nő magánéletébe: leveleit ellopja, szerelmes együttléteit telefonhívással, közművek riasztásával megzavarja, hamis értesítőkkal a postára idézi, hajnalban mint tejkihordó álmából fölszengeti. Magda mit sem sejt kiszolgáltattott helyzetéről. A *Hat* vége elzárkózás: Tomek szállásadónője elutasítja Magdát, aki meglátogatná Tomeket, Tomek visszavonul, ígéretet tesz Magdának, aki a postán látogatja meg őt, hogy többé nem figyeli. A *Rövidfilm* kapcsolatuk ígéretével fejeződik be: a szállásadónő fogadja Magdát, beengedi őt a lábadozó Tomekhez, Magdában szerelem ébred Tomek iránt, a lábadozó Tomek Magdával álmodik.

A két zárlat nem okvetlenül mond ellent egymásnak. A *Hat* végén Tomek hűvös viselkedése láthatóan nem kelt viszont-elutasítást Magdában, a *Rövidfilmben* pedig nem tudni, álombeli szeretetét ébren is megnyilvánítja-e Tomek.

Ha a két befejezés egymásnak feszül, akkor ez elsősorban abból adódik, hogy a két film különböző látószöveget, más közelítést kínál a nézőnek. Azt, hogy képzeletében, értelmezésében hogyan szövi tovább Magda és Tomek kapcsolatát a néző, meghatározza a szállásadónő, a történetbeli intrikus viselkedése. Szembeötlő,

hogy a két film különböző személyiséggel ruházza fel az asszonyt, aki magányosan él: férjéről nem tudni, egyszülött fia, Martin, külföldre szerződött katona. Az árva, intézetben nevelkedett Tomeket, fiának pajtását, lakásába fogadja, ám nemcsak a fia és a fiú iránti törődés okán, hanem egyedüllétét enyhítendő is. Néhány részlet rávilágíthat a szállásadónő karakterépítésének különbségeire.

Magda mindkét film végén várja vissza Tomeket a kórházból. A fiú távollétében a szállásadónő szállítja házhoz a tejet, így adódik alkalom, hogy megkérdezze őt a fiú hazatértéről. Mindkettőben azt a választ kapja, hogy még nem. Csakhogy a tagadó válasz különböző értelmet nyer a két filmben megfelelően annak, hogy a jelenetelemek sorrendje is különbözik bennük. Téves éjszakai telefontól felébredve, a *Hatban* Magda látcsövével meglátja a fiút a szobájában, ezt követően kérdezi róla a szállásadónőt. A valóság ismeretében a tagadó válaszról tudja, hogy hazugság, okkal érti elutasításnak. Kényszerűségből megy majd tehát a postára, hogy a kórház után találkozassék a fiúval. A téves hívás után a *Rövidfilmben* Magda visszaalszik, a szakadó eső hangjától különben sem hallhatná, ahogy Tomek kiszáll a taxiból, hogy hazatért a kórházból (a néző látja ezeket a képeket, és azt is tudja, hogy Magda nem látja). Az esőre virradó hajnalon kérdezi Magda a szállásadónőt a fiú hazatértéről. A tagadó válaszról nem tudhatja, hogy hazugság, így elutasításként sem kell értenie. Amikor később látcsövével meglátja a fiút a szobában, zavartalanul látogat el hozzá. Az ajtóban megismételt kérdésére a szállásadónő már nem hazudik, és beengedi Magdát Tomekhez.

Magda és a szállásadónő mindkét filmben beszél egymással a fiú szobájában, amíg az kórházban van. A szállásadónő mindkettőben elmondja Magdának, hogy Tomek szerelmes, hogy érzése szerint a fiú rosszul választott (amivel Magda is egyetért), továbbá hogy idős korára nem akar egyedül maradni a lakásban, mert fél (amit Magda megjegyzés nélkül hagy). Csakhogy a szállásadónő szavai egészen más értelmet kapnak a két filmben.

A *Hatban* a két nő párbeszéde is bővebb: miután a szállásadónő elmondja, hogy szerinte Tomek nem magához illő nőt választott, egymásnak feszülnek szavaik. A szállásadónő arról kezd beszélni, hogy ő gondját viseli Tomeknek (sejtetve, hogy Magdáról ezt nem gondolná), Magda viszont a szállásadónő saját fiára tereli a szót (sejtetve, hogy akadna más, akinek okkal viselhetné gondját), a szállásadónő válaszképp elmondja, hogy saját fia menekül tőle, aligha lesz mellette, márpedig idős korára nem akar egyedül maradni a lakásban.

A szavak párbaját elhagyja a *Rövidfilm*. A szállásadónő hallgatólagosan nem vádaskodik azzal, hogy ő (bezzeg) törődik Tomekkel. Gondoskodását, ragaszkodását Tomekhez ehelyett korábbi jeleneteiben festi meg igen gazdagon a film. Mivel az idősödő asszony fél, hogy a szerelem megfoszthatja őt a fiútól, igyekszik megelőzni a bajt: hívja, nézze meg a tévében a szépségkirálynő-választást, bátorítja, ne szégyellje elhozni magával a lakásba, ha van valakije. Nyíltan fogalmaz: szeretné, ha Tomek otthonra találna, gyökeret eresztene nála. Összegezve: a

*Rövidfilm*ben féltés, feltárulkozás, segélykérés szól a szállásadónőből, amikor Magdával beszélget (törekszik benne együttérzést ébreszteni maga iránt), a *Hat*-ban számonkérés, kritika, érdekérvényesítés. A *Hat*-ban a szállásadónő hatalmi helyzetre törő személyiség, felső státust foglal el Magdához képest, a *Rövidfilm*-ben alsó, alávetett státuszba helyezkedik.³ A *Hat* hatalmi vetélkedést, státuszharcot mutat a két nő közt, amelyben a szállásadónő győz, a *Rövidfilm* kettejük egymásraultságot tárja elénk, és rámutat, mindketten ráismernek, hogy együttműködésük elkerülhetetlen.

Hasonló különbséget látni Magda és Tomek karakterépítésében a két filmben. A személyiségbeli különbségek tettheinek, jeleneteiknek is más-más értelmet adnak.

A *Hat* mellőzi a karakterek érzelmi mozgásainak, kitettségének, kiszolgáltatottságának a bemutatását. Cselekedeteik célratörőbbnek, tervezettebbnek mutatnak, a személyiségük pedig ésszerűbbnek, tudatosabbnak, eltökéltebbnek. Ennek következményeképp kevesebb azonosulást kínál a nézőnek a szereplőkkel, távolabb tartja a nézőt az eseményektől.

A család- és élettörténeti mozgató okok bemutatásával azonban nem marad adós a *Hat*. Az előzményeket kitől-kitől, saját magától ismerjük meg. Magától Tomektől tudjuk, hogy árvaházban nevelkedett, szülei nem emlékszik, hogy egyetlen barátja társaságát is nélkülözni kénytelen (annak szobájában él, így a környezet alighanem hangsúlyosabbá teszi a hiányérzetét).

Magától a szállásadónőtől tudjuk, hogy társaságot saját fiától nem, egyedül Tomektől remélhet. Magától Magdától tudjuk, hogy nem hisz a szerelemben, hogy életmódját, viselkedését férfikapcsolataiban nem tartja példásnak, hogy becsapottnak, elhagyatottnak érzi magát.

Mindhárom szereplő magányos, az egyedülléttel küszködik. Magányuk bemutatása azonban nem párosul magányérzetük megfestésével. Érzelmi életük ábrázolásának visszafogottságával a *Hat* azt mutatja, a karakterek kevésbé kiszolgáltatottak a szorító körülményeknek, kevésbé törtek meg az elszenvedett csapások miatt (feldolgozták azokat), képesek úrrá lenni körülményeiken, kellő rálátással ítélni helyzetükről, közben tartani jövőjük alakítását.

A cím, *Tízparancsolat*, erkölcsi mércék, várakozások, követelmények erőterébe állítja szereplőket, akiknek döntéseiről, tettheiről határozottabban lehet ítélni, ha felelősségük tudatában cselekszenek. Minél józanabbak a megfontolásaik, minél eltökéltebbek, annál biztosabb az ítélet. Az érzelmi mozgások, ingadozások nem kedveznek a felelősségvállalás és a megítélés szilárdságának. A *Hat*-ban megfestett személyiségek egyenesen kívánatosak az olyan filmsorozatban, amely erkölcsi mércék helyét, érvényességét, értelmességét firtatja.

³ A státusz fogalmát, értelmezését JOHNSTONE-tól (1993, 39–84.) kölcsönzöm.

A *Rövidfilm* különbsége a *Hathoz* képest az érzelmek, a szenvedélyek, a lelki élet mozgásainak, ingadozásainak bemutatása.

A *Rövidfilm* nemcsak a magányát láttatja a szállásadónőnek, hanem magányérzetét is megragadhatóvá teszi. Ezt azzal éri el, hogy – amit a *Hat* mellőz – elbeszéli, mint hívja szépségkirálynő-választásra Tomeket, mint bátorítja, kapcsolatait ne lakáson kívül élje, saját fia leveleivel példálózik, hogyan viselkedik a fiú korosztálya. Mindkét filmben látjuk, amint Tomek betegsége idején görnyedve húzza a tejeskocsit, viszi házhoz a tejet. Az erején felüli vállalás a *Rövidfilm*ben inkább a félelemérzet lélekrajzát gazdagítja, a *Hatban* inkább a Tomekről való gondoskodás mértékét szemléltető néma szemrehányás, amelynek címzettje Magda (aki csakugyan szemtanúja és haszonélvezője a szállásadónő fáradozásának).

A magány- vagy félelemérzet megrajzolásával a *Rövidfilm* hitelessé teszi, hogy a szállásadónő nem a hatalmi helyzetet keresi, hanem alsó státuszba helyezkedik Magdával szemben. A néző számára az azonosulás, az együttérzés, a történetbe való belehelyezkedés lehetőségét kínálja. Mozgásba hozza a néző érzelmeit, ahelyett, hogy távolságtartásra készítetné, hogy elidegenítené a látottaktól, hogy ítélőképességét csiszolná.

Magda személyiségét is különbözőnek festi a két film. Közös azonban bennük, hogy társkapcsolatait egyaránt Tomek közvetítésével mutatják be. Két férfi jelenik meg. Egyikük idősebb, öltönyös, nyakkendő, aktatáska, mihelyt belépett, kezdeményez, tolja is le Magda bugyiját, keze a lány fenekére tapad. A másik fiatalabb, sportosabb, kreatívabb, alighanem szakmai megbeszélésre érkezik, vele Magda kezdeményez. A rövidre vágott jelenetek azt sugallják, a találkozások ki is merülnek a szeretkezésben. Egy régebbi kalandról (fiúról, alighanem Tomek kortársa lehetett) Magda és Tomek presszóbeli beszélgetésében esik szó: Tomek is, Magda is kedvelte, mert gyöngéden bánt a lánnyal, friss péksüteménnyel és tejjel ébresztette, házias volt. Aztán elutazott és – ahogy Magda tapasztalja – nem adott hírt magáról. A beszélgetésben azonban kiderül: adott. Ám a leveleket, amelyeket Ausztráliából Magdának írt, Tomek ellopta a postán és magánál tartotta - a presszóban adja vissza. Mivel nem bontotta fel őket, így nem ismerhetett rá a feladóban a fiúra. Magda okkal érezhette, becsapták, méltatlanul elfelejtették, mindez alighanem ahhoz is hozzájárult, hogy megrendült a hite a szerelemben és a férfiakban. A kiábrándultság, kiégettség megnyilvánulása a jelenet, amelyben a fiatalabbik férfivel úgy kezdeményezi a szeretkezést, hogy azt Tomek jól láthassa távcsövével. Előzőleg telefonál a fiúnak, hogy figyeljen, távolabb tolja az ágyat az ablaktól a jobb rálátás végett, a lámpát, amelyet a férfi leolt, visszakapcsolja. Az ágyban kaján vigyorral mesél a férfinak a nézőjükről. Magda folytatná, a férfi azonban szégyenlősen kipattan az ágyból.

Magda a *Hat* szerint megveti a férfiakat, szexuális kielégülésnél többet nem remél tőlük és nem is kínál nekik. Az együttléteket látványosan nem oldódik fel,

amikor viszont épp kívánná a férfit, megzavarják a közművek (csak a néző tudja, hogy Tomek küldte rájuk). Nem hűséges: a fiatal férfivel azelőtt kezdeményez kapcsolatot, hogy az idősebbel szakított volna, majd a fiatalabbat ridegen elküldi az ajtó elől, amikor épp Tomekért aggódik. Bárkit bármikor képes szexuálisan megalázni: férfilátogatóját, akivel ő kezdeményezte a kapcsolatot, éppúgy, mint Tomeket, akinek szintén maga kínálkozott. Nehezen cáfolható, hogy viselkedése bosszú: megtorolni a férfiakon, hogy az egyik méltatlanul elhagyta őt, Tomeken, hogy kiszolgáltatót helyzetbe hozta. Mindezt cinikusan tudja is magáról, nemcsak a szállásadónőnek, de Tomeknek is elmondja: rossz az emberekkel.

A *Rövidfilm* ellenben úgy festi meg Magda választásait, hogy világossá válják: tartósabb, meghittebb kapcsolatokra vágyna, de nem talál. A várakozás és a nem találás szükséges előzménye, hogy egyáltalán keres effélet. Épp erre vall az a presszóbeli megjegyzése, amely a *Hatból* hiányzik. Bevallja: rég nem hallotta a szót, amelyet Tomek mondott neki a lépcsőházban, hogy szereti. Ettől azonban más értelmet nyer az az állítása is, amelyet rögtön ezután mond Tomeknek, hogy nem létezik szerelem. A *Hatban* ez nem több Tomek őszinte feltárulkozásának cinikus, kioktató visszautasításánál, a *Rövidfilm*ben inkább keserű tapasztalatainak összegzése, amellyel Magda éppúgy feltárulkozik a fiúnak, mint neki Tomek. A *Rövidfilm*ben Magdát szíven találja, megváltoztatja, hatást tesz rá Tomek szerelme, míg a *Hatban* férfiellenes előítéletein nem old a fiú szerelmi vallomása. A *Rövidfilm*ben Tomek régi hiányt mutatkozik betölthetni Magda életében. A film utolsó képein épp ezt a lehetőséget képzelel el Magda, s úgy fest, elfogadná Tomek közeledését. (A *Hat* utolsó képein, a postán, a fiú visszaközölgő szavait hallva, Magda sovány mosolya inkább a fiú iránti szánalom, mint a fellobbant szerelem jele.) A másik megjegyzés, amely Magda presszóbeli megszólalásai közül a *Hatból* elmaradt, az, amelyik jogilag is szabatosan meghatározza Tomek tettét: zaklatás.

A bűnlajstrom (kiegészítve a levéllopással, amiről épp a presszóban szerez tudomást Magda) és a beletörődés (hogy ez is mindegy) más értelmet kap, ha (mint a *Hatban*) nem vonják a jog erőterébe. Ez arra vall, a Magdát ért felsorolt sérelmek csak megerősítik, de nem szárnyalják túl férfiakkal szemben táplált előítéleteit, hogy Magda saját magát felvértezettnek tartja ahhoz, hogy egyedül is visszaverje a támadásokat. Vagyis Magda magáévá teszi az őt ért sérelmek jogi megközelítését (ezen az értelmezésen nem lép túl), ám hatalma, ereje biztos tudatában fölöslegesnek ítéli kölcsönvenni a jog erejét: felső státuszát rendületlenül megőrizve folytatja a harcot. Az ausztrál levelek láttán mutatott közömbössége így azt mutatja, visszatekintve sem változtat az elutazott fiúról alkotott ítéletén.

A tény, a mód azonban, hogy és ahogyan a *Rövidfilm*ben a jogra hivatkozik, inkább arra vall, nem az erő vagy a hatalom állásából kívánja Magda tekinteni azt, amit elkövettek ellene. Az őt ért sérelmek jogi meghatározásával (zaklatás) egyúttal túl is teszi magát rajtuk. Azt jelzi, nem a sérelmekre összpontosít, hanem

inkább a sértésekben megnyilvánuló közeledésre. Arra vall, kész elhagyni előítéletekkel körülbástyázott hatalmi állását. Azután, hogy beismeri: rég volt része szerelemben, a jogi megjegyzéssel csak megerősíti a kölcsönös feltárlkozásra való nyitottságát. Beletörődése (hogy leveleit késve veheti kézbe) nem egykor volt kapcsolatának lefokozásának szól, inkább felülemelkedés az újabb sérelmen.

Magda viselkedése az utolsó jelenetekben szintén eltérő értelmet kap. A *Hatban* inkább azt bánja meg, hogy aránytalanul vágott vissza Tomeknek. A fiú valomása Magda lakásán (életéről, leselkedési szokásairól), éretlen viselkedése nem megátalkodottságra vall. Tomek gyógyulása és visszavonulása azért jelentheti a lezárását a történetnek, mert Magdának nincs több teendője, több kockázatot nem rejtett, bármit tett is Tomekkel. A *Rövidfilmben* van mit féltennie Magdának: ha elidegeníti magától Tomeket, elszalaszthat egy igaz szerelmet. Összegezve: a *Hatban* Magda megingathatatlan felső státuszba helyezkedik, és innen folytat hatalmi harcot a férfiakkal, így Tomekkel is. A *Rövidfilmben* státuszt vált, nyitottá válik az érzelmi feltárlkozásra, a szerelemre. (A *Rövidfilmben* azokon az előítéleteken is túlteszti magát, amelyekre a *Hatban* a szállásadónő szavai utalnak, a Tomek és Magda közt lévő életkori, érettségbeli, egzisztenciális különbségeken.)

Tomekról is különböző személyiségrajzot ad a két film, noha viselkedése mindegyikben azonos forrásokból táplálkozik. Intézetben nevelkedett, szüleit nem ismeri. Egyetlen barátja Szíriában hivatásos katona, tőle öröklí a szobáját (barátja anyja fogadja be őt), az értesülést a szemközt lakó szép nőről, a színházi látcsövet, amellyel barátja figyelte Magdát, és a férfigögöt, amelyről titkos kódjuk (betűszavuk) árulkodik.

A *Hat* Tomekben gátlástalan és ugyanakkor lovagias karaktert rajzol. (A lovagiasságot táplálhatja a férfigög, amely meggyözödéssel vallja, hogy a „gyengébb” nem nagyon is rászorul a gyámolításra.) Fékevesztettségre vall, amikor ellopja az iskolából a távcsövet vagy a postán Magda ausztrál leveleit, amikor telefonon riasztja a gázműveket, hogy megzavarja Magda együttlétét. Erre vall a kaján mosoly, amikor leteszi a kagylót, a laza, vagány mozdulat, amellyel cigarettára gyújt. Nem kizárt, hogy hímszolidaritásból zavarja meg a szerelmeskedést, amelyet Magda kezdeményezett megkívánva a fiatal férfit, ám amellyel megcsalta volna idősebb szeretőjét. Hasonló mértéktelenségre vall, hogy elvállalja a tejkihordást, gyarapítandó az alkalmakat, amikor Magda közelében lehet, újabb módot találva a rajtaütésszerű találkozásokra. A hím felsőbbrendűség szól belőle, amikor szállásadónője kérdésére tagadja, hogy volna bárkije is (holott az asszony tud a leselkedésekről, és a távcsőlopásból helyesen következtet rá, hogy a lány fontos Tomek számára). De lovagiasságra vall postán mutatott viselkedése Magdával, ha csalással kerít is alkalmat rá. Hasonlóképp a bocsánatkérés a néma hívásért, azután, hogy Magda tisztességtelennek nevezi a tettet.

Az átsírt éjszaka utáni találka a postán balul végződik, vigasz helyett, akarata ellenére Tomek megalázó helyzetbe hozza Magdát. Főnöknője a postán ahelyett, hogy bocsánatot kérne a téves értesítőért, Magdát hibáztatja, majd felvilágosítva a lányt jogairól (az értesítővel forduljon a rendőrségre) eltépi az értesítőt. Tomek veszte a lovagiassága: utána szalad Magdának a postáról, bocsánatát kéri a félresikerült jelenetért, ám bevallja eredeti szándékát (könnyeit látva vigasztalni akarta), s így leleplezi saját leselkedését. Mindezt ugyanakkor félig-meddig felháborodva, megrovásként mondja el, mintha Magda volna az oka, hogy lovagias játéka elromlott.

A *Hatban* Tomek veresége következik el és az okulás: a visszavonulás. Alulmarad Magda fiatalabb szeretőjével szemben, aki önérzetében gázol, a lakótelep ablakainak nyilvánossága előtt kiüti és kioktatja őt. Szexuális megaláztatásba torkollik a találkozása Magdával. Szégyenében öngyilkosságot követ el, de az is kudarcba fullad, sőt Magda is hírért veszi (épp egy postás kollégától).

Magdához fűződő kapcsolatát, tőle való távolságát Tomek mindvégig saját ereje és gyengesége függvényében határozza meg a *Hatban*. Öngyilkossága is épp arra vall, hogy csakis hatalmi helyzetben tudja elképzelni magát Magdához képest, ha ezt nem képes megvalósítani, végeznie kell magával. A Tomekról a *Hatban* mutatott képek azt jelzik, érzelmi élete szegényes, ezzel párosul a meggyőződése (amely alighanem intézeti nevelkedéséből származik), hogy az érzelmek, a lelki élet mozgásai szegyélni, takargatnivalók, a gyengeség jelei.

A *Rövidfilm* ezzel szemben gazdagabb érzelmekkel ruházza fel Tomeket, gátlástalanságát mértéktartóbban festi meg. Nemcsak azt látjuk, ahogyan ellopja az iskolai távcsövet, hanem azokat a boldog pillanatokat is, amikor örömmel szereli fel régi színházi látcsöve helyére. Az új eszköz azzal is ajándékozza meg őt, hogy nem kell egyedül étkeznie. Magda vacsoráját úgy figyeli az új távcsövel, hogy közben maga is eszik („természetesen” ugyanazt, mint a lány). A *Hatból* kimarad Tomek készülődése, amellyel Magda vacsorájához időzítve megteríti a látcső mellé, és a párhuzamos vágás, ahogyan egyszerre esznek. A *Rövidfilm* elhagyja a jelenetet, amelyben Tomek ellopja Magda leveleit a postán. A gázművek riasztása után mindkét filmben rágyújt. Csakhogy a *Rövidfilmben* a magabiztosságról valló gyakorlott, vagány mozdulatok helyett azt látni, hogy egyszerre két cigarettát kap ki ajkaival a dobozból, majdnem kettőre is gyújt rá. Ez inkább izgatottságra, a kockázatvállalást jellemző bizonytalanságra vall.

Hasonló érzelmi telítettséget mutat a *Rövidfilmben* a mód, ahogyan Tomek meghívja Magdát a presszóba. Magda rányitja a fiúra a bejárati ajtót, amint az épp készül a földre állítani a tele üveg tejet. Szemei körül kék-lila foltok, előzőleg ütötte ki őt Magda fiatalabbik szeretője. A *Hat* összecsapásként festi meg kettejük találkozását: Magda élcelődésére, hogy Tomek nem tud harcolni, és kihívó kérdészködésére (mit jelent Tomek szerelme, ha semmit nem akar tőle), rövid gondolkodás után a fiú meghívja őt fagyaltozni. Ez harcra vall, a harc folytatására, nem

mutathatja, hogy készületlenül érte őt Magda kérdése, várakozása, nem veszíthet ismét csatát a megveretés után. A *Rövidfilm* azonban külön (a *Hatból* hiányzó) jelenetet illeszt Magda provokációja és a meghívás közé: Tomek felfut a tetőre, hóval, jéggel hűti arcát, csak ezután tér vissza, kopogtat be Magdához, majd hívja meg őt. A *Hatban* a meghívás inkább visszavágás, a férfiviselkedés sablonja. A *Rövidfilm*ben ellenben Tomek rádöbben, hogy Magda komolyan vette a szerelmi vallomást, többnek vette, mint amit férfigöggjében Magdáról gondolni tudott. A tetőn Tomek csillapítja meglepetését, erőt gyűjt, hogy megragadja a pillanatot, igyekszik felnőni a feladathoz. A pár szó Magdával a folyosón, fordulat Tomek életében.

Tomek éretlenségét, érzelmeinek, lelki élete kialakulatlanságát a *Rövidfilm* nemcsak Magda környezetében mutatja meg, így sokkal esendőbbnek láttatja Tomeket, aki emiatt várakozást, együttérzést kelt a nézőben. Tomek nem tud mit kezdeni a helyzettel, amikor szállásadónője tévénzi hívja a szépségkirálynő-választásra, igazi értetlenséggel hallgatja szállásadónője tanácsát (a nők szeretik a gyöngédséget) – mindkét jelenet elmarad a *Hatból*.

Érzelmi tájékozatlanságáról vall az a – *Hatból* szintén hiányzó – jelenet, amelyben Tomek arról faggatja a szállásadónőt, mitől sírnak az emberek. A kérdés annak kapcsán támad benne, hogy sírni látta Magdát, aki előzőleg összeveszett idősebb szeretőjével. A válasszal nem tud mit kezdeni. A *Rövidfilm*ben ezután olólóval igyekszik megsebesíteni, sírásra bírni magát, ám hiába sérti fel ujját, könnye nem fakad. (Az ollózás jelenete hiányzik a *Hatból*.)

Azután, hogy Magda combjának pusztá érintésétől elélvezett a nadrágjába, hogy a lány kioktatja, a szerelem nem több magömlésnél, és hűvösen a fürdőszobába küldi őt törölközni, Tomek sírva fakad. Sírása a *Hatban* nem több gyengesége beismerésénél, a *Rövidfilm*ben azonban más értelmet kap. Ha a korábbi jelenetekben nem értette, mi a sírás, és nem tudott könnyeket előcsalni a szeméből, akkor valódi könnyei nevelődésének, érzelmi élete gazdagodásának egyik állomását jelzik, megtapasztal egy helyzetet, amikor sírnak az emberek. A *Rövidfilm*ben Tomek enged a státuszigényből, érzelmileg nyitottá, tanulékonyvá válik. Feltárulkozását Magda előtt (a presszóban és a lány lakásán) nem szégyellnivaló gyengeségnek ítéli, hanem alkalomnak találja az önvizsgálatra, korábbi mércéi vizsgálatára. Ezért nem ábrándul ki Magdából kudarcai ellenére sem, ezért álmodhat róla.

A két filmben különböző hatalmi viselkedést mutat mindhárom szereplő: a *Hatban* ragaszkodnak a felső státusz megtartásához egymással szemben, a *Rövidfilm*ben a szállásadónő eleve nincs felső státuszban a másik kettőhöz képest, Magda és Tomek pedig mindketten nyitottak felső státuszuk elhagyására. A közelebbi elemzés azt mutatja: nemcsak végkifejletében különbözik a két film, de karaktereiben, sőt történetfűzésében is. Melyik a hitelesebb, avagy melyik felel meg inkább a történet, az elbeszélés szellemének?

Hitelesek-e a szereplők válaszlépései, amelyeket a másik viselkedésére, tetteire adnak? Mennyit ismernek meg, mit tudnak meg a másiktól? Magda és Tomek közös postai és utcai jelenetei közel azonosak. Különbözőnek ismerik meg azonban egymást a presszó jelenetben. A *Rövidfilmben* Magda bevallja, rég volt, hogy szerelmesek voltak belé. Tomek nyitottsága a rendelés jelenetben mutatkozik meg (amely kimarad a *Hatból*): elfogadja Magda ízlését, magának is rendel vörösbort, noha Magda Tomek ajánlatait (fagyalt, tea) visszautasítja. A *Rövidfilmben* vívódóbb, töprengőbb Tomeket ismerhet meg Magda a folyosói jelenetben.

A válaszlépések hitelességének megítélése azon is múlik azonban, hogy a néző milyenek ismeri meg a szereplőket. Magdáról a film első kétharmadában, egészen addig, amíg Tomek megszegyenülten el nem fut tőle, annyit és azt tudni, amennyit és amit Tomek vagy a szállásadónő lát belőle. Ugyanebben a kétharmadban azonban Tomeket és a szállásadónőt különbözőképp festi meg a két film. A *Hatban* nem látni a jelenetet, hogy a szállásadónő szépségkirálynő-választásra hívná Tomeket, nem látni beszélgetésüket a sírás okairól, éppígy Tomek otthoni szokásait sem (örömét a távcsőcserének, a megterített asztalt, a cigarettázást a zaklatások idején, a nyelvtanulást, a tejkiszállításához kelve a hajnali fáradságot, a hóban-jégben mosdás pillanatait a tetőn). Vagyis más az, aki cselekszik az egyik és a másik filmben. Ha épp ugyanarra a tetre is, de az, aki a válaszlépést adja, már más személyiségvonásokkal, más tervekkel, más szándékokkal rendelkezik, így a válaszlépések értelme is különböző.

Ha a történetet a szereplők kölcsönhatásai eredőjének tekintjük, akkor mindkét történet hiteles. Egyik karakter felépítése sem mutat lélektani hibát, egyik személyiségvonásainak elbeszélésbeli lehetőségessége sem cáfolható, a különböző karakterek közt keletkező kölcsönhatások mind dramaturgiailag, mind lélektanilag helytállóak. A kölcsönhatások egyik láncolata nem érvényteleníti a másik láncolatot. Hasonló jelenetekből különböző történetet különböző személyiségvonású karaktercsoportokkal, különböző végkifejlettel beszélni el, a Kulesov-hatás dramaturgiai kiterjesztéseként értelmezhető.⁴

A *Rövidfilm* címében is mutatja: szerelmes film. A *Hat* azonban aligha az, címe is másra, erkölcsi-vallási parancsolatra utal. A szerelem vagy annak hiánya inkább alkalom, hogy megragadható legyen, nehézkedést (értelmez) kapjon a parancsolat szelleme. Szerelmes filmnek látni a *Hatot*, nehezen táplálkozhat a film elbeszéléséből, inkább műfajfilmes kötődésekre vall (eszerint férfi és nő kölcsönhatásából szerelmes film kerekedhet ki). A *Hatban* olyan státuszviszonyok uralkodnak, amelyek nem kedveznek a szerelemnek, ám segítik a szereplők döntései, tettei

⁴ Ld. KULESOV 1985, 65., 77., 88. sk., 95–97., 101., 119. Vö. még THOMPSON – BORDWELL 2007, 152–163.

megítélését a törvény szemszögéből, avagy segítik, hogy tetteikben, azok hatásában a törvényekre mint ható okokra, mint tájékozódási pontokra ismerjünk rá.

Ha gondolatban kiegészítjük a *Hat* képeit azokkal a jelenetekkel, amelyeket csak a *Rövidfilmben* látni, avagy ha a nézői képzelet azok szellemében szövi tovább a karakterek alakját, akkor szerelmes film lesz a *Hatból*. Noha a kiegészítés nem a szabadságában, hanem a természetében áll a nézőnek, mégis ad-e valamilyen felhatalmazást a *Hat* efféle kiegészítésre? A film vágása nem hagy rá időt a nézőnek aközben, hogy nézi a filmet.

A *Hatban* gyorsabbra, pergőbbre vágják a történéseket. Példa rá a gázművek riasztásának jelene. Azután, hogy Magda rásimul a fiatal férfire, Tomeket látni, amint már lapozza is a telefonkönyvet, bejelenti a gázszivárgást, mondja a címet, majd még ugyanabban a beállításban rágyújt, elméláz, kétszer is szív a cigarettából. Ezután gyors egymásutánban párhuzamos vágások következnek. Látjuk a gázosok érkezését, Magda és a férfi szeretkezését, Tomek figyelő tekintetét. Majd a gázosokat az ajtón kívül, a párt a hálóban és Tomeket a távcsövénél. Majd a konyhában Magdát és a gázosokat, a hálóban az öltözködő férfit és Tomeket a látszónél. Végül a konyhában a férfit, amint kezdeményezné a szeretkezés folytatását, és Magdát, amint készül teát főzni. Ezután Tomeket látjuk, örömteli arccal a szekrényajtóba öklöz, megreped a falemez. Majd hajnalban Magda lakása előtt a folyosón vagyunk: Tomek hozza a tejet.

Ugyanez a történet a *Rövidfilmben*: azután, hogy Magda rásimul a fiatal férfire, hosszabban látni Tomeket, azt is mutatja a film, ahogy gondolkodik, tervet sző, csak ezután nyúl a telefonkönyvhöz és riasztja a gázosokat. Majd még ugyanabban a beállításban Tomek rágyújt, de itt is van bonyodalom, először két szálát kap ki a dobozból. Majd vizet ereszt a bögréjébe a fürdőszobában. Ekkor lecsap rá a szállásadónő, gyors vágások (anschnitt, közeli, szubjektív kamera) egymásutánja mutatja beszélgetésüket (világossá válik a szállásadónőnek, hogy megzavarta Tomeket, ekkor kínálja fel a fiúnak, hogy hozza el a lakásba, ha van valakije, ekkor adja a tanácsot, hogy a nők szeretik a gyöngédséget). Csak ezután következnek a gázosok helyszínelésének, Magda és a fiatal férfi szeretkezésének és Tomek leselkedésének beállításai, némileg rövidebbre vágva ugyanabban a sorrendben, mint a *Hatban*. Utána Tomeket látni, kaján örömmel a szekrénybe öklöz. Ezt követően ismét eltér a cselekmény a *Hattól*: a *Rövidfilmben* csak ekkor jelentkezik munkára a közértben, majd látni, amint holtfáradtan kel hajnalban, majd indul a közértből a kézikocsival, és csak ezután látni, hogy a folyosóra érkezik Magda lakása előtt, hogy azután kicsöngesse a nőt az ágyból.

Innen adódik a cselekmény felpörgetésének másik módja is: a *Hat* vágása azt sugallja, hogy Tomek a gázművekkel megzavart éjszakára rákövetkező hajnalon csöngeti ki Magdát az ágyból, a *Rövidfilmben* ez legalább egy nappal később kell, történjék. Vagyis a *Rövidfilm* nem csak a játékidőben, hanem az elbeszél cselekmény historiográfiai idejében is szétteríti a történéseket.

A két film eltérő alapszerkezete is üzeneteik különbségére utal: nem lehet mindkettő szerelmes film. A *Rövidfilm* első kockáin premier plánban épp érintene egy bekötött kart egy kéz, amelyet azonban egy másik kéz gyöngéden megfog és visszatart. Majd a kamera, tartva a plánt, a kar mentén haladva a fekvő és alvó Tomek arcára áll. Vágás Tomek álmába: ablakon át látni Magdát (a képet nem maszkolja az elbeszélés), amint a konyhaasztalon kártyát vet, majd a hűtőhöz lép, bugyijára, fenekére közelít a kamera. Visszavágás: Tomek nyel. Majd ismét az álom: másik ablakon át látni, ecsettel kezében Magda valami zenére vezényel. Vágás Tomek arcára. Jelenetváltás: betörik a tornaterem ablaka, üvegszilánkok peregnek a padlóra. A *Hat* első kockáin a postaablaknál látni Tomeket: Magda átadja az értesítést, de nincs küldemény. Tomek készségesen (lovagiasan) felkínálja, győződjék meg róla személyesen a nő. Jelenetváltás: vágás a tornaterem padlójára, az ablak darbjai peregnek.

A *Rövidfilm* szerkesztése keretes: ugyanaz a cselekménymozzanat tér vissza és folytatódik a végén, mint volt az elején. Első kockái (a három kéz találkozása) megisméltődnek a végén, az ismételt képeket azonban Magda és a szállásadónő tekintetváltásai követik, majd Magda belenéz a távcsőbe. Vágás Magda képzeletébe, amely egy korábbi jelenetet újrajátszása (amikor az idősebb férfival történt összeveszés után belépett a konyhába, majd fellökte a tejet). Rövid közelije után a konyhában látni Magdát, amint sír. Magda közelijének újabb bevágása után ismét a konyhában vagyunk, látni, amint egy férfikéz Magda vállához simul. Magda újabb közelijében Magda a távcső mellett megsimítja a nyakát, ugyanott, ahol - mint azt a következő beállítás mutatja - Tomek is megsimítja az elképzelt konyhajelenetben. A film Magda közelijével ér véget, szembogarán fény csillan (catch light), majd becsukja szemét.

A *Rövidfilm* szerkesztése aitiologikus: a szó szoros értelmében a kezek találkozásának eredetmagyarázata. A film csaknem egészét tekinthetnénk flashbacknek, amelyből a kezek találkozása és (a film elején) Tomek azt követő álma, (a film végén) Magda azt követő képzelgése mutatnak csak ki. A nagyszabású flashbacknek alig van „mihez képest”-je, a filmnek alig van jelene. A kezek találkozása a film elején és a végén ugyanannak a jelenetnek az ismétlődése, ezért Tomek álma a film elején és Magda képzelgése a film végén egymással egyidejűek. Szabatosan, a kezek találkozása, az álmodás és a képzelgés pillanati adják a film jelenét. De még ebből is kiállnak a megelevenedő álombéli és képzeletbéli jelenetek, amelyek nem természeti időben futnak. A film minden többi képe a kezek találkozását megelőző, illetve ahhoz elvezető természeti-valóságos múltba esik.

Ugyanezt a szerkesztést mutatja a *Tízparancsolat* nyitóepizódja, az *Egy is*, ahol az első képek mutatják a cselekmény jelenét, amelyhez képest a sorozatepizód

többi része a múlt, amely a végén a jelenbe torkollik. Flashbackként értelmezni a *Rövidfilm*et azonban ugyanolyan értelemben okoz nehézséget, mint az *Egy*. A kezek találkozásának és Tomek álmának a képei után semmi nem utal arra, hogy a tornatermi betörés jelenetétől kezdve visszavág az elbeszélés a múltba. A *Rövidfilm* elején a bekötött karú fiú képei várakozást keltenek, honnan a sérülés. A tornatermi betörés ezt követő képei a szilánkokkal, ha pillanatokra azt sugallhatják is, hogy az üvegtől sebesült meg, a jelenet végére kiderül, nem. Ha nem alszik is ki, de halványul a magyarázat utáni várakozás a nézőben. A kezek találkozásának kockára azonos ismétlődése rajtaütésszerűen éri a nézőt a befejezés előtt pár perccel. Megdöbbenve kell ráébrednie: amiről addig azt hitte, hogy egyidejű szemlélőként nézte, az csupán visszatekintés volt a filmnek majdnem az elejétől kezdve. Kieślowski hirtelen fordulattal távolítja, rántja el a nézőt a cselekménytől, veti ki őt a látvány egyidejűségéből, jelenéből. Ekkor és így válik világossá, hogy a film a kezek találkozásának eredetmagyarázata. Kirántva azonban az elbeszélte történetből mint múltból a kezek jelenébe, tüstént egy másik álomba, álmodozásba, Magdába veti bele a film a nézőt. Tomek és Magda szerelmes álma, álmodozása ráadásul egyidejű, így még távolabb kerül a múlt a nézőtől. A szerelmes álmódások egyidejűsége és minden más eseményt eltávolító jelenidejűsége visszavonhatatlanul a melodráma bélyegét süti rá a *Rövidfilm*re, megmásíthatatlanul szerelmes filmmé teszi.

A *Hat* nem mutat semmi efféle keretes, aitiologikus szerkezetet, a néző mindvégig egyidejű szemlélőként látja a historiográfiai egymásutánban elbeszélte történetet, attól egyszer sem távolítja el Kieślowski. A cselekedetek nyers egymásutánját sehol nem oldja az érzelmi életek megjelenítése. Ha a *Rövidfilm* világa a melodrámaéval mutat rokonságot, akkor a *Hat* az akciófilmekével vagy krimikével. Ha a *Rövidfilm* a nézőt az érzelmek, az együttérzés világába hívja, akkor a *Hat* az ítélni kész józanságába.

A *Rövidfilm* alapszerkezetéhez közel áll a *Véletlené* (*Przypadek* – az 1987-es film forgatókönyvét egyedül jegyzi Kieślowski). Az első kockákon Witekét látjuk, amint egy mozgó repülőgépen ül és torkaszakadtából ordítja: „Ne!” (a fekete háttéren futó főcím alatt is hallani őt egy ideig). A végén azonos öltözékben látjuk Witekét (dzseki kötött gallérral, pulóver, ing), amint repülőre száll, majd távolról a gépet, amint felszáll és másodpercekkel később felrobban, lezuhan. Az ordítás bentről és kívülről a robbanás, zuhanás egyidejűek. A film az ordítás jelenetének aitiologikus bemutatása: Witek élete a születéstől a robbanásig, ahogyan az halála előtt leperog benne. Apja halála és ennek nyomán orvosi hivatástudatának megrendülése a fordulópont: hallgatóként gondolkodásidőt kér a dékántól és elutazik Łodźból Varsóba. A film további része annak narratív „mérlegelése”, hogyan alakul Witek élete, ha eléri a vonatot, vagy ha nem éri el, de fellöki a peronfelügyelőt, és hogyan alakult így, hogy nem érte el, és nem is lökte fel a vasutast.

Három, sokban különböző életút kerekedik ki. Kettő a politika erőterében telt volna: ha eléri a vonatot, akkor a kormánypárt szervezetében dolgozott volna, ha nem, de fellöki a vasutast, akkor az ellenzék köreiben tevékenykedett volna, mindkétféleképp megcsillant volna a párizsi utazás lehetősége, ám egyik változatban sem utazott volna el. Azután, hogy (harmadik változatként) lemaradt a vonatról és nem lökte fel a vasutast, befejezi az egyetemet, gyakorló és kutatóorvosként munkába áll, családot alapít, majd professzora helyett Párizson át Líbiába tart konferenciára. Ezért száll a repülőre, amely felrobban.

A cselekmény, az események különbségei ellenére, a három életút utasa (viator) egyazon személyiség, aki sem pártmunkásként, sem ellenzékiként nem tudja alávetni életét és gondolkodását egyik szembenálló világnézetnek sem. Pártpolitikától idegen gondolkodása a harmadik életúton is megnyilvánul: sem a kormánypártba nem lép be, sem az ellenzék tiltakozását nem írja alá. Egyik változatban sem látjuk őt hatalmi helyzetben, felső státuszban. Továbbá mindhárom változat ugyanazokból az előzményekből építkezik: a születés, a gyerek- és ifjúkor eseményeiből, személyeiből. A véletlen két közelítésben is megjelenik. Egyszer a pályaudvari jelenetben: a véletlenül múlik, hogy eléri-e a vonatot, hogy fellöki-e a vasutast, ami utána történik, csupán következmény. Másodszor a film egészének összefüggésében: a váratlan és végzetes szerencsétlenség az a véletlen, amely Witek halálát okozza. Mindkettő Witek saját értelmezése, mindkét véletlennel szemben tehetetlen.

A film nemcsak keretes és aitiologikus szerkesztésében rokon a *Rövidfilmmel*, hanem abban is, hogy a második jelenet megerősíti, ám válasz nélkül hagyja a néző várakozását. A *Rövidfilmben* a tornatermi ablak betörése nem oka az előző jelenetben látott karsérülésnek. A vérző sebesültekkel teli kórházi folyosó, amely az ordítás jelentét követi a *Véletlenben*, éppígy nem magyarázza az ordítást: nem a lezuhant repülőgép életben maradt, sérült utasainak ellátását mutatja, hanem a poznaíni mozdonygyári munkások 1956 júniusában leverett tüntetésének sebesültjeit. (Ezt Witek elbeszéléséből tudjuk, amikor részegen, emlékezete élességét bizonyítandó, születése körülményeiről beszél barátnőjének. Szavai után a kórházi folyosó film elején látott képei ismétlődnek meg. Érdekesség, hogy Witek éppoly élesen emlékszik születése körülményeire, mint a *Rövidfilmben* saját, presszóbeli elbeszélése szerint Tomek.)

A két film rokon végletesen összezsugorított jelenében (a *Véletlenben* az ordítás és a robbanás a jelen), a felemás flashback szerkesztésben és a módszerében, ahogyan a nézőt a történetből kirántja (a keretezett történetről mindkét filmben csak a végén derül ki, hogy múlt).

Vonatkoztatásképp: a *Citizen Kane* (Orson Welles 1941-es filmje) szintén keretes és aitiologikus, ám eleget tesz a flashback szerkesztése klasszikus hollywoodi szabályainak. A nyitó kockákon a kerítés átjárást tiltó feliratáról mesésen gazdag

kastélyra és környezetére úszik a kép, végül szobabelsőre vág a film: a néző látja, amint a haldokló férfi kezéből kihullik a felrázható játékgömb, halljuk utolsó szavát: „rosebud”. Csak ezután érkezik a nővér (azt hinni, az elpattanó üveggömb hangjára, később kiderül, ő is hallotta az utolsó szót). A film befejező kockáin lángra kap Kane egykori szánkója, rajta a Rosebud felirat, amelyet már csak a néző lát. A kandallóból felszálló füstöt kintről látni, majd a kerítésre úszik át a kép, amelyen feltűnik az átjárást tiltó felirat. A keret az élettörténet kirakós-játékának hiányzó darabkája, amelyet a mindentudó és közlékeny narratíva oszt meg a nézővel; beavatás Kane életének titkába, értelmébe, ami a filmben minden karakter előtt végleg rejtve marad. Ám a keretbe előzetesen tisztázott flashback kerül: az ápolónő képei után a híradóra vált a film, narrátor és tudósításképek beszélnek el Kane halálát, birodalma nagyságát. Ez vezet át a film testét adó múltba.

A *Tízparancsolat* több epizódja is szakít a historiográfiai linearitás elbeszélői elvével, nyitójeleneteik különféle feladatokat látnak el. Az *Egy* elején az utcán sétáló idősödő nő figyelmes lesz a kirakatban a tévéműsorra, amelyben tanáruk kísértében iskolások szaladgálnak, a kamera az egyik fiúra közelít, a nő sírva fakad. A film végén ugyanez a tudósítás folytatódik: a fiú, Paweł még jobban közeledik a kamerához. A történet sorsfordító eseménye, hogy Paweł barátjával együtt korszolyázás közben befulladnak a tóba a lakótelep közepén karácsony előtt pár nappal. Hiába számolta ki, hiába ellenőrizte személyesen az apa a jég teherbírását, az beszakadt. Felindultságában az apa a közeli templomban felrúgja az oltárt, majd a Mária-ikon együttérzőn könnyeit hullatja. Ezt követi a zárlat, amely az epizódnyitó tévétudósítás folytatása. Paweł megjelenése halála után a képernyőn az örök élet, a feltámadás reményét ígérheti az asszonynak, aki Paweł apai nagynénje, és aki alighanem ezért fakad könnyekre az adás láttán. A tévéműsor keretét a film elején és csak ott, egy másik jelenet keretezi: havas lakótelepi környezetben egy férfi, bundában, ágakból rakott tűz mellett guggolva melegedik a tó közelében, amelynek egy részét jég borítja. Tekintete a távolba mered. Visszavág a film a nagynéni és a tévéadás jelenetére. Majd a férfire vág, amint az megtörli könnyes szemét.

Hasonlóan a *Rövidfilmhez*, az *Egy* is aitiológia: a nagynéni könnyeinek előtörténete. A bundás férfi lakótelepi környezetben van, így amikor a film róla a lakótelepi házra vág, semmi nem jelzi, hogy flashback következne. A *Rövidfilm*ben a kezek találkozása, az elbeszélte történet, Tomek rákövetkező álom- és Magda képzelet-jelenete folytonosságot alkotnak (ha nem is historiográfiai egymásutánban láthatók), Magda és Tomek álma, álmódzása pedig egyidejűek. Az *Egy*ben azonban a nagynéni-től megkönnyezett tévéműsor nem alkot historiográfiai folytonosságot az elbeszélte történettel, a bundás férfi másodlagos keretének köszönhető, hogy a tévéműsoros keret nem oldódik el a cselekmény idejétől.

A *Négy* bevezető képsora külön-külön egy lányt és egy férfit mutat premier plámban: zaklatottan állnak éjszaka az ablak előtt, ki-ki a saját szobájában, a külső világítás a relaxán át csíkokban vet fényt az arcukra. A folytatásban már más lelkiállapotban találni őket. A kezdő képsorok nem ismétlődnek meg a filmben, de szabatosan kijelölhető az idő, ahová illenek, ahonnan kiemelte és előre vetette őket a vágás - a kettejük (apa és lánya) közti éjszakába nyúló heves összetűzés és az azt követő reggeli ébredés között.

A lány anyja napokkal a szülést követően meghalt, az apa egyedül nevelte Anka-t, nem házasodott újra. Apja, Michał iratai közt Anka egy levélre talál, amely felirata szerint csak az apa halála után bontandó fel. Benne egy másik, szintén bontatlan levél, amelyet az anya írt utolsó napjaiban a lányának. Michał külföldi útja idején anyja kézírásával Anka levelet hamisít, amely szerint Michał nem a vér szerinti apja. A hamisított levél tanúságára hivatkozva, felháborodva fogadja hazatérő apját, amiért eltitkolta előle a tényt és az anyja levelét.

A *Négy* nem keretes szerkesztésű: az előrevetett jelenet történetbeli pillanata után folytatódik tovább a cselekmény. Üres lakásra ébredve, Anka megrémül, azt hiszi, Michał otthagya őt, ám kiderül, boltba ment reggeliért kettőjüknek. Kibékülés után közös megegyezéssel együtt égetik el az anyja eredeti, felbontatlan levelét, amelynek kezdő sorai betűre azonosak a hamisított levélével.

Bár nem keretes, de aitiologikus, proleptikus szerkesztésű a film. Az előrevetéssel kiemelt képek a fordulópontját adják a történetnek. Anka és Michał nyugtalansága azt jelzi: tetteiket és teendőiket mérlegelik, a film mégsem korlátozódik e pillanat eredetmagyarázatára, mérlegelésük eredménye szintén fontos. A kiemelt jelenet a film idejét sem bontja meg: fekete háttérrel megjelenő főcím választja el a film folytatásától, a történetről. A kiemelés feladata a hangsúlyozás, a néző értelmezésének vezetése.

A lány megbánja hamis vádaskodását, Michał megbocsát. A vádaskodás forrása a színinövendék Anka gyenge iskolai szereplése: színészi jelenlétének érzelmi hitelét hiányolja mestere. Alighanem az érzelmileg érvényes jelenlet gyakorlása végett rendezte Anka a családi perpatvart, amelyben, maga is érzi, elvette a súlykot. Michał megbocsátásának egyik forrása, hogy gondoskodó szeretetén nem változtatott volna és nem változtat, ha nem vér szerinti apa, másik forrása a belátás: hibázott, hogy az anyja levelét nem adta át korábban a lánynak. Anka vádaskodásának megmásíthatatlan következménye azonban az, hogy olvasatlanul érvényteleníti halott anyjának búcsúlevelét azáltal, hogy annak lehetséges tartalmát játékba hozta. Michállal kibékülhetnek, ahogyan meg is teszik.

Halott anyja ellen azonban jóvátehetetlenül vétének, tőle végérvényesen megvonva a szót, megfosztva őt családi életük formálásának lehetőségétől. A gyermek-szülő kapcsolat és a vérségi kötelék szélsőséges összekapcsolásával Anka saját múltja, eredete (családi identitása) elszegényítését kockáztatja. Michał szemlélésében a gyermek-szülő kapcsolat gazdagabb, nem korlátozódik a pusztá

biologikumra. A film hatékonyabban ébreszti rá a nézőt a lány és az apa szemléleti különbségei következményeinek jelentőségére, ha nem távolít el a történettől, hanem engedi, hogy a néző egyidejű szemlélőként kísérhessen végig a történetet.

A *Nyolc* nem keretes, de aitiologikus szerkesztésű. Az elején egy férfi és egy kislány fogják egymás kezét, s mennek a visszhangzó, folyosókkal, kanyarokkal tagolt sötét udvaron. A jelenetet a fekete háttéren futó főcím kétszer megtöri, de alatta is megszakítatlanul szól a zene és hallani a visszhangzó lépteket. A középső jelenetrészben a kislány látószögéből látni haladásukat, a harmadik jelenetrészben a kislányt látni, amint kérdően a férfit néz. A kezdőjelenet sem nem ismétlődik meg, sem nem illeszthető be a cselekmény jelenének időbeli egymásutánjába (évtizedekkel korábban történt), mégis ennek a magyarázataként és értelmezéseként is tekinthető a film.

El kell bújtatni a zsidó kislányt 1943 februárjában Varsóban, szülei gettóba kerültek, korábbi rejtékhelyén nem maradhat. Akad, aki befogadná, ám az a kikötése, legyen keresztlevele. A keresztszülőknek ígérkező házaspár a lakásukban rendezett titkos keresztelés előtt pár pillanattal visszalép, mert, mint mondják, hitükkel összeegyeztethetetlen a hamis eskü. Az egykori kislány, Elżbieta, a cselekmény idején New York-i egyetemi tanár, és az egykori keresztmamájának ígérkezett asszony, Zofia, a cselekmény idején köztisztletnek örvendő varsói etikaprofesszor.

Előzőleg többször találkoztak New Yorkban, ahol mint vendégoktató Zofia már élvezhette Elżbieta vendégszeretétét. Levélváltás is folyt köztük. Elżbieta többször is tervezte, rákérdez, mi indította Zofiát, hogy megtagadja az ígéretét, erre mégsem került sor. Különösen érthetetlen az elutasító tett Zofia érdemei fényében, amelyeket később a lengyel ellenállásban élete megmentésével szerzett, és amelyeket Elżbieta is ismer. Kollegiális kapcsolatuk során Zofia nem ismert rá Elżbietában az egykori kislányra.

A konfliktust Zofia maximája hívja elő etikaszemináriumán, amelynek tanúja Elżbieta, az óra vendége: a gyermek élete mindennél fontosabb. Elżbieta a Zofiától hangoztatott elvet szembeesíti Zofia egykori tétével. A maradék kétharmad játékidő Zofia egykori döntésének elemzése, megítélése motivációinak szemszögéből, amit Zofia és Elżbieta együtt végeznek el. Az emlékezés különböző feladatot ró rájuk: Elżbieta úgy érkezik Varsóba, hogy saját múltjával, élete fordulataival számot vetett, Zofia és a szabó (az, aki keresztlevél birtokában kész lett volna befogadni, bújtatni a kislányt) ezt nem tették meg. A szabó ellenpontja Zofiának, amennyiben elzárkózik attól, hogy a múlttól beszélgesse Elżbietával, holott súlyos traumákat szenvedett, amelyekhez maga Zofia is hozzájárult korábban. A film Zofia szószegésének megbánásával, Elżbieta megbocsátásával zárul.

A nyitó jelenet feladata a beavatás, a kitalált kislány helyzetébe vonni a nézőt: ahogy segítőkéz kézzel nyúl, ahogyan leszegett fejével nézzük kísérője lépteit,

ahogy kérdőn a felnőttré emeli tekintetét; emberi életekben horgonyozni le Zofia és Elżbieta emlékezését és erkölcsi vizsgálódásait. A film nem proleptikus annyiban, amennyiben a kezdő képsorok nem helyezhetők el a cselekmény jelenének egymásutánjában. Mégis az annyiban, amennyiben Elżbieta kitalálásának történetéhez kapcsolódnak, amelyet maga Elżbieta mond el az órán addig, hogy kíséreléssel elhagyták volt Zofia egykori lakását – az elbeszélte történet megszakítása ezen a ponton azt sugallja, hogy a nyitójelenet távozó lépteiket láttatja már az udvaron.

A kitekintés néhány Kiesłowski-film nyitóképre, azokéira, amelyek nem historiográfiai egymásutánban kezdik az elbeszélést, rávilágíthat a *Hat* és a *Rövidfilm* nyitóképei különbségének jelentőségére, megerősíti, hogy a *Hat* nem szerelmes film.

Hogyan érvényesül, jelenik meg a *Hat* cselekményében, történetében a bibliai Tízparancsolat? Betű szerint, a Tórabeli tíz közül melyikre vonatkoztatandó a *Hat*? A hatodik parancsolat ugyanis – „Ne légy házasságtörő!” (vagyis ne hálj férjes asszonnyal), avagy „Ne paráználkodj!” – nehezen illeszthető a történetre: Magda nem férjezett, Tomek nem hál vele (igaz, megömlése lesz a társaságában, ám aligha nevezhető közös szexuális tevékenységnek az, ami történik, Magda hozzá sem ér a fiúhoz, igaz továbbá, hogy kettesben magukra zárják a bejárati ajtót, de ennek nincs tanúja). Magda nem bocsátja áruba testét és kegyeit, nem is mutogatja magát (nem tudja, hogy Tomek leselkedik rá, amikor pedig megtudja, akkor a Tomek számára az eltolt ágyon megrendezett szerelmi jelenetben érdekes módon csak a férfit vetközteti, Magdát magát ruhában látni).

A másik parancsolatra vonatkoztatni – „Ne kívánd meg felebarátod házát, feleségét [...] szolgáló lányát [...]”, más fogalmazásban még: „tulajdonát” – nemcsak azért okoz nehézséget, mert Magda nem felesége, ekként nem tulajdona senkinek, hanem azért is, mert Tomeket legkevésbé a megkívánás mozgatja, akár tulajdonosi, akár szexuális birtoklásvágyat értünk is rajta. Fel sem ötlük, hogy feleségül kívánná venni Magdát. Magda foteljában beismeri ugyan, néha önkielégítő leselkedés közben, ám ha szexuális vágy vezetné a fiút, akkor 1. nem zavarná meg Magda szerelmes együttléteit, hiszen így forrásától fosztaná meg saját élvezetét, 2. folyosói szerelmi vallomása után, Magda kérdezősködésére, volna módja testi közelségbe kerülni a nővel, ám ez eszébe sem jut, 3. Magda lakásában, amikor csakugyan testi közelségbe kerül a nővel, kezdeményezőbb volna (ami nem jelenti azt, hogy éretlenségét, tapasztalatlanságát palástolhatná).

A „Ne lopj!” sérül ugyan, Tomek távcsövet lop az iskolából, Magda leveleit lopja a postán. Hasonlóképp a „Ne hazudj!” (feltéve, hogy egyenértékűnek tekintjük a hamis eskü tilalmával), hiszen Magda érdeklődésére a szállásadónő hazudik, tagadja, hogy megérkezett volna a kórházból Tomek, ám mindez csupán járuléka

a cselekménynek. A bibliai Tízparancsolat többi darabja még ennyire sem vonatkoztható a *Hatra*.

Kell-e ragaszkodni a Tízparancsolat betű szerint értett felszólításaihoz, tilalmihoz, amikor erkölcsi mércék erőterében vizsgáljuk a *Tízparancsolat* cselekményeit? Maga a film nem ad késztetést ehhez. A sorozatepizódok címei nem idéznek egyetlen parancsolat betűjéből sem. A sorozat egészének címét (*Dekalog*) követően nem is sorszámnevek, hanem tőszámnevek állnak! Túl a címeken, az elbeszélte történetekben sem beszélnek a bibliai tilalmakról, magyarázataikra sem tesznek kísérletet, csak a *Nyolcban*. Abban a felebarát ellen tett hamis eskü tilalmára több szereplő is hivatkozik: az Elzbiétától elmesélt történetben az egykori Zofia és a szeminárium diákjai, akik azt mérlegelik, hogy elegendő ok-e (mentséggel) ez a tilalom arra, hogy az életveszélyben lévő kislány megmentését elutasítsák. Csakhogy minden szereplő (nemcsak Elzbieta és a hallgatók, de maga Zofia is) beismeri: akár világi, akár vallási összefüggésben értelmezzük, a parancsolat érvényét veszti, ha a gyermek élete veszélyben van. Vagyis a döntések, a tettek megvilágítására nem alkalmas a parancsolat. Hitelessé teheti azonban az utalást a Tízparancsolatra, hogy a történetekben alapvető tilalmak sérülnek vagy sérülhetnek.

A *Hatban* Tomek megsérti Magda magánéletét, emberi méltóságát - a *Rövidfilm*ben is vétkes ugyanebben. Ám vétségei nem válnak témájává a *Rövidfilm*nek, a játékfilm nem horgonyoz le Tomek tetteinek erkölcsi megítélésénél és annak mércéinél: a Magdát ért sérelmek és Tomek vétkes cselekedetei inkább csupán hordozók, amelyeken szerelmük ébredése, érzelmi életük fordulata kellően megjeleníthető. A *Rövidfilm* kerete a gyöngédség, az érzékenység képeit kínálja. Hogyan válik üzenethordozóvá, a cselekmény mozgatórugójává a tettek erkölcsisége a *Hatban*?

A konfliktus a *Hatban* arra épül ugyan, hogy Tomek lopva figyeli Magdát, ám nem a leselkedésből robban ki, hanem abból, hogy Tomek nem marad pusztán szemlélő. Beavatkozik a lány életébe, mind elbizakodottabban megzavarja otthoni békéjét, szerelmeskedését, pihenését. Sikereit élvezettel nyugtázza. Nem a nő szenvedése, tettei sértő következményei szereznek örömet neki, hanem a hatalom rajta, aki azt és úgy tesz, amit és ahogyan Tomek akarja. Árvaházbeli nevelkedése, ahol nap mint nap hasonló kiszolgáltatottságban volt része, aligha teszi érzékelhetővé számára, mennyire sérül a lány méltósága, magánélethez való joga. Az összeütközést épp „jóindulata” szüli: megszanja Magdát, aki egy szakítás után sírva omlik össze a konyhában, és a postára csalja. Ott azonban nem tudja kézben tartani az eseményeket: főnöknője porig alázza a nőt éppen Tomek hamis értesítője miatt. Utánaszalad, mentegetőzik, végül indulatosan, felsőbbbsége tudatában felfedi szándékát: vigasztalni akarta az átsírt éjszaka után. Lelepleződik leselkedése. Magda ráismer kiszolgáltatott helyzetére, és elhatározza, megleckéztet mindenkit, Tomeket is, fiatalabb szeretőjét is. Sikerül egymásnak ugrasztania a két

férfit. Tomek azonban nem száll harcba a szeretővel, az megveri és megszegényíti őt.

De miért áll ki Tomek a férfival? Viselkedése az intézetben belenevelt ösztön: tudja, büntetés vár rá, amit alázatosan kell fogadni. Amint lemegy a kapu elé, szembeötölően visszavedlik gyerekké. Ez arra vall: tudja, az, amit tett, tilos. Azt aligha tudja, miért tilos, mit sért vele. Azt azonban tudja, hogy tiltott cselekedetével hatalmat ragad magához, amelyért érdemes elszenvedni a fenyítést. Az elkövetkező hajnalon Magda rányitja az ajtót, amint Tomek viszi a tejet. Magda kérdéseit Tomek a harc folytatásának érti, igyekszik visszanyerni elvesztett hatalmi helyzetét. Szerelmet vall, meghívja a lányt fagyaltozni, ám érzelmek nem hitelesítik szavait. Pedig nem okvetlenül hazugság a vallomás, beavatkozásai nyomán valódi vonzalom ébredhet benne Magda iránt. Alighanem gyengeségnek tartja azonban az érzelmek megnyilvánítását (erre szállásadónőjével folyt beszélgetései derítenek fényt).

Magda viselkedése a presszóban fegyverletételnek is tekinthető, Tomek el is elfogadja a békét, Magda meghívását. A nő lakásán azonban az addig ismeretlen helyzet készületlenül éri, nem tud úrrá lenni ösztönein, érzelmein. Mi vezeti Magdát, hogy meghívja magához Tomeket? Alighanem a szánalom, amelyet Tomek intézeti nevelkedése és éretlensége ébreszt benne. Tapasztalt felnőttként alighanem elhatározza, beavatja Tomeket a testi kapcsolatba. Magda nem hisz a szerelemben, testi élvezeteknél többet aligha nyújtott neki férfi. Tomeket olyan szexuális viselkedésbe avatja be, amelyet férfiaiktól eddig maga tapasztalt: a szerelem nem több, mint magömlés. Magdából nem a türelem hiányzik, hanem a gyöngédség. A társkapcsolataiban belerögzült cinikus hangon szól Tomekhez (a fürdőben megtörölközhet), aki – kiszolgáltatva az érettebbnek, tapasztaltabbnak, ráadásul egy nőnek (a fiú a hímfelsőbbrendűség elvét vallja) – ezt megalázásnak hallja. A Magda szeretőjétől (vagyis egy férfitől) elszenvedett vereséget be tudja illeszteni világképébe, de Magdával (egy nővel) szemben alulmaradni helyrehozhatatlan szégyen, végletes hatalomvesztés. Így kísérli meg az öngyilkosságot.

Tomek igazi vétke nem a leskelődés, nem a zaklatás: viselkedése az intézetben tanult mintákat követi, és zaklatása nem zavarja meg, nem fordítja más irányba Magda életét, lelki zavarokat sem okoz a nőben. Igazi vétke képzelt hatalmához való tántoríthatatlan ragaszkodása. Az igazi kudarc az, hogy nem sikerül magányán enyhítenie. A leskelődés, a zaklatás épp egyedülléte csillapítását szolgálta, ám úrrá lett rajta a hatalmi mámor.

Figyelemre méltó, hogy a *Hat* többi szereplője is magányos: Magda is, a szállásadónő is. Viselkedésük eredményeképp azok maradnak a történet végén is. Hatalmi állásából egyikük sem hajlandó engedni.

Mindhárom szereplő az együttérzés hiányában szenved. Ugyanazt vétik el: a szállásadónő végső hazugságával (amellyel Tomeket letagadja) éppúgy akadályozza Tomek és Magda szerelmét, ahogyan Tomek akadályozza Magda és a

fiatalabb szerető szerelmét. A szállásadónő éppúgy behatol Tomek magánéletébe (ő is távcsővel figyeli Magda és Tomek kettősét), ahogyan Tomek Magdáéba. Magda magára hagyja a szállásadónőt bajában, amikor Tomek kórházba kerül (nem mutat részvétet, amikor görnyedve tejet szállít), a szállásadónő magára hagyja Magdát aggodalmában. Szexuális közeledésében Tomeket is magára hagyja Magda. A szállásadónő nem hagyja magára Tomeket, ám ez elsősorban eszköz, hogy magához láncolja a fiút.

Hogy mennyire nem a leselkedés, a megkívánás, illetve annak tilalma a cselekményszervező erkölcsi elv, azt megerősíti a tragikomédia, amelyet Kieślowski kanyarít belőle. A történet végére a két nő is távcsővel figyeli a másik lakást. Magányukból, amelyre saját maguk kárhoztatták saját magukat, a távcső, a kapcsolatteremtés egyetlen eszköze adja a kilátást.

A viasz átlényegülése

Kieślowski *Tízparancsolat*ának első sorozatepizódja⁵

Jelen írás az epizód két szereplője, Krzysztof és Matka Boska találkozásában ember és Isten kapcsolatát vizsgálja. Bizonyítja szenvedő közösségüket és mindkettőjük nyitottságát (elfogadó, várakozó viszonyulását) a másik iránt. Cáfolja Krzysztof vétkességét, azt, hogy bálványozná számítógépét. Rámutat a film és a Forгатókönyv közti koncepcionális különbségekre. A vizsgálódás a trauma kora istenkereső teológusainak írásaira támaszkodik. Az epizód narratívája elvezeti Krzysztoft a szembenézéshez saját végességével. Kockázatos dramaturgiája és a mód által, ahogyan helyzetbe foglalja (előterjeszti) a Törvényt, az epizód mint az összes többi sorozatepizód számára.

A *Tízparancsolat - Egy (Dekalog – jeden)* meghatározó eseménye Paweł balesete: korcsolyázás közben belefut a tóba, amely lakóhelyén, a nyolcvanas évekbeli varsói lakótelep sorházaitól körülfogott tisztáson fekszik. A film a szereplők viszonyulását mutatja meg a fiú halálához.

Két nappal korábban kérdések fogalmazódnak meg benne az elmúlásról, a lélekről, az élet értelméről, amelyekkel apjához, Krzysztofhoz és apai nagynénjéhez, Irenához fordul. Az érdeklődés mélységeket megnyitva, minden mást félresöpörő erővel születik meg benne. A narratíva éretté teszi őt, nem éri őt készületlenül az, ami rá vár. Mint azt Garbowski keserű fintorral megjegyzi, a mindent kielégítő feleletre két napot kell várnia.⁶ A két felnőtt zavarban van, viselkedésük jelzi, váratlanul éri őket a feladat, kényszeredett feleleteikkel saját maguk sem elégedettek. Am éppily készületlen az apa azokra a terhekre is, amelyeket fia távozása róhat majd rá.

A korcsolyázás előzménye, hogy Paweł rátalál karácsonyi meglepetésére, a korcsolyára, és megkéri apját, hadd próbálja ki az ünnep előtt. Az ajándék közös, ám az anya és a feleség messze külföldön dolgozik, telefonon tartja a kapcsolatot családtagjaival. Kérésével a fiú azután hozakodik elő, hogy előzőleg ráveszi az apját, számolják ki a tó jegének teherbírását. Az eredmény szerint az Pawełnél háromszor súlyosabb embert is elbír. A fiú jól okoskodott, apja lehetséges ellenvetését előre kivédte, kívánsága teljesül. Krzysztof többféle módon is

⁵ Az esszé néhány részlete elhangzott „A szent és kommunikációja” c. szümposzionon 2020. május 2-án, Budapest, WJLF.

⁶ GARBOWSKI 1996, 92.

megbizonyosodik róla, hogy biztonságos a jég, ám hiába a mínusz tíz-tizennégy fokok, hiába a vastag jégpáncél, a fiú alatt mégis beszakad. Megrendültségében az apa a templomba megy, nyílt konfrontációba bocsátkozik Istennel.

Krzysztof nővére, Irena a holttest kiemelésekor⁷ ott van fivére mellett a parton. Röviddel ezután az utcán találni a nővért: séta közben hazafelé könnyezve pilantja meg Pawełt az áruházi kirakat tévéjében.

A Fiatalember (minden megjelenésekor bundában, usánkában melegedik szabad tűznél a tó partján, több értelmezés szerint hajléktalan⁸) szemtanúja annak, ahogyan az apa ellenőrzi a jég vastagságát, találkozik is a tekintetük. A kiemeléskor nem látni őt, de a már elnéptelenedett tónál a megolvadt jégpáncél háttérben igen, könnyezik.

Az apa asztali számítógépe, „pal” tevékeny szereplő: kétszer is saját magától kapcsol be és kínálja szolgáltatását, másodszor akkor, amikor a kiemelés után Krzysztof teljes elhagyatottságban ül a lakásában. A gépet informatikai és nyelvészeti tudására támaszkodva Krzysztof (a fiatal nyelvész, tanszékvezető egyetemi tanár) fejlesztette, ám „pal” kezdeményező viselkedése őt is meglepi. A gép tudását Paweł mesébe illően túlértékeli. A jég teherbírását azonban nem „pal” segítségével számolják ki.

Élő szereplő a czerstochowski Matka Boska (a Fekete Madonna), a lakótelep épülőben lévő templomának ikonján,⁹ aki – jelen esszé értelmezésében - könynyekre fakad az apa összeroppanása láttán.

A filmet tévériport keretezi, amelyet két nappal a baleset előtt forgattak az iskolában és a fiú halálának estéjén került adásba, benne Paweł felszabadultan szalad a

⁷ Két gyerek holttestét emelik ki a bűvárok a tóból, Pawełt és Marekét.

⁸ Ld. pld. WACH 2014, 311.: „[...] die Figur des stillen Beobachters mit den eindringlichen, warnenden Blick ein, der in *Dekalog 1* ein Obdachloser ist”, ld. még ŽIŽEK 2001, 134.: „[...] is, in Kieślowski’s *Decalogue*, the mysterious, Christ-like, homeless young man who appears to the hero in decisive moments, not also such an asexual, ghost-like presence?” *A Tízparancsolat - Egy történetén túlnyúlik a Fiatalember alakja, aki a legtöbb epizódban felbukkan. Az arc filmjezéséről írt könyvében COATES 2012 külön fejezetet szentel neki, a tévésorozat elemzőinek kedvelt témája. Az értelmezők megegyeznek abban, hogy egyrészt az isteni létezéshez kötik őt (angyalnak, az isteni mércék megjelenítőjének tekintik) és ugyanakkor másrészt a társadalom, a csoportok peremén helyezik el. COATES 2012, 40. sk. rámutat az értelmezések problémáira: „a Fiatalember és a félelmetes [numinous] bármiféle társításának természete tisztázatlan marad annak révén, hogy a hivatalos vallási intézményeken kívül lehet elhelyezni őt, és gyakran betű szerint is kívülálló, mintha hajléktalan volna” – tehát Coates is megerősíti hajléktalanságát. Szemtanú csupán, ám mindig a döntő helyzetekben, ugyanakkor mint COATES 2012, 36. fogalmaz: „tisztázatlan a viszonya a történethez”, COATES 2012, 41. szerint már pusztán „felbukkanásának motivációit is homály burkolja”. Annyi azonban állítható, hogy tevékenyen nem avatkozik be a cselekménye, nem ható- és nem társ-oka az eseményeknek. Paweł balesetével kapcsolatban nem jut eszünkbe firtatni a felelősségét vagy mulasztását.*

⁹ A filmet az ursynówi templomban (Varsó) forgatták, ld. KLINGER 2000, 99.

folyosón a kamerához közeledve. A filmet záró utolsó beállítás első kockája a film eleji tudósítás utolsó kockájának közvetlen folytatása. A bejátszás már a film elején lelassult, a film végén már csak egymást váltó állóképeket látunk belőle, a végletesen lekockázott stop motion addig tart, amíg Paweł ki nem kerül a plánból. Magányos útján Irena az iskolaigazgatóra lesz figyelmes a kirakati tévében (ráismerhet, hiszen rendszeresen ő kíséri haza a fiút az iskolából az anya távollétében), majd rögtön után már Pawełt és a tanulókat látjuk a képernyőn.

Az első beállításban azonban a jég borította tavat látni, a lékben és peremének jégvártyája alatt hullámoz a víz, a háttérben a parton a tűz mellett ül a Fiatalember. Ellenbeállítás után (kistotál, a férfit látni háttal, mögötte a tó) premier plánban látni a Fiatalember szomorú tekintetét. Ezt követi Irena beállítássorozata, amelynek végén a nagynéni könnyekre fakad Paweł tévéképe láttán, majd visszavág a film a Fiatalemberre, aki arcáról törli le a könnyecsképeket. Irena és a Fiatalember – mondhatni – egyazon sírást sírják.¹⁰

A keret az elbeszélői jelen, természeti időben mérve Paweł halála után néhány órával. Balesete elhelyezhető a film idővonalán: a vetítési idő vége előtt húsz perccel következik el. A mentés még világosban kezdődik, a kiemelés idején már besötétedett, ugyane fényekben tart hazafelé Irena és lép a templomba Krzysztof. Szűken mérve a keret egy „adáshiba” a tévében, a kép zavara a vetített és a vetítési idő zavara, megtörése is. A keret elbeszélői jelene az az idő, amelyben Paweł elhagyja a természeti idő világát. A film többi része egyetlen egybefüggő flashback¹¹, amelyben töretlenül halad az idő előre, és amelynek vége az elbeszélés

¹⁰ Irena és a Fiatalember beállításai a Kulesov-hatás szerint kapcsolódnak össze egyetlen sírássá. Az isteni és az emberi tekintet elszakadásáról szólva COATES 2012, 39. megerősíti kettejük könyvezésének összetartozását. COATES 2012, 43. kételyeket fogalmaz meg azzal kapcsolatban, hogy Paweł halála miatt sír-e a Fiatalember, vagy csak a tűz füstje csípi a szemét.

¹¹ Az „egybefüggő flashback” azt jelenti: négyeszeri felbukkanása a flashbackben nem a narráció jelenében mutatja a Fiatalembert, hanem a flashback történeti idejében. A negyedik alkalommal, amikor egyazon keretben látni őt az apával, s tekintetük is találkozik, ez magától értetődik. A korábbi három alkalommal a környezet az árulkodó: az első alkalommal (aközött, hogy Paweł köztérbe menet elhalad a templom előtt, és a fagyott kutyatetem látványa között) a tűzrakás magasra csapó lángja és a délelőtti természeti fények (a narratíva jelenében a film elején a tűz parázslík és füstöl); másodsor (aközött, hogy Irena és Paweł megölelik egymást, és a sakkozás jelenete között) a tó, amelyen sehoh látni léket, és a délutáni fények. A harmadik (az egyetemi óra és a fagyott, repedt tejesüveg látványa közötti) kettős beállítás a megtevésztésig hasonlít a film elején látható kettőshöz (az egyikén a kamerának háttal ül a Fiatalember, háttérben a tó egy részletével, a másikon premier plánban látni a Fiatalembert), a csekély tárgyi eltérések (pld. a Fiatalember balján fekvő faág helyzete) a kameraállások közti csekély különbségből keletkeznek. Csakhogy a fim eleji kettős beállítást a megelőző beállítás (a tavon nagy lék, peremén jégvártya, a háttérben a Fiatalember a tűz mellett) a Kulesov-hatás módjára a halál utáni időbe helyezi, a flashbackbeli kettős beállítást viszont a Fiatalember korábbi flashbackbeli megjelenései a flashback idejébe. - A flashback értelmezéshez vö. még HALTOF 2004, 81.: „This ambiguous opening suggests that perhaps the events presented later in the film are an extended flashback.”

jelenébe torkollik.¹² Szerkesztése szerint a film aetiológiai történet: okát adja, miért fakad könnyekre egy utcai járókelő azután, hogy meglátott egy kamaszt a tévéképernyőn.

Gold abból, hogy „a film cselekménye már a film kezdete előtt véget ér”,¹³ arra következtet, hogy az elbeszélés a szereplők reakcióira törekszik irányítani a néző figyelmét.

Az 53 perc 32 másodperces vetítési időnek épp az arany Metszésére, e kiterjedés nélküli pillanatra esik Paweł halála, amelyet nem mutat a film. Minden, ami a flashbackben a 33 perc 9 másodperc előtt történik, megelőzi a fiú halálát, minden, ami később, követi azt.¹⁴

Az arany Metszés előtt Paweł két napját mutatja be a flashback, amely a halált megelőző éjszaka ér véget. Az arany Metszés után a harmadik nap délutánjától, alighanem közvetlenül a halál feltételezhető beállítótól folytatódik a flashback, amely az apát mutatja: milyen lépésekben válik világossá számára, hogy baleset érte a fiát: beszakadt alatta a jég és belefulladt a tóba, hogyan néz szembe fia halálával.

A flashback utolsó jelenetében válaszképp Krzysztof bemegy a még épülőben lévő, az égre és a lakótelepi tisztásra nyitott, ám liturgikus használatra alkalmas

¹² Irena kirakat előtti és a Fiatalember tóparti jelenetét (amikor mindketten könnyeznek) olyik értelmező flashforwardnak tekinti, így DiBARTOLOMEO 2000, 50. sk.: „és még nem tudhatjuk, hogy amit az imént láttunk, az valójában flashforward volt”. A nyitóbeállítások (a jeges tó a tátongó lékkel háttérben a Fiatalemberrel) egyetlen folytonos időt alkotnak a kirakat-jelenettel, ezért csupán visszatekintve derülhet ki, hogy időben hol helyezendő el. Először Pawełt azonosíthatjuk (a galambot nézi az ablak mögül), majd a tévéadás forgatására ismerünk rá az iskolában, végül Irenát ismerjük meg, ettől kezdve fejti ki baljóslatú hatását a nyitány. A flashforward-olvasat törli az elbeszélői szerkezet keretes értelmezését, hiszen a két tévéképernyős beállítás közötti időt állítja referenciának, elbeszélői jelennek a nyitójelenetekhez. Ezzel elrejti a keret elidegenítő hatását: a végén a tévéadásban ráismerünk, hogy ezt láttuk a film elején is. Így lépteti ki a nézőt az elbeszélés Krzysztof belső történéseinek világából és ébreszti rá a többi szereplő útjára és jelentőségére. Flashforwardként a kirakat-jelenet valamiféle előrevetés, nagy nyomatékot kap: a nővér viselkedését Krzysztof viselkedése elé vagy fölé helyezi. Ez megfelel DiBartolomeo értelmezésének. Coates nem a film, hanem csak az egyik szereplő (a Fiatalember) értelmezésére vállalkozik. A flashforward értelmezéssel Irena, a Fiatalember, a Madonna és Krzysztof arcjátékát akarja egymásra vonatkoztathatóvá tenni. COATES 2012, 39. szerint Irena és a Fiatalember sírásának különbsége megelőlegzi az emberi végességet feltáró arcjáték és az időtlen, közömbös maszk elszakadását egymástól, amely a Madonna és Krzysztof arcjátékának elválasztottságában teljesedik ki a templomjelenetben.

¹³ GOLD 2016, 58., ld. még uott: „we are placed in a postevent position at the start of the film”, vö. még GOLD 2016, 64.: „Kieślowski is, ironically, at his clearest when he does not film the event of Paweł’s death: What better way to say to us that the film is about the responses to that event, from start, to middle, to end?”

¹⁴ Vö. SOBCHACK 2004, 88.: „Later, we learn that it is likely that - at just this moment - his beloved son, Paweł [...] has fallen through the ice of a frozen pond and drowned”.

templomba, feldönti az oltárt, majd a keresztelőkútban talált jégdarabbal csillapítja fájdalmát, enyhíti forróságát. Ezzel a jelenettel éri el a flashback ideje a kerettörténet idejét, a narratíva jelenét. Krzysztof lenyugvása a templomban, Irena és a Fiatalember sírása, a tévériport Pawelről és iskolájáról egyidejűek.

Jelen esszé ez utolsó flashback-jelenethez fűz néhány megjegyzést.

A templombeli jelenet (48' 39" – 50' 03") leírása.

Az oltár felől nagy totálban álló kamerával látjuk a templom lakótelep tisztására néző falát, kívülről ellenfény, a nyílászárók, boltívek belső élfelületéről visszaverődő fény deríti a belső teret. Krzysztof érkezik, megáll a képkivágat középső függőleges tengelyében, szemben az oltárképpel, fölé magasodik a templom fala. (*Vágás.*) Krzysztof felől totálban látjuk az oltárt, Matka Boska képe az oltárasztal fölé magasodik, az ikon alatt és felett faléceken égő mécsesek, gyertyák sora. (*Vágás.*) Krzysztof premier plánban az oltár felől, közeledik az oltárhoz, a kamera előtte hátrál, kíséri őt tartva a plánt, a férfi arcán fényváltozás, a kamera a férfinak balra kitér az útjából, megáll, lassan forog a férfi után, folyamatosan nyitva a plánt részsút hátulról mutatva őt, amint az oltárhoz megy, majd fellép az asztal elé fektetett pallóra-dobogóra, a lépés lendületével emelkedik a kamera, a kivágatban ismét az egész ikont látjuk, alatta a férfi. (*Vágás.*) Az oltár felől, szemből, álló kamerával látjuk, ahogyan a férfi az ikont nézi. (*Vágás.*) Kameraállás váltás, az oltár intim terén kívül, oldalról, kis totálban látjuk, amint a férfi karjaival nekifeszül a téglákból és a rájuk helyezett lapból tákolt oltárnak és feldönti. Majdnem ő is átesik a lapot tartó téglasoron, de visszanyeri a tartását. (*Vágás.*) Szuperközeliben, álló kamerával látunk három gyertyát, kettő eldőlt, de nem esnek le a tartólécről, csorog belőlük az olvadt viasz, lángjuk erőre kap. (*Vágás.*) Matka Boska superközelije, álló kamerával, jobb szeme könnyezik, a lecsorgó fehér cseppek vakító fehér csíkot hagynak az arcán. (Ebben a plánban jól látni a vágásnyomokat Mária arcának jobb oldalán.) (*Vágás.*) Premier plánban látjuk Krzysztof arcát profilban, balról kontrasztos fény vetül az arcára. A kamera lefelé indul, megtartva a plánt, a keresztelőkút pereméig ereszkedik, ott megáll. A kamera mozgásának lassúságával a kút csészéjébe a férfi belenyúl. Az alsó megvilágítás miatt a kút belseje sötét, a férfi kézfejére éles fény esik. Jégdarabot vesz ki a kútból. A kamera megtartva a plánt lassan felfelé mozdul, követve a jégdarabot, amelyet a férfi lehajló feje homlokához érint, a kamera megáll, a férfi marokra fogja a jeget és a homlokához tapasztja. A testmelegtől olvad a jég, Krzysztof tenyeréről aláhullanak a vízcseppek. (*Vágás.*)

Jelen írás címe, „A viasz átlényegülése” azt az állítást foglalja magában, hogy a film megmutatja a viasz csodás átváltozását Mária könnyévé - szemben azokkal az értelmezésekkel, amelyek szerint a film a szent sírását-siratását kézzelfogható természeti jelenségnek láttatja: a könnyezés eszerint a viasz akadályozott

szabadesése - véletlenül a képmásnak épp a szeme sarka fölötti gyertyák dőltek el és folyt ki épp oda az olvadt viasz.

Csakhogy a film megalkotja, felépíti a könnyezést, nem pedig lebontja, visszaépíti. Emellett szól a plánszekvencia. Először totál plánban látjuk Krzysztóf megérkezését az oltárhoz, majd totálban az ikont az oltár felett, ezután kistotálban dönti fel Krzysztóf az oltárt, majd premier plánban az eldőló gyertyákat. Ez utóbbi nem közvetlen következménye az oltár feldöntésének, annak kistotáljában látni, hogy az oltár lapja nem érinti a mécsesek állványzatát. Az sem dönthető el a premier plán alapján, hogy mi az eldőló gyertyák és az ikon térbeli viszonya egymáshoz, hogy az ikon alatt vagy felett futó tartólécen történik-e.¹⁵ Végül egy szuperközelit látunk, amelyben Máriának a könnye hullik. Az átalakulás, a csoda a premier plán és a szuperközelit közötti pillanatban történik.

Mária sírását különbözőképp ítélik meg az értelmezők. Haltof, Sobchack, Žižek pusztán látszatnak tekinti, mert amit látunk, nem több, mint hogy az olvadt viasz csepp alakban hullt az arcképre.¹⁶ Coates elfogadja Mária sírásának csodáját („miracle of the Weeping Virgin is both bitterly and poignantly ironic”), ám értelmezése alapján az kétszeresen is helyettesítő sírásnak tekinthető, amennyiben azt mondja: egyrészt valóságosan az apa az, aki sír („weeps”), szemben Mária viasz könnyeivel („tears”), másrészt távollétében (értesülés híján) az anya nem siratja a fiát.¹⁷ Coates árnyalt fogalmazása („tears” és „weeps”) elfedi azt a körülményt, hogy az apát nem látjuk könnyezni sem azután, hogy Jacektól megtudja, Paweł korcsolyázott a tavon, sem a kiemelés közben a tóparton (ekkor talán legfeljebb annyi állítható, hogy küzd a könnyeivel), sem utána az otthonában (ekkor kiveri őt a verejték), sem a templomban (sem az ikon előtt, sem a keresztelőkútnál). Aki megkönnyezi Pawełt, az Irena és a Fiatalember (a film elején a narratív keretben) – és Mária. Garbowski és Gold Mária valódi sírását állítja és abban az együttérzést, a szenvedésből részt vállalást hangsúlyozza a fájdalmat viselő apával.¹⁸

Gold megfogalmazásában „a viasz és a könny mágikus realista” ábrázolása „megfelel a rabbinikus hagyománynak”, amely szerint Istent „szerződés köti, hogy együtt legyen azokkal, akik szenvednek,” amit azok „személyes

¹⁵ KLINGER 2000, 99. rámutat: „díszlettervezői önkénynek érezzük a különös módon felállított gyertyákat. Olyan katolikus országban, mint a miénk, tudni kell, hogy sohasem helyezik el így a gyertyákat”. Ebből saját tézisént látja megerősíthető, amely párhuzamot állít Kafka regénye, *A per* székesegyházbéli jelenete és a film e jelenete közt.

¹⁶ Ld. HALTOF 2004, 83., ŽIŽEK 2001, 118.: „appearing as her tears”, SOBCHACK 2004, 97.: „nincs semmi csoda, [...] és nincs semmi antropocentrikus üzenet: Kieślowski (és Krzysztóf) szemében az, ami történik, inkább valami háborzongató és kegyetlen egybeesés, amely véletlenül, a konkrét anyagi események találkozásaiából és azok következményeikből fakad”. Vö. még BARTLEY 2014, 16.: „the wax from the candles dripping on the cheek of the Madonna, suggesting tears”.

¹⁷ COATES 1999, 96.

¹⁸ GARBOWSKI 1996, 92., GOLD 2016, 60.: „candle wax drippings on a painting into (possibly) real tears of the Madonna”.

kapcsolatként tapasztalhatnak meg mindennapi életükben”.¹⁹ Gold a Kiv 20,2 rabbinikus értelmezését szövi tovább, amely a „kihozatalak téged” szavakat úgy olvassa, hogy Isten minden egyes emberrel együtt szenvedte el az elnyomást, az alávetettséget, a rabszolgaságot Egyiptomban, és nyerte el a szabadulást. Ez a különleges kapcsolat Isten és a személy közt nem vezethető le a teremtő tevékenységből - a „kihozatalak” alanya (az „én” az Kiv 20,2-ben) JHVH, a teremtés alanya Elohim (Ter 1,1.: „Kezdetben teremtette Isten...”)-, hanem „az egyiptomi alávetettségből és rabszolgaságból való megváltás és szabadulás [redemption and freedom]”.²⁰

A keresztény hagyomány látószögéből a Madonna könnyezésében Isten irgalmasága, a szenvedő emberrel való együttléte, együtt szenvedése nyilvánul meg.²¹ Kasper megfogalmazásában „Engedelmes igenje révén Mária Isten irgalmasságának az Úrtól választott és ehhez kegyelemmel felruházott szolgálóleányává lett [...] [Mária m]jár az előtt [egyház], hogy az apostolok meghívást nyertek, sőt felbukkantak volna a színen”.²²

Mária szenvedésben részt vállaló megnyilvánulását Coates szerint a stilisztikai eszköz, a premier plán választása is megerősíti, amelyben a Madonnát látjuk. A közelkép képes részvétet ébreszteni („mobilize compassion”), ami – a jelenetről adott értelmezéséből ítélve - nem úgy értendő, hogy a nézőben ébreszteni részvétet

¹⁹ GOLD 2016, 73. sk.

²⁰ GOLD 2016, 72. Ld. még az utalást ugyanitt arra, hogy ez az Isten - ember kapcsolat megalapozható az isteni összehúzóds („tzimzum or contraction”) fogalmával. Joseph Ber Soloveitchikre hivatkozik, aki szerint „Isten mintha ’összehúzódnék’, hogy [...] együtt legyen azokkal [individually], akiknek nincs tudomása a szabadság értelméről”. (Ehhez még vö. GOLD 2016, 71.) Ennek továbbgondolásaképp beszél Gold ugyanitt „Kieślowski szemből láthatóan apolitikus filmjének világos politikai dimenzióiról”. Az irgalmasság politikai dimenzióira KASPER 2015, 69 is utal: „Az igazságosságnak egy igazságtalan világban való megmutatkozása már önmagában véve is az irgalmasság műve a jogaiktól megfosztottak és az elnyomottak számára”. Az iskolatej-akció jelene világít rá a társadalmi manipuláció és kiszolgáltatottság mértékére: a helyszíni tudósítás iskolai forgatásán az igazgató, miközben saját kezével osztja az ingyen pohár tejet a diákoknak a nagyszünetben, tájékoztatást ad a tejüzemmel kötött szerződésről. A riporter megjegyzésére, hogy a tej rossz ízű, a diákok kiöntik, büszkén azt feleli: „A mi iskolánkban nem, [mert] a nagyszünetben zárva vannak a wécék” – a diákok pedig visszatartják szükségüket a következő szünetig. Vö. még: a film elején a Fiatalember belenéz a kamerába. Vernet nyomán COATES 2012, 36. ebből a sorozat lehetséges politikai dimenzióira következett: „If the look at the camera is indeed connected to law, might its prominent placement in *Dekalog 1* indicate not just that the series will treat of characters’ relations with the law given at Sinai, but that it will reflect its own origins in the post-martial-law tribunals of 1980s Poland, where Kieślowski met the lawyer who became his co-scenarist, Krzysztof Piesiewicz?”

²¹ Az ortodox keresztény meggyőződés szerint az ikon maga az isteni kegyelem, avagy megjelenésének a helye: „место благодатного присутствия” (BULGAKOV 1989, 299.), „благодатью Божией” (FLORENSZKIJ 1988, 32., FLORENSZKIJ 1993, 49.).

²² KASPER 2015, 241.

a közelképen látott szereplő iránt, hanem a közelképen látott szereplőben ébreszteni az iránt, akit ő lát.²³

Kasper Hóséa/Ozeás/Hóseás-szöveghez kapcsolódva mutat rá: az irgalmasság Isten legsajátabb, istenségét feltáró megnyilvánulása. A próféta arról beszél, hogy Isten megtagadni készül Izraelt, csakhogy változtat szándékán, szánalom ébred benne népe iránt.²⁴ Kasper értelmezésében az irgalmasság győz Istenben az igazságossága fölött.²⁵ Hangsúlyozza: ez nem egy haragvó istenség pusztá „szeszélye”, Isten irgalmassága nem valami „olcsó kegyelem”,²⁶ a próféta sokkal mélyebb indítékra irányítja a figyelmet (Oz 11,9): „mert Isten [Él] vagyok én, nem ember. Szent [kadós] vagyok köztetek, hogyan is törnének a vesztetekre?” A prófétai „szent vagyok” szavak értelmét így bontja ki Kasper: „Isten szentsége, minden emberivel szemben meglévő teljesen másként valósága nem jogos haragjában, nem is az ember számára hozzáférhetetlen és kikutathatatlan transzcendenciájában tárul fel; Isten istensége irgalmasságában mutatkozik meg”, a prófétai „köztetek” szó értelmét pedig így: „Irgalmasságában Isten a teljesen más milyenként nyilatkoztatja ki magát, s paradox módon egyszersmind úgy is, mint aki egészen közel van hozzánk”.²⁷

²³ Ld. COATES 2012, 26.: „One reason for political modernism’s general lack of interest in close-ups is obvious: their capacity to mobilize compassion recalls a tabooed ‘identification’. A complex instance occurs near the end of Krzysztof Kiesłowski’s *Dekalog 1* [...], as the grieving father of Paweł [...] enters a half-built church [...]. As [the father overturns the altar] the candles [...] tip over, their dripping onto the face of the Madonna [...]. Her face appears in a large close-up cutting across it just above the eyes and just below the mouth. Her waxen tears suggest a mourning for Paweł in the depths of the universe, and yet of course the sign may be merely accident [...]”. Állítását Coates Bordwell Dreyer-értelmezésére építi.

²⁴ Oz 1,6 „[...] nevezd őt így: 'Nincs irgalom'. Mert nem leszek többé irgalmas Izráel házához, s nem bocsátok meg nekik [...]” 1,9.: „Nevezd őt így: 'Nem népem' [...]”. Oz 11,8. sk. „[...] hogyan szolgáltatólnak ki Izráel? [...] Megindult a szívem, egészen elfogott a szánalom. Nem izzó haragom szerint bánok vele.”

²⁵ Vö. GOLD 2016, 66.: „God in both warrior and merciful guises”.

²⁶ Ld. KASPER 2015, 66. és 69.

²⁷ KASPER 2015, 66. sk. Vö. még uott, 68.: „Isten irgalmassága és szentsége összetartozik” (ehhez ld. még uott, 22.). Isten emberrel való közösségvállalásához ld. még KASPER 2015, 59.: „[...] a mindenható és szent Isten vállalja az ember önmagát eladósító, szükségekkel terhes helyzetét, meglátja a szegény és nyomorult ember nyomorát, meghallja kiáltását, lehajol és leereszkedik, alászáll az emberhez szükségében, és minden emberi hűtlensége ellenére mindannyiszor újra elfogadja [...]”. Vö. MOLTSMANN 1972, 259. az Abraham Joshua Hescheltől a prófétáknak tulajdonított pathetikus teológia ismertetésében kiemeli, hogy Isten pathosza nem valami abszolút lényeg, hanem teremtéséhez, választott népéhez és a történelemhez való viszonyulása: a hatáselszenvedés módján szabadon kiteszi magát a történelem eseményeinek, népe cselekedeteinek és szenvedéseinek. Vö. továbbá MOLTSMANN 1972, 261.: Isten „nemcsak a véges [beschränkten] teremtmény helyzetébe lép be, hanem a bűnös és szenvedő teremtmény helyzetébe is”.

A trauma korának istenkeresése²⁸ különösen kiemeli az isteni compassio, az irgalmasság jelentőségét.²⁹ Például Metz így fogalmaz: „Létezik-e olyan Isten, [...] akit lehet egy ilyen katasztrófának hátat fordítva imádni?”, és „[...] ha nem látjuk meg Istent Auschwitzban, akkor hogyan láthatnánk meg másutt?”³⁰ Mintha erre felelné Röhrig: „Hol volt az Örökkévaló Auschwitzban?! [...] Nem tudom. Tán a piccs alá bújt harminc kilósan tífusztól beesett szemekkel, mikor a menekülő náci sztahanovistái pisztollyal rohanták végig a barakkokat, hogy aki él még, azt lepuffantsák”.³¹ A beszéd feleleveníti Elie Wiesel 1958-ban franciául megjelent regényét, *Az éjszakát*, amely ugyanerre kérdésre felel: „A harmadik kötél azonban még mozgott: a gyerek oly könnyű volt, hogy még élt... // Több, mit fél óra hosszúságat lebegett így élet és halál között: a szemünk láttára haldokolt. És nekünk egyenesen az arcába kellett néznünk. [...] // Mögöttem ismét megszólalt ugyanaz az ember: // - Vajon hol van ilyenkor az isten? // A bensőmben megszólalt egy hang és így válaszolt neki: // - Hogy hol van? Itt van felkötvén erre a bitóra...”³²

Miután idézi Wiesel művének iménti sorait, Moltmann megerősíti: keresztényként sem lehetne mást választ adni, minden más válasz blaszfémia. Ebben a helyzetben Isten metafizikai jellemzései - mint akivel nem történhet hatáselszenvedés, mint aki abszolútum, mint aki közömbös - lerontanák Istent és az embereket.³³

²⁸ A megfogalmazás - a trauma korának istenkeresése (theozetesis) - a Post-Holocaust Theology terminus helyett áll. Ez utóbbi megfogalmazás azt a látszatot keltheti, hogy a Holokauszt elmúlt. Holott az, ami a nemzetiszocialista táborokban történt, megnyílas (Aufbruch), általuk, velük és bennük következett el, köszöntött be jelenünk, a trauma kora.

²⁹ Empátia, kompasszió, irgalmasság összefüggéseiről ld. KASPER 2015, 25-29. KLINGER 2000, 99. a *Tízparancsolat* – Egy vonatkozásában megkülönbözteti az együtt szenvedést az irgalmasságtól: „Kieślowski különösen mélyen képes megmutatni az emberi együttérzést, még azt is, hogy Isten velünk együtt szenved, de az irgalom képeit nem találjuk nála”, ám itt az irgalmasságot alighanem Paweł halálára vonatkoztatja, míg az együtt-szenvedést Krzysztofra.

³⁰ METZ 2008, 56., 58. Ehhez tágabban vö. még: VISKY 2016, 134. állítása, amelyet az egyediség-kutatás szövegekörnyezetébe illeszt – „Kénytelenek vagyunk arra a következtetésre jutni, hogy a holokauszt semmihez sem hasonlítható egyedisége kizárólag teológiai alapon állítható” -, arra enged következtetni, hogy a holokauszt a teológiának nem szabadon választott témája. A helyzet, úgy fest, fordított: a holokauszt adja magát tematizálásra a legsajátabbjaként a teológiának.

³¹ RÖHRIG 2016.

³² WIESEL 1990, 75. - Az istenkeresés összefüggésében jut el a részt vállaló szenvedés gondolatához Nagy Zoltán 1944-es verse is, a *Zsidócsillag* (ld. NAGY 1962, 283.): „Nem tudom, hol van Jehova, // E szomorú világban. // Tán ő is, ő is menekül, // Vad felhők rengetegén, // Hátán batyu, szemében könny // S egy csillag van a mellén”. Pilinszky 1956-ban publikált versében is megjelenik a compassio gondolata, az *Apokrifban*: „Látja Isten, hogy állok a napon. [...] *Lélekzet nélkül látja* állani // Árnyékomat a levegőtlen présben” (kiem. tölem – B. L.). 1940-es verse, a *Stigma* még nem így látja Istent: „Ő visszanez az esten át, / csak néz, és meg sem ismer”, ld. PILINSZKY 2006, 56. és 16. (kiemelések tölem – B. L.).

³³ MOLTSMANN 1972, 262.: „Hier von einem leidensunfähigen Gott zu sprechen, würde Gott zum Dämon machen. Hier von einem absoluten Gott zu sprechen, würde Gott zum vernichtenden

Isten önlealacsonyításának rabbinikus teológiájában mutatva rá Wiesel példájának a forrásvidékére, beemeli azt saját tervének, a kereszt teológiájának a látószögébe.³⁴

A másik két idézett forrás is a szenvedés-együtszenvedés tapasztalatából törekszik helyreállítani az Istennel való kapcsolatot. Metz megfogalmazásában: „A compassio jegyében álló misztika [...] arra törekszik, hogy égbekiáltó szenvedési tapasztalatainkat megmentse a kétségbeesés és a feledés mélységes mélyétől, s újfajta, tevékeny elköteleződésre bátorítson”, máshol: „A megközelíthetetlen és kimondhatatlan istenségű Isten oly közel hatolt az izraelitákhoz, hogy kiáltással fordultak hozzá. Isten a kiáltásokban volt 'jelen' számukra [...] Így lett Izrael az első népe Istennek, az Istennel kötött szövetség népe [...]”³⁵ Röhrig megfogalmazásában: „Tetemre kell hívjuk az Urat, mert Auschwitz két tekintetben is végérvényesen módosította a normáinkat. Egyrészt láthatóvá tette, mire vagyunk képesek mi, emberek egymással, másrészt az is fájdalmasan egyértelművé vált, mi az, ami még belefér a Mennyei Atyának, anélkül, hogy beavatkozna.”³⁶

Az előbb idézetekből kibontakozó istenalak nem hasonlít ahhoz, amelyről nyilatkozataiban Kieślowski beszél: „Az Ótestamentum Istene követelőző, kegyetlen Isten; ez az Isten nem bocsát meg, kíméletlenül megköveteli, hogy parancsolatainak engedelmeskedjenek. Az Újtestamentum Istene könyörületes, melegszívű, fehér szakállú, mindent megbocsátó öreg. Az Ótestamentum Istene sok szabadságot és felelősséget ad az embernek, megfigyeli, hogyan élünk vele, aztán büntet vagy jutalmaz érte, és nincs mentség, nincs bocsánat.” Az Ószövetség Istenéről Kasper így beszél: „Az Ószövetség szól arról, hogy Isten kegyes és irgalmas Isten (Kiv 34,6; Zsolt 86,15 stb.), az Újszövetség pedig 'az irgalom Atyjának és minden vigasztalás Istenének' nevezi (2Kor 1,3; Ef 2,4)”.

Ezt azonban nem volna termékeny konfrontációvá dagasztani. Kieślowski azt fűzi hozzá az előbbi idézethez, hogy „[...] Ilyen lehet a vonatkoztatási pont, különösen az olyan ember számára, mint én, aki nem tudja, csak keresi”, másutt pedig a következőt: „[...] én nem ragaszkodom egyik kategorikus ítélethez sem”.³⁷

Nichts machen. Hier von einem indifferenten Gott zu sprechen, würde Menschen zur Gleichgültigkeit verurteilen.”

³⁴ MOLTSMANN 1972, 262. Isten önlealacsonyításának gondolatával, amelyet ő a rabbinikus irodalomból emel ki, egybeesnek METZ 2008, 203. leírása: „Compassio-n nem felülről vagy független pozícióból nyújtott homályos 'együttérzést' értek, hanem másokkal együtt átélt szenvedélyt, mások szenvedésének hűsbavagó [...] észlelését, mások szenvedésére való cselekvő emlékezést”.

³⁵ METZ 2008, 205., 128.

³⁶ RÖHRIG 2016.

³⁷ Ld. KIEŚLÓWSKI 1996, 138., KIEŚLÓWSKI 2000, 365, KASPER 2015, 27., vö. továbbá KASPER 2015, 66. sk.: „Isten már az Ószövetségben sem a harag és az igazságosság, hanem az irgalmasság Istene. Nem is érzéketlen Isten, aki a világ minden szükségén és bűnén túl trónol, olyan Isten, akinek szíve van, amely haragra lobban, ám amely aztán szó szerint fordulatot vesz az irgalmasság

Krzysztof templombeli viselkedését a trauma korának istenkeresői nyomán töreksem értelmezni.

Wach elképzelésének, aki szerint Krzysztof a „vakvéletlen ellen” lázad, amikor feldönti az oltárt,³⁸ ellene szól Krzysztof katolikus neveltetése, nővére iránt mutatott hitéleti toleranciája, Paweł hittan óráival kapcsolatos nyitottsága. Az apa alighanem tisztában van azzal, hogy a templom Isten háza és az oltár az eukharisztia asztala.³⁹

Az, amit Krzysztof a templomban tesz, a logoszát veszített kiáltás imája.

Metz imádságról adott leírása illik Krzysztof viselkedésére: „Az imádságok nyelve [...] lázadóbb és radikálisabb, mint a teológusmesterséget gyakorlók nyelve [..], nyugtalanítóbb, [...] vigasztalanabb [...], sokkal nagyobb ellenállásra képes [...], kevésbé hajlandó alkalmazkodni, [...] mint az a [...] nyelv, amellyel Istenről beszélve *a teológia [...] azt igazolja, hogy nem tudja meghökkenteni semmiféle katasztrófa [...].* Az imádságok nyelvén az ember *azt is ki tudja mondani, hogy képtelen hinni.* [...] annak az embernek a kiszolgáltatottsága fejeződik ki benne, [...] *akit átjár az Isten miatti szenvedés. [...] Az ártatlanul és igazságtalanul kiállt szenvedés ellen fellépő [...]* ellenállás [...] a semmibe hullana, ha nem az *Isten kereső kiáltásban* artikulálnék”⁴⁰

Krzysztof egész élete az ész munkájáról szól, Irena elbeszélése szerint fiatal kora óta foglalkoztatta őt a számolás, a mérés. Lehetségesnek tartja, hogy megfelelő programozással a számítógép képes legyen választani, önálló döntést hozni, előadásán ezt úgy fogalmazza meg, hogy ízlése, esztétikai értékrendje, egyénisége, intelligenciája legyen. Ideje nagy részét ennek a megvalósítására fordítja. A reggeli torna és étkezés között is programot ír az otthoni számítógépére. Csakhogy abban a helyzetben, amelybe Krzysztof kerül, a józan ész tehetetlen. Gold amellett érvel, hogy a trauma nem racionalizálható.⁴¹ Abban az értelemben is logoszát veszített Krzysztof kiáltása, hogy szavai sincsenek, néma.

miatt”. Vö. még HALTOF 2004, 82.: „Kieślowski’s film is not a straightforward illustration of the thesis that the God of the Old Testament punishes those who put knowledge over faith or who worship false ‘gods’ (science/computer in the film)”.

³⁸ WACH 2014, 307. és 328.: „gegen den blinden Zufall”. A véletlen meghatározó szerepet kap a monográfia Kieślowski-értelmezésében, ld. WACH 2014, 322.: „Auch das Prinzip des Zufalls spielt in Dekalog erneut eine tragende Rolle”.

³⁹ Vö. RICHTER 2019, 68-75.

⁴⁰ METZ 2008, 124-126. (kiemelések tőlem – B. L.).

⁴¹ Ld. GOLD 2016, 74.: „the chok that cannot be rationalized away”, vö. GOLD 2016, 63.: „I argue that we should now see the first episode as dramatizing the ethical tension of *responses to noncognitive, nonrational experiences and obligations* as well as to cognitive, rational, mathematically calculated experiences”. Vö. még WACH 2014, 324.: „[...] das Leben durchaus den Kapriolen ‘des Schicksals’ unterliegen könne [...], also *des ungewissen, nicht kausalen ‘Rests’* - der Koinzidenz, die *das rational-wissenschaftliche Weltbild sabbotiert*” (a jegyzetben kiemelések tőlem – B.L.).

Feldönteni az eukharisztia asztalát azt jelenti: újra kell kötni a szövetséget.⁴² A narratíva istenkereső helyzetbe, szövetségkötés előtti állásba tolja Krzysztofot.

A jelenet a keresztelőkútnál ér véget. Szemben Bartley állításával és az ott közelebről nem említett kritikusokkal, nem látni, hogy Krzysztof megkeresztelné saját magát (hogy keresztet rajzolna homlokára a jéggel).⁴³ Wach és Haltof referenciája a szent ostyára a jégdarab kapcsán,⁴⁴ vagy Wach és Gold olvasata, amely szerint a szentelt vízből lett jégdarab könnycseppé formálódik az apa fején,⁴⁵ kreatív értelmezői kiegészítés, illetve a Forgatókönyv rávetítése a filmre. Ami biztosan állítható, hogy a jég hűvöse a fagyos templomban, ahol jól látszik a lehelet, enyhet ad, csillapítja Krzysztof traumáját.⁴⁶

Krzysztof közeledése Istenhez a templomban több látószögből is hiteles.

GOLD 2016 az apa emberi és szülői összeomlására, személyes válságára mutat rá, aki „kénytelen ráismerni az emberi egzisztencia világos korlátjaira”.⁴⁷

Ha Krzysztof tette elutasítja is a szövetséget, ám Istent megtartja – állítható Buber nyomán: „valláson nem a megnyilatkozások, ábrázolások és intézmények azon rendkívüli tömegét értjük, amit ezzel a névvel szoktak jelölni [...], hanem lényegileg Isten megtartását. Ez nem egy olyan kép megtartását jelenti, *amit Istenről készített magának az ember, de még csak nem is az Istenbe vetett hitnek a megtartását*, hanem *a létező Isten megtartását*”.⁴⁸

Metz nyomán az is állítható, hogy Krzysztof nincs magára hagyatva: az „imádság néma kiáltásában [...] Isten közelsége [valószínűleg], [...] amelynek az

⁴² Krzysztof tette értelméhez továbbá vö. Mt 26,28; Mk 14,24; Lk 22,20; 1Kor 11,25.

⁴³ BARTLEY 2014, 18.: „More than one critic has sensed this moment as a kind of baptism - a gesture of rebaptism that, however grudgingly minimal, asserts his desire to return to an old communion. [...] he [...] seems to have found sanctuary after all.”

⁴⁴ WACH 2014, 328. sk.: „in den Händen hält Krzysztof keine Hostie, sondern ein vereistes Stück gefrorenen Weihwassers”, HALTOF 2004, 83.: „Krzysztof tries to calm down by pressing a piece of the frozen holy water, in the shape of the Host, onto his forehead.”

⁴⁵ WACH 2014, 329.: „und auch seine Tränen sind 'nur' aufgetautes Wasser”, GOLD 2016, 61.: „the holy water turned into a block of ice in the shape of a tear on the father's head at the film's end”. Vö. még RÁCSOK 2011, 4.: „az apa arcán a könnyek mutathatnak megtérést, dühöt, gyászt, vagy egyszerűen a lecsöpögő megolvadt jeget”.

⁴⁶ Egy összetört, indulatait kieresztett, törődött embert látni, amint matat a keresztelőkútban.

⁴⁷ GOLD 2016, 68.: „one can approach the divine more experientially and emotionally, not just as Paweł's aunt suggests, but also as Paweł's father does in the last scenes [...], in which the force of the film arrives [...] in the poignant approach of this human being who has been forced to acknowledge a clear limitation of human existence”, vö. még GOLD 2016, 69.: „this parent's very being”.

⁴⁸ BUBER 2017, 130. (kiemelések tőlem – B.L.). Vö. még BARTLEY 2014, 17.: „Krzysztof's rebellion, insofar as *it presupposes an acknowledgment of God's existence* [...]” (kiem. tőlem – B. L.).

emberek közötti kapcsolatok összefüggésében semmiféle megfelelője nincs, s ezért elsődlegesen nem a megállapodás vagy a beszélgetés nyelvén fejeződik ki”.⁴⁹

Az értelmezők kedvvel hasonlítják össze Krzysztof és Irena Istenhez való viszonyulásmódját, többé vagy kevésbé állítva őket szembe egymással.⁵⁰ Ha mindkettőjüknek hiteles a viszonyulása Istenhez, akkor megalapozott Gold állítása kettenük komplemetaritásáról: „Nem azt kell leszűrnünk a filmből, hogy csupán Paweł apjának kell hozzátennie a saját létezéséhez nővére hitét; inkább arról van szó, hogy a nővérnek szintén hozzá kell tennie saját Isten és szeretet-fogalmához azt, amit fivére megértett a világból”.⁵¹

Az értelmezések ész és hit különféle ellentéteire építve játsszák ki egymás ellen a két testvér karakterét, Žižek cáfolja, hogy az elbeszélés efféle ellentétre építene. Krzysztof példájából tudomány és vallás egymásrautaltságát szűri le: „amikor a tudomány cserben hagy minket, akkor a vallási alapzatunk is megrendül”, és tagadja, hogy a tudományba vetett bizalom megrendülése, az ész bálványozásának kudarca szembesíthetne egy mélyebb vallási dimenzióval.⁵²

A filmről Lenzen és Gold nyomán megállapítható, hogy az nem szűkíti Elohim rendjével való szembesülést a templom terére⁵³, ahogyan Elohim rendjét sem a

⁴⁹ METZ 2008, 128.

⁵⁰ Ld. pld. HALTOF 2004, 82.: „Krzysztof is a strong believer in science and logic; unlike his religious sister Irena”, továbbá BARTLEY 2014, 3.: „Irena is a devout Catholic; her devotion to a Christian God is precisely opposed to the secular empiricism of her brother” (uott, 5. ehhez hozzáfüzi, hogy a történet végére mindketten az ellentétes oldalra mozdulnak el: „Krzysztof has embarked on a difficult journey from doubt to faith, Irena takes a correspondingly difficult journey from a secure, even complacent faith towards a nullifying doubt”). Ld. még SOBCHACK 2004, 101.: Paweł „gets differing responses from his rational father and religious aunt”, ld. továbbá GRODŽ 2018, 151.: „A férfi a racionális világ, a tudomány oldalán áll [...]. A nő az irracionális világ, a hit oldalán [...]”.

⁵¹ GOLD 2016, 66., ld. még GOLD 2016, 67. Továbbá vö. még GOLD 2016, 59.: „What he [Kiesłowski] might be arguing is that in a society there might not be (typologically) Paweł’s father without Paweł’s aunt”. Vö. még RÁCSOK 2011, 11.: „A filmben azonban [...] az emberi lélek létezése, és az emberi élet kérdése [a központi kérdés]. A válaszadást azonban nem segíti elő a kétféle hit [Irena vallásos hite és Krzysztof tudományba vetett hite] közötti választás. Mindkettővel kapcsolatban ugyanazok a kérdések merülnek föl, ugyanazok az események és gondolatok ostromolják és teszik mérlegre őket, kérdőjelek tucatjait hagyva maguk után.”

⁵² ŽIŽEK 2001, 121. Vö. még Haltof 2004, 82.: „Decalogue 1 does not offer a simple clash of ‘rational science’ versus ‘irrational religion’.”

⁵³ Vö. GOLD 2016, 60.: „Sacredness, unlike what Paweł’s father might think as he bursts into the church [...], is not limited to cultic gestures, to rituals, to the ecclesiastical”. A mondat kritikus éle Krzysztoffal szemben („what Paweł’s father might think”) nem indokolt: rituálisan, oltárként feldőnteni azt és ott lehet, ami oltár és ahol oltárként van. Vö. továbbá GOLD 2016, 60.: „responses to transcendence cannot be kept inside a single location (the walls of a church) or a single time”.

parancsolatok körére.⁵⁴ A *Tízparancsolat - Egy sokszínűségében*⁵⁵ és megragadható módon⁵⁶ láttatja Elohim művét a néző számára. Az apa számára többször is lehetőséget ad a találkozásra Elohim rendjével, Paweł halála nem az egyetlen ezek közt, ám páratlan, amennyiben a szembenézés ez alkalommal elkerülhetetlen.⁵⁷

Ha a kiömlő tinta és a megrepedt tintásüveg nem lendíti is ki józan biztonságérzetéből Krzysztot, a katasztrófavédelmi járművek kézmosás közben felhangzó zajai, kiváltképp azután, hogy váratlanul többen is érdeklődnek Paweł holte felől, gondolkodóba ejtik őt, ráébred, a mindennapok józan rendje felborult, Paweł keresésére indul. A fülsértő technikai hangzások⁵⁸ foglyaként a pillanatról pillanatra alakuló értesüléseknek és körülményeknek mind jobban kiszolgáltatva egyetlen elnyúlt mozgással érkezik el Paweł holttestének kiemeléséhez. Ezeket a jeleneteket Gold az apa istenséggel való templombeli konfrontációjának előkészítéseként mutatja be: „a hangzás és a látvány az abszolút korlátozással való megrendítő [profound] találkozásról tudósítanak, nemcsak azok feltárulásáról”.⁵⁹

⁵⁴ GOLD 2016, 56. azzal érvel, hogy a természet törvényei és a Tízparancsolat törvényei egyformán szigorúak, ezért szerepelteti a Ter 1,1 és az Ex. 20,1 egyaránt Elohimot. A Tízparancsolat törvényeinek megtartásának alapja nem az önkéntesség („not volitional”), megsértésük „súlyos következményekkel jár a földi, természeti létezésben”. Továbbá LENZEN 1993, 161. sk.: „Mit ihren Geboten und Verboten schafft die Torah somit die Verbindung zwischen dem Makrokosmos der Welt und dem Mikrokosmos des Menschen. Die makroskopisch-mikroskopische Struktur der Torah spiegelt sich *en miniature* im Zehnwort wider”.

⁵⁵ A film nyitó kockái a természetet és az épített környezetet a maga ragyogásában, szerves összetettségében, fenségességében, hatalmasságában láttatják: a nyugvó jég, a tőle körülfogotthullámzó víz, a tűz a parton, a madarak, az alsó kameraállásból fölénk magasodó beton tömbház kereszt-szerű látványa. De ide vonható a döglött kutya képe, vagy a játékos tengerimalacé. Vö. GOLD 2016, 55., 58., vö. még KICKASOLA 2016, 37.: „One image is the mangy frozen hair of the dead dog touched by Paweł, with which we might contrast Paweł’s later petting of the guinea pig, a cuddly little animal strikingly noted for its sharp teeth”. A képek nemcsak a pusztulást vetítik előre, de keletkezést is felmutatják, Elohim mindkettőnek ura, ld. GOLD 2016, 56.

⁵⁶ Vö. KICKASOLA 2016, 37. Irena és Paweł bensőséges összeölelkezését említi példaként: „Keślowski seems to be indicating here that the Decalogue series will present the possibility of God through the context of human relationships and sensual experience (the aunt and her nephew, and the intimate contact between them)”. Vö. még KICKASOLA 2016, 44. megragadja az alkalmat, amikor Irena II. János Pállal készült közös fényképeit mutatja Pawełnek, és rámutat: a pápa és Kieś-lowski egyaránt lényegesnek tartják az érzékszervi tapasztalatszerzést, és mindketten osztják azt az elképzelést, hogy az élet és az igazság nemcsak tudományos vagy materiális mércékkel ítéhető meg.

⁵⁷ Vö. GOLD 2016, 68.: „[...] who has been forced to acknowledge a clear limitation of human existence”.

⁵⁸ Repülőgép és helikopter hangok, tűzoltó és mentőautók szirénái, ajtócsengők, telefoncsengők, egy anya sikolya a lépcsőházban, tolató teherautó hangja, walkie-talkie torzult, sercegő beszédhangjai.

⁵⁹ GOLD 2016, 68. sk. meglátása szerint a hangzások az Exodusbeli Tízparancsolatot követő versek filmi megjelenítései (Kiv 20,18-19.: „Az egész nép szemtanúja volt a mennydörgésnek és villámlásnak, a kürtzengésnek [...]. És így szóltak Mózeshez: Te beszélj velünk, és mi hallgatni fogunk

A találkozás lehetőségét ígéri például a tej megsavanyodása, a repedt falú fagyott tejesüveg, „pal” spontán működésbe lépése, a tó partján tűznél melegedő Fiatalember éjnek idején, a templom körül kézen fogva élőláncot alkotó emberek, a tintásüveg megrepedése, a szétömlő tinta az asztalon, a feljegyzéseken, Paweł kérdése a halálról, az élet értelméről.

A „találkozás lehetősége” nem azt a várakozást jelenti, hogy Krzysztof bennük Paweł halálának vagy valami közelben leselkedő veszedelemnek az előjeleire ismerjen rá, elvégre ő nem nézője a róla készült filmnek (a nézőben az elbeszélői döntések következményeképp támadnak balsejtelmek), hanem arra utal, hogy nem kerülhető meg a szembenézés az ésszerűn túl húzódó tartománnyal.⁶⁰ Nem ruházható át a számvetés az annak való kitettséggel. Nem ruházható át – Istenre sem.

A felsorolt lehetőségek semmitmondó, mindennapi apróságok. Az, hogy az értelmezők előjeleknek tekintik,⁶¹ csak megerősíti, hogy banalitásuk ellenére valami-képp megnyílik bennük a logoszon túli tartomány⁶² (a narratíva megnyitja bennük⁶³). Az isteni rend, mondhatni, nemcsak földcsuszamlásokban vagy földrengésekben pillantható meg.⁶⁴

rád, de Isten [Elohim] ne beszéljen velünk, mert akkor meghalunk!”). Továbbá vö. GOLD 2016, 58.: „we need not wait for Paweł’s father to enter the church [...] to start encountering the challenges of God’s participation in creation and destruction”. Vö. SOBCHACK 2004, 88.: „In the highly particularized - and scrutinized - here and now of this sequence, events seem random, yet nothing seems extraneous; that is, every ‘chance’ occurrence - the stain, the little girl ringing the doorbell, the siren, and finally the phone ringing - becomes cumulatively informed by dread and cumulatively weighted as ‘fateful’.”

⁶⁰ GOLD 2016, 70.: „The father confronts, and must respond to, a dramatic, horrific law of limitation that as a modern man he might have been too disinclined to apply up to that point”.

⁶¹ Ld. pld. HALTOF 2004, 82.

⁶² Vö. SOBCHACK 2004, 90.: „As in the portentous sequence in *Decalogue I*, the logical coincidence of contingent (and “little”) things “adds up” and accrues existential weight - but with such complexity that the physical and emotional turbulence they cause can be neither accurately calculated nor predicted”.

⁶³ Vö. LENZEN 1993, 166. sk.: „In kleinen symbolischen Details bündelt Kiesłowski immer wieder Botschaften: Ein geplatzttes Tintenfass, eine im Kompottglass ertrinkende Wespe, ein wie ein Erhängter baumelndes Schlittschuhpar künden den Tod an. Seine Ästhetik schöpft aus der Einzelheit, dem Ausschnitt, dem Fragment, und auch die inhaltliche Analyse lenkt die Aufmerksamkeit von der Makrostruktur auf die Mikrostruktur des Geschehens”.

⁶⁴ GOLD 2016, 60.: „what was ostensibly mundane, even a bottle of ink, can suddenly translate into an intimation of mysterious transcendence and sacredness”. Vö. továbbá KICKASOLA 2016, 39.: „These small challenges [...] may serve [...] as tests of the physical laws of the universe, performed in the hope that there may be some escape from them. The central point is [...] that we know those limits bodily and we often wish to negotiate or transcend them”. Vö. még SOBCHACK 2004, 92.

Ez apróságokhoz Krzysztofnek is van hozzáférése, ám az ésszerűség módján,⁶⁵ amely félretolja lehetséges többletértelmüket, többletlétüket. A balkonon megrepedt tejesüvegbe fagyott víz jelenségében Paweł valami többletet keres („Hagyjuk itt és figyeljük meg, mi történik!”), apja azonban nem érti Paweł várakozását („Semmi. Elolvad, ha jön az enyhébb idő – mi történne? Vagy talán nap közben, a napon...”). A kutya halálával szembesülve Paweł szintén továbblép az így megnyíló úton és az emberi végességre⁶⁶ kérdez rá: „Miért kellene tudnom [po co mam wiedzieć], mennyi idő alatt éri utol Kermitet Piggy?” - gyakorlásképp ezt a fizikapéldát kérte magának reggel az apjától. Krzysztof azonban mintha meg sem hallaná fiának az élet értelmét firtató kérdését, hirtelen az emlékezésre tereli a szót, józan gyász munkát kezdeményez, amelyet Paweł is elfogad: apja mintáira már eleveníti is fel emlékeit a kutyáról.⁶⁷

Fiának az emberi lélekről feltett kérdésére adott háromszoros válasza egy másik viszonyulásmódra vall: az apa nem csupán hártítja a kérdést (válaszának ezt a réteget nem is úgy lehetne összefoglalni, hogy lélek nincs, mert nem tudok róla semmit, hanem úgy: lélekre vonatkozó *kérdés* nincs, mert nem tudok a lélekről semmit), de azt is jelzi, hogy a válaszára nem ő hivatott („Ki vele, Paweł, túl korán van még az ilyen beszélgetésekhez, mit akarsz te [tőlem], reggel van”)⁶⁸, a racionalizálhatón túl húzódó többlettel való foglalkozást nem tekinti feladatának. Ezt okkal tekinthetjük tudós mértéktartásnak, az akadémiai szabadság elfogadásának. Tiszteletben tartja, ha más effélékkel foglalkozik, erre vall nyitottsága fia hittan oktatása iránt, s Irenával folyt hitbéli konfrontációra utaló jeleket sem találni.

Paweł példája azonban azt mutatja, sőt (a végkifejlet felől nézve) arra int, hogy életünket nemcsak tudományos feladatként élhetjük, illetve tanácsos élni. Pawełben a többletértelem iránti érdeklődés nagyon is megfér az eszes tehetség

⁶⁵ Paweł eltűnéséhez is racionális ösztöneitől vezetett viszonyul az apa (szemben a többi lakótelepen élővel, akik egyenest a tóhoz indulnak): felhívja nővérét, felkeresi az angoltanárnőt, walkie-talkie-n igyekszik felvenni a kapcsolatot fiával, információkat gyűjt és cserél (az osztálytársakkal és szülőtársakkal). Bár hamar meginog bizonyossága abban, hogy a tavon nem szakadhatott be a jég (erre vall telefonbeszélgetése nővérel), mégsem jut eszébe Krzysztofnek ellenőrizni azt, és azt sem gondolja végig ekkor, hogy ha beszakadt, Paweł is odaveszhetett. Kizárásos módszerrel ellenőrzi sorban a feltételezéseket.

⁶⁶ Úgy is mondhatjuk, hogy a lélek mivoltára, az élet értelmére vonatkozó kérdést feszegeti Paweł, bár már maga a megfogalmazás - az élet „értelme” - a racionalizmus nyelvéhez láncolja a rá irányuló kérdést.

⁶⁷ Paweł: „Mire jó ez az egész? Miért kellene tudnom, mennyi idő alatt éri utol Kermitet Piggy? Mi végre van bármi?” - Krzysztof: „Melyik kutya volt?” - Paweł: „Amelyiknek sárga volt a szeme [...]”.

⁶⁸ „Daj spokój, Paweł, za wcześnie na takie rozmowy, czego ty chcesz, jes t rano.” A mondatot GRODŹ 2018: 150. más látószögből olvassa: az apa szeretné megkímélni gyermekét a szomorúságtól. A „túl korán” hallgatólagos értelme az, hogy Paweł túl fiatal ahhoz, hogy a halállal foglalkozzék, a „reggel van” pedig arra hívja a fiút, hogy kanyarodjanak vissza a mindennapi életbe.

kibontakoztatásával (pld. a sakkmesternek adott matt Paweł okoskodásának köszönhető).⁶⁹

Hallgatólagosan maga Krzysztof is tud az ész mozgásterének korlátairól, kitettsége a nem ismert tartománynak mégis miért nem sodorja őt egzisztenciális kételemekbe? Biztonságérzetének egyik forrása egyrészt alighanem az, hogy tudós feladatát e mozgástér (folytonos, fokozatos) kiterjesztésében látja. Tanácstalanságát látva az emberi lélekkel [dusza] kapcsolatban, szembeötlő, mennyire felszabadultan beszél egyetemi előadásán a nyelv lelkéről [dusza języka]. Úgy látja, megfelelő programozással a csupán két értéket, a nullát és az egyet ismerő, tehát erősen korlátozott mozgásterű számítógép képessé tehető saját döntésre, szabad választásra, felruházható saját ízléssel.⁷⁰

Őt döbenteti meg azonban a legjobban, amikor saját asztali számítógépe, „pal” kétszer is magától, azaz szabadon bekapcsol és felkínálja neki szolgáltatását.⁷¹ Azt pedig aligha gondolja, hogy a világ kimerítő ismerete megszerezhető. A másik szabadsága és az épp kiismerhetőn, a rendszereken túli rend nem törölhető, nem férhető hozzá, nem oldható fel racionalizációval.

Krzysztof (nem megélhetésként értett) biztonságérzetének másik forrása alighanem Isten: a logosz hatálya alá nem vonható tartományban az isteni gondviselésre bízta magát, s így, vélte, kiváltotta a szembenézést saját végességével. Korántsem biztos, hogy a késztetése hiányzik hozzá, valószínűbb, hogy - tudós igényességét követve - a felkészültségét keveselli. Sehhol nem látni jelét annak, hogy Krzysztof szakított volna katolikusságával. Irena jellemzése Krzysztofról, amelyet Pawełnek ad, szabatos: „Apád nagyon fiatalon észrevette, hogy egy csomó minden megszámlálható és megmérhető. Később azt kezdte hinni, hogy minden ilyen. És még ma is azt hiszi. Szerintem néha azért kételkedik benne, de ezt nem fogja beismerni. Egy olyan élet, amelyet Apád él, jóval észszerűbbnek tűnhet, de ez nem azt jelenti, hogy nincs Isten. Még Apád esetében sem” (kiemelések tőlem – B. L.). Az oltárt nem azért dönti fel, hogy Paweł halálára válaszképp felbontsa

⁶⁹ Vö. WACH 2014, 328.

⁷⁰ Napjainkra megvalósult ez az elképzelés, ha a visszaélés módján is, ld. social media targeting, search engine optimization, segregation in social networks, fake-news stb. Kinek-kinek saját preferenciáihoz szabott tájékoztatások és ajánlások jelennek meg saját virtuális felületein, amelyeket automatikus programok igazítottak az egyedi felhasználókhöz: a képernyők tartalma, üzenete egyénenként más és más.

⁷¹ Viselkedése rávilágíthat Krzysztof elképzelésének belső feszültségére: az önálló választásra képes számítógép szabadságán alighanem valamiféle ellenőrzött, felügyelt szabadságra gondolhat, értelme szerint azonban a szabadság nem korlátozható - a logosz által sem. Vö. SOBCHACK 2004, 95. „egyetemi előadásán Krzysztof egyidejűleg méltányolja a beszéd szabályozhatatlanságát, amellyel az túllép minden nyelvi szabályon, amelyeknek el kellene igazodniuk rajta, és üdvözlí ennek a túlszorduló bőségnek az eljövendő megzabolozását [containment] azáltal, hogy azt a számítógép racionális keretbe fogja”.

a szövetséget, amely Istenhez köti, hanem alighanem azért, mert Paweł halálát annak jelenként érti, hogy Isten már felbontotta azt, kilépett belőle. Az, amit fel-dönt, Krzysztof szemében Paweł halálával már megszűnt a szövetség asztala lenni, téglákból rakott tákolmány, feldönthető.⁷²

Sokan figyelik a mentési akciót a tó partjáról. Amikor kiemelik Paweł holttestét, mindenki más letérdel, egyedül Krzysztof marad állva.⁷³

Gold, Bartley, Klinger megközelítése, akik szerint az apa elkülönülése a többi-ektől arra vall, készületlen a közösségi életre vagy hiányzik belőle az alázat, nem illik a helyzethez.⁷⁴ Az apa itt és ekkor szembesül saját végességével, lételemének, az észnek a logosz természetéből fakadó korlátaival, azzal, hogy Isten mindenre képes. Itt és ekkor nyílik legsajátabb betekintése emberi létezése rejtelmibe.⁷⁵ Az, hogy Krzysztof állva marad, erőre vall, arra, hogy vállalja a feladat terhét.

Stat pater dolorosus, amiképp Stabat mater dolorosa. Kasper így ír a *Sabat ma-terről*: „A kereszt legsötétebb éjszakájában is kitartott fia mellett, nem tért ki a kereszt elől, nem menekült el, *kifejező a megfogalmazás 'állt'*, 'stabat mater iuxta crucem' (Jn 19,25). [...] a Pietà [...] ábrázolása szerint, ölében tartja halott fia megtépázott testét - ez a szenvedés legsúlyosabb tapasztalata, amely egy anyának osztályrészül juthat. [...] Mária nemcsak megelőlegzi *Magnificatjában* a hegyi

⁷² Vö. LENZEN 1993, 167. a Mózes haragjával és a kőtáblák összetörésével vont párhuzammal megerősíti, hogy Krzysztof tettének a szövetség megsértése az indítéka, hozzá kell fűzni ugyanak-kor, hogy a filmben Krzysztof szemében épp fordítva, Isten szegné meg azt, ld.: „Verzweifelt stürzt Pawels Vater in die Kirche und wirft den provisorischen Altar um, zornig wie Mose, der nach Israels Bundesbruch die beiden Gesetzestafeln zerschmetterte (Dtn 9,17)”.

⁷³ Erre csak következtetni enged az elbeszélés: látjuk, amint Krzysztofot és Irenát kivéve, min-denki más térdre ereszkedik, miközben Irena Krzysztof mögött áll, bal keze a férfi bal vállán. Vágás. A férfi kabátjának szuperközelije, látjuk, amint Irena keze lejjebb csúszik Krzysztof válláról (el nem eresztve a férfi karját), jelzésképp annak, hogy a nővér is térdre ereszkedik. Vágás. – Csak a testek viszonya jelzi, hogy Krzysztof állva marad. Olyan szekund vagy kistotál, amelyben Krzysztof a térdelőktől körülfogva állna, nincs. Tekinthejük úgy, hogy a kamera tiszteletben tartja Krzysztof emberi méltóságát, nem mutatja őt összeomlása, kiszolgáltatottsága pillanataiban.

⁷⁴ Vö. BARTLEY 2014, 15.: „Krzysztof and Irena are still standing. But Irena herself finally sinks down behind him, leaving him alone *in mute defiance*”. Továbbá GOLD 2016, 71.: „Another encounter that *accentuates the stark contrast between* the individuality of modern man - Paweł's father - and the larger group [...]. *He is still not ready to acknowledge any meaningful relation with a group*”. Továbbá KLINGER 2000, 91.: „Az apa, aki [...] nem esik térdre a jégen tátongó sötét lék mellett a többiekkel együtt, akiket megrendített e lék tragédiát árasztó sötétségének üzenete – épp ettől az alázattól van megfosztva”. Ugyanerről a képről DiBARTOLOMEO 2000, 52. gúnyosan elmarasztalóan beszél: „The communal outpouring of grief and prayer does not seem to move him”. (A jegyzetben kiemelések tőlem – B. L.)

⁷⁵ Továbbá vö. LENZEN 1993, 167.: „Kieślowskis Filmcyklus führt vor Augen, dass es im Leben keine Sicherheit gibt, und erinnert damit [...] an die Situation des Glaubens, der das 'Wagnis schlechthin, jenseits der Wahrscheinlichkeitsrechnung' darstellt”.

beszéd boldogmondásait a szegényekről, a szomorúakról, az üldöztetést szenvedőkről [...], hanem *mindezt ő maga is átélte*".⁷⁶

A tóparton Krzysztof és Mária egzisztenciális közössége tárul fel. Krzysztof kész az istenséggel való találkozásra. Figyelemre méltó, hogy noha az oltárt felönti Krzysztof, de a Mária-ikont sértetlenül hagyja.⁷⁷

Ki mással oszthatná meg szenvedését Krzysztof?⁷⁸ A trauma tapasztalata nem osztható meg azzal, aki nem volt kitéve neki, aki nem szenvedte el.⁷⁹ Paweł anyja, akire szülőként ugyanez a szenvedés vár, hét órányi időzónatávolságra dolgozik.⁸⁰ Irenát a holttestek felszínre hozása után nem látni fivérével. Este séta közben találjuk őt (hazafelé tart, másik városnegyedben él), amikor adásba kerül a tudósítás Paweł iskolájából.⁸¹ A másik tóba fulladt fiúnak, Mareknek az édesanyját (a történetben Ewa Jezierska a neve) és Krzysztoft nem találni egymás társaságában a kiemelés után, jóllehet előtte beszéltek telefonon, találkoztak az angoltanárnő lépcsőházában a lift előtt, és a kiemelés közben karnyújtásnyira állnak egymástól a tó partján, ám ez elkerüli a figyelmüket.⁸² „pal” az egyetlen, aki felajánlja szolgálatát, társaságát, miután magától bekapcsolt, de Krzysztof döbbenet és értetlenül néz rá.

⁷⁶ KASPER 2015, 242. (kiemelések tőlem – B.L.) Ezzel egybecseng KLINGER 2000, 91. sk. értelmezése, amely a könnyező Madonnában magának Istennek a velünk való szolidaritását látja. A kép – folytatja – „a Stabat Mater hangulatát idézi, és titokban elvezet minket a Golgotára”. Vö. még KLINGER 2000: 94.: „A templomi jelentben az apa [...] lázadásához [...] azonnal hozzáadódik az isteni együttérzés”.

⁷⁷ Nem így az irodalmi forgatókönyvben, ld. 30. jelenet KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 33.

⁷⁸ DiBARTOLOMEO 2000, 57. egyedül áll a feldolgozott szakirodalomban azzal, hogy megkísérel kétséget ébreszteni Krzysztof gyógyával kapcsolatban: „Although we know that Irena feels the full weight of Paweł’s loss and mourns him, we are unsure of Krzysztof”.

⁷⁹ Jacek szülei hitványságból (a szülők közti szolidaritás hiánya miatt) kerülnek a találkozást Krzysztoffal. A tóparton aggódnak ők is, míg oda nem szalad a fiuk. Jacek az egyetlen, aki tudja, hogy Paweł korcsolyázni indult a barátaival, Krzysztof hiába éri utol őket, amint kiszállnak a liftből, Jacek a csukódó előszobaajtó mögül kénytelen kikiabálni a híreket.

⁸⁰ Szembeötlő, hogy Krzysztof nem hívja fel az anyát (a feleségét) telefonon, holott a kiemelés és a templomi jelent között járt odahaza (a cselekmény idején walkie-talkie van, mobiltelefon nincs). A megrázkódtatás hatása aligha oldódott még benne. Éjszakai kimenője azonban a cselekmény első éjszakáján Paweł lámpaoltásának idején, kiváltképp a parfüm, az illatosítás, úgy, hogy azt Paweł is láthatja, többről is vall: a két szülő párkapcsolata meggyengült, noha gyerekek felé a közös ajándékkal a kerek család képét közvetítik.

⁸¹ Vö. még BARTLEY 2014, 21. sk.

⁸² Tekintetüket mereven a tóra szegezik a beállításokban. Krzysztof a tömegben Ewa mögül, az asszony baljáról bukkan fel, majd úgy kerül ki és áll elé félig, hogy nem lesz figyelmes az asszonyra, holott annak festett vöröses haja szembeötlő. A férfi pedig hiába áll Ewa látóterében, az asszony pillanatra sem veszi le tekintetét a tóról, akkor sem, amikor fájdalmában az ujjait harapja – korábban a lift előtt a földre rogyott a hír hallatán, hogy elmaradt az angolóra. Később a tömeggel együtt Ewa is térdre ereszkedik. Az irodalmi forgatókönyvben (29. jelenet, KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 33.) Ewa elutasító, elfordítja a fejét, amikor Krzysztof elhalad mellette, a filmben ez nem állítható Ewáról.

Bár kézenfekvő volna a filmet a bűn, a parancsolat-szegés és a rá válaszképp adott isteni büntetés kettősségében elemezni, csakhogy Krzysztof nem esik a hübrisz bűnébe.⁸³

Ezt mutatja válasza Paweł kérdésére az élet értelméről reggeli közben. A kérdésre az adja az alkalmat, hogy Paweł meglát apja újságjában egy gyászjelentést, az okot pedig az, hogy előtte hazafelé a közérútből egy döglött kutyát látott és kétélyei támadtak a dolgok értelméről.

Az apa megérti a kérdést, nem vonja kétségbe annak jelentőségét, indokoltságát, nem marasztalja el Pawełt, amiért effélék foglalkoztatják, beismeri tudatlanságát vagy tájékozatlanságát az emberi lélekkel kapcsolatban. Amikor Paweł aznap délután Irenának is felteszi ugyanezt a kérdést, kiderül, apja mégis adott rá választ: az élet értelme jobbá tenni az utánunk élők életét. Ez találó racionális válasz, vagyis Krzysztof komolyan vette fia kérdését. Ráadásul a tevékeny és érző hitéletet élő Irena is megerősíti az apa válaszát, a segítőkészség örömeiről beszél.⁸⁴ Voltaképpen mindkét felnőtt tanácstalan, tekintetüket súlyos premier plánok mutatják.

Paweł korcsolyázásának előkészítésében sem látni Krzysztofon a tudomány önhittségét. Már az első számításnál körültekintő: „Nem tétélezhetjük fel, hogy egész idő alatt fagyni fog. Inkább éjszaka, mondjuk 10 órát van fagyponnalatt. De pontos adatokra van szükségünk”. Miután Paweł előadja a kérését, ellenőrző számítás végez. Nem vádolható meg azzal, hogy vakon bíznék a számításokban, személyesen ellenőrzi a helyszínt: ránehezedő lépésekkel jár a jégen, bottal döfködi, előbb zárt lábbal, majd kisterpeszben ugrál rajta. Még elalvás előtt felhívja Paweł figyelmét, hogy maradjon távol a tó befolyójától. A tó mélységét 3,5 méterrel számolja, a tavat tápláló befolyó „nem túl mély, de nem szeretném, ha megfűrödnél benne” – inti humorosan a fiát.

Krzysztof életét kitölti a programfejlesztés (a torna és a reggeli között programot futtat „pal”-on), de sem a számítógépet nem bálványozza, sem programozóként-nyelvészként nem tetszeleg Isten vagy teremtő szerepben. Aligha véli kiismerhetni a természeti világot matematikai módszerekkel, ha a számítások után tapasztalatgyűjtés végett kimegy a tó jegére.⁸⁵ A digitalizáció módszerével a világ

⁸³ A korábbi bekezdések rámutattak: sem Isten, sem a lélek létezését és gondolatát nem tagadja Krzysztof.

⁸⁴ Noha Krzysztoffal még nem közölték a hírt, Irena ekkor már beírta Pawełt hittanra. Mivel nem jellemző rá a hittérítői serénység, alighanem ez járhat a nővér fejében, amikor az élet kérdését hirtelen átfordítja Isten kérdésébe. Mintha tankönyvből olvasná, elmondja, hogy az élet ajándék, majd Isten létezésére tereli a szót. Irena nem a szavak embere, összeölelkezik Pawellel és ennek meghittségében rámutat, Isten a szeretet.

⁸⁵ HALTOF 2004, 82.: „The father, *as if not trusting his own calculations*, checks the ice the night before the fatal accident to make sure that it is safe [...]”.

gazdagságának feltárására, modellálására törekszik, nem pedig matematikai törvényeknek való alávetésére, velük való elszíntelenítésére. Racionálisan meg nem alapozható következtetéseket, leírásokat nem látni tőle. „pal” spontaneitását távolságtartással fogadja (szemben Pawełlel, aki hódolattal tekint apja asztali gépére, mindentudó, mindenható értelmet lát bele). Tudományos jogositványaival nem lép tudománytól nem érintett területre.

Krzysztof hübrisztét a történet filmnél korábbi, irodalmi változata sugalmazza. Csakhogy a Forгатókönyv és a film különbségei azt mutatják, a két elbeszélés között nincs átjárás, a film új, más narratív döntéseket hoz.

A Forгатókönyvben a holttestek kiemelése körüli jelenetek sorrendje és tartalma eltér a film ugyane jeleneteitől.

Az írott 26. jelenetben⁸⁶ miután Jacektól megtudta, hogy Paweł korcsolyázni indult a barátaival, Krzysztof nem a tóhoz megy, hanem haza. „pal” magától bekapcsol és kínálja szolgáltatásait. A kiemelés előtt tart a cselekmény, az apa csak következtethetett fia halálára a szerzett információkból. Kérdéseket szegez a gépnek: „Mi a teendő?”, „Minek neked egy kisgyerek?” („Po co ci mały chłopiec?”), jelet vár a géptől, ám az a bebillentyűzött szavak szinonimáit írja ki, végül az „érzés” és „remény” szavakra azt feleli a „pal”, hogy elfogyott a memóriája.

Azért is meglepő, hogy „pal”-on kéri számon Paweł halálát,⁸⁷ mert a jég teherbírását nem azon, hanem Paweł számítógépén számolta ki⁸⁸.

A tóparton Krzysztof éppily rejtélyes utalást tesz „pal”ra: megtudja egy ott álldogáló férfitől, hogy az éjjel forróvizet engedtek a tóba, majd védelmére kel a számítógépnek: „Véletlen, ezt nem láthatta előre. [Przypadek, tego on nie mógł przewidzieć]”. A férfi értetlenül vissza is kérdez, hogy kire gondol!⁸⁹

„pal” első spontán bekapcsolódásakor, a Forгатókönyvben, Krzysztof leplezni igyekszik „pal” képességeit,⁹⁰ ám Paweł érdeklődésére visszkapcsolja a gépet,

⁸⁶ KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 30-32.

⁸⁷ Mivel a vakvéletlent tekinti a baleset forrásának, WACH 2014, 317 megszelidíti a jelenetet, amikor az apa kérdését átfogalmazva eltünteti a felelősségre vonás hangját: „miért kellett a fiának meghalnia” („wieso sein Sohn sterben musste”).

⁸⁸ Ld. 12. jelenet, KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 20. A filmben is Paweł gépén számolja ki az apa. ŽIŽEK 2001, 118. összefoglalása alighanem rávetíti a forгатókönyvet a filmre: „They consult the computer: the ice will hold the boy's weight, he can go. However, Pawel doesn't return home: the computer was wrong, there was a freak local thaw and Pawel drowned.” Paweł számítógépe egyáltalán nem volt rossz, a számítást jól végezte el. Rossz csak a jóslásra tervezett „pal” lehet, amennyiben (sugalmazza Žižek leírása) nem jósolta meg a „váratlan helyi olvadást”.

⁸⁹ Ld. 24. jelenet, KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 28. Ez a találkozás és szóváltás hiányzik a filmből.

⁹⁰ Ld. 9. jelenet, KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 17. sk. Azt mondja fiának, hogy alighanem saját maga felejtette el kikapcsolni

hozzátéve, hogy az még nincs kész. Kiderül, „pal”-nak különböző nyelveken lehet kérdéseket feltenni, érti és válaszol rájuk, tud sakkozni, ismeri Paweł másnapi órarendjét. A bemutató is azt sugallja, „pal” előre lát a jövőbe.

Ezek után különös, hogy második spontán bekapcsolódásakor miért nem érti a gép Krzysztof kérdéseit, miért nem felel rájuk. Úgy viselkedik, mint HAL KUBRICK 2001: *A Space Odyssey* sci-fijében, amikor ellene fordul a legénységnek. Žižek 2001 Stephen King-féle rémalakként írja le.⁹¹

Úgy fest, a Forгатókönyvben Krzysztof már elkészítette azt a számítógépet (az utolsó simításoknál tart), amelyről a filmben csupán mint távlati elképzelésről beszél az egyetemi előadásán.⁹²

A Forгатókönyvben Krzysztof valamiféle rejtőzködő informatikai alkimista, aki egyszerre bálványozza saját teremtményét és élvezi saját teremtő szerepét.

Azelőtt, hogy lakásából a tóhoz venné útját, a Forгатókönyv szerint⁹³ az apa betér a templomba, gyertyát gyújt Pawełért. Az írott változat hangsúlyozza, hogy „Krzysztof elfelejtette, mit kell csinálni templomban”. Irena homályos célzása, amelyet a lakásán a Forгатókönyvben Pawełnek az apjáról mond, csak megerősíti, hogy Krzysztof elfordult Istentől: „Többre is vihette volna, ha nem fordít hátat valaminek. [Ale móglby jeszcze więcej, gdyby sam nie zrezygnować z czegoś]”.⁹⁴ Megfelel ennek, hogy a Forгатókönyvben⁹⁵ a Mária-ikont (!) taszítja Krzysztof a földre.

A földön fekvő képre csorgó viasz azonban a Forгатókönyvben nem alakulhat könnycseppekké (erre nem is tesz utalást a szöveg). Az keresztelőkútból kiemelt és az arcához tartott jégdarab kapcsán felvetett kérdésével (hogy a Krzysztof „ujjai közt lefutó csepegés - víz vagy könny?”) maga a Forгатókönyv sugalmazza, hogy az apa könnyezik (a film nem kínálja ezt a lehetőséget). A jelenet végén az ajkai közt elmotyogott kérdés („kivel [lehet itt] beszélni”) a semmibe vész:⁹⁶ a

⁹¹ ŽIŽEK 2001, 123.: „the computer is here mystified into an almost Stephen-Kingesque status of the Green Evil Object, at the same time a malevolent subject and an indifferent blind machine, the other - evil - side of God”.

⁹² Ld. 10. jelenet, KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 18. sk. A forгатókönyv nem hallgat bele az előadásba, nem ismerjük meg Krzysztof informatikáról, számítógépről vallott elképzeléseit. Alighanem azért nem, mert a forгатókönyv szerint azokat már megvalósította.

⁹³ Ld. 28. jelenet, KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 32. sk.

⁹⁴ Ld. 7. jelenet, KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 16. A filmben ennek épp az ellenkezőjét állítja a nagynéni: Krzysztof nem távolodott el Istentől.

⁹⁵ Ld. 30. jelenet, KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990: 33. sk.

⁹⁶ SOBCHACK 2004, 97. értelmezése inkább a forгатókönyvre áll, a filmre aligha: „Tudatában lévén talán még annak is, hogy mennyire korlátolt az emberi látás és hogy kívülről nézve ő maga milyen képtelen látványt mutat, [Krzysztof] kiemeli a jeges lencsét, hogy bizonytalanul megnézze, hogy keresztül és túlnézzen rajta bele a semmibe”.

Forgatókönyv szerint térdel ugyan egy pap a templom betonján, ám imájába merült, aligha jutnak el hozzá Krzysztof szavai.

A Forgatókönyv végére az apát teljes elhagyatottságban találjuk. Saját maga teljesítette be az isteni büntetést: elvesztette az uralmát saját teremtménye fölött, bálványa ellene fordult. Így veszi át „pal” a hatalmat alkotójától. Alighanem ez a magyarázat rá, hogy a számítógépet nem bántja. Az ikonrombolással pedig eltaszította magától Istent. „pal” színlelő viselkedése arra vall, csakugyan felelős Paweł haláláért. Vagyis a Forgatókönyv szerint *szintén* állítható, hogy fia meggyilkolásával büntette volna Krzysztoft Istent.⁹⁷

A Forgatókönyvben nem találni a stat pater-jelenetet,⁹⁸ Krzysztof öneszmélése nem következik el.

A filmmel ellentétben a Forgatókönyv elmondja a baleset okát: az erőműből éjjel forróvizet töltöttek a tóba. Ez egyfelől alighanem mulasztás (a lakosság tájékoztatásának mellőzése, talán még környezetkárosítás is), másfelől azonban szabad cselekedet, amely nem jelezhető előre számításokkal. Ez indíthatja Krzysztoft, hogy a hír hallatán nyomban fel is mentse „pal”-t. Csakhogy a számítógépet előrelátónak programozta (ezer évre előre beletöltötte a naptárt)! Így épp ennek az értesülések köszönhető, hogy „pal” ármánykodása lelepleződik.⁹⁹

A filmben azonban a balesetnek ez a magyarázata a néző figyelmét a teremtés rendjéről és Krzysztof végességéről, kiettségéről a számítógép teljesítőképességére és az emberi felelősségre – realiztikus-naturalisztikus tévutakra - terelné.¹⁰⁰ Az előbbi firtatni felesleges: Krzysztof látja a logosz korlátait, „pal” spontán

⁹⁷ A filmmel kapcsolatban ugyanezt állítja KLINGER 2000, 93.: „a *Tizparancsolat 1.* filmjében Isten vajon kegyetlenül megtorolta-e az apát a fiún a hitelensége miatt, és mert 'idegen istent' követett – a számítógépet? Nem! Nem érzem, hogy Kieślowski ilyen bűnhődésmotívumot sugallna”. Ezzel ellentétben, ráadásul a filmről szólva állítja DiBARTOLOMEO 2000, 49. azt, hogy maga Isten oltja ki Paweł életét nevelői célzattal: „This God is indeed a jealous and spiteful one, who seemingly smites a young boy to make His presence known. [...] and Krzysztof must be taught this lesson”. A DiBartolomeo-idézetben szereplő „jealous” a Kiv 20,5 versre utal, az ott szereplő „kanna” / „zelotes” szó „féltékeny”-ként való értelmezését KLINGER 2000, 94. módosítani javasolja „szenvedélyes”-re (a magyar fordítás szerint). A DiBartolomeo-idézetben a „spiteful” (rosszindulatú) szó a szerző értelmezői adaléka.

⁹⁸ Ld. 29. jelenet, KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990: 33. Az apa épp a kiemelés pillanataiban érkezik a tóhoz, csetlik-botlik a tömegben, a hordágyakhoz akar eljutni, amelyre a holttesteket fektetik majd. Irena már ott van. A leírás szerint „fia nyugodt arcát nézi”, ám aligha jut rá sok ideje, mert Irena máris gondjaiba veszi Pawełt (keresztet rajzol a homlokára, igazgatja a dzsekijét).

⁹⁹ GOLD 2016, 56. értelmezésében a forróvíz betöltése a fagyott tóba a természeti rend, Elohim rendjének megsértése. E rend szigorára vall, hogy a betöltés következményeképp Paweł belefut a tóba.

¹⁰⁰ ŽIŽEK 2001, 122 szerint a forróvíz betöltésére tett utalás elhagyása a filmből, egészen metafizikai spekulációk előtt nyitja meg az utat.

bekapcsolódását inkább tekintheti programozói hibának, mint erénynek.¹⁰¹ A tóparton berendezkedett Fiatalember és a betöltés lakótelepi szemtanújának felelőségét viszont okkal kellene firtatni.¹⁰²

A Forgatókönyvben nincs keretjelenet: nem látni sem a tévériportot az elején és a végén, sem Irenát és a Fiatalembert az elején. Alapozó városkép után Krzysztof lakásában kezdődik, egyenesvonalúan halad a templom-jelenetig és az összeomlott, magára maradt Krzysztof képével ér véget az írott történet, amely ezzel a színházaszerű befejezéssel a bálványt állító Krzysztof bukásáról szól, a többi szereplőt járulékos helyzetbe tolja az egyetlen hőshöz képest.

Az irodalmi elbeszélés műfajának, amely a tudományos-fantasztikus thrillerhez áll a legközelebb, megfelel a keret hiánya: az elidegenítés alighanem tompítaná a műfaji hatást. Kérdés azonban, hogy ez a műfaj mennyire támogatná az elbeszélői tervet, amely épp a mindennapi életben keres hozzáférest a Tízparancsolathoz az önkényuralom és a látszat jóléti társadalom romjain.¹⁰³

A keretes szerkezet ugyanakkor a filmben – a Forgatókönyvvel egybevetve – alkalmas arra, hogy több karakter (nemcsak Krzysztof, hanem Irena és a Fiatalember) válaszlépését, viszonyulásmódját is bemutassa Paweł halálához, kiegyenlített hangsúlyokkal, anélkül, hogy kijátszaná őket egymás ellen. A mozdulatlan képekkel az utolsó kockákon a film Pawełnek is megadja a végtisztességet.

A zárlatot Haltof és Bartley annak jeleként értik, hogy Paweł tovább él az emlékezetben, megerősítve ezzel Krzysztof elképzelését, aki fia kérdésére, mi marad a halál után, azt felelte a reggelinél, hogy az emlékek rólunk meg tetteinkről. Grodz ezzel ellentétes következtetésre jut: a végén a tévében látjuk Paweł képét, ezzel őt az elbeszélés, érvel, nem a digitális, hanem az analóg világgal kapcsolja össze, amelyre a feledés vár. Mindazáltal a *Tízparancsolat - Egyre*, s alighanem értelmezőire is éppúgy illik Coates állítása, aki Kieślowski 1980-as rövidfilmjére, a *Beszélő fejekre (Gadajace głowy)* utalva (amelynek utoljára megszólaló szereplője, a százéves asszony arról beszél, hogy szeretne tovább élni), azt a megfigyelést teszi, hogy a „megmaradásnak ez a vágya fogja üldözni Kieślowskit minden filmjében”.¹⁰⁴

¹⁰¹ Vö. GOLD 2016, 63. sk. Krzysztof arcjátékára hívja fel a figyelmet: „[...] the facial response of a perplexed human to a computer screen that is 'ready' for something”.

¹⁰² Ellentétben a Forgatókönyvvel, ahol a Fiatalember a holttestek felszínre hozásakor megjelenik a tömegben, elhalad Krzysztof és Irena mellett, a filmben a kiemelés idején nincs jelen, csak a tűz maradványait látni, amely különös vörös fényt vet Krzysztof arcára. A film nyitánya azt mutatja, a kiemelés után valamikor visszatért a Fiatalember a tópartra.

¹⁰³ Az epizódot 1989. dec. 10-én mutatta be a lengyel televízió. Vö. KICKASOLA 2016, 31.: „Kieślowski was not interested in the exposition of the Ten Commandments but rather in their sensual and dynamic force in our contemporary lives”.

¹⁰⁴ Ld. HALTOF 2004, 83.: „The screen almost freezes, thus almost immortalising the boy, transferring him to another realm, the realm of human memory”, ld. továbbá BARTLEY 2014, 19.: „the

Ha Krzysztofnak nincs bűnös / vétke tette a cselekményben, akkor a történet nehezen elemezhető a bűn – büntetés / bűnhődés mintájára. Ha nem akarjuk ehhez a dinamikához hozzáfeketíteni az apa alakját, akkor mi az elbeszélés mozgásteré?

Buber értelmezése rávilágít a Tízparancsolat etikai rétegei mélyén, mögött húzódó úgymond rituális rétegekre: a „sinai törvényadás [...] olyan alkotmány [...], amelynek minden határozata [...] arra irányul, hogy a népet önmaga fölé, a 'szent' szférájába emelje: nem azt tűzi eléje célként, hogy 'jó', hanem azt, hogy 'szent' legyen. [...] Ezt felülmúlhatatlan világossággal mondja ki a cél indoklása: Izraelnek szentnek kell lennie, 'mert én szent vagyok'”.¹⁰⁵

1952-es írása rímeli Bubernek a *Die literarische Welt* 1929-es körkérdésére adott válaszára, amely rámutat a Tízparancsolat világi domesztikálásának, erkölcsi, jogalkotói társadalmiasításának, kisajátításának a fonákságaira, arra, hogy félretolják az Isten-ember kapcsolatára vonatkozó parancsolatokat, és hogy matematizált szabályzókkal határozzák meg az emberi tettek és a válaszképp adandó visszont-tettek kapcsolatát, ami idegen Istentől. A világi erkölcsökké és jogszabályokká átalakított Tízparancsolat már nem az, ami, az így gyártott „Én-Tehozzád” kapcsolatban már nincs jelen a tízparancsolatbeli megszólító Én és megszólított Te. A világi jogüzemnek nincs köze az ember Istentől „Te”-ként való megszólítottságához és a hit felforgató szituációjához.¹⁰⁶ Azzal zárja gondolatmenetét Buber, hogy „ha a társadalom mégis arra vetemednék, hogy [...] erkölcsét és [...] törvényét [...] „a [Tízparancsolat] szavának” adja ki [...] – akkor valami olyan történnék, ami még nem volt. És akkor talán túl késő volna a társadalom számára, hogy felfedezze, van valaki, aki kikéri magának, hogy altisztek és hóhérok legyenek a szolgálattevői”.¹⁰⁷

A kérdésre, mi a teendő a Tízparancsolattal, Buber azt feleli: „odavezetni hozzájuk [zu ihnen hinzuführen] - nem valami papirusztekercshez, még csak nem is a kőtáblákhoz, amelyekre „Isten ujja” egykor rávéste a parancsolatokat, miután elhangzottak, hanem a szó elhangzásához”.¹⁰⁸ A *Tízparancsolat – Egy* narratívája megfelel Buber tervének: nem a betűt venni túhegyre, hanem felmutatni azt a

television clearly provides one kind of answer to Pawel's question to Krzysztof about what is left after death; it also works as a commentary on Krzysztof's reply [...] that all that remains is memory”. Ld. továbbá GRODZ 2018, 155., amely azzal folytatja, hogy Pawel „arcának torzítása az anamorfózis festészetből ismert trükkjét idézi fel, amely elrejtí az élet, az elmúlás és a halál igazságát”. Ld. továbbá COATES 2000, 177. sk.

¹⁰⁵ BUBER 2017, 132. sk. Vö. Kiv 19,5-6: „Most ezért, ha engedelmesen hallgattok szavamra, és megtartjátok szövetségemet, akkor, bár enyém az egész föld, valamennyi nép közül ti lesztek az én tulajdonom. Papok királysága és szent [kadós] népem lesztek”.

¹⁰⁶ Ld. BUBER 1964, 898. sk.

¹⁰⁷ BUBER 1964, 899.

¹⁰⁸ BUBER 1964, 899.

jelenidejű szituációt,¹⁰⁹ amelybe megszólíthatóként léphet az ember az őt megszólító (vagy meg nem szólító) színe elé.

Az epizódok főcímeiben, vége-főcímeiben semmilyen formában nem szerepelnek parancsolatok. A címekben a „Tízparancsolat” szó után tőszámnevek állnak (betűkkel írt számszavak), még csak nem is sorszámnevek! A Forгатókönyvben az epizódcímek római számokkal írt tőszámnevek. A cselekmény során sem hangzanak el, szövegük nem látható, nem hivatkoznak, utalnak rájuk egyetlen epizódban sem, egyedül a *Tízparancsolat – Nyolcban* egy mellékszereplő (hallgató Zofia egyetemi előadásán). A parancsolatok jelenléte mondhatni non-diegetikus.

A parancsolatokkal való személyes, eleven találkozás lehetőségét vizsgálni, felfedezni a rájuk való megnyílás pillanatait akkor hiteles, ha nem bocsátja előre, nem veszi eleve adottnak őket a narratíva. Annál is inkább, mert a parancsolatoknak nem valami kész értelmére kell rátalálni (a narratívában nem látni jelét az indoktrináció igényének), hanem arra az értelmükre (üzenetükre, inspirációjukra), amely a szereplők cselekvéshelyzeteiben, előzetes hangoltságukban számukra megnyílik, amely ott és akkor épp számukra válhat hallhatóvá azokból. A cselekmény nyitottsága (a kockázatos cselekményszöveg) annak a szabadságát is magában foglalja, hogy a találkozás nem következik el. Erre példa a *Tízparancsolat – Egy* Forгатókönyvben olvasható története, ahol Krzysztof elengedi a találkozás lehetőségét, Isten közösséget vállaló szenvedése, irgalmassága sem mutatkozhat meg.

A néző nem tud többet, mint a szereplő, a narratíva nem szervezi meg a néző külön, szereplőtől független találkozását a parancsolatokkal. A parancsolatok megfeleltetése az epizódoknak épp ezért nem magától értetődő, az kreatív értelmezői feladata a nézőnek, a hősökkel együtt járva útjukat végezhető el.¹¹⁰ A különbségek az epizódok és a parancsolatok megfeleltetésében az elbeszélői vállalkozás jellegéből erednek.¹¹¹

A feladat nehézségét az elbeszélés is érzékeli. „pal” alakjában, mutat rá GRODŹ 2018, maga a film is előrevetíti azt a fordulatot, amely napjainkra elkövetkezett: az új közösségeket nem erkölcsi mércék, az ezeket őrző írások kapcsolják össze,

¹⁰⁹ Vö. még RÁCSOK 2011, 1.sk.: „realista kontextusban igyekszik megközelíteni a ’megjeleníthetetlent’”, RÁCSOK 2011, 4. sk.: „az emberi megtapasztalásokban megjelenő parancsolatok megmutatása által [...]”.

¹¹⁰ A problémához ld. ŽIŽEK 2001, 111. skk., továbbá COATES 1999 egész tanulmánya.

¹¹¹ Ez ellene szól annak, amit RÁCSOK 2011: 6. állít, hogy Kieślowski „a római katolikus számozást veszi alapul. Az egyes parancsolatokhoz tartozó részek címei is ezt a számozást követik” (ehhez nem jelöl meg forrásokat). Ebből uott arra a következtetésre jut, hogy: „A bibliai parancsolatok preambulumban bemutatkozik a törvényadó, a néppel szövetséget kötő, szabadító Isten. Kieślowski filmsorozatából azonban hiányzik ez a rész”. Expressis verbis et nominis csakugyan nem foglalkozik a preambulummal a *Tízparancsolat - Egy*, ezen módon azonban a parancsolatokkal sem. Saját értelmezése alapján jelen esszé a Kiv 20, 2-3 két verset rendeli hozzá az első epizódhoz, más értelmezések más bibliai verseket.

hanem digitális hálózatok.¹¹² Az új kommunikációt a virtualitás és az anonimitás jellemzi: a képernyő kitakarja az arcot, a személyességet.

„[...] ’mert én szent vagyok’”, idézi Buber. Ugyanezt idézte és értelmezte Kasper Hóseá/Ozeás/Hóseás próféta könyvéből (Oz 11,9). A Tízparancsolat is összekapcsolja Isten szent voltát és irgalmasságát: „De irgalmasan bánok ezer nemzedéken át azokkal, akik szeretnek engem és megtartják parancsolataimat” (Kiv 20,6). Kasper és Buber állításai egybecsengenek.¹¹³

Nem tudni, látja-e Krzysztof a könnyező Máriát. Mielőtt eldőlnek a gyertyák és könnyekre fakad a Madonna, e két premier plán előtt Krzysztofot az oltár előtt látni (épp dönti fel). A két premier plánt Krzysztof közelije követi, ám ekkor már a keresztelőkútnál találni őt. Csakhogy a keresztelő kút, mint azt a jelenetet alapozó nagytotál is mutatja, a kapunyílások közelében áll, átellenben az oltárral. Valamikor el kellett jutnia oda Krzysztofnak az oltártól, ami a gyertyák és a Madonna premier plánjai közben kellett, történjék. Kideríthetetlen, közben hová nézett, merre fordult, Máriára emelte-e a tekintetét. (Ez az okoskodás ráadásul idegen a premier plán természetétől, amelynek épp az a sajátja, hogy kiáll a fizikai időből.) Stiliztikai eszközeivel a narratíva hozzáférhetetlenné teszi az apa viselkedését ebben az időben, nem enged érveket sem amellett, hogy Krzysztof látja őt, sem az ellenkezője mellett.

Coates ebből arra következtet, hogy Krzysztofhhoz nem jut el Mária irgalmas közeledése: ha eljutna hozzá, érvel, akkor ezt okvetlenül megmutatná a narratíva egy ellenbeállításal.¹¹⁴ Csakhogy ez a várakozás akkor volna indokolt, ha a történetnek egyetlen hőse volna, az apa, és a bűn – büntetés / bűnhődés – megtérés / bukás szerkezetet mutatná az elbeszélés, vagyis ha a Forгатókönyv változatát vizsgálnánk. Ha a film arra vállalkozik, hogy buberi értelemben „helyzetbe hozza” a Tízparancsolatot,¹¹⁵ hogy az isteni szó (szólítás) és az emberi megnyílás

¹¹² GRODŹ 2018, 153.: „Jest więc pojawienia się nowego pokolenia i nowej wspólnoty, której nie łączy zapis na kamiennych tablicach, odsyłający do zasad etycznego postępowania, a sieć komputerowa”, példaként a Paweł és anyja közti kapcsolatra, Krzysztof programfejlesztési elveire, „pal” spontán beszélgetés-kezdeményezésére utal.

¹¹³ Vö. még RÁCSOK 2011, 9.: a film utolsó jelenetei „hallgató Istent jelenítenek meg, aki hallgató-sában együtt érző és nem bosszúálló, megmutatva ezzel a Végső Értékelő végül mégis irgalmas hozzáállását”.

¹¹⁴ COATES 2012, 39.: „The occlusion of any acknowledgement by him [Krzysztof] of possible divine compassion is marked by the lack of any counter-shot of him noticing the waxen tears.” Az ezt megelőző mondat pedig arról beszél, hogy ha látná is Krzysztof Mária könnyeit, akkor sem biztos, hogy ráismerne bennük a fájdalom közös vállalására: „The Madonna may be as grief-stricken as Krzysztof, but in his eyes the divine face may seem as impassively inscrutable as [...] the computer”.

¹¹⁵ Vö. Józs 1,8.: „Ne hagyd abba ennek a törvénykönyvnek az olvasását, arról elmélkedj éjjel-nappal”.

találkozásának lehetőségét mutassa meg, akkor ez az ellenbeállítás már fölösleges. Ha nem választjuk le a Kiv 20,3 versről („Ne legyen más istened rajtam kívül) a Kiv 20,2 verset („Én, az Úr vagyok a te Istened [...]”), akkor nem elég leragadni Krzysztofnál, azt is fontos láttatni, aki a szövetség másik oldalán áll, aki azt várja, legyünk szentek, aki részt vállal szenvedésünkből, és aki be is mutatkozik: „Én [...] vagyok a te [...]” - „Én vagyok a te”.¹¹⁶

¹¹⁶ Ez a címe Esterházy Péter 1. parancsolatra írt drámájának (*Én vagyok a te – mai revü*), ld ESTERHÁZY 2010. A bibliai vers szövegének „Esterházy-metszése” nemcsak Én és Te dialogikus viszonyának, de az istenképmásíságnak a felhangjait is megszólaltatja benne. Az imago Dei (celem Elohim) látószöge a compassio és a sancticitas mélyebb rétegeibe enged betekintést. Ebből a látószögből elemezni a sorozatepizódot és összevetni a drámával meghaladja jelen esszé vállalkozását.

A soá emlékezete a *Tízparancsolat Nyolcban*.

Kieślowski filmjének dramaturgiai koncepciója.¹¹⁷

A *Tízparancsolat Nyolc* (*Dekalog, osiem*) két, évtizedek óta húzódo konfliktust tár fel, amelyek elválaszthatatlanok egymástól. Elbeszéli, hogy két értelmiséginek, a new york-i Elźbietának és a varsói Zofiának a cselekmény jelenében váratlanul fellobbanó konfrontációja hogyan jut nyugvópontra. Kettejük kapcsolatának alakulása kerete és ellenpontja Zofia és a szabó szembenállásának, amely feloldhatatlan, és amely a két asszony sikeres konfliktuskezelésére sötét árnyat vet.

Dramaturgiai kedvezmények világítanak rá a két értelmiségi intellektuális és morális készületlenségére, akik magára hagyják traumájában a szabót, rehabilitációjáért semmit nem tesznek, holott a derékba tört életnek Zofia volt az okozója, és Elźbieta a tanú rá, hogy a férfi igaz emberként viselkedett a vészkorszakban.

A film felépíti és elfogadtatja Zofia sztár-értelmiségi képét, a játékidő jó része Zofia lelki gondozásával telik, majd leleplezi a látszatot és megtéveszthetőségünkre figyelmeztet. Az igazi traumatizált nem Zofia, hanem Elźbieta és a szabó, akiknek ő okozott életre szóló sérülést. Zofia mércéi és mintái a felelősség hárításának, palástolásának eszközei.

Ma is hiteles a mód, ahogyan a sorozatepizód az emlékezetpolitika jelentőségére irányítja a figyelmet.

„De a némaság mi helyett?”
(Tandori Dezső)

Kieślowski tévésorozatának, a *Tízparancsolat*nak két epizódja utal Lengyelország náci megszállására, közülük a *Nyolc* cselekményének közvetlen is forrása a soá. A karakterek a zsidóüldözés köré szerveződnek: az üldözött (Elźbieta), a szószegő (Zofia), a megmentő (a szabó, akinek, szembeötlő, nincs neve).

Az 1980-as évek végén (a sorozat készítése és vetítése idején) játszódó cselekmény forrása az 1943 februári konfliktus: az akkor hatéves zsidó lánynak,

¹¹⁷ Az esszé részletei elhangoztak az „Emlékkonferencia a Kristályéjszaka 80. évfordulója alkalmával” ülésén (Budapest, 2018. nov. 11., WJLF Soá és Kereszténység Kutatóintézet) és „A mozgókép és világa” konferencián (Miskolc, 2019. nov. 21., ME BTK Antropológiai és Filozófiai Tudományok Intézete).

Elżbietának új búvóhelyet keresnek Varsóban.¹¹⁸ Egy akkor huszonkét éves férfi (szabó a cselekmény jelenében) vállalja, oltalmat nyújt számára, azzal a – teljesíthető - kikötéssel, hogy írást kap róla, a lány keresztény. Zofia megígéri, hogy férjével a lány keresztszüleiként mutatkozva be, tanúk előtt igazolják ezt. Zofia papot, tanúkat hív, ám a találkozón megszegi ígéretét, igazolás nélkül elbocsátja a lányt. Elżbieta így két módon is életveszélybe kerül: egyrészt kijárási tilalom idején kell elhagynia Zofia lakóhelyét, másrészt meghíúsul a bűjtatására tett erőfeszítés.¹¹⁹

Elżbieta a történet idején New Yorkban él, a népirtás túlélői életének kutatója. A cselekmény Varsóban játszódik. Elżbieta kulturális csereprogram keretében épp ott tartózkodik. Zofia a varsói egyetem etika professzora. Elżbieta kollegiális gesztusból meglátogatja az óráját. Zofia olyan egyetememes erkölcsi elvet fogalmaz meg (a gyermeki élet megőrzése mindenképp felett áll), amely ellentmond 1943-as tettének. Elżbieta megütközik ezen, bekapcsolódik az órába, olyan esetet javasol megvitatásra, amely zavarba hozza Zofiát a katedrán, majd óra után felfedi számára kilétét. Ez fordulatot hoz viszonyukban: hiába évtizedes kollegiális kapcsolatuk, Zofia nem ismert rá az egykor cserben hagyott kislányra, és Elżbieta bár többször habozott, hallgatott 1943-as találkozásukról.

A filmet többféleképp értelmezik.

Olyik megközelítés a két női karakter kapcsolatának alakulására korlátozza a történetet – így tesz LESCH 1993 és WILSON 2016.¹²⁰ Más olvasatok három karakter (a két asszony és a szabó) konfliktusából származtatják a cselekményt.

Némelyek - HALTOF 2004 és WACHS 2014 - a két asszony egymáshoz való viszonyulását tekintik lényegesnek, a szabóval folyt jelenetet pedig járulékosnak.¹²¹ Elemzéseik egybehangzók: Elżbieta elfogadja Zofia magyarázatát, megbocsát, Zofia megtisztul.

¹¹⁸ Elżbieta apja a Gettóban volt. A lány egy lengyel család pincéjében bujt meg, ám rejtekhelyét sürgősen el kellett hagyni, mert a negyedbe – Zoliborz - a Gestapo készült beköltözni.

¹¹⁹ Elżbietát ezután apja barátjának családjá rejtegette Varsó Praga negyedében. A család életben maradt tagjai magukkal vitték őt New Yorkba. - WACH 2014, 344. rámutat, Elżbieta alakját Hanna Kral élettörténetéből merítették.

¹²⁰ Ld. LESCH 1993, 40-43. Vö. továbbá WILSON 2016, 186. szerint az az igazi kérdés, hogy Elżbieta csakugyan az a kislány-e, akitől egykor Zofia megtagadta a segítséget, vagy azonosításuk csupán Zofia vágy-teljesítő képzeletének műve. Zofia túlzó gondoskodása nem áll arányban Elżbieta helyzetével, forrása inkább az elmaradt tett utólagos pótlása, az okozott kár kompenzálása, ld. WILSON 2016, 189-195. Ezt a megközelítést Zofia lelki vívódása érdekli. WILSON 2016, 195.-nek a film utolsó képét értelmező látószögéből kiesik a szabó.

¹²¹ WACH 2014, 320. a párhuzammal érvel: Zofia óráján a *Tízparancsolat Kettő* példáját elemzik, az a sorozatepizód szintén a gyermek életének megmentését tárgyalja.

GARBOWSKI 1996 és ŽIŽEK 2001 értelmezéseiben a szabó a *Nyolc* kulcsfigurája: ő az igazi áldozata a hamis tanúságnak,¹²² Zofia nem Elzbiétával szemben szegi meg a tilalmat. A férfi szenved el maradandó egzisztenciális és szociális sérülést: évtizedek múltán sem képes beszélni helyzetéről,¹²³ kirekesztettként él, amiben a film cselekménye sem hoz változást.

Zofia és a szabó konfliktusa az asszony elszórt, fel-feltörő megjegyzéseiből rajzolódik ki. A cselekmény jelenében adott magyarázata szerint Zofia azért tagadta meg egykor a segítséget a kislánytól, mert férjét, aki az ellenállási mozgalomban harcolt (KDW)¹²⁴, úgy tájékoztatták, a férfi Gestapo-ügynök, tehát a keresztség igazolása veszélybe sodorta volna az ellenállási hálózatot. Máskor azt mondja el Elzbiétának, hogy a hír később hamisnak bizonyult, mégis majdnem kivégezték miatta a férfit. Megint máskor azt, hogy a férfi egészen 1955-ig ült börtönben, együtt raboskodott Zofia férjével, aki 1952-ben meghalt. Otthonában arról beszél, hogy a háború után találkozott a szabóval, aki akkor még nem dolgozta fel, hogy jóhírért tönkretették. Végül azt mondja el, hogy 1955-ben meglátogatta a férfit és bocsánatot kért tőle.

A töredékekből kiderül, a szabó - szókimondóbban fogalmazva - azért ült tíz évet, mert Zofia nem tanúsította, hogy nem volt náci kollaboráns, holott nagyon is megtehetette volna épp Elzbieta esetére hivatkozva.¹²⁵

¹²² Ld. GARBOWSKI 1996, 72., ld. még ŽIŽEK 2001, 127.: „he is the key person, the one against whom Zofia [...] has borne false witness”. Ld. továbbá GARBOWSKI 1996, 72.: „As the episode closes, the viewer sees this recluse watching the two women outside his shop talking to each other while he himself is silent: [...] the contrast speaks for itself”. - Ez utóbbi képet közli ŽIŽEK 2001, 128. A képen látható pillanat előtt lépett ki Elzbieta az üzletből, a szabó azt nézi, amint Zofiával összelelkeznek a járdán. Ld. még ŽIŽEK 2001, 127. sk. Ld. továbbá GARBOWSKI 1996, 87.: „the man for whom the damaging testimony was intended never recovered”.

¹²³ Ellentétben a két értelmiségivel, akik sikeresen verbalizálják egykori találkozásukat és ott szerzett traumáikat. A kapcsolatfelvétel, a megbeszélés jelentőségéről és gyógyító hatásáról ld. GARBOWSKI 1996, 72.: „Sometimes the very fact that characters are speaking when they could well not be, is a victory in itself. [...] not much results from it [the meeting of Elizabeth and Zofia] except for the fact that they are meeting. That this [...] has so much significance [...]”, vö. még uott: 87., továbbá ŽIŽEK 2001, 116., 128.

¹²⁴ Ld. KIEŚLOWSKI - PIESIEWICZ 1991, 227., HALTOF 2004, 101.

¹²⁵¹²⁵ Vö. ŽIŽEK 2001, 116.: „the entire life of the professor has been marked by the fact that [...] she 'bore false witness against her neighbour', the fellow Resistance fighter whom she unjustly suspected of collaborating with the Nazis”. LORETAN 1993, 124. sk.: a kislánnyal szemben elkövetett bűnnel kapcsolatban állít hasonlót metsző él nélkül: „diese Schuld [...] macht [die Professorin] zur virulenten Grunderfahrung ihres Lebens [...] und ihrer Ethik”. GARBOWSKI 1996 nem beszél Zofiának a szabó traumájában játszott szerepéről. GARBOWSKI 1996, 86. szerint a hamis tanúság az a történet háttérében húzódó félretájékoztatás, amelyet 1943-ban Zofia a találkozó előtt kap (hogy az oltalmat kínáló fiatalember Gestapo ügynök), közvetlenül ebből származtatja mind Elzbieta, mind a szabó traumáját.

Jelen esszé GARBOWSKI 1996 és ŽIŽEK 2001 megjegyzéseihez kapcsolódva újra-értelmezi a *Nyolc* dramaturgiai szerkezetét.

A *Nyolc* egyedül áll a sorozatban azzal, hogy témává teszi a parancsolatot¹²⁶ A többi epizódban a parancsolatok „nem-diegetikus” módon vannak jelen. A főcímekben tőszámnevek (!) állnak, szövegüket nem írják ki, a szereplők nem nevesítik, nem idézik őket (sem az irodalmi forgatókönyvben, sem a filmben), döntéseiket nem hozzájuk igazítják, cselekedeteiket nem a megfelelés vagy az érdemi elutasítás vezeti. A parancsolatok csupán a néző számára kínált mércék, értelmezési ajánlatok.

A filmben az egyetemi órán kerül szóba a tilalom, az irodalmi forgatókönyvben még a két asszony beszélgetésében is.

Az előadóteremben Elżbieta példáját taglalva hangzik el a parancsolat: a benne szereplő asszony (az akkori Zofia) 1943-ban erre hivatkozva tagadta meg a segítséget a zsidó kislánytól (az akkori Elżbietától). Az egyik hallgató azt szegezi szembe a magyarázattal, hogy a parancsolat a szomszédra korlátozódik, így nem alkalmazható a kislány helyzetére. A hivatkozás a keresztény elvekhez való hűsége tehát visszaél a tilalommal.¹²⁷

Tühegyre véve, az asszony nem szegi meg a tilalmat: nem volt a lány kereszt-szüelője, nem írta alá a kereszt-szüelői tanúsítványt.¹²⁸ ŽIŽEK 2001 hajlik azonban arra, hogy a tanúság hamisságát ne a szavak tényekkel való megfelelésén mérje, hanem azon, mi motiválja a tanúságtételt.¹²⁹

Az, hogy a kislánnyal szemben Zofia kijátssza a tilalmat, megfelel a sorozat koncepciójának: az epizódok többnyire azt mutatják be, hogyan sérülnek a parancsolatok az emberek cselekedeteiben.¹³⁰

Az irodalmi forgatókönyvben maga Zofia nevesíti a tilalmat, amikor elmondja Elżbietának, hogy megszegte azt a szabóval szemben, ám vallomása inkább háritás. A megfogalmazás is erre vall: „meg lett szegve”.¹³¹ Rákövetkező mondata törekszik kisebbiteni tette súlyát: „[a]nnyira nevetséges az egész, minden ismétlődik, körbe-körbe. Ugyanazok a parancsolatok, ugyanazok a vétségek, főleg

¹²⁶ Vö. LESCH 1993, 41. - A vonatkozó parancsolat: „Ne tanúskodj hamisan felebarátod ellen!”, 2Móz 20,16 és 5Móz 5,20, a RÚF-2014 fordításában, in STEINBACH – D. SZEBIK 2018, 114., 233.

¹²⁷ LESCH 1993, 42. szerint sem hiteles a mentegetőzés: „Zofia weiss, dass die Berufung auf ein Gebot keinen Konflikt löst”.

¹²⁸ Az, ami felróható (hogy visszavonta korábbi ígését az utolsó pillanatban), nem köthető a hamis tanúság tilalmához.

¹²⁹ Ld. ŽIŽEK 2001, 117.

¹³⁰ Vö. WACH 2014, 331.: „Kieślowski erklärte die Reaktion [von Tygodnik katolici] durch die Tatsache, dass man von ihm bei diesem Thema eine getreue Exegese erwartete statt ethischer Diskurse mit einem universellen Charakter.”

¹³¹ Ld. KIEŚLOWSKI - PIESIEWICZ 1991, 230.: „it had been transgressed – the same commandment”.

napjainkban és korunkban”, majd gyorsan témát vált a két asszony. A cselekménynek ezen az állomásán a filmben premier plánok mutatják Zofia zavarát.

A szabóval szemben a parancsolat szigorú olvasata szerint is vétkes Zofia, ő ugyanis - az irodalmi forgatókönyv íróniája - valamiképp még szomszéd is: cellatársa a férjnek.¹³²

Találkozása a szabóval nem járulékos, hanem lényeges eleme Elżbieta varsói tartózkodásának.¹³³ A háború óta először látogat Lengyelországba. Ha a tudományos motívumokon kívül voltak személyes indítékai utazásának, akkor ezek közt inkább szerepelhet a találkozás a szabóval, mint az, hogy felfedje kilétét Zofia előtt.

A felnőtt Elżbieta és Zofia között régi a munkakapcsolat: szakmai levelezés, találkozás New Yorkban Zofia kutatóútján, Zofia könyvének Elżbieta az angol fordítója. Kutatásából Elżbieta tudja, az ő esetét követően Zofia több zsidó életét megmentette. Elżbieta fogalmazása is – „több ember az én világomból” („kilka osób z mojego świata”) – azt erősíti meg, hogy Zofiához való viszonyát nem személyes traumája vezeti. Aligha célja Zofia kivételes tetteinek nyilvános leleplezése (megtehetette volna a nagyszámú hallgatóság előtt vagy a dékán szűkebb társaságában). Azt, hogy felfedte magát, mint azt maga is állítja, az alkalom (a véletlen) szülte.

A szabó üldözés idején mutatott segítőkészségének jelentőségét nemcsak egykori kiszolgáltatottságának tapasztalatából, de kutatásából is megítélheti Elżbieta. Megmenekülése körülményeiről nem kell gyerekkori emlékeire hagyatkoznia: támasza, apja barátja (aki a cselekmény idejére halott) mellette volt New Yorkban is. Elżbietának határozott szándéka, hogy személyesen köszöntetet mondjon a szabónak.

A film és az irodalmi forgatókönyv kezdő- és záróbeállításában is eltér egymástól. A szabó jelenete különböző értelmet kap a két változatban. A film a szabó jelenetével ér véget, a férfi közelijével, amint az ablakon át nézi a két asszonyt. Az irodalmi forgatókönyvben ezt még követi Zofia és a pap kettőse: azt a papot keresi fel, aki 1943 februárjában, Elżbieta keresztségi igazolását kiállítandó, megjelent a találkozón. Neki újságolja el: „a kislány él”.¹³⁴

Az irodalmi zárlat Zofia katarziszt teszi teljessé, büntudatától, szorongásától való megszabadulását állítja a középpontba. Ebben a szövegkörnyezetben a szabónál tett látogatás nem Zofia szabóval szemben nehezen vállalható egykori viselkedésére irányítja a figyelmet, hanem Elżbietával kapcsolatos vezeklésére. A

¹³² Ld. KIEŚLÓWSKI - PIESIEWICZ 1991, 234.

¹³³ Vö. GARBOWSKI 1996, 72.

¹³⁴ Ld. KIEŚLÓWSKI - PIESIEWICZ 1991, 235. Az irodalmi forgatókönyvből (uott, 215.) hiányzik a film nyitóképe, ezért utóbbira nem vonatkozatható az irodalmi zárlat.

múltidézés része a jóvátételnek:¹³⁵ ahogyan a házba, ahol egykor megtagadta őt, úgy most a férfihez is elviszi Elźbietát, egykori lehetséges megmentőjéhez.

Ezt az olvasatot erősíti, hogy az irodalmi forgatókönyvben nem szerepel a né-majáték, amint a szabó nézi az összeölelkező két asszonyt.¹³⁶

Szavai a műhelyből kilépő Elźbietához már az irodalmi forgatókönyvben is árnyat vetnek Zofiára: „Úgy döntöttem maradok” (vagyis nem ment vásárolni, mint korábban mondta, hanem az üzlet előtt parkoló autójánál várt rá) „[m]inden eshetőségre felkészülve”.¹³⁷ Miféle meglepetés érhetne volna Elźbietát, amellyel Zofia számolt? Sugallhatja azt, hogy a szabó veszélyesebb, mint amilyennek lát-szik. De a szelídebb olvasat sem különb: fölényesen azt adja Elźbieta értésére utó-lag, hogy előre tudta, rövid lesz a látogatás, ő sem töri meg a férfi némaságát. Mintha a szabó ellenében igyekeznék tisztára mosni magát Zofia. Hallva, hogy az kabátot akart készíteni Elźbietának, szavaival – „Ettől tartottam. Sokat szenvedett, alighanem túl sok volt számára”¹³⁸ – mintha alsó státuszba törekednék nyomni a szabót. Erkölcsi tetszelgésnek hallik, ahogyan elmondja, a tíz börtönév után sza-badult férfitől bocsánatot kért.¹³⁹

A film új dramaturgiai döntést hoz, másképp szervezi a cselekményt, mint az iro-dalmi forgatókönyv.¹⁴⁰

Utóbbi egyetlen szála fűzi fel a cselekményt: Zofia és Elźbieta konfliktusára (forrása a keresztséget igazoló irat megtagadása és Zofia tanteremben előadott maximája).

A film két szálat futtat: Zofia és Elźbieta konfliktusát nyugvópontra juttatja, Zofia és a szabó konfliktusát felszínre hozza. A narratíva teljesítménye, hogy rá-mutat ez utóbbi lappangó jelenlétére, mérgező hatására.

A két szál összefonódik: Elźbieta megbocsátása, a tisztulás a vele volt találko-zásból következett szorongástól lehetőséget teremt Zofiának, hogy rendezze a konfliktusát a szabóval, hogy csillapítsa annak tőle ért traumáját - ez azonban el-marad.

¹³⁵ GARBOWSKI 1996, 87.: „Memory is an important factor in Zofia’s ethics.”

¹³⁶ Ld. KIEŚLOWSKI - PIESIEWICZ 1991, 234. sk.

¹³⁷ Ld. KIEŚLOWSKI - PIESIEWICZ 1991, 234.: „I decided to stay, just in case”.

¹³⁸ Ld. KIEŚLOWSKI - PIESIEWICZ 1991, 234.

¹³⁹ Utóbbi szavak szintén csupán az irodalmi forgatókönyvben olvashatók (KIEŚLOWSKI - PIESIE-WICZ 1991, 229.), a filmből hiányoznak.

¹⁴⁰ WILSON 2016, 181. az irodalmi forgatókönyvet mint „initial conception of the film” jellemzi, vagyis folytonosságot állít a két változat közt. Saját állításomhoz a megváltozott dramaturgiai dön-tésről vö. még KIEŚLOWSKI 1996, 99. sk.: „a morális nyugtalanság filmművészetének korszaká-ban” alkotótársaival megvitatták a forgatókönyveket: „[é]n írtam ugyan a forgatókönyvet, de több szerzője volt”.

A szabó sérülései továbbra is elevenek: az üldözés idején mutatott szolidáris viselkedése ellenére meghurcolták. Rehabilitációja elmaradt - ehhez kevés Zofia egyszerű volt bocsánatkérése négy szemközt.

A professzorasszony mindennapi életének gazdag bemutatása rávilágít: életvitelével is törekszik a nyilvánosság előtt tanúsítani erkölcsi elveit. A szabó rehabilitálása árnyat vethet erre a képre.

A film zárlatának környezetében Zofia mondatai („minden eshetőségre felkészülve”, „ettől tartottam”, „sokat szenvedett, alighanem túl sok volt számára”¹⁴¹) egyenesen áldozat-okolásnak, a szenvedő fél kárhooztatásának hallanak: mintha nem Zofia hamis tanúskodása lett volna az egyik forrása a szabót ért traumának, hanem a férfi lelki teherbíróképességének elégtelensége!

Másféle háritás az, ahogyan Zofia az órán viselkedik, amikor félretolja a hallgató értelmezését, aki Elzbieta példája keresztény asszonyának (az egykori Zofiának) a tettében a félelemre mutat rá.¹⁴² Zofia nem tud szembesülni saját esendőségével, kiszolgáltatottságával. Ez a disszonancia rontja a hitelét etikában pallérozott öntudatos imázsának.¹⁴³

Értelmiségi önzése nyilvánul meg azt követően, hogy megértette, a New York-i vendégkutató (Elzbieta) az ő zsidó kislánnyal való egykori esetét kínálja órai tanulmányozásra. A filmben Zofia arcára kiül a rettenet: egyrészt egzisztenciálisan kiszolgáltatott helyzetbe került, lehetséges célpont lett a katedrán, másrészt Elzbieta szakmailag is eltalálja őt. A példa rámutat, Zofia egykori döntése és tette egyenes cáfolata Zofia jelenbeli elvének: volt, tehát van fontosabb, mint a gyermekélet.¹⁴⁴ A példa cáfolja Zofia egykori keresztényi elvhűségét is, amennyiben a gyermekélet fontosságát alárendelte a hamis tanúság tilalmának.¹⁴⁵

¹⁴¹ Ld. KIEŚLÓWSKI - PIESIEWICZ 1991, 234.

¹⁴² Vö. HALTOF 2004, 152.: „Information [...] and the fear [...] prevented Zofia from offering a hideout to Elzbieta.”

¹⁴³ Vö. WILSON 2016, 186.: „The rest of the film charts the awkward fascination between the two women as they confront the apparent fact of Elzbieta’s survival”. Továbbá vö. ŽIŽEK 2001, 116.: „One can speculate that she became a professor of ethics, dedicating her life to philosophy, in order to clarify her mistake, i.e. to account for why and how, at a crucial moment, she made the wrong choice.” Továbbá vö. WACH 2014, 309.: „Eine Ethikprofessorin [...] wird mit der eigenen Vergangenheit konfrontiert, die ihre Berufswahl bestimmt hat”.

¹⁴⁴ ŽIŽEK 2001, 116. ezt a film ironiájaként írja le. LESCH 1993, 42. viszont elfogadja Zofia elvét: „Als Ethikerin sagt sie ihren [...] Studenten nicht, wie sie leben sollen, sondern wie sie die Umstände abwägen können. Dabei ist ihr nichts wichtiger als das Leben eines Kindes – eine Erfahrung von Güte, von der sie spricht”. Vö. KIEŚLÓWSKI - PIESIEWICZ 1991, 228. - Zofia mozgalmi érdekekkel magyarázza egykori döntését, amit Elzbieta megértéssel fogad, vö. GARBOWSKI 1996, 87.

¹⁴⁵ Vö. pld. Mt 18,5; Mt 18,10. Vö. még HALTOF 2004, 78. idézete Jabłońskától: „It is also a provocation directed [...] against treating religion as an escape from responsibility for one’s own life and for the life of others”. - Keresztény elvhűségét Zofia jelene is cáfolja: eltávolodott Istentől (vö. KIEŚLÓWSKI - PIESIEWICZ 1991, 228., továbbá 335., amely arról ír, hogy a templomba lépve, nem térdel le, nem mártja ujját a szentelt vízbe). Elzbieta ellentétes utat tett meg: a zsidó kislány

A narratíva eszményi feltételeket kíván teremteni a szabó traumájának és Zofia vele való konfliktusának feloldásához. Minden nehézséget elgördít az útból: Varsóba röpteti Elźbietát, aki kutatásai révén is tájékozott Varsó életéről a Gettó idején, és aki olyan emlékezetpolitikai környezetből érkezik, amely nem felejtésre, felejtetésre ösztönöz.¹⁴⁶ Megtisztítja Zofiát a büntudattól, amiért életveszélybe sodorta Elźbietát. Nyitott, nem-értelmiségekkel is szót érteni igyekvő személyiségnek láttatja a professzorasszonyt.¹⁴⁷ Feltöri a teoretikus páncélt, amely elfedte az asszony előtt lelkiismereti önvizsgálatának szükségességét: helyszíni szemlén eleveníti fel a két asszonyban az egykori alkalmat, szembesíti őket a jelen riasztó, múltját-vesztett ürességével. Még a ház is áll! - Varsó bombázása után ez nem magától értetődő. Ráadásul a szabó nem messze él Zofiától.¹⁴⁸

Vállalja, hogy szerzői filmes mércékkel mérve Elźbieta és Zofia egymáshoz viszonyulásának motivációja sablonos. Nem látni, hogy Elźbieta számára – túl a szakmai szempontokon¹⁴⁹ - mi az egzisztenciális tétje annak, hogy megismeri Zofia egykori indítékait. Elźbieta szavai a vizontlátás nehézségéről¹⁵⁰ nincsenek összhangban a szembesítő jelenetekben mutatott ataraxiájával.¹⁵¹ Elźbieta viselkedése Zofia megítélésében visszafogottságra,¹⁵² Zofia tisztulásában segítőkészségre vall. Elźbieta tehermentesíti Zofiát, akinek sem az oktatás, sem a tudomány, sem a közélet nyilvánossága előtt nem kell elszámolnia egykori döntésével.

Zofia életébe Elźbieta mondhatni *de a ex machina* módján lép be A szerepkörhöz illik a hűvös mindentudás. Amikor elérzékenyült pillanatában Zofia elmondja, férje 1952 óta halott, Elźbieta jelzi, ezt már tudta. Az asszony élete nyitott könyv

vallását gyakorló keresztény lett (Zofia lakásában sem hagyja el az imát, nyakláncán gyakorta meg-megcsillan a kereszt). GARBOWSKI 1996, 87.-kel ellentétben nem állítanám, hogy „Elizabeth [...] has lost God”. Groteszk pillanat, amikor Zofia megkérdi Elźbietát: imádkozott-e aznap.

¹⁴⁶ Vö. HALTOF 2004, 102.: „Elźbieta visits Poland for the first time since the war [...], bringing back not only memories but also a possibility for reconciliation.”

¹⁴⁷ Vö. pld. GARBOWSKI 1996, 98. leírása Zofia és a gumiember találkozásáról.

¹⁴⁸ „A folyó túloldalán” – magyarázza Zofia Elźbietának, miért nem gond, hogy felkeressék a szabót. A kamera hozzájuk is szegődik erre az utazásra - a narratíva hangsúlyozza: csakugyan nem nagy idő az út.

¹⁴⁹ Vö. GARBOWSKI 1996, 87.: „Zofia is a problem for Elizabeth”.

¹⁵⁰ Ld. pld. HALTOF 2004, 102.: „‘People don’t like witnesses of their humiliation’, she [Elźbieta] reveals to Zofia”.

¹⁵¹ Vö. WILSON 2016, 190.: „What is strange [...] indeed in the film more broadly, is that Elźbieta’s emotions or thoughts are barely addressed”. Alighanem az ataraxiával hozható kapcsolatba GARBOWSKI 1996: 87. állítása, miszerint Elźbieta elvesztette hitét az emberiségben („humanity”).

¹⁵² Vö. WACH 2014, 310.: „Die Professorin [...] musste im Krieg die Entscheidung auf Leben und Tod fällen, allerdings in einem Zusammenhang, der in dieser konkreten Situation kaum eine bewertende Klassifizierung ihres Verhaltens zulässt”.

Elżbieta előtt.¹⁵³ Alighanem szerepköre magyarázza Elżbieta egzisztenciális motiválatlanságát.

Tévéfilmes mércéken mérve aligha marasztalható el közhelyességgel a *Nyolc*, inkább jellemzi árnyalt lélekrajz¹⁵⁴, nézőjétől figyelmet kíván. LIS 2016 megítélése alapján a sorozatepizód úttörő alkotás azoknak a filmeknek a sorában, amelyek a mindennapi élet világában mutatják be a lengyel zsidó viszonyt:¹⁵⁵ időben az elsők közt született, megelőlegzi mindama szempontokat és témákat, amelyek a későbbi filmekben is feltűnnek,¹⁵⁶ továbbá egyedülálló intellektuális igényesség és őszinteség jellemzi.¹⁵⁷

A dramaturgiai kedvezmények ellenére nem történik elmozdulás sem Zofia és a szabó konfliktusában, sem a férfi sérüléseinek enyhítésében.

Elżbieta nem vállalja, hogy közvetítsen kettejük közt – akkor sem, amikor Zofiától hírt vesz konfliktusuknak, akkor sem, amikor az üzletben szembesül a férfi traumájával. Holott ő a tanú (superstes) a férfi szolidaritására! Nem érti a szabó elzárkózását, szegyenérzetét, félelmét, amely a kettesben folyó beszélgetés során sem oldódik¹⁵⁸ - miért is oldódnék. Így Zofia hamis tanúskodásának és a férfi

¹⁵³ Maga Elżbieta mondja el, hogy kutatásaiból ismeri Zofia életét (innen tudja, hogy az 1943. februári eset után Zofia sokakat mentett meg a haláltól). „Isteni mindentudásából” azonban nem következik, hogy emberileg is tájékozott a helyi viszonyokban, és az sem, hogy a szabóval kapcsolatban szintén dea ex machinaként jelennék meg (vagy kellene megjelennie).

¹⁵⁴ Pld. a ráismerés előkészítése: Zofiának szemet szúr, hogy a hallgatók közt ülő Elżbieta a nyakláncával babrál, rajta a kereszt függők. Ez szorongást ébreszt benne, közelebbi forrása nem tudatosul, a kislány egykori kézfátját elraktározta az emlékezete, vö. Garbowski 1996, 63. Másik példa a vallomástétel kidolgozása: Zofia elviszi Elżbietát a házhoz, ahol egykor cserbenhagyta őt, és ahol most szem elől téveszti, elvesztését ismét átéli. A házbeliék jelenbe vettségével szembe-sülve ráébred: emlékközösség nélkül nem lehetséges katarzis. A sikertelen keresés után visszatér Trabantjához, benne ül Elżbieta, rátalál. Csak ezután következik a bűnbánat, a vezeklés: bevallja, mozgalmi érdekek motiválták egykori döntését, majd lakásán kínál szállást Elżbietának.

¹⁵⁵ Vö. még LIS 2016, 212. megfogalmazását: „Filmów o ratowaniu (lub jego odmowie) Żydów [...]”.

¹⁵⁶ LIS 2016, 212-214. áttekintése 1983 és 2015 között készült filmeket szerepeltet, nemcsak lengyel alkotásokat. Közük az egyetlen Kieślowskiénál korábbi film francia, Robert Enrico 1983-as munkája: *Au nom de tous les miens*.

¹⁵⁷ LIS 2016, 212. szerint a tévéorozatot „metafizikai sóvárgás [metafizycznej tęsknoty]” jellemzi. LIS 2016, 215. szerint a *Nyolc* „központi értéke [...] az igazságra törekvés [wymóg prawdy]: a valóság megismerése, a hazugságok leleplezése, a bűnösség és a felelősség bevallása [...] amelyek nélkül nincs kiengesztelés és megbocsátás”. LIS 2016 nem tesz említést a szabóról, amit magyarázhat a témaválasztása. Jóllehet rehabilitációjának feltétele, hogy nyilvánosságra kerüljön, igaz emberként viselkedett a vézskorszakban, a férfi traumája csakugyan nem a zsidóüldözésből ered, hanem a vézskorszakot követő kommunista politikai tisztogatásokból. (Alighanem ugyanígy került börtönbe Zofia férje is mint a KDW tagja.) Ám LIS 2016, 215. leírása Zofia és a szabó viszonyának filmbeli bemutatására legalább annyira áll, mint a két asszony kapcsolatának elbeszélésére.

¹⁵⁸ A filmben kategorikusan fogalmaz a férfi: sem arról nem akar beszélgetni, ami a háború idején, sem arról, ami utána, sem arról, ami a jelenben történik, az irodalmi forgatókönyvben

rehabilitációja szükségességének a jelentőségét sem látja. Noha Zofia és a szabó konfliktusának ő maga nem forrása, mint koronatanúnak mégis felróható neki a közvetítés hiánya (mondhatni állapotbeli kötelességének elmulasztása).

Elżbieta köszönetnyilvánítása felemás, nem hoz megbékélést. A film végén mindkét értelmiségi magára hagyja a szabót, aki Zofia és Elżbieta közösségén, úgy fest, tartósan kívül reked.¹⁵⁹ Ennek jelzése a szabó tüntető névtelensége¹⁶⁰ az elbeszélésben.

A filmet keretező képek a narratíva szolidaritására vallanak: a nyitóképen kislányt látni kabátban, kézen fogva megy az udvaron kísérelőjével.¹⁶¹ Mielőtt befordulnának a sötét kapualjba, visszafordul és néz – valakire, valahová. Alighanem Zofiát nézi vagy keresi a tétova tekintet: a kijárási tilalom életbe lépett, kilépni a kapun tilos, visszamenni a lakásba nem lehet.¹⁶² A záróképen a másik cserben hagyott embert látni, a szabó közelijét.¹⁶³

A letaglózó szembesítés, a dramaturgiai csattanó nem idegen a *Tízparancsolat* epizódjaitól: az *Egy*, miután főhőse elvesztette gyermekét és feldöntötte az oltárt, egyszerre csak a könnyező, vele együtt szenvedő Máriával szembesíti a nézőt. A naturalista műgonddal bemutatott taxisgyilkosság után az *Öt* a halálos ítélet éppoly erőszakos és kegyetlen végrehajtásával szembesít.

A jelenség, amelyre a *Nyolc* rámutat, nem ismeretlen a társadalomkutatás előtt. GROSS 2012 egész könyvet szentel neki: idézi Hochberg-Mariańskát - „Van-e Lengyelországon kívül valaki, aki megérti és elfogadja azt a tényt, hogy egy gyilkosok üldözöttje védtelen gyermek életének megmentése szégyent hozhat a megmentőre, vagy kellemetlen következményekkel járhat rá nézve?”¹⁶⁴ -, majd

mérsékeltőbb (KIEŚLÓWSKI - PIESIEWICZ 1991, 234.): a jelenről kész beszélgetni, ha Elżbieta akar. Ezt érthetjük provokatívnak, hogy a jelenbe beleérti (beleértjük) Zofiával való konfliktusát, eszerint közvetítő feladatot szánna Elżbietának vagy ezt kérné rajta számon. De olvashatjuk ironikusan is, hogy jelenen az üzleti helyzetet érti, megerősítendő az ajánlatát, szívesen készíti ruhát az asszonynak.

¹⁵⁹ Vö. HALTOF 2004, 101.: „In the last scene of the film [...] [t]he window bars physically and symbolically separate him from the two women”. Továbbá vö. WACH 2014, 325.: „Die Dialoglastigkeit mancher Episoden [...] Dekalog 8) wechselt mit einer fast ausschliesslich visuellen Narration [...] ab”, amelyet a 260. ábra (WACH 2014, 327.) a szabó közelijével szemléltet, amint a két asszonyt nézi az üzletből.

¹⁶⁰ A szabó nem viszonozza Elżbieta bemutatkozását.

¹⁶¹ Vö. GARBOWSKI 1996, 53. sk.: „Without our having 'met' her [Elżbieta] in the flashback, we would not have the same empathy for her story.” Érezni a mondat kritikai élét is Elżbieta cselekményben mutatott viselkedésével szemben.

¹⁶² WILSON 2016, 189 szerint nem egyértelmű, hogy a nyitóképen Zofiához érkezőben, vagy tőle távozóban látjuk-e a lányt és kísérelőjét. Ám ő Zofia víziójának, bűntudatából fakadó kompenzáló projekciójának érti a képet.

¹⁶³ Mindkét kép hiányzik az irodalmi forgatókönyvből (KIEŚLÓWSKI - PIESIEWICZ 1991, 215., 234. sk).

¹⁶⁴ Az idézet mintha egyenesen a szabóról és a távol élő Elżbietáról beszélne!

hozzáfűzi, „sok visszaemlékezést olvastam megmenekült zsidóktól, és rájöttem, ez a félelem általános jelenség volt”.¹⁶⁵ GROSS 2012 bemutatja, hogy 1. Lengyelországban a mindennapi nyilvánosságból sosem tűnt el az antiszemitizmus, amely a zsidók megmentői számára fizikai fenyegetettséget is jelentett.¹⁶⁶ 2. Az emlékezet-alakító értelmiség elidegenedett a „köznéptől”.¹⁶⁷ 3. Rávilágít az értelmiség intellektuális készületlenségére.¹⁶⁸

GROSS 2012 megerősít abban, hogy Zofia meggyőző erőt nélkülöző magyarázataiból nem a narratíva gyengeségére kell következtetni, hanem a hivatásos sztár-értelmiségi szemléleti korlátaira - ami inkább dicséri a narratíva karakterépítését.¹⁶⁹

GROSS 2012 segít kibontani Haltof 2004 szűkszavú utalásait arra, hogy a *Nyolc* a lengyelországi antiszemitizmusról folyt nyilvános viták éledésének idején született.¹⁷⁰

Sorozathoz fűzött kommentárjában Kieślowski hangsúlyozza, tartózkodott a párt-, a szociál-, a gazdaságpolitikai környezet megrajzolásától,¹⁷¹ az egyén lelkiismereti dilemmáihoz ugyanakkor mégsem individualizáló, hanem társadalmi-közöségi megközelítést kínál.¹⁷² A film traumáikba zárt, elszigetelt alakokat mutat be,

¹⁶⁵ GROSS 2012, 9. sk.

¹⁶⁶ Ld. GROSS 2012 első három fejezete.

¹⁶⁷ GROSS 2012, 210.: ami a köznép körében történt, az kimaradt „a Lengyelország háborús erőfeszítéseiről és áldozatairól szóló mítoszgyártó narratíva fő áramá”-ból.

¹⁶⁸ GROSS 2012, 210. sk. a zsidógyűlölet megnyilvánulásaival kapcsolatban rámutat, hogy „[...] a szélesebb nyilvánosság, beleértve a hivatásosokat [...], nem tudta [...] a helyi eseményekről szóló elszórt információkat a korszokról szóló tudássá transzformálni”, azokat „marginalizál[va] és elszigetel[ve]” mutatta be. „Mivel [...] a korszak lengyel földalatti forrásainak egyeduralgó nézőpontjából a zsidók nem számítottak a 'mi halottainknak', de mire a háború véget ért, mégiscsak halottak voltak, és mivel haláluk történetét nem lehetett elmondani úgy, ahogyan történt, ezért végül a lengyel és zsidó haláleseteket egyetlen narratívába olvastották össze. [...] nem rosszindulatból, hanem azért, mert hiányoztak a megfelelő szavak és fogalmak a történet elmeséléséhez”.

¹⁶⁹ A narratíva ellenpontoz: épp egy csúcserőtelmes hordozza évtizedeken át feldolgozatlan múltját, vö. ŽIŽEK 2001, 117., WILSON 2016, 186. A *Tízparancsolat Kettő* dilemmájának tanórán előadott elemzése miatt többen magának a *Nyolc*-nak a narratíváját marasztalják el. ld. WILSON 2016, 116., HALTOF 2004, 103. Zofia és a szabó konfliktusának látószögéből a didaktikusság és sablonosság nem az elbeszélésé, hanem Zofiaé, akinek teoretikus éleslátását tompítja saját magát elfedő viselkedése. Nem indokolt, hogy Zofia általánosságokba fulladó magyarázatait, problémák felett szemet hunyó konfliktuskezelését a narratívának tulajdonítsuk.

¹⁷⁰ Ld. HALTOF 2004, 102.: „Kieślowski's contribution to the 'cinema of the Holocaust' was produced after the television screening of Claude Lanzmann's *Shoah* (1985), which stirred a heated debate in Poland due to its partial emphasis on anti-Semitic traits in Polish society”, továbbá uott: „Błoński's text, which deals with repressed national memories and discusses whether Poles can be blamed for their indifference during the war, is very close to the spirit of Kieślowski's film”.

¹⁷¹ Ld. KIEŚLÓWSKI 1996, 136. sk.

¹⁷² Vö. LORETAN 1993, 124.: „Eine vielsagende Ausnahme innerhalb des Zyklus macht 'Dekalog, Acht', wenn der gesellschaftliche Kontext der Handlung als Gewaltverhältnis beschrieben wird”. -

akik nehezen látnak túl saját sérüléseiken.¹⁷³ Az egymásra utaltság (a közösség) látászögének hiánya miatt traumáiknak nemhogy a csillapítása, de már feltörésük, feltárásuk is nehézségekbe ütközik számukra.

A narratíva árnyaltságára vall, hogy Zofia nem csupán traumatizált, hanem még inkább többszörösen traumatizáló szereplő is. A soá idején Elżbietának okozott sérülést (kockára tette a lány életét), a kommunizmus idején a szabónak (aki megbélyegzett lett, holott igaz emberként viselkedett).

Azzal, hogy az egyének mozgásterét azok határaiig bejárja, a film képes rámutatni az emlékezetpolitika felelősségére.¹⁷⁴ Cselekménye olyan korban játszódik, amikor az üldözött, a szószegő, a segítő még élt, de napjainkat is megszólítja a *Nyolc*: a múlt feltárásának hiánya, részlegessége vagy sandasága miatt nagyon is sérülhet a társadalmi integráció.¹⁷⁵

Az elszigetelő, individualizáló megközelítést épp Zofia ajánlja majd hallgatóinak az órán! (Ezzel ellentétben OSTROWSKA 2009, 95. sk. méltatja Zofia etikai módszereit, sőt áttételesen párhuzamba állítja vele azt a módot, ahogyan a sorozat kezeli a mindennapi élet morális helyzetzeit: „The aged ethics professor [...] brings to mind Maria Ossowska, author of *Moral Norms* that Piesiewicz described as a moral manifesto for his generation and a source of inspiration in his moral quest”).

¹⁷³ Vö. WACH 2014, 318., 330., HALTOF 2004, 75. sk., 78. sk.

¹⁷⁴ Vö. OSTROWSKA 2009, 95.: „*Dekalog 8* brings a new dimension associated with history and memory”.

¹⁷⁵ Vö. PLÉH 2019, 34. sk.: „Páez és kollégái [...] a kollektív emlékezet egész funkciólistáját sorolják fel: A csoport meghatározása; a csoport értékeinek meghatározása; a csoportkohézió növelése; [...] az egyéni csoporttagok mentális állapotának szabályozása.” Továbbá K. HORVÁTH 2019, 65.: „A kollektív emlékezet fogalm[án ...] egy csoport által életben tartott, azonosságképző jelleggel bíró társas-társadalmi visszatekintő gyakorlatot értünk. [...] funkciója a társas-társadalmi kohézió megerősítése [...]”.

Sorozathordozó elemek és lakótelep Kiesłowski *Tízparancsolat*¹⁷⁶

Bevezetés

A dolgozat része egy hosszabb vizsgálódásnak, amely azt keresi, milyen dramaturgiai, narratív kapcsolat van Krzysztof Kiesłowski tévésorozatában az épített környezet és a karakterek viselkedése között, akiknek mindegyike valamiképp megszegi, megsérti, elhanyagolja a parancsolatokat vagy tilalmakat, amelyekre az epizódok főcímeiben szereplő „Tízparancsolat” szó utal. Miért épp ebbe és ebbe a térbe, épp lakótelepre telepítette történeteit az elbeszélés és nem máshová? Milyen tulajdonságokkal ruházza fel a lakótelepet a narratíva?

A *Tízparancsolat*¹⁷⁷ fikciós film, elbeszélése konstrukció, nem dokumentarista intenció vezeti, ezért helyénvaló a játéktér és a cselekmény kapcsolatának lehetőségét és értelmét keresni. A tévésorozat tere nem urbanisztikai, várostörténeti, szociológiai (kutatások tárgyát adó) entitás, hanem narratív konstrukció,¹⁷⁸ amely ugyanakkor nem állhat ellentmondásban egyrészt egy városlakóktól lakott és a városkutatások által leírt entitással (másszóval a tévénezők realiztikus várakozásaival), másrészt a tévésorozatok lakótelep-kliséivel (másszóval a tévénezők műfajt illető transztextuális várakozásaival).¹⁷⁹

Az épített környezettel kapcsolatos transztextuális motívumok sorozatbeli integrálásának kedveztek a realiztikus motívumok. A várostörténeti kutatások rámutatnak, „a panellakótelepek építészete [...] nem, vagy nem kizárólag szovjet hatásra bontakozott ki Kelet-Közép-Európa szocialista országaiban; a nemzetközi modernizmus és a fordizmus korának technokrata városépítési gyakorlata olyan univerzális hatásként érvényesült, hogy az alól sem a Szovjetunió, sem a keleti

¹⁷⁶ A dolgozat az OTKA 143598. sz. pályázat kutatásának keretében készült. Köszönöm dolgozatom lektorának és szerkesztőtársaimnak szíves bírálataikat és megjegyzéseiket.

¹⁷⁷ A dolgozatban dőlt betűvel olvasható a tévésorozat címe, álló betűvel a bibliai Tízparancsolat megnevezése. Ezt a megkülönböztetést az idézetekbe is átvettem minden külön jelzés nélkül - B. L.

¹⁷⁸ Kickasola elutazott Varsóba, hogy megtekintse az Inflancka és a Dzika utcák közötti lakótelepet, amelyet a *Tízparancsolat* totáljaiban látni. Megfigyelése adalék ahhoz, hogy a lakótelep sorozatbeli konstrukciója eltér az urbanisztikai entitástól: „*A filmekben nem látszik*, de a komplexum közepén áll néhány nagy fa. Azt hiszem, ezek fűzfák, vagy valami hasonló. Olyan mozdíthatatlanul állnak ott [anchor the place], mint az Éden fái” (KICKASOLA 2018, 28. – kiem. B. L.).

¹⁷⁹ Az ok-okozati (avagy kompozíciós), realiztikus és transztextuális motivációk értelmezéséhez, megkülönböztetéséhez ld. BORDWELL 1996, 49., 57. skk., 67. skk., 70. skk., 176. sk., 218., 297., 320.

blokk más országai nem vonhatták ki magukat”.¹⁸⁰ Ez megfelelt a sorozat alkotóinak törekvésével: „[Piesiewicz:] Ki akartunk törni a sajátos lengyel ikonográfiából, le akartuk küzdeni az elviselhetetlen lengyelközpontúságot”.¹⁸¹

A lakótelep nem csak épített, de lakott tér is. Az epizódok cselekményszervező karaktereinek többsége értelmiségi, a fogyasztói középosztály narratív konstrukciójához tartozik.

A kérdést nem város- vagy lakótelepellenes előítélet vezeti, mert narratív döntésekre kérdez rá. A dolgozatnak nem sajátja az előítélet alapjául szolgáló visszatükrözés-elmélet, azaz nem állítja, hogy a sorozatban látottak leképezései (tükrözései) volnának valamiféle valóságnak (bármikori társadalmi valóságról volt legyen is szó).¹⁸² Tagadja, hogy a sorozat fikcióját-konstrukcióját kizárólag realiztikus, a konstrukción kívül álló indítékok, mozgatók, referenciák vezetik. Állítja, hogy a lakótelep nem predesztinálja semmiféle konkrét tetterre az elkövetőjét. Emellett szólnak az egyes epizódok történeteinek alternatív végkifejletei és a véletlen cselekményszervező szerepe.

Az épített környezet, a lakótelep Kiesłowski tévésorozatának narratív identitásképző tényezője. Az átlagos korabeli folytatásos teleregény azonban jóval több identitásképző elemet mutatott. Jelen írás a *Tízparancsolat* sorozatszerúségének elemeiről ad áttekintést egy összehasonlító táblázathoz fűzött kommentárok formájában.

Sorozat és folytatásos teleregény

Az összevetés referenciáját a táblázat Piesiewicz és Kiesłowski reflexióiból veszi.¹⁸³ Kiesłowski törekszik az epizódok különállóságát hangsúlyozni és mérsékelni a sorozatszerúségük jelentőségét, anélkül, hogy tagadná az epizódok összetartozását.¹⁸⁴ Az 1989-es riportban egyenesen azt állítja, hogy a *Tízparancsolat*

¹⁸⁰ Szívós 2020, 67.

¹⁸¹ CIMENT 1991, 49.

¹⁸² Más szóval a dolgozat nem állítja, hogy minden értelmezést megelőzően és nélkülözően hozzáférhető volna bármiféle entitás, amely értelmezetlen különállóságában referenciája lehetne ez entitás bármiféle értelmezésének. Ellenkezőleg, bármely entitás eleve értelmezettként férhető hozzá, leginkább a hozzáférés saját értelmezésben. Másfelől a dolgozat nem állítja, hogy a műalkotás narratív konstrukciójának elemei kiragadhatók volnának a konstrukció kontextusából-környezetéből, és elkülönítettségükben róluk adható volna olyan kitétetett (akár tudományos) értelmezés, amely a narratív konstrukció mércéjéül szolgálhat.

¹⁸³ Már 1989-es riportjuk, amelyet a sorozat lengyelországi bemutatója előtt adtak, él ezzel az összehasonlítással, szembeállítással, ld. CIMENT 1991, 48., 50.

¹⁸⁴ Ld. KIEŚŁOWSKI 1996, 134.: „Sorozat vagy tíz önálló filmből álló ciklus, amelynek minden darabja egy-egy parancsolatra épül? Ez az elképzelés állt legközelebb a Tízparancsolat eszméjéhez, a tíz egyórás film”, uo. 135.: „a tétét már nem érdekelték az egy részes filmek. Sorozatokat akart; legjobb esetben beérte filmciklusokkal”, uo., 136.: „A *Tízparancsolat* arra tett kísérletet, hogy elmondjon tíz történetet tíz vagy húsz emberről”, uo., 143.: „A *Tízparancsolat* önálló filmekből

„nem igazi televíziós sorozat”.¹⁸⁵ Leginkább a közönség megszólításának igényével indokolják az alkotók a tévésorozat választását.¹⁸⁶

A dolgozat épít O’Sullivan megkülönböztetésére, aki különbséget tesz „sorozatok [*series*] (egyórás történetek, amelyek önmagukban is megállják a helyüket) és a folytatásos történetek [*serials*] (hosszabb, időben kibontakozó, esetleg - mint a szappanoperában - vég nélküli elbeszélések) között”.¹⁸⁷ A dolgozat sorozat szót az O’Sullivantól meghatározott szűkebb és (a folytatásos teleregényeket is tartalmazó) átfogó értelemben egyaránt használja, a teleregény szót mindig az O’Sullivantól meghatározott szűkebb értelmében.

Piesiewicz („bugyuta, több hónapos sorozatok”, „a gazdag brazil gyáros kalandjai, aki három szeretőt tart”)¹⁸⁸ és Kieślowski megjegyzései („nem olyan tévésorozat lesz, amit az egymásnál vendégeskedő nagycsaládok együtt néznek végig minden héten. Másféle figurák lesznek benne”,¹⁸⁹ továbbá „a tévéfilmeknek megvannak a sajátos jellemzőik, amelyek főként a tévénezők ismert szokásain alapulnak. [...] hozzászoktatták őket például ahhoz, hogy minden este vagy henteente egyszer ugyanazok a tévéhősök jelennek meg előttük”,¹⁹⁰ szemben a *Tízparancsolat* epizódjaival, amelyekben a „már ismert szereplők csak alkalmilag tűnnek föl [...], és erősen kell figyelned, hogy rájuk ismerj és vedd észre őket”¹⁹¹) továbbá Kieślowski leírásai a befogadói viselkedésről¹⁹² mind azt mutatják, hogy folytatásos teleregényekkel állították szembe a sorozatát.

áll össze”. Továbbá a *Három szín*-trilógiával összevetve, onnan visszatekintve az epizódok egymáshoz kapcsolódására irányítja a figyelmet, ld. uott, 204.: „A *Tízparancsolat* darabjai számos ponton kapcsolódnak egymáshoz”, és két mondattal alább: „A *Tízparancsolat*ot egyetlen városban forgattuk” ellentétben a trilógiával, így ez utóbbiban „szó sem lehetett átfedésekről”.

¹⁸⁵ CIMENT 1991, 50.

¹⁸⁶ Az alkotói tervhez ld. CIMENT 1991, 48.: „[Piesiewicz:] Olyan erős sokk volt a szükségállapot, hogy rá kellett ébrednem, bizonyos elvek összeomlottak, az emberek közti kapcsolatok széttörttek. Az országirányítása végzetes fordulatot vett. Úgy éreztem, hogy mindezt nagyon egyszerű módon kell elmondani. És mindeközben a mozi és a tévé irányítói hülyítő filmekkel tömték a nézőket [...], fantázia-valóságokat mutogattak, miközben egy tragédiát éltünk meg. Az emberek órákat álltak sorba cukorért, aztán este megnézték a [...]. Úgy éreztem, vissza kell térnünk az igazi értékekhez”, továbbá CIMENT 1991, 50.: „[Kieślowski:] az eléggé sajátos tévénező közönségnek készítettem. Azt akartam, hogy *ismerjenek rá* a figurákra, szokják meg őket vasárnap délutánonként” (kiem. B.L.). A sorozat nézői elfogadottságához ld. WACH 214, 331.

¹⁸⁷ O’SULLIVAN 2009, 211.

¹⁸⁸ CIMENT 1991, 48.

¹⁸⁹ CIMENT 1991, 50.

¹⁹⁰ KIEŚŁOWSKI 1996, 143., kiem. B. L.

¹⁹¹ KIEŚŁOWSKI 1996, 143.

¹⁹² CIMENT 1991, 52.: „[Kieślowski:] a filmjeim túl gyorsak a tévénezőknek. Túl sok bennük az utalás, az asszociáció, ami a moziban evidensnek tűnik, de a *sokkal lazább figyelmű tévénezőknek* egyáltalán nem az”, uott., 144.: „Amikor moziba mégy [...] jobban odafigyelsz, és képes leszel felfogni a szereplők közti bonyolultabb kapcsolatokat, a bonyolultabb cselekményt, és így tovább. A televízióval más a helyzet” - kiem. B. L.

2009-es tanulmányában O'Sullivan amellel érvel, hogy a *Tízparancsolat* a 21. század némely amerikai sorozata előfutárának, kísérleti előtanulmányának („trial run”) tekintendő.¹⁹³

Állítja ezt Kieślowski saját tévésorozatáról adott reflexióival szemben:¹⁹⁴ miszerint nem alkalmazkodott volna a televíziós szokásokhoz. Kieślowski állításának, miszerint szemben a mozinézés közösségiségével a tévézés magányos tevékenységét, ellene veti, hogy a sorozatok népszerűsége a magányos tévézők jól meghatározható közösségén múlik, a kettő valamiféle „paradox szintézisen”, tudva, hogy a *Tízparancsolat* nézettsége magas volt. Megfigyelését, amely szerint az epizódok vizuális hasonlóságot mutatnak,¹⁹⁵ Kieślowski nem vonatkoztatja a sorozat identitásra. Nem így O'Sullivan, aki szerint a „különböző-mégis-hasonló” a sorozatok „alaprceptje”.

A tévéző értelmezői kényelmének kiszolgálása racionális-realisztikus cselekményvezetéssel, árnyaltan tagolt és átkötésekkel törésmentesített ok-okozati (kompozíciós) motívumhálóval nem szükséges egy tévésorozat nézői elfogadásához.¹⁹⁶ O'Sullivan három vonatkozásban mutat rá a nézői várakozások megsértésére: 1. a véletlen és tervezettség egymásba csúsztatása, 2. az elbizonytalanítás, a kétely elültetése, 3. a hiányzó közép¹⁹⁷, amelyeket nem csak tematizálnak az epizódok, de amelyeket koncepciójában is interiorizál a sorozat, elmélyíti, narratív elvként juttatja őket érvényre (szemben a tervezhetőség, a kiszámíthatóság, a beállított bizonyosságok várakozásával).¹⁹⁸

¹⁹³ O'SULLIVAN 2009, 204., továbbá 208.

¹⁹⁴ O'SULLIVAN 2009, 202. skk.

¹⁹⁵ Vö. KIEŚLÓWSKI 1996, 144. sk.: „a filmek összességükben rendkívül hasonlóak lettek vizuálisan. [...] Sosem adtam az operatőrnek akkora szabadságot, mint éppen a *Tízparancsolatban*”.

¹⁹⁶ O'SULLIVAN 2009, 221. sk.

¹⁹⁷ A közép „összekötő tér” (O'SULLIVAN 2009, 218). Az egyesből az átfogóba (az egészbe) történő narratív átvezetés helye. A közvetítése „empirikus és absztrakt” közt (uott., 212). Ahol „a részletek, nyomok, bizonyítékok [...] a megoldások magyarázatába, a bizonytalanságok feloldásaiba fordulnak át, amire minden cselekmény előrehaladása épül” (uott., 205). Olyan narratív tér, „ahol a lezáratlan értelmet nyer, [...] ahol a dolgok stabilizálódnak” (uott., 211).

¹⁹⁸ O'SULLIVAN 2009, 205., 217. sk., 221. Az elbizonytalanítás narratív elemeinek koncepcionális elmélyítésére a 4. epizódból mutat példát O'Sullivan. Anka szemvizsgálatának részlete, hogy épp a „FATHER” szót kell kibetűznie a falon „nem vezet magyarázó perspektívához - tisztázó közép-ponthoz. [...] a részletek hangsúlyozása [...] középső tér nélkül, azt illusztrálja, hogy a sorozat tárgya maga az értelmezés, és nem a megoldás. A *Tízparancsolat* az első epizódtól az utolsóig *azt firtatja, hogyan és miért tulajdonítunk jelentést*” (uott., 212 – kiem. B.L.). Uott., 219. ugyanez epizódban egy csoportfénykép háromszori megjelenésének különbségét firtatja. Első két megjelenésben két férfit és két nőt látni rajta, az egyik nő Anka anyja, az egyik férfi Michał. Michał azt mondja Ankának, hogy a két férfi közül az egyik biztosan az apja. Harmadszori megjelenésében ugyane négy ember mellett a képen balra egy ötödik fej látványa is feltűnik, ám eldönthetetlen, hogy ez optikai jelenség következménye vagy egy másik fénykép. Ez utolsó megjelenés az anya levelének elégetése után következik, így már nincs hiteles forrás annak eldöntéséhez, hogy ki Anka nemzőatyja, Michał vagy más. „Ha ez Kieślowski egyik fénymanipulációja, milyen célt

O’Sullivan rámutat, hogy az egész sorozat (az 1. epizód) első megszólalása, amint Krzysztof (Paweł apja) számolja a fekvőtámaszokat („tizenegy, tizenkettő, tizenhárom”), és az egész sorozat (a 10. epizód) utolsó megszólalása, amint a két fivér postán vett friss bélyegei láttán Jerzy öniróniával megjegyzi, hogy „Egy sorozat”, a sorozatszerűség öntudatáról vallanak („a self-consciousness of the process of seriality”).¹⁹⁹

Éppígy azt is hangsúlyozza O’Sullivan, hogy az 1. epizód az egész sorozat narratívájának logikáját²⁰⁰ előrevetíti. Azzal, hogy Paweł alatt beszakad a jég és meghal, „nemcsak Krzysztof, hanem az egész *Tízparancsolat* számára is szertefoszlik a racionális kormányzás illúziója. [...] a fiú, aki a tervezés [*design*] tévedhetetlenségébe vetett, rendíthetetlen és ellenőrzött hitet képviseli, egyszerűen eltűnik”²⁰¹ Az első két epizód képernyőn kívül helyezi a pillanatot, amikor (az 1. epizódban) Paweł alatt beszakad a jég és amikor (a 2. epizódban) Dorota ráébred, hogy az orvos hazudott neki (hogy férje nem hal meg). „E két nyitó epizód és Kieślowskié az a döntése, hogy elhagyja a magyarázó és lezáró történeteket, a [kétely] tartományát teszik a *Tízparancsolat* saját terepévé”.²⁰²

1. táblázat (a *Tízparancsolat* és a folytatásos teleregények összehasonlítása)

	<i>Tízparancsolat</i>	folytatásos teleregények
karakterek	kevés, epizódonként különböző karakter (<i>ld. még 1. kommentár</i>)	sok, epizódonként közös (állandó) karakter
	középosztály (<i>ld. még 8. kommentár</i>)	középosztály
cselekmény, történet	epizódonként lezárt	epizódokon átívelő

szolgálhat ez a manipuláció? Nem csak kétkedünk, hanem *abban is kételkedünk, hogy miben kételkedünk: magának a dolognak a természetében vagy a rendező indítékaiban?*” (kiem. B.L.).

¹⁹⁹ O’SULLIVAN 2009, 209.

²⁰⁰ A *Tízparancsolatra* vetitem a kifejezést, amelyet O’SULLIVAN 2009, 204. átfogóbb értelemben használ: „the *Decalogue* does more than simply spin ten stories; it provides an examination of *the very logic of serial narration*” (kiem. B. L.).

²⁰¹ O’SULLIVAN 2009, 209.

²⁰² O’SULLIVAN 2009, 217., vö. még 224.

	egyetlen cselekményszál ²⁰³ epizódonként különböző (<i>ld. még 5. kommentár</i>)	több cselekményszál összefonódva több epizódon át minden epizódban
	nincs kapcsolódás az epizódok cselekményei / története között	erős kapcsolódás (folytatás, rá- hatás) az epizódok cselekményei / története között
	meghatározatlan az időbeli viszony az epizódok között (<i>ld. még 2. kommentár</i>)	időbeli egymásutánosság, foly- tonosság az epizódok között
a döntések tétje, következése, velejárója	súlyos (<i>ld. még 4. kommentár</i>)	enyhe
	irreverzibilis nehezen orvosolható	reverzibilis könnyen orvosolható
	inkább ok-okozati, mint realisztikus vagy transztex- tuális motívumokkal hitelesített	inkább transztextuális, mint realisztikus vagy ok-okozati motívumokkal hitelesített
	egzisztenciális, ²⁰⁴ felfogat, megrendít	retorikai, mesterkélt, műbalhé
a döntések lép- téke	magánélet (<i>ld. még 7. kommentár</i>)	magánélet
mércék, távlatok	nem teszi témává a cselek- mény	témává teszi a cselekmény
	nem magától értetődő a né- zőnek (<i>ld. még 3. kommentár</i>)	magától értetődő a nézőnek

²⁰³ Vö. KIEŚLOWSKI 1996, 124.: „csak egyetlen, tiszta mozgatóerőt állítok az előtérbe. A *Tízparancsolat* jó gyakorlat volt ehhez”.

²⁰⁴ Vö. KIEŚLOWSKI 1996, 135.: „fundamentális emberi problémák”.

	erős legitimitás (Tóra)	gyenge legitimitás (a néző korának többnyire nem kodifikált ideológiai)
	egyetemes	korlátozott, időszakos
épített környezet, játéktér	közös minden epizódban lakótelep (ld. még 6. kommentár)	közös minden epizódban

1. kommentár az 1. táblázathoz – karakterek a *Tízparancsolatban*

Minden egyes epizódban kettő, olykor három, csak az adott epizódban meghatározó szerepet játszó karaktert találni. Nincs olyan karakter, aki több epizódban cselekményalakító módon jelennék meg.

Csupán egyetlen színész (Artur Barciś) tér vissza tízből nyolc epizódban, ám mindben különböző alakban: mint hajléktalan, kórházi ápoló, villamosvezető, kajakozó, figuráns és karbantartó, egyetemi hallgató, kerékpáros. Ám egyik karaktere sem alakítja az epizód cselekményét. Pusztán ott létével és tekintetével teremt kapcsolatot az epizód egyik cselekményalakító karakterével, többnyire épp akkor, amikor abban döntés van születőben vagy valamilyen hangoltság (állapot) keletkezőben, vagyis akkor, amikor látszólag semmi nem történik. Nem avatkozik a cselekménybe, nem ható-, társ- vagy járulékos oka az eseményeknek.²⁰⁵ Egyszerre diegetikus és nem diegetikus módon ad nyomatékot a pillanatnak, ráirányítja a néző tekintetét a karakter belső történéseire, avagy mint a néző tekintete belépteti a nézőt a történetbe.²⁰⁶ O’ Sullivan a sorozat egésze egyik hordozójának tekinti,

²⁰⁵ Az egy kivétel a 9. epizód: miután Roman öngyilkossági kísérletében kerékpárjával a mélybe hajt, az épülő felüljáró tövében megáll mellette, leszáll a kerékpárjáról és közelebről szemügyre veszi őt a Fiatalember. Az elliptikus elbeszélés azt sugallja, neki köszönhető, hogy Romant kórházba szállították és túlélte a zuhanást.

²⁰⁶ Vö. CIMENT, 1991, 51.: „[Kieślowski] Nincs szerepe a cselekményben, de figyelmezteti a szereplőket, hogy gondolják meg [...]. Gondolkodásra sarkall. Intenzív tekintetével arra készíti a szereplőket, hogy magukba nézzenek”, továbbá KIEŚŁOWSKI 1996, 147.: „Nem tudom, kicsoda; egy fickó, aki figyel. Minket figyel, az életünket. Nem túl elégedett velünk. Jön, figyel, továbbáll. A hetedik filmben nincs benne, mert nem sikerült a felvétel [...]. Nem szerepel a tizedik filmben sem, mert ott viccet csinálnak egy veseátültetésből”, továbbá uo., 148.: „Semmi befolyása nincs arra, ami történik, de egyfajta jelzés vagy figyelmeztetés azoknak, akik látják, akik egyáltalán észreveszik. [...] a forgatókönyvben mindig csak így szerepelt: 'egy fiatalember'”. Coates szerint a karakter értelmezésének nehézsége, hogy a vallási intézményeken és a társadalmon kívül helyezkedik el (COATES 2012, 40. sk). Szemtanúja a döntések pillanatainak, ám „tisztázatlan a viszonya a történethez” (uo., 36), pusztán „felbukkanásának motivációit is homály fedi” (uo., 41). Vö. még

aki megjelenésében egyszerre szólnak meg „az ismerőség és idegenszerűség, az ismétlődés és a változatosság” felhangjai.²⁰⁷

Olyik epizód meghatározó karakterei egy-egy pillanatra felbukkannak ugyan más epizódban, ám sosem hatóokokként, sosem cselekményalakító módon, hanem mindig véletlenszerűen, liftben, bejárati kapuban, lépcsőházban botlanak bele ama más epizód valamelyik cselekményalakító karakterébe.²⁰⁸ Felbukkanásuk megerősíti a nézőben a lakótelep epizódokon átívelő identitását (azt, hogy az epizódok karakterei mind ugyanott élnek). Távolságtartó, köszönésre, udvariassági panelekre korlátozódó találkozásai ugyanakkor jelzik az ott élők közösségi kohéziójának hiányát, merthogy a lépcsőházbeli régtől szomszédok. Egyazon lépcsőházban lakik ugyanis az orvos és Dorota, Anka és Michał, Zofia és a bélyeggyűjtő apa (így tehát Artur is) mind; egy másikban Krzysztof és Paweł, Janusz és családja mind; egy harmadikban Magda, Roman és Hanna mind.²⁰⁹ Az ismerősök, a jószomszédság hiánya miatt aligha képzelhető el közös, epizódokon átívelő történet epizódok és más epizódok karakterei között. A sorozatban egyetlen alkalommal telik meg házak közti sík: 1. epizódban a tó körül Paweł és Marek holttestének kiemelécekor, csakhogy ekkor mindenki elkülönült a másiktól, a tragédia sem irányítja egymásra figyelmüket.

Egyedül a 8. epizódban látni eleven szomszédsági kapcsolatot Zofia és a 10. epizód történetéhez tartozó bélyeggyűjtő apa között. A 8. epizódban az apa az utcán boldogan újságolja az asszonynak, megszerezte a Polarfarht bélyegsort, később be is csönget a lakására és megmutatja neki. Ennek következményeképp suspense hatás ébred a nézőben a 10. epizódban, aki már előre tudja, mennyire értékes az a bélyegsor, amelyet Jerzy (a bélyeggyűjtő fia), nem sejtve becsét, odavet

WACH 2014, 311. skk., ŽIŽEK, 2001, 134. sk. VÖRÖS (1991, 38.) az alakot kiemeli a narratívából és meglepő módon szembefordítja azzal: „az alkotók formálják a történetet, ő viszont egyszerűen csak tudja, hogy mi fog történni, és szemléli. [...] az az érzése támad az embernek, hogy többet tud még az Írónál és a rendezőnél is, talán még ő velük szemben is fölényben van”.

²⁰⁷ O’SULLIVAN 2009, 203., vagyis eleget tesz a „különböző-mégis-hasonló” O’Sullivan-i sorozat-képző elvének.

²⁰⁸ Vö. CIMENT, 1991, 51.: „[Kieślowski:] Minden epizódban felbukkan valaki, akit már ismerünk, vagy meg fogunk ismerni. Csináltam magamnak egy táblázatot, imádom, amin bejelöltem, hogy ki hol fog felbukkanni egy pillanatra. [...] De természetesen nem tudtam mindazt megvalósítani, amit elterveztem”.

²⁰⁹ Az 1. epizódban Krzysztof találkozik a liftben a 2. epizód orvosával, a 3. epizódban a kapuban Janusz botlik bele Krzysztofbá (az 1. epizódban elhunyt Paweł apjába) – Janusz szembeötlően hűvösen, ridegen viselkedik Krzysztoffal, holott alighanem tudja róla, hogy elvesztette a fiát és épp szenteste van. Az 5. epizódban a taxishoz kérezkedik be fuvarra a 2. epizódból ismert Dorota a férjével, a 6. epizódban Tomek találkozik hajnalban Magda háza kapujában Romannal (a 9. epizód orvosával). A 8. epizódban Zofia találkozik többször is a bélyeggyűjtő apával (akit a 10. epizód elején temetnek) – kettejük kapcsolata az egyetlen példa a sorozatban a személyesebb, közvetlenebb szomszédi kapcsolatra. A 8. epizódban Zofia maga mondja el Elżbietának, kikkel lakik egy lépcsőházban.

kamasz fiának olcsó szuvenírként. A jelenet Zofia kognitív (ám nem lokális) értelmiségi szegregációját is árnyalja. A bélyeggyűjtő kutatókat megszegyenítő módon tájékozott a bélyegek világában, a nemzetközi bélyegpiacon is becsült szereplő. Vele mintegy saját köreihez tartozóval barátkozik Zofia. Ellentétben a szabóval, aki más társadalmi réteghez tartozik (ennek jele lehet például, hogy nincs nála friss divatlap). Az elkülönülés alighanem hozzájárul ahhoz, hogy Zofia nem tartja feladatának rendezni a szabóval régtől meglévő, elmérgesedett konfliktusát.

Az orvos (2. epizód), Zofia, Elzbieta, a szabó (8. epizód) szerepeltetésével a második világháborúból a jelenig ható traumáikkal, a karakterháló rímel a város-történeti kutatásra, amely szerint a világháború „új helyzetet teremtett Európa városai és városi társadalmi számára [...] egy pusztulásból és káoszból születő új rend ígéretét hordozta, amely igazságosabb viszonyokat és egyenlőbb esélyeket teremt majd az élet minden területén [...] *a lakhatásig és lakásviszonyokig*”, továbbá „a városfejlődés és a városépítészeti szempontjából is fordulópontot jelentett. A háborús pusztítások [...] gyakran egyben váratlan lehetőséget is adtak a régóta érlelődő modernizációs elképzelések megvalósítására”.²¹⁰

2. kommentár az 1. táblázathoz – epizódok időbeli kapcsolata a *Tízparancsolatban*

Az epizódok kronológiája iránti nézői várakozást a 3. epizód altatja el. Janusz (a taxis) háza bejáratánál összetalálkozik Krzysztoffal (Paweł apjával az 1 epizódból). Szenteste, Janusz télapónak öltözve épp nyitja a kaput, a házból kilépő Krzysztof nem ismer rá elsőre. Az 1. epizód cselekménye kevéssel karácsony előtt játszódott (a korcsolya, amellyel Paweł a tóba fulladt, karácsonyi ajándéka volt szüleitől, amelyet az ünnep előtt kipróbált). A két epizód között lehetne egymásra utaló idői rákövetkezés, csakhogy közöttük a 2. epizód tavasszal játszódik, ami ellene szól annak, hogy az 1. és a 2. epizód egyazon karácsony idején játszódjék.

Továbbá nincs mivel, mihez képest mérni az 1. és a 3. epizód közt eltelt időt, hiába néz be Krzysztof sóvárgással és önfegyelemmel Janusz földszinti lakásának ablakán (szabatosabban, a kamera az ő szemének pozíciójából indítva, majd abból kimozdulva mutatja azt), és látja a feldíszített lakásban a télapót váró gyerekeket. Janusz (a taxis) viselkedése a kapunál nem mutatja jelét viszonyulásának ahhoz, hogy Krzysztof elvesztette fiát, holott ez alighanem köztudott a lakótelepen (az 1. epizód a holttestek kiemeléséhez a lakótelepen élők sokaságát nézőként a tó mellé rendezi).

Két gyenge idői viszonyítás lehetséges: az 5. epizód biztosan követi a 2. epizódot, mert Dorotát itt már gyógyult férje oldalán látni (fuvart szeretnének, de a taxis faképnél hagyja őket), az asszony már nem várandós, de babakocsi sincs velük, közelebről nem lehet meghatározni a két epizód távolságát. A 8. epizód

²¹⁰ Szívós 2020, 4., kiem. B. L.

biztosan megelőzi a 10. epizódot, mert az előbbiben a bélyeggyűjtő apa még él, az utóbbi viszont az ő temetésével kezdődik.

3. kommentár az 1. táblázathoz – a parancsolatok a narratíva, a karakterek és a néző látószögéből

A sorozat sehol nem utal a Tízparancsolat egyes, konkrét rendelkezéseire. Az epizódok főcímeiben a „Tízparancsolat” szó után nem sorszámnevek állnak, hanem tőszámnevek (betűkkel leírt számszavak)!²¹¹ Az epizódok cselekményei során a törvények nem hangzanak el, szövegük nem látható, nem is hivatkoznak rájuk sehol másutt, csak a 8. epizódban egy mellékszereplő (egy hallgató Zofia szemínáriumán).

Utal még rájuk a tagadás módján a 10. (utolsó) epizód nyitányában az alternatív zenekar, amelynek Artur, az egyik főszereplő a frontembere. Dalával arra buzdít, hogy szegjük meg a Tízparancsolat törvényeit. Parafrázisa: *Gyilkolj és bujálkodj, légy telhetetlen a bujaságban, két egész héten át! Vasárnaponként verd az anyád, az apád és a nővéred! Verd el, aki fiatalabb nálad, és lopj, amit csak bírsz! Mind a tiéd [Wszystko jest twoje].* Vagyis: szegd meg az ünnep megtartásának, a szülőltiszteletnek a parancsát és a gyilkosság, a lopás, a házasságtörés, a paráználkodás tilalmát.

A nyitány azonban elválaszthatatlan az epizód és egyben az egész sorozat zenei zárlatától. Parafrázisa: *sötétség és gúnykacaj és hazugság egész héten át. Te vagy az egyetlen remény, a halvány reménysugár. Te vagy mindez. Minden rajtad áll [Wszystko jest twoje].*²¹² Vagyis: ahogyan szabadságában áll az embernek, hogy megszegje a törvényt, éppúgy az is, hogy változtasson a világ romlottságán.²¹³ Az ember szabadsága az egyetlen, ami okot adhat a reményre.

Az elbeszélés nem az egyes parancsolatokra, tilalmakra, azok megvalósultságára vagy megszegésére irányítja a figyelmet (azok szemléltetését vagy magyarázatát kínálva a történetekben), hanem a lehetőségét állítja a történetek és a Tízparancsolat egymáshoz rendelésének, illetve egymásra vonatkoztatásának.²¹⁴ Ami a

²¹¹ Az irodalmi forgatókönyvben (KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990) szintén tőszámnevek állnak az epizódok élén, ott azonban római számokkal írták őket és a „Tízparancsolat” szó sem áll mellettük.

²¹² A ketté bontott dal szövegét maga Kieślowski írta.

²¹³ Vö. KICKASOLA 2018, 33.: „a reménynek és a kétségbeesésnek térre van szüksége, hogy farkaszemet nézzenek egymással”.

²¹⁴ Az elképzelés, hogy a Tízparancsolat a kortárs mindennapok környezetében, kortárs történetekben hitelesen szólalhat meg, feltételezi a vallás kapcsolatát a közélettel és magánélettel. Vö. KIEŚLÓWSKI 1996, 101.: „A szocializmus évei alatt a legkülönbözőbb társadalmi rétegek fordultak az egyházhoz mint a kommunizmus antitéziséhez, a vallásgyakorlás a szabadságért vívott harcok részévé vált. A vallás mind a mai napig hatalmas szerepet játszik az élet minden területén”.

nézőt illeti, nem szervezi meg annak szereplőktől független találkozását a parancsolatokkal.²¹⁵

A parancsolatok, tilalmak hozzárendelése az epizódok cselekvéshelyzeteihez nem előre eldöntött, hanem ez kreatív értelmezői feladata a nézőnek, amely feladat csak a hősökkel újtukat együtt járva végezhető el.²¹⁶ A különbségek vagy ingadozások tehát az epizódok történeteinek és a parancsolatoknak az egymáshoz rendeléseiben a sorozat elbeszélői vállalkozásának koncepciójából erednek. Az elbeszélés nyitott arra a lehetőségre is, hogy ez az egymáshoz rendelés nem következik el a nézőben.

A megsértett parancsolat eldöntésének nehézségei a 2. epizódon szemléltetve

Miben vétkes az orvos? Dorota vétkességével ugyanis nem találkozunk a cselekményben: magzatát megszüli, tehát semmiféle értelemben nem sérti a „Ne ölj!” tilalmát, amellyel kapcsolatban pusztán gondolatlanul elkövetett vétket (*peccare cogitatione*) nem ismer a Tízparancsolat. Továbbá szakít a szeretőjével a cselekményben, tehát a házasságtörés tilalmát sem szegi meg.

Elfogadva Raj bűnkategóriáit,²¹⁷ esküjével az orvos a *pesha* bűnét-vétkét követi el (görögre többnyire *adikianak*, ritkábban *anomianak* fordítja a *Septuaginta*), amely „Isten ellen irányul, de kárt nem okoz”. A hamis eskü *par excellence* (!) irányul Isten ellen. A Tízparancsolat izrealita értelmezésében az orvos alighanem a harmadik parancsot szegi meg, mert az Örökkévaló Nevét álságosan, hiábavalóan ejti ki Isten [*Adonaj*] nevét, de úgy is értelmezhető vétke, hogy a második parancsolatot sérti meg (amikor arról beszél, hogy olyan istene van, aki csak neki elég).

A római katolikus katekizmus értelmezése szerint nem csak a második, de a nyolcadik parancsolatot is megsértheti az orvos, amennyiben Dorota becsületében tehet kárt a hazugsága - szabatosabban a hazugság folyománya, a megszületett gyermek.

Protestáns értelmezés szerint nem csak az első parancsolatot („Ne legyenek más isteneid”), hanem a kilencediket is megszegheti, mert hamis tanúságot tett szomszédja-felebarátja ellen. Dorota és férje csakugyan a *szomszédjai* (egyazon

²¹⁵ Vö. CIMENT 1991, 52.: „[Kieślowski:] Hogy miért nem neveztem nevükön a dolgokat, és miért nem adtam címeiket a filmjeimnek? [...] Azt mondom, *Tízparancsolat 1*, [a néző] megnézi a filmet, aztán érdekelni kezdi, hogy melyik is az. [...] Akár akarja, akár nem, kénytelen elgondolkodni rajta. És remélem, meg is teszi, mert én komolyan veszem őt. Ráveszem, hogy ő jusson el bizonyos következtetésekre. Nem szolgállok fel neki mindent tálcán”.

²¹⁶ Vö. PÖRÖS 1991, 46. sk.: „Kieślowski a lehető legradikálisabb megoldást választja: az eltévedt embert visszavezeti az etikai alapértékekhez. Pontosítsunk: noha tárgya a parancsolat, hangját sohasem emeli fel, nem rideg és türelmetlen próféta, hanem töprengő társ, aki ahelyett, hogy végrehajtási utasításokat vágna a fejünkhöz, dialógusra és önvizsgálatra szólít fel”.

²¹⁷ RAJ 2003, 36.

lépcsőházban laknak), és *ellenük* tesz hamis tanúságot, mert a hazugsággal, hogy a férje meghal, Dorotát szülésre készíti, csak hogy az újszülött felfedi a férj előtt felesége házasságtörő kapcsolatát – ez a gondolatmenet követi Dorota észjárását. A cselekményben azonban a férj számára nem derül ki, hogy az újszülött a szertől fogant, akivel különben Dorota szakított.

A sorozat sehol nem ad eligazítást, melyik felekezet értelmezése szerint kellene tagolni a Tízparancsolatot.

A meghatározott parancsolatnak vagy tilalomnak való szabatos megfeleltetést Kieślowski nem tartja sem lényegesnek, sem lehetségesnek: „önmagunkban is van egy műszer. [...] minden rossz döntésemnél érzem, hogy van egy határ, ami számomra átléphetetlen. Átlépek, de ritkán. És ennek nincs köze a jó és a rossz *tételes vagy egzakt meghatározásához*. Ezek csak konkrét, mindennapi döntések. [...] Lényege szerint mi a jó, és mi a rossz? Mi a hazugság, és mi az igazság? Mi a becsület, és mi a becsstelenség? És milyen a viszonyunk hozzájuk? Azt hiszem, *nem létezik abszolút vonatkoztatási pont*”.²¹⁸

A parancsolatoknak való megfeleltetés nem egyértelmű, többféleképp is lehetséges, vö. „[Kieślowski:] Néhány hívő színészem addig nem vállalta el a szerepet, amíg meg nem mondtam, melyik parancsolatban játszik. Pedig ez tulajdonképpen nem is annyira fontos. Bizonyos filmeket ki lehetne cserélni, a hatodikat a kilencedikkel, a negyediket a hetedikkel”²¹⁹ kiváltképp áll ez a 2. epizódra, vö. „[Pieśiewicz:] Ez az epizód kapcsolódik legkevésbé ahhoz a parancsolathoz, amit *ilusztrál*”.²²⁰

A parancsolatok és epizódok egymáshoz rendelésének nehézségeihez igazodik az epizódok dramaturgiája. Ha az elbeszélés a karakterek parancsolatokkal való személyes találkozásának a lehetőségét állítja, akkor a narratív feladat a parancsolatokra való megnyílás pillanatainak a keresése. Ennek megfelelően, ha a narratíva nem veszi eleve adottnak a parancsolatokat. Ráadásul azoknak nem valami kész jelentésére kell rátalálnia a szereplőknek, hanem arra az értelmükre (üzenetükre, inspirációjukra), amely a karakterek cselekvéshelyzeteiben, a karakterek számára, előzetes hangoltságukban megnyílik, ami ott és akkor épp számukra hallhatóvá, hozzáférhetővé válik a parancsolatokból.²²¹

²¹⁸ KIEŚŁOWSKI 1996, 138. – kiem. B. L.

²¹⁹ CIMENT 1991, 52.

²²⁰ CIMENT 1991, 48.

²²¹ Vö. KIEŚŁOWSKI 1996, 85.: „Valamennyi filmem [...] olyan emberekről szól, akik nem egészen tudják, hogyan viselkedjenek, hogyan éljenek, igazából nem tudják, mi a jó, és mi a rossz, és két-ségbeesetten tekintenek szét a világban”.

A cselekmény nyitottsága (a kockázatos cselekményszövés) annak szabadságát is magában foglalja, hogy a találkozás nem következik el. Erre világít rá, hogy az elbeszélés olykor több kimenetet is megenged egy-egy történetnél.²²²

Az 1. epizód forgatókönyv-változatában – amelyben a Mária-ikon is földre zuhan - Krzysztof elengedi annak a lehetőségét, hogy Isten közösséget vállaló szenvedése, irgalmassága számára megmutatkozzék. Nem így az epizód filmes változatában, ahol Mária könnyezik.

Az 5. epizód az ügyvéd dühödt, felháborodott kiabálásával végződik (Piotr Ballycki a gyepen áll az autója mellett), a filmváltozatban ugyanezen a helyszínen a kocsiban ül és reményvesztetten, letaglózva sír.²²³

A 6. epizód történetében Magda hiába látja be, hogy vétett, Tomek elzárkózik előle, megnyílt szerelmük végleg elhal. Az epizód játékfilmes változatában, a *Rövidfilm a szerelemről*-ben, Tomek nem zárkózik el Magdától.²²⁴

A 7. epizódban zaklatottságában Majka elengedi a pillanatot, amelyben anya, Ewa a telefonban szavát adja, aláírja hozzájárulását Ania utazásához (vagyis Majka magával vihetné a tőle magától született lányát külföldre). Ám Ewa beleegyezésének csak a néző a tanúja. (Majka zsarolása hiába jár sikerrel, hiába győz, győzelmét nem tudja learatni.)

4. kommentár az 1. táblázathoz – a karakterek döntéseinek következményei, velejárói

A döntések következménye, járuléka, velejárója minden epizódban súlyos, a személy egzisztenciáját érinti, olykor csakugyan elkövetkezik, olykor nem. A 2. táblázat epizódonként jelöli őket (akár elkövetkeztek, akár nem).

2. táblázat (a döntések, tettek következményeiről)

²²² KRAKUS 2018, 34. sk. rámutat, történetek alternatív befejezésével Kiesłowski majdnem valamennyi játékfilmjében találkozhatni. Olykor egyetlen játékfilmen belül, a *Véletlen* [Przypadek] szituációjának három kimenete van.

²²³ Vö. KRAKUS 2018, 39. A két vég megfelel a két változat különbségének, a sorozatepizód intellektuálisabb, a játékfilm emocionálisabb (ld. uott., 38. sk.).

²²⁴ Vö. CIMENT 1991, 51.: „[Kiesłowski] a másik lehetőséget [választottam]: hogy eljátszom a különféle változatokkal [...]. A film [*Rövidfilm a gyilkosságról*] és az V. epizód közti különbség valóban jellegzetes: a nézőpontváltásból adódik. Beletettem tehát a televíziós változatba az ügyvéd monológját, aki a saját szemszögéből mondja el a történetet, így a végén megengedhettem, hogy azt kiabálja: 'Gyűlölöm! Gyűlölöm!'. Megpróbáltam ugyanezt a befejezést beletenni a moziváltozatba, de egyáltalán nem illett hozzá. A *Rövidfilm a szerelemről* esetében az utolsó rész különbözik igazán. [...] [Grazyna Szapolowska – a Magdát alakító színésznő] [k]ért, hogy találjak ki ilyen véget. Ezzel fejeztem be a mozi filmet. Leforgattam egy másik véget a televíziós változathoz, és egy harmadikat is, ami a forgatókönyvben volt. A televíziós változat teljesen realista: a nő nem megy el a fiúhoz. A postán találkozhatnak, ahol a fiú dolgozik”.

következmény	epizód	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
halál		2				2					
meg nem valósult (ön)gyilkossági vagy magzatelhajtási kísérlet			1	1			1			1	
múlt végleges manipulációja					1			1	1		1

Az 1. epizódban meghal az egyik főszereplő, Paweł és a barátja, Marek. Az epizód filmi megvalósításában nem rongálódik meg a Mária-ikon. Fia halála – úgy fest, mellőzhetetlen – előzménye (avagy szükséges indítéka) Krzysztof eszmélésének.

A 2. epizódban Dorota Geller ingadozik: elveteti szeretőjétől fogant magzatát, ha életben marad beteg férje, Andrzej, nehogy lelepleződjék hűtlensége, de örömmel megszüli a gyereket, ha férje meghal. Épp ez utóbbi szakértői megítélését várja az orvostól, aki viszont a gyerek megszületése végett esküvel is megpecsételi hazug előrejelzését a férj haláláról. A történet végén meg is születik a gyerek.

Exkurzus a 2. epizódhoz

Dorota dilemmája mindazonáltal férje melletti elköteleződéséről vall, ami annyit tesz, minden cselekedetével arra készül, hogy férje életben marad. Ezért szakít a szeretőjével, ezért jegyzi elő az abortuszt. Úgy fest, elhatározta, mindaddig férje életben maradásához igazítja tetteit, amíg az orvos nem cáfolja meg azt, noha saját megítélése szerint férjének már nincs sok ideje (beteglátogatáskor a kompótot is hazavinné magával). Következésképp Dorota az epizódban mindvégig hűséges a férjéhez.

Dorota tettei nem reprodukciós önrendelkezési joga szabad gyakorlásának szemszögéből ítélendők meg (sem a nőgyógyász, sem az orvos nem állít akadályt vagy támaszt nehézséget az abortusszal kapcsolatban), hanem házasságtörése leplezésének destruktív kisszerűségével.

Krakus szerint az epizód „nem sugall abortusz ellenes állásfoglalást”, az elbeszélést inkább az emberi élet („being”) meghatározása foglalkoztatja, és az, kit illet ennek meghatározása, illetve az erről meghozandó döntés.²²⁵

Krakus megkülönböztetését alkalmazva, Dorota és az orvos közös (bár meg nem fogalmazott) meggyőződése, hogy a pusztá meglét (*Anwesensein*) értelmében vett létezés – Dorota magzaté és Dorota férjéé, az eszméletlenül fekvő agonizáló Andrzejé - éppúgy élet, ahogyan élet az egzisztencia (*Existenz*) értelmében vett létezés.²²⁶ Ezért érezheti úgy Dorota, hogy az abortusszal életet olt ki, és ezért

²²⁵ KRAKUS 2018, 101.

²²⁶ Krakus fogalmai - „merely being” és „being in the world” - a *Sein und Zeit* fogalmaira utalnak, az utóbbi szembeötlő módon az *In-der-Welt-Sein* fogalmára. Krakus szóhasználatán módosítottam,

törekedhet arra, hogy ennek felelősségét az orvosra áthárítsa vagy legalább megossza vele. A zsarolás eltalálja az orvost, aki azonban úgy tartja, mint orvos nem ítéltet *életéről vagy haláláról*. Ahogyan betege, Dorota férje *életéért* sem tehet semmit, csak az *egészségéért*, ahogyan nem látja felhatalmazva magát arra, hogy döntson Andrzej életéről vagy haláláról, hiába várja ezt tőle Dorota, éppúgy elutasítja, hogy bármiképp (akár járulékosan, akár áttételesen) köze legyen a magzat elvételehez. Emiatt inkább vállalja, hogy eskü alatt hazudik.

Krakus olvasatában ez arra világít rá, hogy az orvosnak nem tiszte Dorota helyett dönteni az abortuszról, illetve a magzat megtartásáról²²⁷. Csakhogy Krakus szerint „azzal, hogy elmondja az orvosnak a terveit, Dorota letesz arról, hogy saját maga rendelkezék [*relinquishes control*] az abortuszról”.²²⁸ Dorota zsarolását vagy bosszúját azonban elfelejti idézni Krakus: „nem szeretném, ha úgy éreznéd, hogy tiszta a lelkiismerete. Egy órán belül abortuszom lesz” – mondja Dorota a kórházban az orvosnak azután, hogy agonizáló férjét meglátta a betegszobában. Ellentétben azzal, amit Krakus sugalmaz, az orvos nem Dorota *helyett* dönt, *nem sérti meg Dorota önrendelkezését*, hanem a ráruházott felelősség (vagy felelősség-rész) birtokában a Dorotáról ráerőltetett helyzetben dönt saját belátása szerint - a magzat megtartásáról.

Mivel (önértelmezése szerint) a kórházban *az egészséggel és a betegséggel* van dolga, az orvos odahaza növényei és madara gondozásában éli ki vagy pótolja tevékeny kapcsolatát az *élettel*. Dorota azért tépi le szobanövénye leveleit, hogy ismerkedjék, milyen érzés elvenni egy élőtl az életét, hogy felmérje, lesz-e ereje az abortuszhoz. Mindkét jelenet a karakterek lélekrajzára épül - hitelesen. Lélektani realizmus és nem – mint azt Krakus sugallja²²⁹ – a Dorota elleni karaktergyilkosság vezeti az elbeszélést. Mindketten azért küzdenek, hogy ne szegjék meg a „Ne ölj” tilalmát.

Miért nem pereg le az orvostól Dorota zsarolása? – mert az orvost saját családtörténete, traumája érzékenyvé tette az élet megőrzésével és elvételével kapcsolatban. Figyelemre méltó, hogy családja elpusztulása után az orvos nem alapít új családot és kutyája balesete után (akit Dorota gázolt el) nem vesz magához újabb kutyát.

A 2. epizódot az 5-dikre vonatkoztatva, a sorozatból az szűrhető le, hogy ha egy állam tiltja az abortuszt (amely nem más, mint a pusztá meglét, az egzisztencia pusztá lehetősége értelmében vett meglét megszüntetése), akkor hatványozottan nincs joga halálra ítélni senkit (vagyis nincs alapja az egzisztenciaként megnyilvánuló emberi életek kioltására).

mert a *Sein und Zeit*ban az egzisztencia nem csak a világban-való-lét, de az együtt-lét módján is „van”.

²²⁷ KRAKUS 2018, 102.: „it was not his [the doctor’s] place to choose for Dorota”.

²²⁸ KRAKUS 2018, 100.

²²⁹ KRAKUS 2018, 101.: „Vilifying Dorota”.

[Vége az exkurzusnak]

A 3. epizódban Ewa, Janusz (a taxis) volt szeretője tervezett öngyilkosságot, ha nem sikerült volna szenteste éjjelén reggelig a társaságában tartani Januszt – ezt mondja hajnalban a férfinak.

A 4. epizódban Michał és lánya, Anka egyetértésben égetik el a feleség / az anya utolsó levelét, amelyet halálos ágyán lányának írt, és amelyet soha fel nem bontottak, soha el nem olvastak.

Az 5. epizódban Jacek Łazar megöli Waldemar Rekowskit, majd a hóhér megöli Jacek Łazart.

A 6. epizódban Tomek kísérel meg öngyilkosságot, de szállásadója felfedezi és mentőt hív.

A 7. epizódban Ania születésének és családfájának meghamisítása megpecsételődik, hiába minden kísérlete Majkának (a szülőanyjának), hogy ezen változtasson.

A 8. epizódban a szabó végérvényesen bezáródik saját traumájába, amelyet a múltban alighanem Zofiának köszönhetően szerzett, és amelynek oldásában sem Zofiától, sem Elżbietától, a szabó jóra valószínűségének két tanújától nem kap segítséget, támaszt. Így a múlt fontos részlete feltáratlan marad, mert a szabó hallgatásba burkolózik.

A 9. epizódban Roman követ el öngyilkosságot, de saját kórházba kerül és megmentik (alighanem egy arra tévedt ismeretlen kerékpárosnak köszönheti az életét).

A 10. epizódban egy igen értékes, nemzetközi hírű lengyel bélyeggyűjtemény megy veszendőbe, az elhunyt gyűjtő két fiának ostobasága és a bélyegszövetség elnökének sértettsége miatt.

A velejárok és következmények súlyosságának megfelel az operatőrök (rendezői instrukciótól szabadon és egymástól függetlenül hozott)²³⁰ döntése: a sötét, olykor homályos látvány mindegyik epizódban.²³¹ Erre utal az egész sorozat (a 10. epizód) zenei zárata is: „Sötétség, sötétség, sötétség és gúnykacaj”.

²³⁰ Vö. KIEŚLÓWSKI 1996, 144. sk.: „A *Tízparancsolat*ban az volt a legjobb ötletem, hogy mindegyik filmet más operatőrrel forgassam. [...] más és más nemzedékhez tartoztak, más tapasztalatokkal rendelkeztek, és más módon közeledtek a mesterséghez is. [...] Sosem adtam az operatőrnek akkora szabadságot, mint éppen a *Tízparancsolat*ban. Mindegyikük tehetett, amit akart”.

²³¹ Vö. KIEŚLÓWSKI 1992, 361.: „Ennek a filmnek a forgatásakor éppenséggel nagyon jó nyugati technikát, Agfa-Gevaert szalagot használtam. Szándékosan, szűrők segítségével erőszakoltuk rá a nézőre ezt a komor hangulatot; nem akartunk tökéletes képet” – a szóban forgó film a *Rövidfilm a gyilkosságról*, amelyet a *Tízparancsolattal* együtt forgatott.

5. kommentár az 1. táblázathoz – cselekményvezetés és véletlen a *Tízparancsolatban*

Az epizódok történeteinek strukturálása közös: a karakterek hibáit-vétkeiket-bűneit az egyének kapcsolataiban magánéleti-egzisztenciális vonatkoztatással vizsgálja a narratíva. Ennek folyományaként hangsúlyt kap a személyes indíttatás, hangoltság, alkat, a meghatározó cselekményszervező elv a véletlen.²³²

Cselekményszervező véletlennek tekinthető

az 1. epizódban az, hogy a tó jege beszakad a két gyerek alatt.²³³

a 2. epizódban az, hogy Dorota épp akkor fogan meg a szeretőjétől, amikor férje halálos beteg (rákos, műtötték, a cselekmény kezdetén áttétei vannak).

a 3. epizódban az, hogy ünnep idején magányában Ewa a templomban megpillantja Januszt, volt szeretőjét (természetesen családjá társaságában).

a 4. epizódban az, hogy a mesterségtanár épp akkor marasztalja el Anka játékát a színiakadémián, amikor apja távollétében a lány rátalál a neki címzett, ám át nem adott levélre (felirata szerint a borítékot azután szabad felbontani, hogy meghalt az apja).

az 5. epizódban véletlenek sorozata vezet ahhoz, hogy Waldemar Rekowski épp akkor és épp azon a taxiállomáson áll meg taxijával, amikor és amelyet Jacek Łazar kiszemelt magának. (Ha felveszi Dorotát és férjét a lakótelepen vagy ha felveszi a részeg utast a kísérőjével, aligha ő lesz az áldozat.)²³⁴

²³² Vö. CIMENT 1991, 52.: „[Kieślowski:] Mindig meglepett a véletlen szerepe. Életünk fordulóit irányítja. [...] Ha elgondolkozunk rajta, hogy valakinek miért éppen az a sors jutott, és keresni kezdjük a gyökereket, rájövünk, mekkora szerepe volt benne a véletlennek. [...] Ha megnézi a *Tízparancsolat* forgatókönyveit, kiderül, hogy ilyen véletlenekből épülnek fel. Megpróbáltuk megérteni, hogy mi történt figuráink életében korábban, amiért most így cselekszenek. A döntéseinkkel természetesen valamennyire mindnyájan úrrá tudunk lenni a véletleneken”. Vö. még O’SULLIVAN 2009, 204. skk.,

²³³ Az irodalmi forgatókönyvben (a 24. jelenetben, KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 20.) emberi gondatlanság az ok (előző éjjel forróvizet töltöttek a tóba a közeli erőműből), DiBARTOLOMEO (2000, 49.) szerint maga Isten oltja ki Paweł életét megregulázandó az apát, Krzysztofot, amiért a számítógépet bálványozza, mindennek azonban nyoma nincs az epizód filmváltozatában. INSDORF (1999, 74.) a Fiatalembertől a tó mellett rakott szabad tűzben keresi a jégpáncél elvékonyodásának okát. De egyik magyarázat sem visz közelebb Krzysztof belátásához, amelyre fia halálával végül szert tesz: a reménynek, a szolidaritásnak mint informatikai programokba nem foglalható, mint szabad viszonyulásmódnak a tapasztalatához. O’SULLIVAN (2009, 224.) szerint bármiféle magyarázat ellene szólna a narratív koncepciónak: „az ok-okozati összefüggés mindenfajta megszüntetése központi szerepet játszik az epizód projektjében”, vö. uott., 209. Paweł eltűnése az epizódból, az egyetlen szereplőé, aki még apjánál, Krzysztofnál is szilárdabban hisz a tervezés tévedhetetlenségében, az illúzióját is eloszlatja annak, hogy racionálisan úrrá lehetünk a dolgokon. Vö. még BOGNÁR 2022, 21. sk.

²³⁴ Mennyire pillanatnyi, véletlen szülte döntése Łazarnek a gyilkolás? Mikor határozza el magát rá? Mintha a narratíva is elbizonytalanítaná a nézőt. A mozi pénztárosnőjénél már taxiállomás felől érdeklődik. Később viszont hűga fényképének előhívatasakor minden nyugtalanság nélkül teszi

a 6. epizódban az, hogy a postán reklamáló Magdát méltóságban megsérti a postai vezető, holott Tomek épp vigaszt, együttérzést szeretett volna nyújtani a nőnek. (Ez indítja Tomeket arra, hogy feltárulkozzék Magdának.)

a 7. epizódban az, hogy Majkának épp azelőtt fogy el a türelme és csapja le a telefont, hogy meghallhatná, anyja teljesítené a kérését.

a 8. epizódban az, hogy a hallgató épp Dorota döntéshelyzetét hozza példának az órán, és Elżbieta épp a tanteremben ül.

a 9. epizódban az, hogy miután szakított vele Hanna, Mariusz csak azért is utána utazik Zakopanéba.

a 10. epizód véletlenek burleszkszerű láncolata: a két fivér tehetetlenkedései, szerencsétlenkedései, amelyeknek eredményeképp ellopják tőlük apjuk bélyeggyűjteményét. (Az már nem a véletlen műve, hogy egymást jelentik fel, gyanúsítják meg a lopással a nyomozónak.

A véletlen adta, rajtaütésszerűen keletkezett sürgető vagy kényszerítő erejű döntésszituációk kiléptetik a karaktereket megszokott viselkedésükből, és rávilágítanak erkölcsi / morális készületlenségükre vagy készülségükre.

Az 1. epizódban készületlen Krzysztof a szabadsággal való találkozásra: „pal” (a tőle programozott mesterséges intelligencia) spontaneitására, a lélek természetének, az élet és halál értelmének kérdésére (amelyet Paweł szegez neki a kutya-tetem láttán), a váratlan események értelmezésére (a katasztrófavédelem helyszínre vonulása, a Paweł iránt érdeklődő, aggódó kérdések), Paweł halálának eljövételére, így érkezik el a vele szabadon együtt szenvedő Istenhez, akinél végül enyhülésre talál a keresztelőkútnál. Az együttlészenvedés, a szolidaritás olyan viszonyulásmódok, amelyekhez, úgy fest, nem vezet el tervezés, Krzysztof egyetemen előadásában sem említi őket. „pal” és Isten viszonyulása a gyermekét

ki a pultra a kötelet, a vascsövet (a gyilkos eszközöket), a fényképész nő még reflektál is azokra, összetéveszti őt a falfúróval. Nem sokkal később azt figyelni, hol áll a posztos rendőr az utcán és onnan mire nyílik neki rálátása. A kötelet a kávézóban szabja le (viccelődése a bakfisokkal értelmezhető felszabadult játékként – ld. PÖRÖS 1991, 43 -, de úgy is, hogy figyelmüket igyekszik elterelni a kötélről). A taxiban az úton a fényellenző takarásába emeli a fejét, nehogy megjegyezhesse az arcát az út oldalán álló figuráns.

Jacek alighanem jobb teendő híján, céltalanságból gyilkol. Erre vall a montázs: Łazarz céltalanul lődörgése közben a városban, az ügyvéd, Piotr Balicki gondolatait halljuk: „Mindnyájan azt kérdezzük, hogy van-e értelme annak, amit teszünk. [...] Egyre gyakrabban kételkedünk saját tetteink értelmében... És talán még terveink értelmében is kételkedni kezdünk”. (Vö. KIEŚLOWSKI 1996, 134.: „bizonytalanságot tapasztaltam a nagyvilágban is. Még csak nem is a politikára gondolkodom, hanem a hétköznapi életre. [...] az volt a mindent átható benyomásom, hogy olyan embereket figyelek, akik valójában nem tudják, mi végre vannak a világon”.)

O’SULLIVAN 2009, 217. sk. szerint Jacek véletlenszerűen dönt arról, hogy ölni fog, az alkalom is véletlenszerűen adódik. Bár O’Sullivan szerint a gyilkosságnak indítéka lehet, hogy így valamilyen elégtételt vegyen szeretett húga halálán, ám semmi jele annak, hogy ez tudatosulna a fiúban.

elvesztett apához épp ebben különbözik: „pal” szolgálatait ajánlja személytelenül (mint kiírja a képernyőre: „készen áll”), a Mária-ikon könnyezik.²³⁵

A 3. epizódban készületlenül éri Januszt volt szeretőjének, Ewanak a megjelenése. Hiába lesz igen hamar világos számára Ewa hazugsága, mégsem családjával tölti a szentestét, önfeláldozóan bocsátkozik vele a legkülönfélébb kalandokba.

A 6. epizódban Magdát éri készületlenül Tomek szerelmes közeledése (amely hiába ölt torz alakot, átérzik rajta a szerelem).

A 8. epizódban Zofia és Ewelina egyaránt készületlenek a szabónak okozott trauma enyhítésére. A cselekmény ezt a készületlenséget hosszan explikálja (teríti ki) azzal, hogy egymás közt mennyire körültekintően, elméletekkel felvértezve, kutatásokkal megágyazva tudja kezelni a két tudós az egymásnak okozott sérüléseket.

A 10. epizódban a két sóher és pénzéhes fivért készületlenül éri örökségük, apjuk felbecsülhetetlen értékű bélyeggyűjteménye, nem tudnak mit kezdeni vele.

A karakterek készületlenségéből következik a hiány-dramaturgia, amelynek vállalami (készség, kompetencia, attitűd, habitus) meg nem léte kell rávilágítania, kell azt történésekké, tettekbe fordítania. Ezért a szokatlan, olykor képtelen helyzetek sora, amelyekbe karaktereit (kiváltképp Januszt és Ewat, majd Arturt és Jerzyt) állítja az elbeszélés. Mindezek nem kitérők. A cselekményelemeket az elbeszélés a karakterrajzhoz, ezáltal a tett, a tettek elkövetéséhez vezető úthoz, utakhoz rendeli hozzá.

Készületlenül éri viszont

a 2. epizódban az orvost Dorota zsarolása, akinek - elképzelése, érvelése szerint - azért kell elvetetnie a szeretőjétől fogant magzatot, mert az orvos gyáva, nem mer ítéletet mondani, meghal-e a férje vagy sem. Hiába látja a biztató szövettani eredményeket, az orvos szemrebbenés nélkül azt hazudja, hogy meghal, még esküvel is megpecsételi. Tudatosan vét a szakmai-etikai és az isteni parancs ellen, a végett, hogy megszülethessék a gyerek.

A 9. epizódban Hanna kész házasságának védelmére, amelyet férje fel akar bontani saját szexuális fogyatékosága miatt. Hanna több fokozatban szakít a szeretőjével, végül (szakításuk után) menekülésszerűen hagyja ott őt és utazik haza férjéhez egy a férje látószögéből félreérthető helyzetben.

6. kommentár az 1. táblázathoz – a lakótelep a *Tízparancsolat*ban

²³⁵ Az 1. epizód értelmezése megfelel az első parancsolat Rajtól adott olvasatának, amely szerint az a szabadság parancsolata, ld. RAJ 2003, 24. sk.: „ember, vedd tudomásul, nem vagy többé rab-szolga, s ezt a szabadságot maga Isten adta neked!”, továbbá uott., 85.: „a két kőtábla [...] az emberi szabadság és a tulajdon elveire épül”, vö. még uott., 167. Vö. BOGNÁR 2022, 12-17., 19-23.

Minden epizód egyetlen közös eleme a tévésorozatban az épített tér. A lakótelep minden epizódban hangsúlyosan megjelenik, akkor is, ha a cselekmény nagy része (mint a 3. vagy az 5. epizódban) nem ott játszódik.

A Tízparancsolat lakótelepének világa nélkülözi a múltat.

Maga a sorozat is szóba hozza és témává teszi az épített környezet és múlt összekapcsolódását. A 8. epizódban Elżbieta beszél róla Zofiának: „Nem szeretünk találkozni azokkal, akik szemtanúi voltak megaláztatásainknak. Még akkor sem, ha *a tanúk csak házak*”.

A lakótelep távol van mindentől, ami őrzi a múltat: a régi városnegyedek felmérhetetlen távolságra vannak, hosszabb, alagutakon is átvezető autópáttal érhető el. A távolság nem térkép szerint értett módon, hanem vágások révén, stilisztikai manipulációval jelenik meg.

Nincs szobor, emlékhely, emléktábla.

Hiányoznak a közösségi ünnepek. A 3. epizód a karácsonyi misén nem az 1. epizódban látott, ott már felszentelt, de még épülőben volt lakótelepi templomban látni a lakótelepieket. Az ünnepek iránti érdektelenségről vallanak a 3. epizódban a köztereken odavetett lehangoló, elárvult, gondozatlan fenyőfák. Úgy fest, a lakótelepen az ünnepek visszahúzódnak a magánlakásokba: a 3. epizódban betlemező gyerekek csöngetnek Ewa lakásába – épp akkor, amikor nála van Janusz, a volt szeretője; a 4. epizód húsvét hétfő reggeli rituáléja, hogy apját Anka az ágyban, Ankát apja a kádban locsolja meg.

A személyes mozgástérből is hiányzik a múlt. A 4. epizódban Anka anyjának emlékei a pincében, annak is félreeső szegletében vannak.

A 4. epizód egyenesen a múlt eltörlését példázza. Annál súlyosabb állítást aligha tehetne az anya valódi, saját kézzel írt levele, mint hogy Michał nem volna apja Ankának. Kettejük Ankától rendezett összeütközésének épp ez témája. A konfrontáció elsimulása után elégetni az anya igazi levelét arra vall, vitájuk során nem szabadultak fel bennük olyan intellektuális eszközök, amelyekkel ennek a lehetőségét integrálhatnák kapcsolatukba, sőt épp ez intellektuális és érzelmi fedezet hiánya vált láthatóvá. Megvalósíthatóbb (kényelmesebb) számukra a múltat eltörlőni, mint felkészülni Anka ötletének valóságára és együttélni azzal.²³⁶ Anka tizenöt és fél éves volt, amikor a lakótelepre költöztek. Ez azt jelzi: helyükre találtak, a lakótelepen nyoma nincs múltnak, amire különben nincs is szükségük nekik.

A múlt manipulálhatóságát és annak veszélyét a 7. epizód vitájában teszi témává tévésorozat: Majka szüleinek a vitájában Stefan emlékezteti feleségét,

²³⁶ Más tárgyi bizonyíték nincs, amely segíthetne Michał apa voltának eldöntésében. Így Michał és felesége Anka születése előtt barátok társaságában készült fényképe sem az, vö. O’SULLIVAN 2009, 219.

hogyan viselkedett, amikor szembesült vele, hogy lánya hatodik hónapos terhes. Ezt követi a szóváltásuk, Ewa: „Ne meséld el nekem családunk történetét, emlékszem én, hogy volt.” - Stefan: „De te azt gondold, Majka nem emlékszik?”.

Úgy fest, a sorozatban a lakótelepen kívül is távol tartják maguktól a múltat az emberek. Erre vallanak a 8. epizódban a régi ház lakóinak viselkedése, akik Zofia egykori lakásában, ahol Elżbietától megtagadta a segítséget, a cselekmény jelenében mint társbérlők élnek. És ugyanez epizódban ezt fogalmazza meg a szabó is: „Nem akarok a háborúról beszélni. Sem arról, ami a háború után történt” - ezt követő mondata a múlt elfedésének következményére is felhívja a figyelmet - „*De még a mai napról sem*”.

A sorozat lakótelepe nem kedvez a társas életnek, a lokális kisközösségek kialakulásának, nem támogatja a párbeszédre, nyitottságra épülő együttműködő viszonyulásmódokat.

Nincsenek közösségi vagy társasági rendezvények vagy társas összejövetelek számára alkalmas helyek. Játéztérekét sem látni, csupán elvélve egy-egy különálló mászókat vagy hintát. Nem látni kutyafuttatót. A lakótelepen kívül tartják a sakkversenyt, éppígy kívül esik rajta a kávéház, a koncertterem, a színház. Nem látni kisebb csoportoknak programokat kínáló klubokat (nyugdíjas- vagy kismamakör). A 3. epizódban Ewa és Janusz kalandjainak lakótelepen kívül eső helyszínei arról vallanak: a lakótelepen aligha találni színes programlehetőséget, amely az ott lakók kalandvágát vagy érdeklődését legalább csillapítaná.

Nincs bevásárlóközpont, piac, egyetem, kórház, rendőrség a lakótelepen. Paweł általánosiskolája sem a lakótelepen van.

Nincsenek plakátok, hirdetémények, magánhirdetések, sem ezek kifüggesztésére alkalmas felületek, falíújságok.

A házak közötti tér gondozatlan, elhanyagolt. Szembeötlő példája ennek az 1. epizódban a tó körül elterülő elhanyagolt terület. Vannak aszfaltozott járások, de nincsenek padok, asztalok. A házak töve veszélyes: a 2. epizódban egy fagyasztott nyúl esett a járdára, az 5. epizódban felmosóröngy esik le (majdnem a taxis fejére). Az épületekben szűkek a folyosók, a liftbe három ember alig fér. A posta és a hozzáépült üzletsor mellett nincs tágabb aszfaltozott terület. Kevés a kisbolt, az 1. epizódban Paweł, a 4. epizódban Michał elég nagy utat tesz meg egy kisebb bevásárlásért.

Potenciális akusztikus abúzus minden társas összejövetel a lakótelepen. (a katasztrófavédelem kivonulásától, a részeg gajdolásától, Magda szeretőjének kiáltozásától, Ania sírásától az egész lakótelep visszhangzik). Konganak a lépcsőházak, a lépések behallanak a lakásokba.

Az arctalan egyenépületek megnehezítik a tájékozódást A 3. epizódban a részeg hosszan keresi saját lépcsőházát, később a pszichiátrián, a detoxikálóban

látjuk viszont őt. A 6. epizódban Magdának okoz nehézséget rátalálni Tomek lépcsőházára és lakásajtójára.

A 13 emeletes házak mint monumentális betontömbök, rideg ipari-geometriai szerkezetek jelennek meg a filmben, mint különös textúrájú kőkerítés alkotta óriáslabirintus. Az ott lakókkal alávetettségüket, kiszolgáltatottságukat éreztetik. A 2. epizódban éjjel az ablakaik relaxáján át mintha celláikból nézne kifelé Dorota és az orvos.

7. kommentár az 1. táblázathoz – magánélet a *Tízparancsolat*ban

Magánéletét ki-ki adott társas és természeti környezetben éli, így ezek állapotrajza (s ezáltal kritikája) járulékosan általában is, bármely folytatásos teleregényben is elkerülhetetlen egy sorozatban. Reflexióiban maga Kieślowski is úgy beszél a politikai környezetről, a szociális és megélhetési nehézségekről, mint amik a történetek háttérét, külső környezetét adják a sorozatban.²³⁷

A *Tízparancsolat* legtöbb epizódjában ugyanakkor szembeötlően megjelenik a magánélet feltörése, az abba való behatolás.

A 3. epizódban Ewa, Janusz volt szeretője, Janusz családdal töltött egész karácsony éjszakáját (és hajnalát) borítja fel.

A 4. epizódban Anka a levéltitkot sérti meg: felnyitja azt a borítékot, amelyet – felirata szerint – csak apja, Michał halála után volna szabad. Anyja levelét nem felnyitja, hanem meghamisítja.

A 6. epizódban Tomek, Magda és Tomek szállásadója egyaránt távcsővel figyelik egymás életét, leselkednek egymásra, kerülük a személyesen kapcsolatfelvételt.

A 7. epizódban Majka távollétében Wojtek kiturja a lány táskáját (az útlevelére, vízumára kíváncsi) – Majka később rájön erre, de megjegyzés nélkül hagyja. Majka magánéletének kifigyelését szorgalmazza Ewa, az anyja (könnyebben rátalálna Majka és Ania búvóhelyére, ha tudná, kik Majka barátai és ismerősei).

A 8. epizódban évtizedes ismeretségük, szakmai kapcsolatuk során Elżbieta utalást, említést sem tett Zofianak arról, hogy archívumokban alaposan tájékozódott Zofia tevékenységéről az üldöztetés idején. Amikor ez kiderül, Zofia megjegyzés nélkül hagyja. Azt is csupán a cselekmény jelenében tárja fel Zofia előtt, hogy ő (Elżbieta) az a zsidó lány, akitől 1943-ban Zofia megtagadta a segítséget.

²³⁷ Vö. KIEŚLowski 1996, 135.: „A politikai környezet csak a háttérét adta.”, uott., 136.: „Embereket akartam ábrázolni nehéz helyzetekben. Minden, ami a szociális problémákra, az életvezetés nehézségeire vonatkozott a háttérben maradt”, uott. 137.: „a *Tízparancsolat*ban minden biztonnal jobban figyeltem a belső történésekre, mint a külsőkre. Korábban többet foglalkoztam [...] azzal: hogyan befolyásolják a külső körülmények és események az embereket. Ebben a munkámban félretoltam a külvilágot, és egyre tudatosabban arra figyeltem, mi történik akkor, amikor az emberek hazatérnek, becsukják az ajtót, és egyedül maradnak önmagukkal”.

A 9. epizódban Roman kiforgatja Hanna tarisznyáját (benne a személyes iratai, dolgai), lehallgatja a telefonját, lemásoltatja anyósa lakásának a kulcsait, leselkedik Hannára (előbb anyósa házában a folyosóról, majd anyósa lakásában a szekrényből), felesége szeretőjét annak lakásán hívogatja, annak családjánál érdeklődik utána álnéven.

A 10. epizódban a két fivér egymást gyanúsítja meg, jelenti fel lopásban való bűnrészességgel, holott a nyomozó előtt világos, hogy ez nem igaz.

Több epizód is szembesít az egyén kiszolgáltatottságával a hatalomnak vagy a hatalmával tetszelgő szolgáltatóknak:

Az 1. epizódban az iskolatej osztása szünetében az igazgató bezáratja a vécét, ne önthessék ki a diákok, mivel nem ízlik nekik, így azonban azok dolgukat sincs hol végezzék.

A 3. epizódban az orvos kegyetlenkedései a betegekkel a pszichiátria detoxikálójában Janusz felháborodását váltják ki.

Az 5. epizódban a taxihány miatt az utasok kiszolgáltatottak a taxisok kényének-kedvének (Rekowski nem veszi fel a beteg utast). A vádlottak éppígy a személyre nem tekintő ítélkezési gyakorlatnak.²³⁸

A 6. epizódban a megrendelők a szolgáltatóknak,²³⁹ az ügyfelek kiszolgáltatottak a posta önkényeskedésének, az árvák (mint Tomek) a nevelőintézetnek.²⁴⁰

A 7. epizódban diák és tanár egyaránt kiszolgáltatottak az igazgató önkényének (Ewa ezért zsarolhatja Majkát, a lányát és Wojteket, Majka tanárát, akitől a lány teherbe esett), Majka az anyakönyvezés korruptségének (így kerül Ania születési anyakönyvi kivonatában a szülőanya helyére Ewa) és az egyetem tanulmányi hivatala packázásának.

A 9. epizódban a jegypénztár nem biztosít jegyelővételt a síelőknak, így mindenki csak a lesikló tetején, az utolsó pillanatban kénytelen szembesülni azzal, ha elfogyott a jegy.

A 6. epizód halmozottan mutatja a magánélet sérüléseit a sorozatban:

²³⁸ Piotr Balicki kérdésére, hogy vajon más ítélet született volna, ha idősebb és nevesebb ügyvéd védi Jaceket, a bíró azt feleli: „Egyáltalán nem. [...] Azt mondom, hogy az ön beszéde a halálbüntetés ellen a legjobb volt, amit évek óta hallottam. *De az ítéletnek annak kellett lennie, ami lett.* Ön nem vétett hibát sem mint ügyvéd, sem mint ember” (kiem. B. L.). A jelenet arra vall, az ítélkezés nem tekint az elítélt személyére, egyedi helyzetére. Ironikus, hogy ezt szándéka ellenére maga az ügyvéd is megerősíti Jaceknek a siralomházban, Jacek: „Ellenem voltak. Mindannyian. Ugyanaz megy itt is”, Balicki: „Az ellen voltak, amit tettél”.

²³⁹ Magda panasza ellenére az üzlet nem téríti meg a ki nem szállított tej árát.

²⁴⁰ A 3. epizódban Ewa a kocsijából nézi végig, amint egy gyerek elszökik a nevelőotthonból, majd a gondozó utoléri és visszavissza.

Tomek azt hiszi, mesterkedései (amelyekkel behatol Magda intim magánéletébe) a törődés, az empátia megnyilvánulásai. A magánélet megsértésének tilalmát nem ismerte meg az árvaházban. Magda gyakori partnercseréi láttán, Tomek felhatalmazva érzi magát, hogy mesébe illően vigasza, megmentője legyen a nőnek.

Miért nem jelenti fel Magda Tomeket?

Szembeötlő, ahogyan Tomek nyilvánosan vállalja minden tettét, még Magda partnere előtt is, holott tudja, az megveri őt. Tomek szemében ez alighanem szerelmének a vállalása.

Magda a fátumban, az eleve rendelésben hisz: a dolgokat megingázza, kártyát vet. Torzítva látja az egyén szabadságát. Viszonyait személytelenség jellemzi. Tomek színvallása után Magda átrendezi a lakását és úgy hívja ágyba a szeretőjét, hogy Tomek láthassa együttlétüket, szerelmeskedésük közben (!) pedig el is mondja a férfinak a helyzetet. Úgy viszi a lakására és úgy kezdeményez szexuális kapcsolatot Tomekkel, hogy a fiúnak még a nevét sem tudja. Később, a szállásadójánál tett látogatása után is a lépcsőházból visszafordulva jut eszébe megkérdezni a nevét. A vezeték nevét egyáltalán nem tudja meg a történetben.

A postai incidens, amikor a fiókvezető megsemmisíti az utalásról szóló hamis bizonylatot (a visszaélés tárgyi bizonyítékát), azt mutatja, aligha találna védelme a jogszolgáltatásban.

Szerelmi fordulata után ugyanazokkal a mesterkedésekkel figyeli Tomeket, mint korábban őt a fiú, vagyis Tomek eszközeiben, hozzáférésmódjaiban aligha talál kivetnivalót.

Manipulációja, politikának való kitettsége, sérthetlensége védelmének hiánya mellett mi szól mégis a magánélet mint magánélet tematizálása (narratív léptéke) mellett a *Tízparancsolat*ban? Az, hogy benne nyílik hiteles az egzisztenciális kérdésekhez, döntésekhez. A magánélet semmiféle traumatizálása, semmiféle alávetettsége vagy kiszolgáltatottsága bármi hatalomnak nem törli el a személy e kérdésekben megnyíló szabadságát, autonómiáját. Kieślowski reflexiója szerint az olyan „kérdésekre, mint: mi az élet igazi értelme, miért kelünk fel reggel - a politikának nincsen válasza”²⁴¹ - épp efféle kérdéseket szegez az 1. epizódban az apjának és nagynénjének Paweł.

8. kommentár az 1. táblázathoz – értelmiség, középosztály a *Tízparancsolat*ban

Az epizódokban szembeötlően sok az értelmiségi karakter.

²⁴¹ KIEŚLowski 1996, 135.

Ok-okozati (kompozíciós) motívumként szólhat értelmiségiek szerepeltetése mellett, hogy árnyalt helyzetmegítélő képességük, továbbá hogy a bűnös – vétkes – hibát ejtő tettek reflexiót feltételeznek elkövetőikben.²⁴²

Transztextuális motívumként emellett szól, hogy a sorozatok gyakran szerepeltetnek középosztályhoz tartozó karaktereket, amely itt nem szociális, szociológiai entitás, sokkal inkább narratív konstrukció, szabatosabban posztulált-hipotetikus fogyasztói középosztálynak nevezhető. Megfelelően a narratíva magánéleti kereteinek-látószögének, olyan fikciós csoport, amely tagjainak van módja és lehetősége magánéletet élni, van eltölthető szabadideje, és azt van is mivel kitöltenie.²⁴³ Mobilitás jellemzi őket. Többnyire van autójuk,²⁴⁴ nyelvtudásuk, külföldi munkakapcsolataik.

Az 1. epizódban Krzysztof felesége (Paweł anyja) a cselekmény idején tartósan külföldön dolgozik.

A 2. epizódban mind Dorota, mind a férje, mind és a szeretője gyakran jár külföldre (koncertfellépésre vagy hegyet mászni).

A 4. epizódban Michał (Anka apja) a cselekmény első felében külföldi kiszállásra utazott.

A 6. epizódban Tomek egyetlen barátja, aki szállásadónőjének fia, Szíriában teljesít katonai szolgálatot az ENSZ kötelékében.

A 7. epizódban Majka (megszakítva angol tanulmányait az egyetemen) Kanadába készül Aniával (ott készül letelepedni lányával, Aniával).

A 8. epizódban Zofia New Yorkban volt vendégprofesszor, Elżbieta (lengyel származású amerikai kollégája) a cselekmény idején a Varsói egyetemen látogatja meg őt.

A 9. epizódban Roman zágrábi sebészeti workshopjáról tér haza a cselekmény elején.

²⁴² Mellette szól az „Elbeszélés szelleme” (transztextuális motívum), ld. Hamlet (Rosencratzcal és Guildensternnel beszélgetve): „végül is semmi se jó vagy rossz, csak a gondolkodásunk teszi azzá [thinking makes it so]”, SHAKESPEARE 1999, 12. Fodor és Kis *Hamlet*-vitája értelmiségiként értelmezi Hamlet alakját, ld. FODOR 1998 és KIS 1998.

²⁴³ CIMENT 1991, 54.: „[Ciment:] A *Tízparancsolat* szereplői többnyire szabadfoglalkozásúak: építésszek, tanárok, sebészek, ügyvédek. Miért választotta inkább az ilyen szakmák képviselőit? [Kis-ésłowski:] El akartam távolítani a filmet a szociális problémáktól, a hétköznapoktól [...] ha egy munkás, egy kis alkalmazott történetét mondom el, nem tekinthetek el munkahelyének és életkörülményeinek a bemutatásától. Ha viszont azt mondom valakire, hogy sebész vagy művész, a közönség azonnal tudja róla, hogy van miből élnie [...] a mindennapos megpróbáltatásokban, a túlélésért való fájdalmas küszködésben [...] az átlag lengyelnek már nincs ideje arra, hogy mással is foglalkozzon. [...] én egy másik regiszterben akartam megszólalni”.

²⁴⁴ A *Tízparancsolat* számos karaktere autótulajdonos, ez arra enged következtetni, hogy jómódúak. Vö. Szívós 2020, 41.: „A szuburbanizációt a keleti blokk országaiban nagymértékben gátolta az is, hogy az autótulajdonlás itt sokkal szűkebb körű volt, mint Nyugat-Európában”.

A 10. epizódban a fivérek (Jerzy és Artur) apja több külföldi elismerést szerzett bélyeggyűjteményével.

Értelmiségiek lakótelepi jelenlétének realiztikus motívumára világítanak rá az urbanisztikai kutatások, ld. „a keleti blokk országaiban a lakosságnak jóval nagyobb hányada lakott lakótelepen, mint Nyugat-Európában, és sokkal szélesebb rétegek éltek ott, beleértve a stabil anyagi helyzetű, jobban kereső középosztályok tagjainak nem jelentéktelen részét is”,²⁴⁵ továbbá: „Kelet- és Kelet-Közép-Európában a tovább fennálló lakáshiány és a belső kerületek rossz adottságai miatt a lakótelepek népszerűsége egészen az 1980-as évekig nem csökkent jelentősen, másrészt pedig a korlátozott lakásmobilitás és a magántőke hiánya miatt az elővárosi otthonba, saját családi házba való költözés 1990-ig a nagyvárosi lakosság körében nem vált tömeges mozgalommá”.²⁴⁶

A *Tízparancsolat* cselekményszervező karaktereinek többsége a lakótelepen lakik, ugyanakkor Jacek Łazar és Wojtek (5. és 7. epizód) vidéken élnek, Elżbieta (8. epizód) külföldön, Krzysztof nővére és a szabó (1. és 8. epizód) régi városnegyedben, Jerzy (10. epizód) családjával az elővárosban (szuburbán lakóterületen) él.²⁴⁷ De minden epizódban legalább egy cselekményszervező karakter a lakótelepen lakik.²⁴⁸

²⁴⁵ Szívós 2020, 30. Vö. még uott, 31.: „A tíz- és többemeletes panelházak minősége és presztízse terén is nagy különbségek lehettek Közép-Kelet-Európában. [...] ahol a jobb fekvés és városrész magasabb presztízse miatt az ott lakáshoz jutók köre eleve jobban képzettekből, magasabb keresetűekből és/vagy jó összeköttetésekkel rendelkezőkből állt [...], ott az építés minőségére is jobban ügyeltek”, ehhez vö. KIEŚŁOWSKI 1996, 137.: „Varsó egyik lakótelepére esett a választásom, a legszébre. Bár ez is rémesen fest, elképzelhető, milyen a többi”, továbbá CIMENT 1991, 50.: „[Kieślowski:] Varsó új negyedei közül ez a legkevésbé rút”, továbbá KICKASOLA 2018, 24.: „Kieślowski éppen azért választotta ezt a lakóparkot, mert ez volt a legjobb a nyolcvanas évek Varsójának legrosszabbjai között”. A lakótelep megítéléséhez vö. Szívós 2020, 48.: „Bár a háború utáni évek tervezői, döntéshozói úgy tekintettek a lakótelepre, mint a modern ember ideális lakókörnyezetére, a városlakók [...] sok esetben nem osztották ezt a lelkesedést”. „Jó összeköttetésekkel” rendelkezik a 7. epizódban Stefan (Ewa férje, Majka apja), aki Majka szökése után fel is keresi a hatalmi létra magas fokán álló barátját. Alighanem Stefan kapcsolatainak köszönhető, hogy az iskolai botrány után és ellenére is iskolaigazgató maradhatott a felesége.

²⁴⁶ Szívós 2020, 38., vö. még uott., 40.

²⁴⁷ Vö. CSÉFALVAY 1994, 202.

²⁴⁸ Összesen öt lépcsőház lakóival találkozunk a sorozat összes epizódjában, ebből nem vonható le következtetés az értelmiség lokális szegregációjára vonatkozóan még az elbeszélésbeli lakótelepen sem. A terminushoz vö. CSÉFALVAY 1994, 256.

Az epizódok karakterei életük nem minden szegmensét élik a lakótelepen, nem zárkóznak be oda.²⁴⁹ Bezárkózni már csak azért sem volna lehetséges, mert egyrészt otthonukon kívül nem tudnak társasági vagy társas életet élni a lakótelepen, ott nem tudják szabadidejüket eltölteni, másrészt mert igen szegényes az infrastruktúra. Az elbeszélés lakótelepét (és a taxi hiányból ítélve úgy fest, magát a környező várost is) a város saját ellátását szolgáló funkciók hiánya jellemzi.²⁵⁰

Ez egybecseng a várostörténeti kutatással, ld. „a lakótelepeket gyakran úgy adták át, hogy az infrastruktúra, a játszóterek, kiszolgáló intézmények nem voltak még készen és olykor hosszú ideig nem is épültek meg”.²⁵¹ A strukturális problémákhoz ld. „nagyjából az 1970-es évekre a lakótelepeknek [...] és a lakótelepi életformának számos hátránya is egyre inkább kiütközött a lakások kis méreteitől kezdve a közösségi terek és az urbanitás hiányáig és az ebből (is) fakadó elidegenedettségig”.²⁵² A koncepcionális háttérhez ld. uott, 55.: „a modernista kánon egyik alapelve, a lakóhely, munkahely, pihenés, szórakozás és fogyasztás helyszíneinek a várostervezésben is érvényesített szigorú különválasztása”.²⁵³ Cséfalvay terminusaiban a lakótelepek lakossága „éjszakai népesség”.²⁵⁴

3. táblázat (értelmiségi karakterek a *Tízparancsolat* epizódjaiban)

Az értelmiségiként meg nem jelölt karakterek egy részéről eldönthetetlen (mert a történetekből nem derül ki), hogy értelmiségi-e vagy sem. A narratíva nem marasztalható el emiatt, elvgre nem rétegződés vizsgálatra vállalkozott.

²⁴⁹ Az egy kivétel a 6. epizódban Tomek szállásadó asszonya, aki alighanem a cselekményen kívül sem hagyja el a telepet. A 7. epizódban Stefan (Majka apja) hiába él zárkózott életet (többnyire lakótelepi szobájában látni, amint szereli hangszerét, az orgonáját), mégis elhagyja a telepet.

²⁵⁰ A fogalomhoz ld. CSÉFALVAY 1994, 180. sk.

²⁵¹ Szívós 2020, 32.

²⁵² Szívós 2020, 48. sk.

²⁵³ Szívós 2020, 55. Ennek történeti távlatához vö. CSÉFALVAY 1994, 109.: „A munkamegosztás és a specializáció elve szélsőséges érvényesítésének első és legszembetűnőbb következménye a lakóhely és a munkahely térbeli szétválasztása, elkülönülése volt” (kiem. ered., vö. uott., 158.), tovább uott., 131.: „A modern világban tehát már nem csak a lakóhely és a munkahely, hanem a lakóhely és a pihenés helye is területileg elkülönül”. A „városi funkciók területi elkülönítéséhez” ld. még uott., 282. Továbbá uott., 342.: „Napjainkban pedig az otthon, munka és a szabadidő világának a területi különválását figyelhetjük meg. Mindegyik helyen mások a társadalmi elvárások, mások a tevékenységi keretek, eltérő a társadalmi közeg. Így napjainkban nem csak ingázók vagyunk az otthon, a munka és a szabadidő különböző telephelyei között, hanem egyben ingázók vagyunk különböző életformák, társadalmi közegek között is”. Innen nézve Tomek viselkedése Magdával a postán összemossa a magánélet és a munkahely különböző társadalmi elvárásait és tevékenységi kereteit.

²⁵⁴ CSÉFALVAY 1994, 178.

A táblázatban az értelmiség körében vagy hozzá közelállónak sorolt karakterek²⁵⁵ között jelentős különbségek vannak,²⁵⁶ amelyek azonban nem mutatkoznak meg lakáskörülményeikben. Megerősíti ezt a várostörténeti kutatás, ld. „a szocialista országok nagyvárosaiban [...] nem voltak jellemzőek a kirívó térbeli társadalmi különbségek”,²⁵⁷ vö. továbbá „a kelet-közép-európai országok nagyvárosaiban [...] a piac kiiktatása és a lakásviszonyok államilag támogatott egyenlősítése miatt a centrum és a periféria lakossága közötti korábbi társadalmi különbségek fokozatosan tompultak, egyfajta kiegyenlítődesi tendencia játszódtott le”.²⁵⁸ Ebből arra következtethetünk, hogy az elbeszélésbeli lakótelep egy nem demokratikus lakásrendszer konstrukciójába illeszkedik.²⁵⁹

epi- zód	karakterek - szereplők			
1.	Krzysztof	Paweł (kamasz)	Irena (nagynéni)	„pal” (asztali számítógép)
	nyelvész, programozó, tan- székvezető	diák		programozott mesterséges intelligencia
2.	[az osztályvezető főorvos]	Dorota Geller	Andrzej (Dorota férje, hegymászó)	Dorota szeretője
	orvos	zeneművész		zeneművész
3.	Janusz (taxi)	Ewa (Janusz volt szeretője)	Janusz felesége	Edward (Ewa volt férje)
4.	Michał	Anka (21 éves)		

²⁵⁵ Tomeket és Hannát idegennyelvtudásuk értelmiségi készségekkel, attitűdökkel ruházta fel.

²⁵⁶ Ezt megerősíti a településkutatás, ld. CSÉFALVAY 1994, 140.: „A mai társadalmi szerkezetben meghatározó jelentőségű középosztály rendkívül színes, sok rétegből tevődik össze, legfőbb alkotórészei a kisvállalkozók (kisiparos, kiskereskedő, önállók), a különböző szintű hivatalnokok és alkalmazottak, a szabadfoglalkozásúak (orvos, ügyvéd, újságíró stb.), a speciális szakképzettségű elit szakmunkások és a stabil munkahellyel rendelkező szakmunkások”.

²⁵⁷ SZÍVÓS 2020, 62, vö. még uott., 66.: „A [kelet-közép-európai] régió korábbi etnikai, nyelvi, kulturális sokszínűségének radikális eszközökkel vetett véget az egyneműsítő-kirekesztő állami politika [...]”.

²⁵⁸ CSÉFALVAY 1994, 238.

²⁵⁹ Vö. CSÉFALVAY 1994, 271.: „Az a lakásrendszer épül demokratikus elvekre, ahol [...] a szűrók úgy működnek, hogy előbb-utóbb mindenki előbbre léphet egyet egy felsőbb lakásosztályba.”

	építészmérnök	színiövendék		
5.	Waldemar Rekowski (taxis)	Jacek Łazar (20 éves)	Piotr Balicki	
			ügyvéd	
6.	Magda	Tomek (19 éves)	Tomek szállás- adója (nyugdí- jas) ²⁶⁰	
	iparművész	több idegennyel- ven beszél		
7.	Ewa	Majka (22 éves)	Wojtek	Stefan
	iskolaigazgató	egyetemi hall- gató	tanár	orgonakészítő
8.	Zofia	Elżbieta	[szabó]	
	etikaprofesszor	történész, holo- kausztkutató		
9.	Roman	Hanna (Roman felesége, jegyértékesítő)	Mariusz (Hanna szeretője)	
	szívsebész	idegennyelven dolgozik	egyetemista	
10.	Artur	Jerzy	bélyegboltos	apa
	művész (pop- énekes)	menedzser		világhírű bé- lyeggyűjtő

A karakterek úgy lépnek egymással konfliktusba vagy konfrontációba, hogy többségük egzisztenciálisan sérült, kapcsolati hálójuk szakadt, meggyengült. Alig találni olyan karaktert, akinek családi életében ne következett volna el törés valamikor, aki ne csonka családban élne vagy abból érkezett volna.

²⁶⁰ Vö. KRAKUS 2018, 40. szerint keresztanyja Tomeknek.

Az 1. epizódban: Krzysztof felesége (Paweł anyja) az ünnepre sem látogat haza külföldről, telefonon tartja a kapcsolatot hozzátartozóival. Van jele annak, hogy Krzysztofnak szeretője vagy alkalmi partnere van.

A 2. epizódban: feleségét és két kisgyerekét veszítette el az orvos a II. világháború bombázásában, nem házasodott újra, kutyáját a cselekmény előtt pár évvel épp Dorota gázolta el.

A 3. epizódban: Ewa (Janusz volt szeretője) a cselekmény idején már elvált, egyedül él, volt férjével nem tartja a kapcsolatot, egyetlen rokona demens nagynénje, aki kérdéseivel táplálja Ewa magányosság-érzetét.

A 4. epizódban: Michał felesége (Anka anyja) lánya pár nappal a megszületés után meghalt. Az apa egyedül neveli lányát, nem házasodott újra, nincs jele, hogy volna szeretője.

Az 5. epizódban: Jacek Łazarz apa nélkül nőtt fel, szeretett kishúga a cselekmény előtt öt évvel halt meg balesetben.

A 6. epizódban: Tomek árvaházban nőtt fel, szüleit nem ismeri, egyetlen barátja külföldön van. Tomek szállásadója (barátja anyja) magányos, egyetlen ember körülötte Tomek, saját fia – saját fogalmazása szerint - „mindig is menekült” tőle.

A 7. epizódban: Majka 16 évesen szült, gyereke (Ania) saját tanárától fogant. Majka anyja (Ewa) saját gyermekeként, mint szülőanyja anyakönyveztette Aniát. Wojtek (Ania apja) azonnal elhagyta Majkát és Aniát, nem tartja velük a kapcsolatot. Ania abban a tudatban nevelkedik, hogy Majka a testvére. Wojteket Ewa eltávolította az iskolából, tanulmányait nem folytatta, játékokat varr és titokban szépirodalmat ír. Majka megszületése után Ewának nem lehetett többé gyereke.

A 8. epizódban: Elżbieta gyerekkorában a gettó idején zsidóként éveket bujkált Varsóban. Egyszer Zofia akadályozta meg, hogy menedéket találjon. Zofia élete stresszben telik: az üldöztetés idején illegalitásban, az ellenállási mozgalomnak dolgozott, majd a magára hagyott kislányért aggódott (a cselekményig nem tudja, hogy Elżbieta az a lány). Zofia magányosan él, fia elköltözött tőle. A szabó olyan súlyos traumát szenvedett a háború alatt és után, hogy még a cselekmény idején sem hajlandó beszélni róla Elżbietának, aki megköszönni érkezett hozzá az egykor felajánlott segítséget.

A 9. epizódban: Roman frigid és impotens. Feleségét (Hannát) ifjú szeretője, Mariusz juttatja teljesebb testi örömhöz.

A 10. epizódban: a két fivér anyja rég halott, apjukat a cselekmény kezdetén temetik. Sem az apa és két fia, sem a két fivér nem tartottak egymással kapcsolatot évtizedeken át.

A lakótelep kínálta mozgástér megfelel a karakterek szociális deficitjének, sőt megerősíti, újratermeli azokat (betagozódásuk a környezetbe feltételezi társas hiányukat, amely épp ezáltal megőrződik). A tér engedi, hogy a kommunikáció bukkott vagy torz módjai érvényesüljenek:

A 6. epizódban Tomek, Magda és Tomek szállásadója egyaránt távcsővel lelkednek egymásra, kerülnek egymás személyét.

A 2. epizód abból rendez komédiát, hogyan igyekszik Dorota megszólítani az orvost és az hogyan törekszik háritani az asszony közeledését. (A háritás oka az, hogy korábban Dorota elgázolta az orvos kutyáját).

A 7. epizódban Majka és Ewa, a 9. epizódban Roman és Hanna kommunikációs elválasztottsága tragikus színt kap, éppígy az a mód is, ahogyan Wojtek kényszerűen titkolja szépírói igyekezetét.

A 9. epizód tragikomikus színt kölcsönöz Roman és Hanna kommunikációs nehézségeinek: például komikus, ahogyan Roman a szomszéd szobából lehallgatókészülékkel hallgatja le felesége telefonbeszélgetését (holott ha közelebb lép az ajtóhoz, saját fülével is hallhatná), tragikus és kisszerű, ahogyan anyósa lakásában Roman a szekrényből lesi, mint szakít felesége a szeretőjével.

A szociális deficit és a lakótelep kapcsolatának realiztikus motívumára világít rá a településkutatás, ld. „A valódi problémát azonban [...] a kis létszámú családok *lakással* való ellátása jelentette”.²⁶¹

Néhány összegző visszatekintés, következtetés

A lakótelep jelentősége a *Tízparancsolat*ban:

Benne ölt testet a tévésorozat identitása, epizódjainak összetartozása, és nem az epizódok közös karaktereiben. Kieślowski riportja arra vall, ez előzetes alkotói döntés volt: „igyekeztem, hogy legalább hasonlítson egy sorozathoz: ezért maradtunk egy városnegyedben, néhány épületben”.²⁶²

Alkalmas eszköz arra, hogy a véletlen és ne az alkotói manipuláció (avagy önkény) lássék a sorozat karakterhálója forrásának. A néző azonosulását a karakterekkel is segíti, ha kiválasztásuk véletlenszerűként adódik. Ez az alkotók koncepciója volt: „[m]indegyik filmet úgy akartuk elindítani, hogy azt sugallja: a kamera véletlenül választotta ki a főhóst. [...] Végül úgy döntöttünk, hogy lakótelep lesz a helyszín, és a nyitóképen száz és száz hasonló ablak jelenik meg”.²⁶³ Holott nagyon is érvényesült a manipuláció a karakterháló kialakításában: „azt hiszem, egyenlő arányban oszlott meg a nemek között. A filmek egy része férfiakra,

²⁶¹ CSÉFALVAY 1994, 128., kiem. ered.

²⁶² CIMENT 1991, 50.

²⁶³ KIEŚLowski 1996, 137. Vö. KICKASOLA 2018, 28.: „Kieślowski és Piesiewicz először úgy képelték el a *Tízparancsolat* sorozatot, hogy egy nagy futballstadionban kezdődik, a kamera körbejárja a tömeget, és egyedi arcokat ragad ki az emberek tengeréből, hogy elmesélje egyéni történeteiket. [...] Kieślowski nem annyira elvetette az ötletet, mint inkább új helyszínre tette át”. VÖRÖS (1991, 40.) értelmezésében a véletlen egyfelől hozzájárul, hogy a történet kiszabaduljon a narratíva korlátozottságából: „A véletlen a valóság elszabadulása - fölé kerekedik akaratumnak és a lehetőségeinknek”, másfelől alkalmas rá, hogy a néző könnyebben magára vonatkoztathassa az epizódok szituációit, ld. VÖRÖS 1991, 39.: „Időnként aztán maguk is [ti. egy valós varsói lakótelep valós lakói is] egy ilyen történet szereplőivé lesznek”.

másik része nőkről szól. Vannak filmek fiúkról, vannak lányokról. És vannak idősebbekről”.²⁶⁴

Kedvező stilisztikai lehetőségeket kínál az operatőri döntések számára, ld. „[Kieślowski:] megvan az az előnye, hogy mindig zárt tereket kínál. Olyan elrendezésben építették a házakat, hogy valami mindig lezárja a lakóteret, ebből pedig érdekes kompozíciókat tudok kihozni a kamerával”.²⁶⁵

A karakterek hangoltságának, motiváltságának forrása. ld. „Kieślowski [...] [n]em annyira ihletettséget akart, mint inkább megszokott, lélektelen helyet, amely azt a sivár, betonba zárt, szovjet előírás szerinti létet idézi, amelyben a lengyelek abban az időben vergődtek. Félreérthetetlenül unalmas és vég nélkül ismétlődő, legjellemzőbb eleme, azok az egymásra polcolt betonkeresztek, inkább mutattak börtönrácsnak az ott lakók szemében, mint bármi másnak. Kieślowski elgondolása szerint kétségbeesetten keressük az emberiességet azok közt a falak közt, ahogyan a karakterei is küzdenek, hogy megőrizték azt egymás közt”.²⁶⁶

A lakótelep épített tere megnehezíti az együttélés közös normáinak kialakulását: a múlt eltávolításával a hagyományos, hagyományozható mércéket is elfedi, azáltal pedig, hogy nem segíti a helyi nyilvánosság kibontakozását, megerősödését, kioltja az alternatív mércék létrejöttének a lehetőségét. Megingatja vagy elsorvasztja az erkölcsi mércéket.

Egymásra zárja és egyneműsíti az ott lakókat. Döntéshozatalaik meghitt pillanatai mind kitettek a többiek tekintetének. Ez a tekintet azonban nem teremt párbeszédet, szolidaritást és nem nyit távlatot. A lakótelep kedvez a konfliktuskezelés, az érdekvényesítés szélsőséges, mércéktől elszabadult módjainak, elkövetőjévé és célpontjává tesz szélsőséges, vétkes, bűnös tetteknek.

²⁶⁴ KIEŚŁOWSKI 1996, 159.

²⁶⁵ CIMENT 1991, 50.

²⁶⁶ KICKASOLA 2018, 24.

Tízparancsolat a *Tízparancsolatban*.

Kieślowski tévésorozatának néhány narratív döntése²⁶⁷

Bevezetés

Jelen dolgozat része egy készülő nagyobb tanulmánynak, amely azt állítja, hogy Kieślowski *Tízparancsolat*ában kölcsönhatásban áll egymással játéktér és erkölcsi romlottság. A konfliktushelyzetbe került karakterek lelkiismereti-morális döntései – illetve azok olykor szembeötlő hiánya - nem választhatók el narratívabeli lakóhelyüktől, társas környezetüktől. A játéktér egyenesen egyik forrása az elbeszélés hitelességének. A sorozatbeli lakótelep narratív entitás, nem azonos a varsói lakótelep urbanisztikai, várostörténeti konstrukcióival, nem is dokumentarista ábrázolása az Inflancka és a Dzika utcák határolta varsói lakótelepnek, amely különben az egyik forgatási helyszín volt. Két irányból törekszik érvelni az állítás mellett a tanulmány. Az egyik érv szerint az elbeszélte lakótelep nem biztosítja a magánélet védelmét, nem támogatja az ott élők egzisztenciális és szociális sérüléseinek gyógyulását, az együttélés mércéinek átörökítését vagy megteremtését. Akadály a erkölcsi öneszmélésnek, a morális megújulásnak. A másik szerint a sorozat majdnem minden cselekményalakító karaktere elmarasztalható olyan tettekért, amelyek erodálják az emberi együttélést. Vagyis epizódonként nem csupán egy-egy valaki sért törvényt, mellőzi a lelkiismereti-morális számvetést úgy, hogy a többi, vele kapcsolatban vagy konfliktusban álló karakterre ez nem volna jellemző. Továbbá, nem okvetlenül egy valamely betű szerint értett tilalmát vagy parancsolatát szegik meg a karakterek a bibliai Tízparancsolatnak. Így a készülő tanulmány nem „a” bűnöst (a „negatív hőst”) és nem „a” tőle megsértett egy törvényt keresi az epizódokban, sokkal inkább a morális-lelkiismereti mércék általános hiányára lesz figyelmes a történetekben. Eszerint a sorozat narratívája arra vállalkozik, hogy az eszmélés pillanatait, lehetőségeit keresse egy erkölcsileg leépült társadalomban, úgy, hogy a lelkiismereti-morális öntudatra ébredés forrása-ként a magánélet cselekvéshelyzeteihez fordul.

Jelen dolgozat a bibliai Tízparancsolat és a tévésorozat narratív döntéseinek kapcsolatát vizsgálja. Több tízparancsolat-értelmezés is megerősíti a tévésorozat választását, hogy a saját korában is lehetséges tájékozódásnak tekinti a parancsolatokat anélkül, hogy hozzájuk bármi liturgikus vagy vallási kötődésnek a jelét mutatná az elbeszélés. Olyan világhoz kínálja tájékozódásként őket, amelyben

²⁶⁷ A dolgozat az OTKA 143598. sz. pályázat kutatásának keretében készült. A dőlt betűs írás a *Tízparancsolat* tévésorozatára, az álló a bibliai Tízparancsolatra utal.

nem látni a parancsolatokhoz való igazodás elhatározását, sőt amely olykor nem is tud, nem is vesz tudomást a Tízparancsolat létezéséről. Az értelmezések alátámasztják azt is, a *Tízparancsolat* nem törekszik a parancsolatok kazuisztikus alkalmazására, bemutatására, nem az egyes parancsolatok mint törvények legitimitásának, érvényesülésének, megtartásának a kondícióit vizsgálja. Hogyan adhat lelkiismereti-erkölcsi távlatot jelenkori történeteinkhez a Tízparancsolat, hogyan lehet az öneszmélés mozgatója ott, ahonnan kivonult a vallás? A tévéorozat narratív koncepciója és konstrukciója, cselekményvezetése és karakterépítése mennyiben hordozza a bibliai Tízparancsolat koncepcióját, intencióját, mennyiben felel meg annak? Első részében a dolgozat azt vizsgálja, megerősítheti-e a bibliai Tízparancsolat, hogy rá esett az alkotók választása. Második részében Tízparancsolat-értelmezéseket ismertet néhány, a narratív döntések számára lényeges szemszögből. Harmadik részében a tévéorozat koncepcióját és konstrukcióját mutatja be néhány epizód, döntéshelyzet, karakter példáján

I.

Megfelel-e a bibliai Tízparancsolat az alkotói választásnak?

Miért épp a Tízparancsolat a tájékozódás, ha a tévéorozat történeteinek világában ekkora az erkölcsi hiány, zavar, bizonytalanság? Merő önkénynek (akár narratív, akár alkotói önkénynek) persze aligha tekinthető épp ezt és nem valami más vonatkoztatást választani a történetekhez, tekintsük akár Jan Assmann állítását: „valószínűleg nincs erőteljesebb és hatásaiban jelenvalóbb – és [...] igazabb – mítosz az Egyiptomból való kivonulásnál az ’ember Mószéval és Isten Törvényével’”.²⁶⁸ Tekintsük akár a parancsolatok mindenkire vonatkozó érvényességét. Franz Rosenzweig a 115. (113B) zsoltár 16. versét („Az egek az Úr egei, de a földet az embereknek adta”) úgy értelmezi: „’az embereknek’ – nem Izrael közösségének; szeretett mivoltában és a bizalomban a közösség egyedül valónak tudja magát, a szeretet tetteiben azonban csak embernek, csak a ’bárki’-nek tudja magát, az egyáltalán vett másiknak – a felebarátnak”.²⁶⁹ Walter Harrelson a Tízparancsolat politikai aktualitását vizsgáló kötetéből hasonló kiterjesztést idéz LaCocque: a parancsolatok „minden egyes emberre és az egyes emberek minden csoportjára minden időben és mindenütt” vonatkoznak.²⁷⁰ És tekintsük akár a parancsolatok időközön átívelő érvényességét; az ünnepekről szólva azt állítja Rosenzweig: „a történelmi emlékezet nem valami szilárd pont a múltban, amely minden évben egy

²⁶⁸ ASSMANN 2022, 35. Vö. még uott.: „[...] az sem játszik döntő szerepet, hogy a kivonulás Egyiptomból történelmi vagy fikatív, mert igazsága és érvényessége azon nyugszik, ami rajta áll, és ez nem csak a zsidóság, hanem az antik zsidóságból eredő vallások, a kereszténység és az iszlám is”. Vö. még uott, 34.

²⁶⁹ ROSENZWEIG 2022, 330., vö. még uott, 417.

²⁷⁰ LACOCQUE 2003, 190.

évvel múltabbá válik, hanem [...] örökké jelenvaló emlékezés: minden egyes embernek úgy kell tekintenie az Egyiptomból való kivonulást, mintha ő maga is ott lett volna a kivonulók között”²⁷¹. Ünnepet a tévésorozat világa is ismer, igaz, privatív módon: liturgikusan kisserkeszti a narratíva a karácsonyt és a húsvétot a lakótelepről.²⁷²

A bibliai Tízparancsolat hozzáillő ellenpontját kínálja egyfelől a sorozat története társas világának, a karakterek egymáshoz való viszonyulásmódjainak, másfelől az alkotók (Kieślowski és Piesiewicz) Lengyelországról adott helyzetképének, annak a társadalmi környezetnek, amelyben a tévésorozat célközönsége a sorozat adásba kerülése idején élt. A narratívától konstruált világ és az alkotóktól festett Lengyelország-kép megfelelése alkotói koncepció: „*ábrázolni akartam Lengyelország világát, ezt a szürke és szörnyű világot, amelyben az emberek nem ismernek szánalmat, gyűlölik egymást, és nem hogy nem segítenek, inkább ártnak a másuknak. [...] ahol az emberek eltaszítják egymást. A magányra ítélt emberek világát*”.²⁷³ A környezetrajzot érvényesnek tartja Kieślowski más országokra is.²⁷⁴ A lengyelországi társadalom különösségét mintha inkább abban látná, hogy benne könnyebben megnyílnak és megmutatkoznak az egzisztenciális

²⁷¹ ROSENZWEIG 2022, 389, vö. még 404. Hasonló értelmet tulajdonít Gadamer is az ünnepnek, ld. GADAMER 2003, 154. sk.: „A visszatérő ünnep sem másik ünnep, sem pusztá visszaemlékezés egy eredetileg megünnepelt ünnepre. [...] Mint ünnep nem a történeti esemény módjára azonos, de nem is úgy határozza meg a saját eredete, hogy valaha volt az igazi ünnep [...] [A]z ünnepet azért ünneplik meg, mert itt van. [...] A nálalét több, mint a pusztá együttes jelenlét valami mással, ami szintén ott van. A nálalét részvételt jelent.”

²⁷² Ld. az *Egy*, a *Három*, a *Négy* epizódokat. – Az epizódokra dőlt betűs tőszámnevekkel utal a dolgozat.

²⁷³ KIEŚŁOWSKI 1996, 148. (kiem. B. L.) Az idézet a *Rövidfilm a gyilkosságról* filmjéről beszél, ám megfigyelései állnak a tévésorozatra. A *Rövidfilm a gyilkosságról* az *Öt* mozifilm-változata. Nevezhetnék a sorozat próbafilmjének is, 1988. március 11-én mutatták be, az *Egy* 1988. december 10-én került adásba.

²⁷⁴ Vö. KIEŚŁOWSKI 1996, 134.: „bizonytalanságot tapasztaltam a nagyvilágban is. Még csak nem is a politikára gondolok, hanem a hétköznapi életre. [...] az volt a mindent átható benyomásom, hogy olyan embereket figyelek, akik valójában nem tudják, mi végre vannak a világon”, továbbá uott, 135.: „Az ilyen kérdésekre, mint: mi az élet igazi értelme, miért kelünk fel reggel – a politikának nincsen válasza”, továbbá uott, 149.: „Látom, mi bántja legjobban az embereket, és mit hallgatnak el leginkább még maguk előtt is – bevallatlanul -: a magányukat”.

mélységek (szakadékok és alapzatok),²⁷⁵ és hogy senki nem vonhatja ki magát, nem szabadulhat a rendszer hatása alól.²⁷⁶

A korabeli társadalmi és magánélettel, amelyet a rend hiánya, káosz, intolerancia, meghasonlottság, megosztottság jellemez az alkotók leírásaiban,²⁷⁷ megfelelőképp szembeállítható a Tízparancsolat, amely a társas lét világában kínál tájékozódást az egyes embernek. LaCocque szerint „a parancsolatok a helyes társadalmi kapcsolatokra ügyelnek”,²⁷⁸ máshol ugyanó úgy érti a Tórát, mint „irányítást [orientation], életstílust, nevelést [éducation], ’pedagógiát’”.²⁷⁹ Éppígy Assmann szerint is „mindkét félkörív sztlélé, amelyekre Isten a Tízparancsolatot írta [...], Isten népe *életrendjének egészére*” vonatkozik.²⁸⁰

II.

A szerető Isten és a szeretet személy

Rosenzweig rámutat, hogy a szeretet-parancsolat az egyes embert szólítja meg²⁸¹, „[a]z embernek nem kell megtagadnia önmagát. [...] A világ nem egy végtelen sokaság tolakodásában kerül az ember szemé elé és nem azt mondják neki erre a tolakodó sokaságra rámutató ujjal, hogy: Ez vagy te [...] tehát [...] vesztésd el magad benne. [...] a világ végtelen káoszából a legközelebbi, a felebarátok közt is a tőszomszéd van a lelke elé állítva, [...] és közvetlenül csak ő róla hangzik el: olyan, mint te. ’Mint te’, tehát nem ’Te’. Te te maradsz és az is kell, hogy maradjál.”²⁸² A szeretet-parancsban és által válik lehetségessé az emberi lélek

²⁷⁵ Vö. KIEŚLÓWSKI 1996, 150.: „Mi történik, ha holnap valaki meggyilkolja a miniszterelnököt? Mi történék Angliában? [...] Változna valami az emberek életében? [...] Semmi sem változik. [...] De ha Lengyelországban ölnék meg a miniszterelnököt, még aznap megváltoznék minden. Nem tudom, megmaradna-e a stúdióm. Nem tudom, élnének-e a telefonvonalak. Nem tudom, megőrizné-e a pénzem az értékét - lehet, hogy nem, mert egyik napról a másikra új pénzt vezetnének be. Lengyelországban bármi megtörténhet. És mindenki retteg, hogy valami rossz történik. *Ezért csak a mának élnek, és ez veszélyes*” (kiem. B. L.).

²⁷⁶ Vö. KIEŚLÓWSKI 1996, 117.: „Ha olyan sokáig voltak kitéve a rendszer fertőzésének, mint mi Lengyelországban - negyven évig - akkor a kommunizmus megmarad *az emberek gondolkodásában, az életmódban, az értékrendben*” - kiem. B. L.

²⁷⁷ KIEŚLÓWSKI 1996, 134.: „Lengyelországban káosz és rendtelenség uralkodott a nyolcvanas évek közepén – mindenhol, mindenben, gyakorlatilag valamennyiünk életében”, és uott, 115., 136.

²⁷⁸ LACOCQUE 2003, 134. Vö. uott, 135. Erhard Gerstenbergert idézi, aki szerint „a parancsolatok az embernek adott *rendre* hívják föl a figyelmet”, még uott, 141. Calum Carmichaelt idézi: „A Tóra irányítást jelent, *életstílust, nevelést*”, továbbá uott. 150.: „a Dekalógus [...] a laikusokhoz fordul, s nekik mutatja meg *az életre vezető irányt*”. - A jegyzetben minden kiem. B. L.

²⁷⁹ LACOCQUE 2003, 141., a „pedagógia” szóval a páli törvényértelmezésre utal (ld. Gal 3,24: „ho nomosz paidagógosz hémón gegonen”).

²⁸⁰ ASSMANN 2022, 42., kiem. B.L.

²⁸¹ Ld. ROSENZWEIG 2022, 235.: „az egyes emberi Én [...] tisztá engedelmesség, csupa fül. Ebbe az engedelmes hallgatásba hullik első tartalomként a parancsolat”.

²⁸² ROSENZWEIG 2022, 313. sk.

megnyílása, kitárulkozása,²⁸³ a felebarát szeretetének parancsa révén pedig az odafordulása a másikhöz.²⁸⁴ Csak a szeretet parancsa révén születhet embereknek közössége.

Rosenzweig a szeretet parancsát („te szeress engem”) a szerető Isten tőle szeretett ember irányába tett megnyilvánulásaként érti. Szeretetéről a szerető számára a parancs az egyedül lehetséges szóbeli önközlés.²⁸⁵ Szeretetét vallomásként sem közölheti, mert jelenidejű szeretete múltba merültté válnék a vallomásban, s ettől a hazugságtól a szeretett lélek visszazáródnék magába.²⁸⁶ A másik oldalról, egyedül a szerető Isten szájából elhangzó szeretet parancs a hiteles, mert az elhangzó parancs „magának a szeretetnek a hangja”.²⁸⁷

Parancsolat, nem törvény

Mivel a szerető szeretete a mában él és a szeretet parancsa a pillanatból támad és tiszta jelen,²⁸⁸ ezért „képtelen törvénné lenni”.²⁸⁹ A törvény ugyanis „idővel számol, jövővel, tartammal”²⁹⁰, csakhogy Isten „’ma’ parancsol [...], és ’ma’ kell a hangját meghallani”.²⁹¹ Ebből az következik, hogy a Tízparancsolat többi parancsa, hiába ölti magára „kívülről és mintegy utólag”²⁹² a törvény alakját, szintén parancsolat lesz, az egy és első parancsolat kibontása.²⁹³ Tiszta jelene miatt a

²⁸³ Vö. ROSENZWEIG 2022, 271., 281., továbbá uott, 272.: „az istenség szerető pillantásának merő boldogságába elmerülő lélek az előtt a veszély előtt áll, hogy visszاسüllyed az elzárttságba”.

²⁸⁴ Vö. ROSENZWEIG 2022, 287.: „a felebarát ugyanis a másik”. Vö. LACOCQUE, 2003, 145.: „Isten szeretete a felebarát szeretetében tükröződik”.

²⁸⁵ Vö. ROSENZWEIG 2022, 235.

²⁸⁶ Ld. ROSENZWEIG 2022, 238. Vö. uott, 239. sk.: a szeretett lény viszont nagyon is megvallhatja szeretetét az őt szerető iránt [...]. Szeretet megvallása azonban bűnvallás: megrendítő szembesülnie azzal, hogy korábban nem volt szeretett, és szegényt érez elmúlt és jelen gyengesége miatt. Jelenvaló bűnösségét vallja meg, amelytől *nem kell újabb válaszlépésként őt Istennek megtisztítania*, mert az őt szerető színe előtt maga saját magát tisztítja meg vallomásával egyidejűleg” – kiem. B. L.

²⁸⁷ ROSENZWEIG 2022, 235., vö. uott, 219. sk.: „az Én, amely egyébként a tulajdonságokat hordozná, a szeretetben a szeretet pillanatában maradéktalanul eltűnik”.

²⁸⁸ Rosenzweig gondolatmenete szillogisztikus alakot ölt: mivel „a szerető szeretete a minden pillanatban megújuló magát odaadás” (ROSENZWEIG 2022, 218), és mivel „mindig új akar lenni, hogy állandó lehessen” (uott, 219), ám mivel „csak úgy lehet állandó, ha egészen az állandótlanban, a pillanatban él, és azért kell állandónak lennie, hogy aki szeret, ne futó fellángolás üres hordozója legyen, hanem eleven lélek” (uott, 219), és mivel ez az a mód, ahogyan Isten szeret (uott, 219), ezért - vonható le a következtetés – a szeretet parancsa „egészen tiszta, előkészítés nélküli jelen” (uott, 236).

²⁸⁹ ROSENZWEIG 2022, 236.

²⁹⁰ ROSENZWEIG 2022, 236.

²⁹¹ ROSENZWEIG 2022, 236. sk.

²⁹² ROSENZWEIG 2022, 236.

²⁹³ Vö. ROSENZWEIG 2022, 282.: „Mivel a másik ember iránti szeretetet Isten parancsolja, és mivel a szeretetet nem lehet parancsolni, ezt egyedül a szerető ember teheti, ezért e parancsot közvetlenül az Isten iránti szeretetre vezetjük vissza. Az Isten iránti szeretetnek kell megnyilvánulnia a

parancs állítmánya nem lehet kijelentő módban sem, mert akkor „a múlt formájában” jelentkeznék.²⁹⁴ Mivel sem múlt, sem jövő nem tapad a parancsolatokhoz, ezért tiszta jelenének, Májának nincs historiográfiai kötöttsége, a parancs minden pillanatban áll. A pillanat azonban a szeretett lény szemszögéből „tartam” („örök, mindig és örökké”).²⁹⁵

LaCocque is szeretetként értelmezi a Tízparancsolatot²⁹⁶, ám több más érvet is felsorakoztat amellet, hogy nem törvény: a Tóra könyvei, amelyek tartalmazzák, nem törvénynek nevezik a Tízparancsolatot, hanem „tíz szónak”,²⁹⁷ a Tízparancsolat szabályozás nélkül hagyja a cselekvés jelentős területeit;²⁹⁸ apodiktikus szavai nem szövetségi szerződéskötések;²⁹⁹ nem tartalmaz szankciókat;³⁰⁰ önmagának önmaga által, nem külső hatalmi kényszer révén szerez érvényt;³⁰¹ tagadó megfogalmazásaiban „a részvét [compassion], az elővételezés [anticipation], a „megerősítés” [confirmation] a meghatározó viszonyulásmód;³⁰² a parancsolat mint erkölcs, mint egzisztenciális alap megelőzi a törvényt;³⁰³ az elbeszélői és a rendelkező közlés dialektikájában (kölcsonösen egymásra utaló játékában) „az elbeszélői közlése az elsőbbség”.³⁰⁴

Parancsolat és emberi szabadság

A szeretet-parancsra embertől várt válasz az engedelmesség, ugyanakkor a parancs legfőbb értelme az emberi szabadság, annak védelme.³⁰⁵ Lacocque rámutat,

felebarát iránti szeretetben is”. Vö. még uott, 404. Vö. RICOEUR 2003, 232.: az apodiktikus törvényeket „a szeretetparancsolathoz való közelségük alapján [nevezhetjük Istentől valóaknak], amely parancs a szeretetből ered, aki Isten”.

²⁹⁴ ROSENZWEIG 2022, 236.

²⁹⁵ ROSENZWEIG 2022, 226., vö. uott, 229.: „A szeretett lény hűséges hite a szerető lénynek a pillanatba kötött szeretetét [...] valami tartóssá szilárdítja”.

²⁹⁶ LACOCQUE 2003, 151.

²⁹⁷ LACOCQUE 2003, 150.

²⁹⁸ LACOCQUE 2003, 150.

²⁹⁹ LACOCQUE 2003, 134.

³⁰⁰ LACOCQUE 2003, 145.

³⁰¹ LACOCQUE 2003, 144. sk.

³⁰² LACOCQUE 2003, 151.

³⁰³ LACOCQUE 2003, 141.

³⁰⁴ LACOCQUE 2003, 141., vö. uott, 169.

³⁰⁵ Első szavaival, Isten bemutatkozásával, a szabadító tett elbeszélésével a Tízparancsolat szabadsággal ruhazza fel szövetségét, az embert: „Én vagyok az Örökkévaló, aki kivezetett téged Egyiptomból [...]”, [...] ez a *szabadság parancsolata* [...]” – fogalmaz Raj Tamás – „A szabadság nem véletlenül az első ige, elvégre ez *előfeltétele* az összes többi törvénynek. [...] a Talmud szerint a Tízparancsolat kőtábláira Isten a szabadságot írta”, RAJ 2003, 24. - kiem. B.L. (A Rajtól említett harút-hérút szócserét vö. ROSENZWEIG 2022, 344., LACOCQUE 2003, 132.) A megszólítás után mindvégig az emberhez annak értelmezői, döntési és cselekvési szabadságában beszél a Tízparancsolat, vö. LACOCQUE 2003, 155.: „a szabadság itt nem engedély, hanem parancsolat! [...] Azért

hogy az engedelmesség nem köti meg az ember mozgásterét³⁰⁶: a Tízparancsolat nem állít fel semmi „kötelező rendet” az ember számára, amelynek az „kénytelen engedelmeskedni”,³⁰⁷ „tagadó alakja általában a szabad lelemény mozgási szabadságát hagyta meg a hithű izráeli számára, akit ezáltal szólítanak fel arra, hogy személyes engedelmességének formát adjon”.³⁰⁸ Rosenzweig és Ricoeur mindketten megkülönböztetik a parancsot a kanti értelemben vett morális törvénytől. Rosenzweig szerint „a [szeretet-]parancs [...] nem képes egyebet elképzelni, csak az engedelmesség azonnalóságát”,³⁰⁹ a felebarát szeretete parancsának³¹⁰ ugyanakkor éppúgy előfeltétele az ember szabadsága, mint a morális törvénynek, ám utóbbitól megkülönbözteti, hogy elsődleges előfeltétele az ember előzetes (eredendő) Istentől szeretettsége.³¹¹ A világ felé szabadsága úgy mutatkozik meg, hogy „az ember szeretetből fakadó tette a nem sejtett, a nem remélt, a nagy meglepetés”,³¹² másfelől az ember szabadsága „ha [...] egyébként mindenféle korlátok közé van szorítva, Istennel szemben határtalan”,³¹³ ami Isten megkísértésének és Istentől való megkísértetésnek a szabadságáig terjed. Ricoeur antinómiává élesíti az erkölcsi autonómia és a vallási heteronómia feszültségét,³¹⁴ és azzal oldja fel, hogy Kant nyomán átjárásukat, egymásba hatásukat állítja: „vajon fönnttarthatjuk-e az áthatolhatatlan válaszfalat egy olyan erkölcsiség között, amely elválasztja a törvénynek való engedelmesség mint emberi képesség mindenre kiterjedő kötelességének elvét a vallástól, amelynek – Kant szerint – nincs más tárgya, mint az erkölcsi alany megújhodása, más szóval újjáteremtése, vagy jobban mondva a (valamire) képes erkölcsi alany megteremtése?”.³¹⁵

Ígéretek, kivonulás a politika területeiről

parancsolat, mert a szabadság nem természetes vágyaink követésében, hanem azok meghaladásában áll,” vö. még LACOCQUE 2003, 154., 165., 147., RICOEUR 2003, 198.

³⁰⁶ Vö. LACOCQUE 2003, 154.: „A Tízparancsolat célja Isten számára egyáltalán nem az, hogy egy mozdulatlan emberi társat teremtsen”.

³⁰⁷ LACOCQUE 2003, 152.

³⁰⁸ LACOCQUE 2003, 165.

³⁰⁹ ROSENZWEIG 2022, 236.

³¹⁰ Vö. RAJ 2003, 21. „az isteni szeretetet nem elsősorban ő felé kell viszonzoznunk [...], hanem embertársaink felé”.

³¹¹ ROSENZWEIG 2022, 282. sk., ld. uott: „[c]sak a lélek Istentől szeretett mivolta teszi az ő szeretet-tettét többé, mint pusztá tett, nevezetesen egy – szeretet-parancsolat beteljesítésévé”. Vö. RICOEUR 2003, 210., 212.

³¹² ROSENZWEIG 2022, 314.

³¹³ ROSENZWEIG 2022, 344.

³¹⁴ RICOEUR 2003, 213., 198. sk.

³¹⁵ RICOEUR 2003, 235. RICOEUR (2003, 232) szerint az isteni szeretet szerető engedelmességre kötelez, ebben látja összefoglalhatónak a teonómia értelmét, csakhogy, mondja (uott, 217.), a szerető engedelmesség akadálya, hanem támogatója az erkölcsi autonómiának.

A Tízparancsolat szövetsége az Isten részéről ígéreteket foglal magában,³¹⁶ amelyekről azonban Assmann megmutatja, elhangzásukkor „nélkülözték a valószínűséget”³¹⁷. Megfelel ennek, hogy a Tóra Assmann értelmezésében „hitre és hűségre épített vallás”:³¹⁸ Ábrahámban a megingathatatlan, Izrael népében a megingatható hitre mutat rá. Az új vallásban a törvényhozást kiviszik a politika területéről,³¹⁹ az új vallás „a királyság, állam, szentély és territórium teljes elvesztésének szituációjában jött létre”,³²⁰ „nem függ többé államtól, királyságtól és territóriumtól”.³²¹ Ebben a helyzetben – fogalmaz Assmann – a zsidók lemondani kényszerülnek „a külső stabilizáló tényezőkről”.³²²

Jelen dolgozat tartózkodik attól, hogy Kieślowski saját bibliaértelmezésének összefüggésében olvassa a Tízparancsolatot. Felmentést ad rá Kieślowski megjegyzése is, amelyet az Ótestamentum és Újtestamentum Istenéről általa adott egybevetéshez fűz: „[...] Ilyen lehet a vonatkoztatási pont, különösen az olyan ember számára, mint én, aki nem tudja, csak keresi”.³²³

III.

Magánélet szemben a közélettel

³¹⁶ ASSMANN (2022, 42.) kiemeli, hogy „olyan ígéreteket [...], amelyeket csak egyetlen Isten teljesíthet.” Ehhez az állításhoz közvetlenül kapcsolódik Assmann tanulmányának végkövetkeztetése (uott, 46.), amely az „Isten és nép közti szövetség [...] új eszméjét” és ezzel összefüggésben a hit új fogalmát „sokkal alkalmasabbnak” tartja a vallás Tórában „létrejövő világmegváltoztató újdonságának jelölésére”, mint az egyistenhit fogalmát. Vö. LACOCQUE 2003, 138.: „A parancsolat ígéretet hordoz a jövőre nézve”, ígéret és beteljesülés viszonyához vö. még ROSENZWEIG 2022, 158.

³¹⁷ ASSMANN 2022, 44.

³¹⁸ ASSMANN 2022, 42. A mondat azzal folytatódik, hogy ez a vallás „a zsidóság, kereszténység és iszlám világvallásainak példaképévé válik”.

³¹⁹ ASSMANN 2022, 38.

³²⁰ ASSMANN 2022, 38.

³²¹ ASSMANN 2022, 39. Vö. uott, 41.: „a szerződés- vagy szövetségeszeme újdonsága [...] mind a jog, mind [...] a történelem teologizálása. [...] a törvénykorpusz és a történetmondás összekapcsolása az Istennel kötött szövetség eszméjéből adódik”.

³²² ASSMANN 2022, 38.

³²³ KIEŚLÓWSKI 1996, 138. Vö. KIEŚLÓWSKI 2000, 365.: „én nem ragaszkodom egyik kategorikus ítélethez sem”. KIEŚLÓWSKI (1996, 138.) szembeállításának (amely szerint „az Ótestamentum Istene követelőző, kegyetlen [...] nem bocsát meg, kíméletlenül megköveteli, hogy parancsolatainak engedelmeskedjenek. Az Újtestamentum Istene könyörületes, melegszívű, fehér szakállú, mindent megbocsátó öreg”) ellene vehető ROSENZWEIG (2022, 443.) megfontolása: „szigor és szeretet az Isten két személyében valójában egyáltalán nincs különválasztva. És épp ily kevésbé lehet őket teremtés és kinyilatkoztatás szerint különválasztani”, vagy KASPER (2015, 66.) állítása: „Isten már az Ószövetségben sem a harag és az igazságosság, hanem az irgalmasság Istene”. RICOEUR (2003, 208., 231.) értelmezése szerint a jánosi program (1 Jn 4,8 „Isten szeretet”) a Sömá ima (Deut 6,4-5 „Halld Izráel: az Úr, a mi Istenünk, egy Úr! Szeressed azért az Urat, a te Istenedet [...]”) kiterjesztése, kibontása. Vö. még HALTOF 2004: 82.

Kieślowski a politikai kilátástalanság körülményei közt, a mindennapok erkölcsi tekintetben légtüres terében, a szükségállapot idején (amelynek a végét a sorozat alkotói nem látták, sőt aligha láthatták előre) keresi az erkölcsi tájékozódást, deficiens, destruktív, privatív moduszaival szemben az emberi kapcsolatok erkölcsi megújításának, helyreállításának a lehetőségeit. Korábbi filmjeitől eltérően a sorozat narratívája elfordul a politikától és az egyéni cselekvésszituációk, a magánélet világa kerülnek érdeklődése előterébe,³²⁴ ugyanakkor nem látja és nem láttatja elszigetelhetőnek, elszakíthatónak a személyes kapcsolatok világát a politikai, társadalmi környezettől.³²⁵ „Egy pontig persze meghatározza [a politika], hogyan élünk, mit szabad, és mit nem szabad, de a valóban jelentős emberi kérdésekre nem ad választ. Nincs abban a helyzetben, hogy megoldást vagy akárcsak feleletet találjon a lényeges, fundamentális emberi problémákra”.³²⁶

Az egyéni cselekvés- és döntéshelyzetek középpontba állítása a tévésorozatban megfelel a Tízparancsolat értelmezéseinek, amelyek szerint a parancsolatok személyében, az én és te közvetlenségével és személyességével szólítják meg az egyént, érvényesülésük nem támaszkodik és nem szorul intézményi, hatalmi közvetítőkre, hordozókra.

A parancsolatok nem kazuisztikus bemutatása

A kazuisztikus bemutatásnak felétele, hogy világosan megjelölje, melyik törvényt eseti alkalmazását vizsgálja, vagy ha a néző tevékenyebb értelmezői együttműködésére épít, ha a rávezetés, a beláttatás az elbeszélés szándéka, akkor biztosítsa az illető törvényhez elvezető utat, egyáltalán adjon biztosítékokat, hogy létezik a törvényhez vezető út és azon a néző célba is érhet. Csakhogy a *Tízparancsolat*ban ezek a követelmények nem teljesülnek. A parancsolatokat nem eseti

³²⁴ KIEŚŁOWSKI 1996, 137.: „[k]orábban többet foglalkoztam a külvilággal [...], hogyan befolyásolják a külső körülmények és események az embereket. Ebben a munkámban [...] arra figyeltem, mi történik akkor, amikor az emberek hazatérnek, becsukják az ajtót, és egyedül maradnak önmagukkal”.

³²⁵ Vö. KIEŚŁOWSKI 1996, 136.: „Embereket akartam ábrázolni nehéz helyzetekben. Minden, ami a szociális problémákra, az életvezetés nehézségeire vonatkozott, a háttérben maradt”. A „háttérben maradt” annyit tesz: nem tűnt el a narratívából. A városi közlekedés problémái, a taxihiány (és ebből következően a taxisok utasokkal szemben éreztetett erőfölénye) az *Őt* cselekményének, a hivatali abúzus, amelyet az ügyfelek a közszolgáltatások (posta) intézményeiben elszenvednek, a *Hat* cselekményének, a hivatali visszaélés - amelynek köszönhetően a nagymama Ewa saját magát szülőanyaként jegyeztetheti be Ania anyakönyvi kivonatába - a *Hét* cselekményének mozgatója. A lakótelep infrastruktúrájának hiányosságai (nincs melegvíz, elromlik a szeméttakna, aránytalanul szűkös a lift) elmaradhatatlan kísérői a lakótelepi életnek. A *Három* riasztó képet fest a pszichiátrián és a gyermekotthonban a gondozottakkal szemben mutatott orvosi, nevelői viselkedésről.

³²⁶ KIEŚŁOWSKI 1996, 135. Vö. uott, 136.: „minden megy a maga útján, tőlünk függetlenül, anélkül, hogy mi beleszólhatnánk. Sem Piesiewicz, sem én nem hittünk abban, hogy a politika bármit is változtatni tud a világon, a jobbításról már nem is beszélve”.

törvényekként kezeli a tévésorozat. Ez egybecseng azokkal az értelmezésekkel, amelyek szerint a Tízparancsolat nem eseti törvénykezés.

A parancsolatok érvényessége, tartalma (jelentése, értelme) nem magától értetődő, nem eleve eldöntött az epizódokban. Megnyilvánul ez abban, hogy a narratíva a parancsolatokat kivonja a cselekményből, nem szervezi meg a néző történeten kívüli, szereplőktől független találkozását velük. Megfelel Rosenzweig leírásának: „A teremtés e csendes, öntevékeny növekedésétől függetlenül az ember szeretetműve a földön marad; *úgy hasson, mintha nem is volna teremtő*”.³²⁷

A narratíva eldöntetlenül hagyja az epizódok és a parancsolatok egymáshoz rendelését. Nem a bűn és büntetése kauzalitásában adja elő a helyzeteket, kerüli, hogy mindenáron ítélkezzék. Az epizódokhoz szerkesztett alternatív végkifejletek, az alternatív viselkedésmódokkal felépített karakterek mind az emberi szabadság narratív jelzései, mentesek az elbeszélői szükségszerűségtől. Ami egybecseng Rosenzweig megállapításával: „A világ felől nézve [...] az ember szeretetből fakadó tette a nem sejtett, a nem remélt, a nagy meglepetés”.³²⁸

A parancsolatok extradiegetikusak a Tízparancsolatban

Mindegyik epizód főcímében megjelenik a „Tízparancsolat” szó, utána azonban nem sorszámnevek állnak, hanem tőszámnevek (betűkkel leírt számszavak) állnak. A Forгатókönyvben³²⁹ az epizódcímek pusztá tőszámnevek (szintén nem sorszámnevek), nem betűvel írt számszavak, hanem római számok, ám még a „Tízparancsolat” szó is elmarad a címekből.

Az epizódok dialógusaiban nem hangzanak el a parancsolatok, nem tesznek utalást rájuk, szövegük nem jelenik meg a látványban – ettől két kivétel van.

(1.) A *Nyolcban* Zofia szemináriumán erkölcsi szemszögből elemezznek példákat. Az egyik hallgató a *Kettő* történetét javasolja példának. Ő a főorvos dilemmáját abban látja, hogy hívő léteére halálos ítéletet kellene mondania valaki felett (ezt jelentené számára, ha Andrzej, a férj közelgő meghalálát állítaná). Zofia, az etika professzora, a hallgató elbeszélését azzal egészíti ki, hogy a gyermek él. Elemzésük nem hivatkozik a Tízparancsolatra. Elżbieta példájában (saját története, hogy hiába ígérték, megtagadják tőle, a zsidó kislánytól a keresztszülői igazolást) felbukkan a Tízparancsolat: vendéglátói azzal indokolják szőszegésüket, hogy nem akarnak hazudni, nem akarnak hamis esküt tenni, inkább vállalják, hogy nem lesznek könyörületesek. Elmondják, korábban erkölcsi szempontjaikkal összeegyeztethetőnek látták, hogy hazudjanak, de vallási meggyőződésük most ezt nem engedi. Felsorolt indokaiknak csak az egyike, a hamis eskű tilalma szerepel a Tízparancsolatban. A másik hallgató azonban hiteltelennek tartja ezt a magyarázatot

³²⁷ ROSENZWEIG 2022, 329. sk.

³²⁸ ROSENZWEIG 2022, 314.

³²⁹ KIEŚLOWSKI – PIESIEWICZ 1990.

katolikus hívók részéről, mert a hamis tanúság a példában nem irányul valamely embertársuk ellen. A *Nyolc* karakterei nem tudhatják, de a *Kettő* nézői igen, hogy a főorvos a *Kettőben* csakugyan hamis esküt tesz, ami azonban saját helyzetértelmezése szerint nem embertársa ellen irányul, hanem arra, hogy támogassa Dorota magzatának világrajöttét. A szemináriumon a hallgatók és a nézők még nem tudhatják, hogy Zofia korábban ezzel az indokkal tagadta meg Elzbiétától a keresztlevelet. A *Kettő* azonban nem teszi témájává a tilalmat, a *Nyolc* témájává teszi, ám azt mutatja meg róla, hogy alkalmatlan a példa értelmezésére, illetve hiteltelen.

(2.) A *Tíz* több parancsolatra is utal. A filmpozidó nyitányában Artur alternatív zenekara ad koncertet, énekük arra buzdít, szegjük meg az ünnep megtartásának, a szülő tiszteletének a parancsát, a gyilkosság, a lopás, a házasságtörés és paráználkodás tilalmát.³³⁰ Az epizód végén extradiegetikusan más irányba fordul a dal, zenéje az utolsó beállítás utolsó kockái alatt indul, az ének végig hallik a végfőcím alatt, a „Wszystko jest twoje” sor különböző ismétléseivel a feliratok végéig: „Sötétség és káröröm, gúnyolódás és hazugság, hazugság egész héten, egész héten. Te vagy az egyetlen remény, az egyedüli reménysugár. Te vagy minden. Minden rajtad áll [wszystko jest twoje]!”³³¹ Vagyis ahogyan szabadságában áll az embernek az, hogy megszegje a parancsolatokat, éppúgy az is, hogy változtasson a világ romlottságán. Az ember szabadsága az egyetlen, ami okot adhat a reményre. A törvénysértés szabadsága egybecseng Rosenzweig elképzelésével, aki szerint az embernek szabadságában áll, hogy megkísértse az Istent.³³² Kickasola nem veszi figyelembe, hogy az epizód végén más a dal szövege, mint az epizód elején,³³³ végkövetkeztetése mégis az, hogy Kiesłowski segítségével talán megfontoltabban élhetünk „a bűn, az önzés, a letörtség világában”, amely „kétségkívül továbbra is megmarad”.³³⁴ A dal zárósora („Minden rajtad áll”, avagy „Minden a tiéd”) Regina Small értelmezésében a világgal való elmélyült kapcsolatot jelzi: „nemcsak

³³⁰ „Ölj, gyilkolj, pusztíts, és fajtalankodj, paráználkodj és bujálkodj, egész héten, egész héten, vasárnap verd meg anyádat, verd meg apádat, verd meg húgodat, verd meg a gyengébbet és lopj, mert körülötted minden, minden a tiéd, minden a tiéd [wszystko jest twoje]!” - KIEŚŁOWSKI – PIE-SIEWICZ 1990, 280. A Forgatókönyvben csak a 15. jelenetben szerepel a dal, amelynek az a teljes szöveget közli.

³³¹ A kóda szövege nem szerepel a Forgatókönyvben, utalás sincs rá, KIEŚŁOWSKI – PIE-SIEWICZ 1990, 300.

³³² ROSENZWEIG 2022, 342.: „[a megváltó Istennel] szemben az ember [...] valóban szabadsággal bír, amellyel mint teremtmény vagy Isten gyermeke nem rendelkezik. A tette való szabadsággal azonban igenis rendelkezik, vagy legalábbis a döntés szabadságával”.

³³³ KICKASOLA 2004, 241. úgy ítéli, „fányar, szarkasztikus mosolyával” itt is bűnre buzdít Kiesłowski.

³³⁴ KICKASOLA 2004, 241.

mi vagyunk a világ részei, de a világ is a mi részünk”, a sor eszerint „nem annyira a birtoklásról, mint inkább az egyének összetartozásáról [connectedness] szól”.³³⁵

A Forगतókönyvben Fiatalembernek (Młody człowiek) nevezett karakter nem képviselője a Tízparancsolatnak.³³⁶ Nyolc epizódban látni, mindben különböző személyként, cselekményalakító szerepe nincs, sorozatbeli identitása extradiegetikus, azonosságát egyedül az őt alakító színész, Artur Barciś adja. Jelenlétének ereje a tekintetéből fakad, amely az öneszmélés lehetőségét kínálja a döntésszituációban, kiragad a narratív ok-okozatishoz, az önfelelt tevés-vevéshez, a mások közé való spontán betagozódáshoz láncoltság állapotából. Tekintete felszabadítja a nézőt és a karaktert, arra ösztönzi, saját mércéket állítva személyes módon viszonyuljon a készülő tethez.³³⁷ Ő a narratív manipuláció eszköze, amellyel a parancsolatok távlatai megnyílhatnak a néző és a karakter számára.³³⁸

Történetek és parancsolatok egymáshoz rendelésének eldöntetlensége

A történetek nem törvényszegések példázatai, nem azt mutatják, hogyan és mivel szeghetünk meg, illetve tarthatunk meg valamely rendelkezést vagy tilalmat. Ennek megfelelően cselekmények nem mutatnak protaszisz-apodoszisz szerkezeteket, nem foglalkoznak a törvény adott helyzetre történő alkalmazásának legitimálásával.³³⁹ Az epizódok főcíme a lehetőségét állítja a történetek és a Tízparancsolat egymásra vonatkoztatásának. Ez feltételezi vallás és magánélet, társasélet kapcsolatát, azt, hogy a Tízparancsolat hitelesen alkalmazható kortárs mindennapok

³³⁵ SMALL 2016, 227. Erre a tanulásra ébred rá - KICKASOLA 2004, 237. szerint - az epizód utolsó beállításában Jerzy, „hogy kis vétkek is széttörhetnek kapcsolatokat, márpedig az életben egyedül a kapcsolatok számítanak”. KICKASOLA 2004, 237. értelmezésében az epizód nyitánya épp az ezzel ellentétes életérzést fogalmazza meg. A dal nem személyes életfilozófiája Arturnak, csupán színpadi performansz. Istentelen, arcátlanul önző és érdekvezérelt, az indulatok gátlástalan kiélésében megnyilvánuló életet hirdet, arra a belátásra építve, hogy a sötétség és a reménytelenség közegében ki-ki egyedül maga (elszigetelten mindenkitől) adhat értelmet az életének.

³³⁶ Kickasola Isten tekintetét („Dei oculi”) pillantja meg benne, vö. KICKASOLA 2004, 163., 165., 181. A karakter tőle adott értelmezése a sorozat transzcendens dimenzióinak feltárásába illeszkedik, ld. KICKASOLA 2004, 168-170., 178., 181-183., 208., 213., 215., 217., 232-234., 237. sk., 240. COATES 2012, 40. sk. szerint a karakter értelmezésének nehézsége, hogy vallási intézményeken kívül helyezkedik el.

³³⁷ A Fiatalember nézésére illik Sartre leírása, ld. SARTRE 2006, 320.: „A tekintet [...] elsősorban közvetítő, ami önmagamhoz utal engem”, 324.: „Az én léte mről van szó, amely a másik szabadságában és által íródik”, vö. még uott, 323., 325-327., 330., 334. Vö. CIMENT 1991, 51.: „Intenzív tekintetével arra készíti a szereplőket, hogy magukba nézzenek”.

³³⁸ A karakter nem mindig látja a Fiatalembert, amikor a néző igen: a *Kettőben* Dorota és a főorvos látóterén kívül jelenik meg, a *Nyolcban* hiába ül a hallgatók közt az előadóteremben, a montázs-szekvencia azt sugallja, Zofia nem figyel fel rá, a *Kilencben* Roman nem látja őt, aki mellette hajt, majd megáll mellette azután, hogy az lezuhant a felüljáróról. Anélkül is meghallja vagy nem hallja meg a karakter a lelkiismeret hangját, megragadja vagy elszalasztja az alkalmas pillanatot, hogy látná, hogy a Fiatalember nézi őt.

³³⁹ A kazuisztikus törvények jellemzőihez vö. LACOCQUE 2003, 148.

magánéleti cselekvéshelyzeteire. Ám épp ezt állítja maga Kieślowski: „A szocializmus éveit alatt [...] a vallásgyakorlás a szabadságért vívott harcok részévé vált. A vallás mind a mai napig hatalmas szerepet játszik az élet minden területén”.³⁴⁰

A narratíva sehol nem szervezi meg a nézők cselekményen kívüli, szereplőktől független találkozásait a parancsolatokkal.³⁴¹ A parancsolatok, tilalmak hozzárendelése az epizódok cselekvéshelyzeteihez kreatív értelmezői feladata a nézőnek, amely feladat csak a hősökkel útkat együtt járva végezhető el.³⁴² A különbségek vagy ingadozások az epizódok és a parancsolatok egymáshoz rendeléseiben tehát a sorozat elbeszélői vállalkozásának koncepciójából erednek.

A szabatos megfeleltetést, hozzárendelést egy meghatározott parancsolathoz Kieślowski nem tartja sem szükségesnek, sem lehetségesnek: „minden rossz döntésemnél érzem, hogy van egy határ, ami számomra átléphetetlen. Átlépek, de ritkán. És ennek nincs köze a jó és a rossz *tételes vagy egzakt meghatározásához*. Ezek *csak konkrét, mindennapi* döntések. [...] Azt hiszem, nem létezik *abszolút vonatkoztatási pont*”.³⁴³ Nem csekély provokatív éllel, több helyes megfeleltetést is lehetségesnek tart: „Bizonyos filmeket ki lehetne cserélni, a hatodikot a kilencedikkel, a negyediket a hetedikkel”.³⁴⁴ A vonatkoztatás nehézsége kiváltképp áll a *Kettőre*, amelyről Piesiewicz azt nyilatkozta: „Ez az epizód kapcsolódik legkevésbé ahhoz a parancsolathoz, amit illusztrál”.³⁴⁵

Olyik értelmező magától értetődőnek veszi, hogy az epizódok sorrendje megfelel a parancsolatok sorrendjének és a történet, a cselekmény és a karakterek elemzését epizódonként eleve az így adott parancsolathoz igazítja.³⁴⁶ Olyik igazodik a cselekvésszituációkhoz és bár megmarad a bibliai parancsolatoknál, de közülük többet is hozzárendel egy-egy epizódhoz.³⁴⁷ Olyik elrugaszkodik a

³⁴⁰ KIEŚŁOWSKI 1996, 101.

³⁴¹ Vö. CIMENT 1991, 52.: „[Kieślowski:] Hogy [...] miért nem adtam címeket a filmjeimnek? [...] Azt mondom, *Tízparancsolat 1*, [a néző] megnézi a filmet, aztán érdekelni kezdi, hogy melyik is az. [...] Akár akarja, akár nem, kénytelen elgondolkodni rajta. És remélem, meg is teszi, mert én komolyan veszem őt. Ráveszem, hogy ő jusson el bizonyos következtetésekre”.

³⁴² Vö. PÖRÖS 1991, 46. sk.: „Kieślowski [...] az eltévedt embert visszavezeti az etikai alapértékekhez. [...] noha tárgya a parancsolat, hangját sohasem emeli fel, nem rideg és türelmetlen próféta, hanem töprengő társ, aki ahelyett, hogy végrehajtási utasításokat vágna a fejünkhöz, dialógusra és önvizsgálatra szólít fel”.

³⁴³ KIEŚŁOWSKI 1996, 138. – kiem. B. L.

³⁴⁴ CIMENT 1991, 52.

³⁴⁵ CIMENT 1991, 48.

³⁴⁶ Példa rá HALTOF 2004, 81-107., ahol az epizódok címeiként jelöl meg egy-egy parancsolatot.

³⁴⁷ Példa rá INSDORF 1999, 214. sk., amely Rahul Hamid táblázatát „hasznos iránymutatóként” ajánlja. Hamid több parancsolatot rendel egyazon epizódhoz, elsődlegesen mindegyikhez egyet (azt, amelyik a *Tízparancsolat* ugyanott áll, ahol az epizód a tévésorozatban), járulékosan többet. Kivétel ettől a *Hat*, amelyhez nem rendel főparancsolatot. Anélkül, hogy utalna Insdorf kötetére, efféle megfeleltetésre utal HALTOF 2004, 79. is: „Bár a sorozat egyes részei általában egyetlen

parancsolat betűjétől: Kickasola úgy törekszik kibékíteni a történetek és parancsolatok közti feszültséget, hogy (valamiféle esszencialista általánosítás jegyében) mindegyik parancsolathoz hozzárendel egy eszményt, amelynek megőrzésére azt létesítették, az epizódok témáit pedig ebből az eszmény látja származtathatónak.³⁴⁸ Wach úgy látja, a parancsolatok az aktualizálás nyomán olykor a felismerhetetlenségig eltávolodnak eredeti vallási értelmüktől.³⁴⁹ Az értelmezők megerősítik Kieślowski elképzelését: a parancsolatoknak nem valami kész jelentésére kell rátalálnia a karaktereknek és a nézőnek, hanem arra az értelmükre (üzenetükre, inspirációjukra), amely cselekvéshelyzeteikben a karakterek számára előzetes hangoltságukban megnyílik, ami ott és akkor épp számukra hozzáférhetővé válik.³⁵⁰

Ki milyen parancsolatot sért meg a *Kettőben*?

Három különbség és egyezés a Forгатókönyv és a filmváltozat között.

(1.) Mikroszkóp alatt vizsgálva a férj szövetmintáit, a főorvos egyetért azzal, amit beosztott orvosa mond: „Progresja” - a Forгатókönyvben ugyanaz áll, mint ami a filmváltozatban elhangzik.³⁵¹ Kérdés azonban, mi mutat előrehaladott állapotot, avagy előrelépést? A tévésorozat standard DVD kiadásának lengyel felirata nem az elhangzó szót írja le, hanem helyette azt: „choroba postępuje”, vagyis a betegség súlyosbodik. Csakhogy a progresja érthető úgy is, hogy a beteg állapota mutat javulást.³⁵² Az értelmezés tétje az, hogy amikor az előjegyzett abortusz előtt pár órával a főorvos azt mondja Dorotának, hogy a férje bizonyosan meghal, akkor igazat mond vagy hazudik. Jelen dolgot a „progresja”-t úgy érti, hogy Andrzej állapota javul (vagyis a főorvos hazudik). Ha állapotának romlására utalna a szó, megalapozott volna a főorvos állítása a férj közeli haláláról, esküje nem lehetne hamis.

parancsolatra vonatkoznak, olykor egy film több parancsolatra is vonatkozik; előfordul, hogy a vonatkozás egyáltalán nem egyértelmű (például a 6. epizódban)”.

³⁴⁸ Ld. KICKASOLA 2004, 162-164., táblázata tehát három orientációt rendel hozzá minden epizódhoz. A táblázatot, az oszlopok felcserélésével és a parancsolatok szövegének elhagyásával közli RÁCSOK 2011, 17. is.

³⁴⁹ WACH 2014, 305.: „A szerzők szándékosan csak a parancsolatok számszerű sorrendjét tartották meg, de tartalmukat nagyon szabadon értelmezték, sőt a jelen számára olyan mértékben aktualizálták, hogy az eredeti vonatkoztatási keret nem volt mindenki számára azonnal felismerhető”, uott, 309.: „Kieślowski mindig is hangsúlyozta, hogy a *Tízparancsolat* nem vallási irányultságú értelmezésekről szól, hanem olyan problematikus döntési helyzetekről, amelyekben a parancsolatok konkrét cselekvési utasításként való alkalmazása aligha kielégítő”.

³⁵⁰ Vö. KIEŚŁOWSKI 1996, 85.: „Valamennyi filmem [...] olyan emberekről szól, akik nem egészen tudják, hogyan viselkedjenek, hogyan éljenek, igazából nem tudják, mi a jó, és mi a rossz, és kétségbeesetten tekintenek szét a világban”.

³⁵¹ KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 49.

³⁵² Vö. KICKASOLA 2004, 179.

(2.) A Forgatókönyv és a filmváltozat különbözőképp rendezi meg a főorvos választását Dorota kérdésére, hisz-e Istenben.³⁵³ A filmben azt feleli, hogy van egy számára megfelelő istene. Elfogadja az asszony pontosítását, hogy saját Istene van. Azt feleli erre Dorota, hogy „kérjen ma feloldozást a maga Istenétől”.³⁵⁴ A Forgatókönyvben sem saját Istenről, sem feloldozásról nincs szó. A főorvos egyszerű igennel felel arra, hogy hisz-e, Dorota viszontválasza az, hogy neki senkije nincs, akit megkérdézhetne.³⁵⁵

(3.) Dorota megesketi a főorvost, hogy férje csakugyan meghal. A forgatókönyvben az úgy fogalmaz: „Isten a tanúm”,³⁵⁶ a filmben azonban úgy: „Esküszöm”, vagyis nem veszi Isten nevét a szájára.³⁵⁷

Elfogadva Raj bűnkategóriáit, esküjével a főorvos a *pesha* bűnét-vétkét követi el,³⁵⁸ amely „Isten ellen irányul, de kárt nem okoz”. A hamis eskü par excellence irányul Isten ellen, tehát akkor is, ha (mint a filmben) nem hangzik el Isten neve. A Tízparancsolat izrealita értelmezése szerint a Forgatókönyv változatában a főorvos megsértheti a harmadik parancsot, mert álságosan, hiábavalóan ejti ki Isten [*Adonaj*] nevét. De úgy is értelmezhető vétke, hogy a második parancsot sérti meg, amikor arról lesz szó, hogy saját - vagyis más Istene van.

A római katolikus katekizmus értelmezése szerint nem csak a második, de a nyolcadik parancsot is megsértheti a főorvos, amennyiben Dorota becsületében tehet kárt a hazugsága - szabatosabban a hazugság következménye, a megszületett gyermek.

Protestáns értelmezés szerint nem csak az első parancsot („Ne legyenek más isteneid”), hanem a kilencediket is megszegheti, mert hamis tanúságot tett szomszédja-felebarátja ellen. Dorota és férje csakugyan a *szomszédjai* (ugyanabban a lépcsőházban laknak), és *ellenük* tesz hamis tanúságot, mert a hazugsággal, hogy a férje meghal, Dorota szülését támogatja, csakhogy – követve Dorota észjárását - az újszülött felfedi az asszony házasságtörő kapcsolatát. A cselekményben a férj úgy gondolja, tőle fogant a gyerek.

³⁵³ A kérdés a főorvos lakásában hangzik el, miután Dorota bevallotta, a szeretőjétől van a magzata. Azért vár választ a főorvostól, hogy életben marad-e a férje, mert ha igen, akkor elveteti.

³⁵⁴ „Dorota: Czy pan wierzy w Boga? // Ordynator: Mam Boga, który starczy tyłko dla mnie. // Dorota: Prywatna. // Ordynator: Tak // Dorota: Niech pan poprosi dziś swojego Boga o rozgrzeszenie.”

³⁵⁵ KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990, 47.: „Dorota: Czy pan wierzy w Boga? // Ordynator: Tak... // Dorota: Ja nie mam kogo spytać...”

³⁵⁶ KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990, 56.: „Dorota: Niech pan przysięgnie // Ordynator: Bóg mi świadkiem”.

³⁵⁷ „Dorota: Niech pan przysięgnie // Ordynator: Przysięgam”.

³⁵⁸ RAJ 2003, 36. A peshát többnyire adikianak, ritkábban anomianak fordítja görögre a Septuaginta,

Első pillantásra nem látni, hogy Dorota vétkeznék a cselekményben: magzatát megszüli, tehát semmiféle értelemben nem sérti a „Ne ölj!” tilalmát, amellyel kapcsolatban gondolatlanul elkövetett vétket (*peccare cogitatione*) nem ismer a Tízparancsolat. A szeretőjével is szakít, tehát a házasságtörés tilalmát sem szegi meg, vagy ha korábban megszegte is, a cselekményben törekszik helyrehozni a vétkét. A főorvos lakásán saját magát az önzése miatt ítéli el, amennyiben nem elégedett meg azzal a jóval, amit a férje nyújtani tud a számára.

Az abortusz előjegyzése nem Dorota reprodukciós önrendelkezési joga szabad gyakorlásának szemszögéből ítélandó meg (sem a nőgyógyász, sem a főorvos, sem az épp USA-ban turnézó szerető, sem az épp eszméletlen, haldokló férj nem támaszt nehézséget a műtéttel kapcsolatban),³⁵⁹ hanem házasságtörése leplezésének destruktív kisszerűségével magyarázható.

Dorota törekszik a főorvosra hárítani vagy vele megosztani a felelősséget abban, hogy az utolsó lehetőségét szalasztja el a gyerekvállalásnak, és hogy az abortusszal életet olt ki. Ezt a filmben zsarolás útján teszi, a Forгатókönyvben ellenben először őszinte feltárulkozással.

A filmben kommunikációs nyomást gyakorol a főorvosra: mivel hűséges feleség, mindaddig ahhoz igazítja tetteit, hogy férje életben marad, holott saját megítélése szerint férje a halálán van;³⁶⁰ a főorvos bűnös, mert visszaél szakértelmével, semmit nem állít a férje haláláról, és így hűsége miatt Dorotát abortuszra és gyerektelenségre kényszeríti. Emiatt szólítja fel a főorvost arra, hogy kérjen feloldozást Istentől. Ezzel azonban Isten nevét Dorota álságosan veszi a szájára - tehát parancsolatot sért. A Forгатókönyvben viszont azt mondja a főorvosnak, hogy neki nincs kit megkérdeznie, amivel bevallja, hogy tanácstalan, magára maradt, és azt is, hogy a főorvossal ellentétben Istenhez sem fordulhat, mert nem hisz.³⁶¹ Legutolsó találkozásukon – mind a filmben, mind a Forгатókönyvben – ismét megzsarolja a főorvost Dorota: „nem szeretném, ha úgy érezné, hogy tiszta a lelkiismerete. Egy órán belül abortuszom lesz”,³⁶² eszerint a főorvos oltja ki a magzat életét (itt már nyoma nincs a hűtlenségét bánó asszony motívumának).

A zsarolás eltalálja a főorvost, aki úgy tartja, orvosként csak *egészséggel* és *betegséggel* van dolga, *életről* vagy *halálról* nem ő dönt, Dorota férje *életéért* semmit nem tehet, csak az *egészségéért*. A főorvost családi traumája is érzékenyé tette

³⁵⁹ Vö. KRAKUS 2018, 101. szerint az epizód „nem sugall abortusz ellenes szemléletet”.

³⁶⁰ A filmben beteglátogatáskor a kompótot a betegtárs kérésére hagyja a kórházban, a Forгатókönyvben haza viszi, ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 43.

³⁶¹ Dorota feltárulkozásához jobban illik, hogy a progresza a daganat terjedését jelentse. Így azonban a főorvos esküje végképp nem hamis, a férj pedig a diagnózis ellenére a gondviselésnek vagy a szerencsének köszönhetően marad életben.

³⁶² KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 55.

az élet megőrzésével kapcsolatban.³⁶³ A vád, hogy a főorvos oltja ki a magzat életét, annyit tesz, Dorota a főorvosra ruházta a felelősséget. A főorvos nem sérti meg Dorota önrendelkezését, nem „helyette” dönt, hanem a ráerőltetett felelősség birtokában „maga” dönt a saját belátása szerint - a magzat megtartásáról.

Úgy fest, mindketten törekszenek megtartani a „Ne ölj!” tilalmát. Betű szerint értett parancsolatként, úgy fest, ez a parancsolat mozgatja őket, amelyet meg is tartanak. Emiatt azt is vállalja a főorvos, hogy megszegi a hamis eskü tilalmát. A narratív konstrukció rávilágít: adódhatnak helyzetek, amikor csak az egyik parancsolat megsértésével lehet megtartani a másikat. A fontossági sorrendért azonban aligha lehet a Tízparancsolathoz fordulni. A főorvos épp egy embereket illető parancsolatot rendel az Istent illető parancsolat elé. Dorota viszont – és jelen dolgozat ezt rója fel bűnéül - erőszakosan megszarolja a főorvost, csak hogy hárítsa magától a felelősséget. Míg a főorvos él a szabadságával, erkölcsi autonómiájával, vállalva a rossz döntés lehetőségét, Dorota letesz az autonómiájáról, kizárja magát az erkölcs világából, kilép a parancsolatok rendjéből.

Alternatív végkifejletek, alternatív karakterek

Kieślowski több játékfilmjében találkozni alternatív cselekményvezetéssel. 1981-es játékfilmje, a Véletlen [Przypadek] egy történeten belül konstruál három végkifejletet és egy karaktert három különböző sorssal, jellemmel.³⁶⁴ A narratív szerkezet nem a tévésorozatban születik Kieślowski alkotói útján. A Tízparancsolat történeteiben, karaktereiben különbség látható a Forгатókönyv és a tévéfilm változatban, továbbá az *Őmé* és a *Hatnál* még a játékfilm változatban.³⁶⁵ Az *Egy* példa arra is, hogy a változatok narratív intenciójukban is különbözhetnek: a Forгатókönyv változata a bűnös apa és az isteni büntetés esetét mutatja be, a tévéfilmé Isten ember iránti szeretetét és mindkettőjük szabadságát a másik megkísértésére.

³⁶³ Két gyereke halála után (a második világháborús bombázás végzett velük otthonukban) a főorvos nem alapít új családot, kutyája balesete után (akit Dorota gázolt el) nem vesz magához másikat.

³⁶⁴ Vö. KRAKUS 2018, 34. sk.

³⁶⁵ Vö. CIMENT 1991, 51.: „[Kieślowski:] [azt választottam] eljátszom a különféle változatokkal [...]. A film [*Rövidfilm a gyilkosságról*] és az V. epizód közti különbség valóban jellegzetes: a nézőpontváltásból adódik. Belettem tehát a televíziós változatba az ügyvéd monológját, aki a saját szemszögéből mondja el a történetet, így a végén megengedhettem, hogy azt kiabálja: 'Gyűlölöm! Gyűlölöm!'. Megpróbáltam ugyanezt a befejezést beletenni a moziváltozatba, de egyáltalán nem illett hozzá. A *Rövidfilm a szerelemről* esetében az utolsó rész különbözik igazán. [...] [Grazyna Szapolowska – a Magdát alakító színésznő] [k]ért, hogy találjak ki ilyen véget. Ezzel fejeztem be a mozifilmet. Leforgattam egy másik véget a televíziós változathoz, és egy harmadikat is, ami a forгатókönyvben volt. A televíziós változat teljesen realista: a nő nem megy el a fiúhoz. A postán találkoznak, ahol a fiú dolgozik”.

Utóbbi változat megfelel a Tízparancsolat jelen dolgozatban ismertetett értelmezéseinek, és az egész sorozat antropológiai alapvetését adja.

Alternatív végkifejlet, alternatív karakter az Egyben

Az epizód Forгатókönyvbeli és filmváltozata gyökeresen különbözik egymástól,³⁶⁶ eltérő képet festenek Krzysztof karakteréről, viselkedéséről, az epizód végi templomjelenet éles ellentétet mutat a két elbeszélésben. A Forгатókönyv támogatja Krzysztof bálványimádó értelmezését, akit emiatt csakugyan büntetesképp sújthat Isten azzal, hogy elveszi Paweł életét, a templomban pedig Krzysztof úgy dönti fel az alkalmilag felállított oltárt, hogy a Mária-kép a földre zuhan, így kioltja Mária válaszána, könnyezésének a lehetőségét.³⁶⁷ A Forгатókönyv megerősíti az egy bűnös főhős, a bűn és büntetése dramaturgiai minták alkalmazását az epizódra.³⁶⁸ A filmváltozatban nem látni nyomát, hogy Krzysztof bálványimádó volna, racionalitása mindig kritikai ellenőrzéssel párosul, nem mutat harcos isten-tagadó vagy vallásellenes vonásokat.³⁶⁹ Fia, Paweł halála – Rosenzweig Tízparancsolat értelmezése szinte kínálja - inkább tekintendő Istentől Krzysztofot ért kísértésnek, amelyre válaszképp Krzysztof is megkísérti Istent, feldönti az oltárt. Az *Egy* ezáltal meg tudja jeleníteni az ember Tízparancsolatban megparancsolt, ráruházott szabadságát. Rosenzweig szerint Istennek „meg kell az embert kísértenie; nem csak hogy el kell rejténie előle a működését, nem, meg is kell csálnia. Az ember számára [...] lehetetlenné kell tennie, hogy lássa ezt a működést, hogy az embernek alkalma legyen igazán, tehát szabadon hinnie és bíznia benne. És megfordítva, az embernek is számolnia kell azzal a lehetőséggel, hogy Isten csupán 'kísérti' őt, hogy minden vívódása közepette megőrizze a bizalmát”.³⁷⁰ Az idézetben említett „bizalom” a filmben úgy jelenik meg, hogy egyrészt fia halála után Krzysztof bemegy (nővérétől ismert neveltetését tekintve, visszamegy) a templomba (amelyet a filmben soha nem tagadott meg, legfeljebb nem látogatott), másrészt Mária könnyeivel fogadja őt. A filmben ugyanis úgy sikerül feldönteni az oltárt, hogy Mária, s általa Isten, csakugyan megnyilváníthatja együttszenvetését

³⁶⁶ Nem gyökeresen, csupán árnyalataiban különbözik egymástól a dolgozatban tárgyalt *Kettő* Forгатókönyvbeli és filmváltozata.

³⁶⁷ Mária könnyezésének értelmezéséhez ld. BOGNÁR 2022, 9. sk.

³⁶⁸ Vö. BOGNÁR 2022, 12., 21-23.

³⁶⁹ Nem elégszik meg „pal” számításaival a jég teherbírását illetően, személyesen vizsgálja meg a tő jegét. A Forгатókönyvben Krzysztof már elkészítette azt a mesterséges intelligenciát, amelyet a filmben még csak tervez létrehozni. „pal” öntörvényű megnyilvánulásait minden alkalommal értetlenül fogadja Krzysztof a filmben. Krzysztof mindkét változatban nyitottan fogadja a hírt, hogy nővére beíratta hittanra a fiát. A Forгатókönyv és a film további különbségeit ld. BOGNÁR 2022, 19-23.

³⁷⁰ ROSENZWEIG 2022, 343. sk.

az apával.³⁷¹ A szolidaritás azon kevés viszonyulásmódok egyike, amelyet - egyetemi előadásából ítélve - Krzysztof nem tanított meg „pal”-nak, a tőle konstruált - mondhatnánk - mesterséges intelligenciának.

A narratíva tartózkodása az ítélettől

A *Nyolc* történetének születése nyomon követhető Hanna Krall elbeszéléséből.³⁷² A tévésorozat fogantatásának pillanatait örökíti meg. Már ekkor megfogalmazódik az alkotókban az ítéletes narratívától való tartózkodás igénye.

Kieślowski tőle kért történetet a hamis tanúság tilalmához.³⁷³ Krall elmondta neki saját személyes történetét Varsóban a gettó idején: túlélése érdekében meg kellett volna őt keresztelni, de a keresztszülők erkölcsi problémára hivatkozva ezt megtagadták, anyjával ezután nem volt hová menniük.³⁷⁴ Piesiewicz azt szerette volna, ha a nőt, aki ígéretét megszegve megtagadta a keresztszülőséget a lánytól, fel nem róható bűn [wina niezarzucałna] terheli.³⁷⁵ A filmben Zofia meg is vallja Elżbietának, hogy egészen cselekménybeli találkozásukig gyötörte őt az aggodás a lány későbbi sorsa miatt. Kieślowski eleget tett Piesiewicz kérésének, átalakította Krall történetét.³⁷⁶ kitalálta hozzá a Honi Hadsereget (az keresztapának ígérkező férfi a Kedywben [Kierownictwo Dywersji], a Honi Hadsereg egységében volt), a Gestapot (a leendő keresztszülők azt a tájékoztatást kapták, hogy a lány leendő befogadója áruló, amiről a filmben is kiderül, hogy tévedés). A rajtuk kívüli alapos ok által Kieślowski kivonta a felelősség alól a lehetséges keresztszülőket. Krall elbeszélésében Kieślowski már első hallásra elégedetlen volt az indokkal, amellyel Krall eredeti történetében viselkedését a hívő katolikus lehetséges keresztanya magyarázta, a hamis tanúságra való hivatkozással. Ezt fogalmazza meg

³⁷¹ Vö. Bognár 2022, 9-12. Krzysztof és Mária közösségét a holttestek kiemelésének tóparti jelenetében alapozza meg a film, ld. uott, 17-19. Isten szolidaritását értelmezheti a néző szeretetként vagy irgalomként - vö. ROSENZWEIG 2022, 231.: „A könyörület éppen nem szeretet”.

³⁷² Köszönöm Petneki Noéminek, hogy felhívta a figyelmemet a *Biała Marianak* [*Fehér Mária*], Hanna Krall könyvének 2017-es kiadására, és megismertetett a történettel, amelyről könyvében Krall vall, fiktív párbeszédet folytatva a sok éve halott Kieślowskival. A *Nyolc* kapcsán WACH (2014, 344.) szükségesaván utal Krall személyes élettörténetére.

³⁷³ Vö. KRALL 2017, 1107., 1109., 1127. Hanna Krall 1982-1987 között a „TOR”, Kieślowski munkacsoportjának irodalmi osztályvezető-helyettese volt. Vele és az ő riportjából írt Kieślowski az 1981-es filmje, a *Rövid munkanap* (*Krótki dzień pracy*) forgatókönyvét (KIEŚŁOWSKI 1996, 90., 108., WACH 2014, 234.). Krall közvetítésével ismerkedett meg Kieślowski Krzysztof Piesiewicz-csel (jogász, a lengyel ellenzék ügyvédje), aki később minden Kieślowski-film társforgatókönyvírója lett (WACH 2014, 252.).

³⁷⁴ Ld. KRALL 2017, 1110.

³⁷⁵ Ld. KRALL 2017, 1128.: vagyis olyan bűn, amelyért „nem lehet megvádolni, nem lehet megbüntetni, magadban hordozod, nem egyszer egész életedben” – adja Krall Piesiewicznek a szót, akit szintén bevon a fiktív beszélgetésbe, és akire mindig forgatókönyvíróként [Scenarzysta] utal, nem nevezi őt nevén.

³⁷⁶ KRALL 2017, 1110., vö. még uott, 1127.

a filmben Elżbieta történetéhez hozzászólva a hallgató. Kiesłowski más részleteiben is átalakította Krall történetét: a kislányt az anyja helyett a gyámja kíséri a keresztszülőkhöz, akiket este keresnek fel és nem fényes nappal (vagyis az eredeti történetben nem kellett félni a kijárási tilalomtól), a kislány haja nem sötét (mint a filmben), hanem szembeszökően szőkére hidrogénezett volt és a szeme is túl sötét ahhoz, hogy árjának fessen,³⁷⁷ ráadásul Kiesłowski amerikai emigránsként hozza vissza Varsóba felnőtt korában a lányt. Csattanóként Krall azzal zárja az elbeszélését, hogy a Gestapo szál végett kitalált és a filmben Tadeusz Łomnickitől formált szabó alakja – anélkül, hogy Kiesłowskinak szándékában állt volna – gesztusaiban, szava járásában, viselkedésében csakugyan hasonlít egy akkor valóban élt szabóra, Władysław Sokótra, aki később a Világ Igaza lett.³⁷⁸

A forgatókönyvírók kanti tisztaságban szerkesztették meg Zofia erkölcsi, lelkiismerti dilemmáját Elżbietával kapcsolatban, amelyet a narratíva a két asszony értelmiségi eszköztárával fel is old. A Forgatókönyv a megoldást azzal teszi még kerekébbé, hogy Zofia végül felkeresi az egykori papot, aki egykor a keresztséget hitelesítette volna, és elújságolja, hogy a kislány életben maradt.

Felodatlan dilemma keletkezik azonban a másik történet szálon, a besúgással hamisan vádolt szabó és Zofia kapcsolatában. A szabó traumáját, amelyhez jelentősen hozzájárult Zofia múltbeli, a filmben nem taglalt viselkedése, sem Elżbieta (akit egykor bűjtatott volna, aki tehát személyes tanúja a férfi jóra valószínűségének, és aki a cselekmény jelenében köszönetet mondani keresi fel őt), sem Zofia nem segít csillapítani. Elżbieta nem érti a férfi elzárkózását, némaságát, félelmét, szegényérzetét, de nem is mutat érdeklődést iránta. Zofia még a találkozást is kerüli vele, nem kíván szembesülni a férfi traumájával. A kislány Elżbietával szemben mutatott traumatizáló viselkedésének kezdettől tudatában van Zofia, ellenben a szabóval kapcsolatban azt sem látja be (vagy azt is törekszik palástolni), hogy ő a traumatizáló fél. Zofia szemmel láthatóan nem érez lelki furdalást a szabóval szemben. A katarzisz, amely Elżbietával való kapcsolatában elkövetkezett, egyoldalú és álláságos a szabóval való kapcsolatának katarzisa nélkül.³⁷⁹

³⁷⁷ Krall a 2017-es kötetbe gyűjtött másik, korábbi könyvében (Tam już nie ma żadnej rzeki [Ott már nincs folyó]) szintén beszél Kiesłowski kéréséről és – indulatosan, szarkasztikusan – saját története átalakításáról, ld. KRALL 2017, 685. sk.: „Nagy szart! - kommentáltam a forgatókönyvet. - Nem volt semmi gyanús. Nem voltak ügynökök. Csak hagyták, hogy egy zsidó gyerek kimenjen az utcára - iratok nélkül, cím nélkül, fekete szemmel, végzetesen szőkére hidrogénezett hajjal. Rendes, bátor emberek, akik nem voltak hajlandók hazudni Isten színe előtt”.

³⁷⁸ KRALL 2017, 1216.

³⁷⁹ A *Nyolc* három szereplője kapcsolatának részletes elemzését ld. BOGNÁR 2021, 9-19.

Tér és narratíva összefonódása Kieślowski tévésorozatának lakótelepén³⁸⁰

Bevezetés

A *Tízparancsolat*³⁸¹ épített környezete összekapcsolódik lakóinak erkölcsiséget sértő viselkedésével: védtelenné, készületlenné tesz vele szemben. Jelen dolgozat a lakótelep narratív szerepének bemutatására vállalkozik. Hipotézise (amelynek igazolása másik dolgozat feladata), hogy epizódokként nem egyetlen, hanem az egymással konfrontációban álló összes karakternek, sőt környezetükben több másnak is van elmarasztható, vagy ekként érthető döntése, tette, amely roncsolja az emberi együttélést.

Az *Egy* konkretizálja a véges ember világban való létének és együttlétének egzisztenciafilozófiáktól explikált tájékozódásait, kijelöli a *Tízparancsolat* mozgásterét. A sorozat identitását a narratív épített tér adja. Olyik értelmében állítható a sorozatszerűség a *Tízparancsolatról*, olyikban nem. A lakótelep és a karakterek választását realiztikus, transztextuális, kompozíciós, narratív motívumok támogatják. A karakterek középosztálybeliek, többségük értelmiségi. A narratíváról adott elemzés rámutat: traumáikat a lakótelep támogatja, újratermeli, maguk nem tudnak úrrá lenni azokon. A lakótelep nem nyújt védelmet a magánéletnek, amely súlyosan sérül az epizódok többségében. Ez azt jelzi: hiányoznak vagy bizonytalanok az együttélés mércéi az ott élők világában. A lakótelep nem segíti az együttélés közös mércéinek sem áthagyományozását, sem kialakítását. A narratíva nem oltja ki a reményt: a Fiatalember tekintete - aki az epizódok látószögéből diegetikus és a sorozatából extradiegetikus karakter - öneszmélésre indíthat, szabadabbá tehet. A sorozat kódája szerint az ember a jóra is szabad, nem csak a rosszra.

A lakótelep mint sorozatidentitás

A *Tízparancsolat* legfontosabb identitásalkotó tényezője a lakótelep.³⁸² Ezt a szerepét hangsúlyozza, hogy nyolc epizód meghatározó karakterei három

³⁸⁰ A dolgozat az OTKA 143598 sz. pályázatának keretében készült. Eredetileg Hörcher Ferenc - Tóth Kálmán (szerk.): *A város mediális lenyomatai*. Budapest, Ludovika Egyetemi Kiadó, várható megjelenés 2024 kötet számára íródott. Köszönöm Hörcher Ferencnek és Tóth Kálmán szerkesztőknek szíves hozzájárulásukat, hogy első közlésként itt jelenhet meg az írásom.

³⁸¹ A tévésorozat címe dőlt, a bibliai Tízparancsolat szava álló betűs.

³⁸² Vö. BUTLER 2014, 37. MITTEL 2014, 79 rámutat, a sorozatokban a helyszín korlátozása nem okvetlenül „szűkíti a narrációs lehetőségeket”. A *Tízparancsolat* majdnem minden epizódjában kilép a cselekmény a lakótelepen, olykor a városra is túlra.

lépcsőházban laknak.³⁸³ Más identitásalkotó elemmel, amelyek sajátjai a többi korabeli tévésorozatnak, Kieślowskié nem rendelkezik.³⁸⁴

Reflexióikban Piesiewicz és Kieślowski sorozatukat megkülönböztetik a többitől, különösen a folytatásoktól.³⁸⁵ A rendező egyenesen azt állítja, a *Tízparancsolat* „nem igazi televíziós sorozat”.³⁸⁶

Reflexióik mellett szólnak érvek. Összehasonlítva a korabeli sorozatokkal, a *Tízparancsolat*ból hiányoznak az epizódokon átnyúló karakterek.³⁸⁷ E tekintetben mind az epizodikus, mind a folytatásos sorozatoktól³⁸⁸ különbözik. Egyetlen személy - akit a *Forgatókönyv*³⁸⁹ Fiatalembernek (Młody człowiek) hív – felbukkan ugyan, ha nem is tíz, de nyolc epizódban,³⁹⁰ csakhogy mindben különböző alakban,³⁹¹ úgy, hogy sehol nincs hatással a cselekményre³⁹², csupán tekintetével fordul a cselekvő karakter felé. Epizódokon átnyúló azonosságát egyedül a színész (Artur Barciś) adja, sorozatbeli identitása nem diegetikus. Olyik epizód főszereplői felbukkannak ugyan más epizódokban, ám járulékosan, mint távolságtartó, udvarias lakótársak a tömbház kapujában, lépcsőházában, a liftnél.

A *Tízparancsolat* történetkezelése épp a közös karakterek hiánya miatt nem rokonítható az epizodikus sorozatokéval, hiába, hogy epizódjainak történetei egymástól különböznek és különálló voltakban bontakoznak ki, majd jutnak nyugvópontra.³⁹³ Semmiféle narratív „talány” nem adódik át epizódról epizódra.³⁹⁴ A *Tízparancsolat* mint tájékozódást jelentő életvezetési, társas, erkölcsi mércék, távlatok foglalatára extradiegetikus módon jelenik meg. A személyek cselekedeteinek *Tízparancsolatra* vonatkoztatottsága (a történeteken belül a narratíva által) és vonatkozathatósága (a nézők által) nem magától értetődő. Címadásával a narratíva

³⁸³ Egy lépcsőházban él az orvos, Dorota, Anka, Michał, Zofia, Czesław Janicki és fia (Artur); másik egyben Krzysztof, Paweł, Janusz és családja; harmadik egyben Magda, Roman, Hanna.

³⁸⁴ Mint sorozatnak a *Tízparancsolat* másik jellemzője, hogy történetei a mindennapi élet világában mozognak. Ez nem csak transztextuálisan (sorozat voltából) következik, de a *Tízparancsolat* értelméből is. A halálos ítéletet is a személyiség méltóságának látószögéből teszi témává az *Őt*.

³⁸⁵ Ld. CIMENT 1991, 48., 50., KIEŚŁOWSKI 1996, 143.

³⁸⁶ CIMENT 1991, 50. Vö. KIEŚŁOWSKI 1996, 134.: „tíz önálló filmből álló ciklus”.

³⁸⁷ Vö. MITTEL 2014, 76. sk., különösen ott, ahol a karakterek közti kapcsolati háló jelentőségéről beszél.

³⁸⁸ BUTLER 2014, 40.

³⁸⁹ Így hivatkozom a sorozat irodalmi forgatókönyvére, ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990.

³⁹⁰ KIEŚŁOWSKI 1996, 147. Vö. még KICKASOLA 2004, 224. szerint a *Hét* végén a Fiatalember (Barciś) mozgássérülteként száll le a vonatról, amelyre Majka felszáll.

³⁹¹ Mint hajléktalan, kórházi ápoló, villamosvezető, kajakozó, figuráns és karbantartó, utcai járókelő, egyetemi hallgató, kerékpáros.

³⁹² Kivételnek tekinthető a *Kilenc*, ahol a cselekmény, bár nem állítja, de engedi feltételezni, hogy ő hív mentőt Romanhoz. Vö. még COATES 2012, 36., 41., KIEŚŁOWSKI 1996, 148.

³⁹³ MITTEL 2014, 75. szerint az epizodikus tévésorozatok „kerek történetvilágot” jelenítenek meg. Ez áll a *Tízparancsolatra*, ám Mittel kikötése az epizódokon átívelő szereplőkről nem.

³⁹⁴ Vö. BUTLER 2014, 33., 37. sk., 42.

sem szorgalmazza, hogy kazuisztikus módon vonatkoztassunk parancsolatokat epizódokra. A Fiatalember nem a Tízparancsolat képviselőjében jelenik meg.³⁹⁵

Ellentétben a folytatásos sorozatokkal, a *Tízparancsolat* epizódjai nem kapcsolódnak egymáshoz. Egy epizód mindig egy történetet ad elő, nincsenek párhuzamos cselekményszálak.³⁹⁶ A *Kettő* cselekményére tett utalás nincs hatással a *Hét* cselekményére. A *Hét* epizód két rövid betétjének, amely Zofia és a bélyeggyűjtő apa baráti találkozását mutatja, éppígy nincs hatása sem a *Hét*, sem a *Tíz* cselekményére.³⁹⁷ A *Tízparancsolat* epizódjainak időbeli egymásutánja többnyire eldönthetetlen, a narratíva törekszik kioltani a kronológia iránti érdeklődést.

Hiába, hogy elszigetelt egének közt mindennapi élethelyzeteikben támadnak konfliktusok, azok mindnek az egzisztenciáját felforgatják ellentétben az átlagos sorozatokkal.³⁹⁸ A *Tízparancsolat* epizódjaiban megmutatott döntések, tettek súlyos, realiztikus tétje, irreverzibilis, nehezen orvosolható következménye nem kedvez a sorozatjellegnek, mivel a történetek folytathatatlanságát, a karakterek átalakulását, a számukra megnyílt lehetőségek, választak lezárását eredményezi.³⁹⁹

Éppígy nem kedvez a sorozatjellegnek a mércék bibliai hagyománytól kapott erős legitimitása és egyetemessége, ahogyan az sem, hogy azok nem maguktól értetődők a karakterek számára, többnyire nem is tudatosulnak bennük.⁴⁰⁰ Mindez fékezi a karakterek narratív mozgásának szabadságát.

Kiesłowski reflexióival szemben, O'Sullivan a *Tízparancsolat* sorozat volta mellett érvel. Maga a sorozat is a „sorozatszerűség öntudataról” vall: az *Egy* első megszólalásában Krzysztof számolja a fekvőtámaszokat („tizenegy, tizenkettő, tizenhárom”), a *Tíz* (utolsó epizód) utolsó megszólalásaként, a két fivér postán vett új bélyegei láttán egyikük (Jerzy) öniróniával megjegyzi: „[Ez] egy sorozat”.⁴⁰¹

O'Sullivan állítása szerint a *Tízparancsolat* a 21. század nem egy amerikai sorozatának az előfutára.⁴⁰² A sorozat tévézői elfogadtatásához nincs szükség sem az értelmező kényelmének kiszolgálására, sem racionális-realiztikus

³⁹⁵ KICKASOLA (2004, 165.) viszont Isten tekintetét („Dei oculi”) pillantja meg a Fiatalemberben, vö. uott, 181.

³⁹⁶ Vö. BUTLER 2014, 41.

³⁹⁷ Kickasola a *Tíz* olvasatában arra a jellemzésre épít, amelyet Zofia ad a bélyeggyűjtőről. Így ő a *Hetet* a *Tíz* értelemadójaként olvassa, vö. KICKASOLA 2004, 228. sk.

³⁹⁸ Az *Ötben* két főszereplő hal meg, az *Egyben* Paweł és annak barátja. Tervezett, de meg nem valósult halált mutat a *Kettő* (Dorota gyereke megszületik), a *Három* (Ewa tervezett öngyilkossága elmarad), a *Hat* és a *Kilenc* (Tomek és Roman öngyilkossága sikertelen). A múlt destrukcióját mutatja a *Négy* (elégetik az anya levelét), a *Hét* (a szabó traumáját nem oldja a két asszony), a *Nyolc* (Ania és Majka útjai végleg elválnak), a *Tíz* (a gyűjtemény elvész).

³⁹⁹ Vö. BUTLER 2014, 39., 43.

⁴⁰⁰ Vö. HUISMAN 2014, 59. kiemeli a társadalmi értékek nézőktől elvárt-feltételezett megértését.

⁴⁰¹ O'SULLIVAN 2009, 209.

⁴⁰² O'SULLIVAN 2009, 204., továbbá 208.

cselekményvezetésre, sem átkötésekkel törésmentesített kompozíciós motívumhálóra.⁴⁰³ Háromféleképp is sérülnek a nézői várakozások: 1. egymásba csúszik véletlen és tervezettség, 2. elbizonytalanít, kételyeket ébreszt a cselekményvezetés, 3. hiányzik a narratív közép⁴⁰⁴. Ezeket nem csak témává teszik az epizódok, de koncepcióikban is narratív elvként juttatják érvényre őket a sorozatok (szemben a tervezhetőség, a kiszámíthatóság, a beláttatott bizonyosságok iránti várakozással).⁴⁰⁵

Az *Egy* az egész sorozat narratívájának logikáját előrevetíti. Azzal, hogy Paweł meghal, „az egész *Tízparancsolat* számára szertefoszlik a racionális kormányzás illúziója. [...] a fiú, aki a tervezés tévedhetetlenségébe vetett [...] hitet képviseli, [...] eltűnik”.⁴⁰⁶ Képen kívül kerül a pillanat, amikor Paweł alatt beszakad a jég, és amikor (a *Kettőben*) Dorota ráébred, hazudott neki az orvos, nem hal meg a férje. „E két nyitó epizód és Kieślowski döntése, hogy elhagyja a magyarázó és lezáró történeteket, a [kétely] tartományát teszi a *Tízparancsolat* terepévé”.⁴⁰⁷ Megfigyelését, amely szerint az epizódok vizuális hasonlóságot mutatnak,⁴⁰⁸ Kieślowski nem vonatkoztatja a sorozat identitásra - nem így O’Sullivan, aki szerint a „különböző-mégis-hasonló” a sorozatok „alapreceptje”.⁴⁰⁹

Játéktér és cselekmény

Az egzisztenciafilozófiák,⁴¹⁰ városelméletek tér-elgondolása szerint az ember világban való létének tájékozódásai nem járulékosan, utólagosan kapcsolódnak térbeli környezetéhez. Egyrészt az ittlét, az egzisztencia kiépülése, amely gondozó itt és itt tartózkodásban nyilvánul meg, másrészt a dolgokból (teendőkből), a dolgokhoz való viszonyulásból keletkező helyek és az általuk tagolt tér egymással kölcsönhatásban alakul.⁴¹¹ A mód, ahogyan építkezik az ember, abból a módból ered, ahogyan lakik (belakja világát).⁴¹²

A *Tízparancsolat* első epizódja az egész sorozat „alapozó beállításának” tekintendő, megfelelően annak, ahogyan a létezésből mint ittlétből, mint itt és itt

⁴⁰³ O’SULLIVAN 2009, 221. sk.

⁴⁰⁴ A közép „összekötő tér” (O’SULLIVAN 2009, 218), a narratív átvezetés helye az egyesből az egészbe, a közvetítése „az empirikus és az absztrakt” közt (uott., 212), ahol „a részletek, nyomok, bizonyítékok [...] a bizonytalanságok feloldásaiba fordulnak át” (uott., 205., vö. még 211).

⁴⁰⁵ O’SULLIVAN 2009, 205., 212., 217. sk., 219., 221.

⁴⁰⁶ O’SULLIVAN 2009, 209.

⁴⁰⁷ O’SULLIVAN 2009, 217., vö. még 224. Vö. SCHNELLER 2005, 41.

⁴⁰⁸ Ld. KIEŚŁOWSKI 1996, 144.

⁴⁰⁹ O’SULLIVAN 2009, 202. skk.

⁴¹⁰ Vö. SCHNELLER 2005, 63-77.

⁴¹¹ Vö. BATÁR 2001, 88. sk.: „Az emberi tevékenység a tér következménye, de ugyanakkor maga is téralkotó elemmé válik [...] Az ember fizikai tevékenységén túl a terek provokálta emberi képzetet is közrejátszik a terekről alkotott kép kialakításában”, vö. uott, 49. Vö. SCHNELLER 2005, 36.

⁴¹² Vö. SARTRE 2006, 329., 341-343. SCHNELLER 2005, 45-48.

tartózkodásból, mint lakhatnékből (Wohnen), mint a feltáró, felszabadító, óvó körülkerítésből kiindulva az egzisztenciafilozófia megkonstruálja a véges ember távlatait, tájékozódásait (amelyeknél már azt megelőzően „ott” „van” az ittlét, hogy építkeznek).⁴¹³ Az epizód vertikálisan bejárja a sorozat teljes mozgásterét (kijelölve annak sérthetetlen határait)⁴¹⁴ és kapcsolati hálóját (amely nem csak embereket illet, de elér Istenhez és az állatokhoz is).⁴¹⁵ A film kameraállásokkal és képkompozíciókkal láttatja az ég és a lakótelep kölcsönös játékát: ahogyan a tizenháromemeletes tömbházak törekednek behatolni az égbe, annak „helyébe” lépni, és ahogyan az ég újra és újra visszaszorítja a tömbházakat, úrrá lesz rajtuk. Megjelenik a föld felszíne mint határ, amely ha megnyílik, feltárul a mélység, ahová kockázatos a behatolás: holtan húzzák ki a tó mélyéről a két gyereket. A halandók itt tartózkodása Isten színe előtt történik, aki megnyilvánul: az ikonon a czesztochowi Fekete Madonna könnyei által Isten együtt szenvedő módon mutatkozik meg Krzysztofnek, aki önszántából kereste fel a templomot, tárulkozott fel kétségbeesésében.⁴¹⁶ Az isteni távlat cselekménybe vonását legitimálja címében jelzett kötődése a sorozatnak a Tízparancsolathoz.

Az emberi együvé tartozásra a Fiatalember irányítja a figyelmet. Tekintete akit mint karaktert elér, azt kibillenti az önfeledt tevés-vevés, a többiek (mások) közé való spontán betagozódás állapotából, a magára és a helyzetre eszmélés lehetőségét kínálja neki a döntés szituációjában, akit pedig mint nézőt elér, azt kibillenti a távolságtartó megfigyelés, a narratív ok-okozatisághoz láncoltság állapotából és belépteti őt a történetbe, arra ösztönzi, mércéket állítva a karakter és saját maga számára személyes módon viszonyuljon a karakter tettehez. A Fiatalember tekintete szabaddá tesz - felszabadítja mind a nézőt, mind a karaktert.⁴¹⁷ Ő a narratív

⁴¹³ Vö. HEIDEGGER 2005, 80.: „«a földön» egyúttal azt is jelenti: «az ég alatt». Mindkettő azt is jelenti «az isteni előtt maradni» és magába foglalja «az emberek együtteséhez való tartozást». Egy őseredeti egységben ez a négy: föld és ég, az isteni és a halandó egybetartozik”, vö. uott, 87. Vö. BATÁR 2005, 223.: „A tér [...] több, mint ami, több, mint aminek látjuk [...] a tér az is, amit bele tudunk képzelni”. Vö. SCHNELLER 2005, 39.

⁴¹⁴ Vö. SCHNELLER 2005, 41.

⁴¹⁵ Ld. Paweł viszonya a halott kutyához és a tengerimalachoz.

⁴¹⁶ Vö. BOGNÁR 2022, 8-12.

⁴¹⁷ A Fiatalember nézésére illik Sartre leírása, ld. SARTRE 2006, 319.: „A «másik-által-látott-lenni» a «másikat-látni» igazsága. A másik fogalma tehát soha nem célozhat meg egy magányos és világon kívüli tudatot”, 320.: „A tekintet [...] elsősorban közvetítő, ami önmagamhoz utal engem”, 324.: „Az én léte mről van szó, amely a másik szabadságában és által íródik”, vö. még 323., 325-327., 330., 334. Vö. CIMENT 1991, 51.: „Intenzív tekintetével arra készíti a szereplőket, hogy magukba nézzenek”. A tekintet-elemzés legitimálja a sorozat transzcendens megközelítését, ld. SARTRE 2006, 332. sk.: a „másik tekintetének megjelenése [...] nem *világon belüli* megjelenés: tekintete sem az «enyémben», sem az «övében» nincs. És a viszony, amely a másikkal egyesít, nem lehet külsőleges viszony a világon belül – a másik tekintete által konkrét igazolást nyer számomra, hogy létezik világon túli. A másik mindenfajta közvetítő nélkül van jelen számomra, mint olyan transzcendencia, *ami nem az enyém*” (kiem. ered.). Kickasola egyenesen Theophanésznek nevezi a

manipuláció eszköze, amellyel a parancsolatok távlatai megnyílhatnak a karakter és a néző számára: éppúgy szabadságában áll az embernek, hogy megszegje a törvényt, mint hogy változtasson a világ romlottságán. Az utolsó epizód, egyben az egész sorozat (a *Forgatókönyv*ben nem jelzett)⁴¹⁸ kódája szerint⁴¹⁹ az ember szabadsága az egyetlen, ami okot adhat a reményre.

Az epizódban az együttlét bukott módjai jelennek meg. Gyászában magára marad Krzysztof, a tőle tervezett számítógép érzéketlen vele (nem programozta bele a szolidaritást), de a telep lakói is, akik mind elfordulnak tőle a bajban, akik térdre ereszkednek körülötte a holttestek kiemelésékor, egyedül ő áll, nővére sem marad vele éjszakára.⁴²⁰

Miért lakótelepre telepíti a törvénszegés történeteit a narratíva?

A kérdést nem lakótelepellenes előítélet mozgatja, mert narratív döntésre irányul és nem oszt semmi tükrözéseméletet (azaz nem állítja, hogy a sorozatban látottak leképezései volnának bármiféle, bármikori társadalmi valóságnak).

Az elbeszélésmód is kizárja, hogy a lakótelep közvetlenül erkölcsiséget sértő tette predestinálna. Így: az egyes történetek alternatív végkifejletei,⁴²¹ a narratív véletlen cselekményszervező jelentősége,⁴²² a kockázató cselekményszövés.

Fiatalembert, aki „erősen emlékeztet Isten kérlelhetetlen, vizslató tekintetére” (KICKASOLA 2004, 165., vö. még 163). A névadás magyarázatát ld. uott, 165.: „Nem azért nevezem őt Theophanésznek, mert Isten, hanem mert úgy utal hozzá, mint egy ikon, amely anyagszerűen hordozza jelenlétét és örök tekintetét a megtört, elhagyatott közösségben”. Értelmezésében gonddal tárja fel a sorozat transzcendens (metafizikai) dimenziót KICKASOLA 2004, 168-170., 178., 181-183., 208., 213., 215., 217., 232-234., 237. sk., 240. COATES 2012, 40. sk. szerint viszont az a karakter értelmezésének nehézsége, hogy vallási intézményeken és társadalmon kívül helyezkedik el.

⁴¹⁸ KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 299. sk.

⁴¹⁹ „Sötétség és káröröm, gúnyolódás és hazugság, hazugság egész héten, egész héten. Te vagy az egyetlen remény, az egyedüli reménysugár. Te vagy minden. Minden rajtad áll [wszystko jest twoje]!” KICKASOLA 2004, 241. nem veszi figyelembe, hogy az epizód végén más (!) a dal szövege, ezért úgy ítéli, „fanyar, szarkasztikus mosolyával” itt is bűnre buzdít Kieślowski.

⁴²⁰ A jelenetek részleteit ld. BOGNÁR 2022, 8. sk., 17.sk., 22.

⁴²¹ Eltér egymástól az *Egy*, a *Hét*, a *Nyolc* és a *Tíz* végkifejlete a *Forgatókönyv*ben és a filmben, a *Hat* is a játékfilmi változattól (*Rövidfilm a szerelemtől*). Ez értelmezhető, mint „szükségszerűnek álcázott lehetséges”, amit O’SULLIVAN (2014, 146., 149. sk.) a sorozatnarratívák sajátjának tart.

⁴²² Véletlen, hogy (*Egy*) a tó jege beszakad a gyerekek alatt; hogy (*Kettő*) Dorota épp azt megelőzően fogan meg szeretőjétől, hogy férje kórházba kerül; hogy (*Három*) Ewa épp Januszt (volt szeretőjét) pillantja meg az éjféli misén; hogy (*Négy*) tanára akkor marasztalja el Ankát a színiakadémián, amikor apja távollétében a lány rátalál a neki címzett, ám át nem adott borítékra. Véletlenek sorozata vezet ahhoz, hogy (*Öt*) Rekowski épp akkor és épp arra a taxiállomásra áll be a kocsival, amikor és amelyet Łazar kiszemelt. Véletlen, hogy (*Hat*) Tomek szándéka ellenére abúzus éri Magdát a postán (feltárulkozásának ez az indító oka); hogy (*Hét*) Majka lecsapja a telefont, mielőtt hallhatná, anyja teljesíti a kikötését; hogy (*Nyolc*) épp Elżbieta Zofia óráján tett látogatásakor kerül elő az orvos és Dorota példája; hogy (*Kilenc*) szakításuk ellenére Mariusz Hanna után utazik Zakonéba. A *Tíz* véletlenek burleszkszerű láncolata. Vö. CIMENT 1991, 52.

Az, hogy a sorozat nem kazuisztikus módon kapcsolódik a parancsolatokhoz, azt jelenti: nem szervezi meg a néző karakterektől független találkozását a parancsolatokkal (a tőszámnevek használatával a címek nem adnak extradiegetikus instrukciót, mely parancsolatot kell eleve az epizód cselekményére vonatkoztatni,⁴²³ diegetikusan egyik karakter sem teszi témává a parancsolatokat)⁴²⁴. Narratív koncepció, hogy nézői értelemezés (szabadság) dolga cselekmény és parancsolat egymásra vonatkoztatása, s hogy ebben lehetségesek különbségek, ingadozások, azt is kockáztatva akár, hogy nem következnek el az egymáshoz rendelés.

Magánéleti léptékével az elbeszélés a karakterek személyes találkozását vizsgálja a parancsolatokkal. Ám a parancsolatoknak nem valami kész jelentésére kell rátalálni, hanem arra az értelmére, üzenetére, amely cselekvéshelyzeteikben a karakterek számára előzetes hangoltságukban megnyílik, amely ott és akkor számukra hozzáférhetővé válik. A cselekmény nyitottsága, a kockáztató cselekményszöveg azt a szabadságot is megadja karaktereinek, hogy nem következnek el a találkozás a parancsolatokkal.

A lakótelepválasztás motívumai

Tévésorozatban a kompozíciós mellett nagyobb szerepet kapnak a realiztikus és transztextuális motívumok, mint játékfilmben.⁴²⁵

A *Tízparancsolat*beli lakótelep narratív konstrukció, nem szociológiai vagy urbanisztikai vagy várostörténeti entitás.⁴²⁶ Ugyanakkor nem állhat ellentmondásban sem a szociológiai, urbanisztikai entitásként értett lakótelepekkel (mert meg kell, feleljen realiztikus), sem a sorozatok lakótelep-kliséivel (mert meg kell, feleljen transztextuális elvárásoknak).

A *Tízparancsolat* narratívájának lakótelepválasztása transztextuális és realiztikus motívumokat mutat, nem dokumentarista szándékot. A korabeli sorozatok

⁴²³ Vö. Kieślowski: „ki lehetne cserélni a hatodikat a kilencedikkel, a negyediket a hetedikkel” (CIMENT 1991, 52.), és Piesiewicz: a második „epizód kapcsolódik legkevésbé ahhoz a parancsolathoz, amit illusztrál” (uott, 48).

⁴²⁴ A *Nyolcban* Zofia szemináriumán parancsolatokat firtatnak a hallgatók, ám arra jutnak, hogy alkalmazásuk nem felel meg példáiknak. A *Tíz* elején koncertjükön zenekarával Artur bűnre buzdít, ám a dalában sorolt parancsolatok nem vonatkoztathatók az epizódra: „Ölj, gyilkolj, pusztíts, és fajtalanokdj, paráználkodj és bujálkodj, egész héten, egész héten, vasárnap verd meg anyádat, verd meg apádat, verd meg húgodat, verd meg a gyengébbet és lopj, mert körülötted minden, minden a tiéd, minden a tiéd [wszystko jest twoje]!”. A *Forgatókönyv*ben is szerepel a szöveg (KIEŚLÓWSKI - PIESIEWICZ 1990, 280).

⁴²⁵ Vö. BUTLER 2014, 38.: „a televíziós eseménylánc nem képes a moziéhoz hasonló folytonosságot létrehozni”, a motívációk megkülönböztetéséhez ld. BORDWELL 1996, 49., 57. skk., 67. skk., 70. skk., 176. sk., 218., 297., 320., a televíziós narratíva szabályainak áttekintését ld. HUISMAN 2014, 59.

⁴²⁶ Az állítást támogatja Kickasola megfigyelése, aki elutazott a varsói lakótelepre, amelyet a *Tízparancsolat* totáljaiban látni: „A filmekben nem látszik, de a komplexum közepén áll néhány nagy fa [...]” (KICKASOLA 2018, 28. – kiem. B. L.).

kedvelik a lakótelepet, amelynek általában csekély a kötődése, beágyazottsága a történelembe-mikrotörténelembe és a hagyományokba.⁴²⁷ A két alkotó törekvését, hogy kerülik a „lengyelközpontúságot”,⁴²⁸ a várostörténeti kutatások támogatják: Kelet-Közép-Európa szocialista országainak panellakótelep építészetében egyaránt „érvényesül a szovjet hatás” és „a nemzetközi modernizmus és a fordizmus korának technokrata városépítési gyakorlata”.⁴²⁹

Varsóban az Inflancka és a Dzika utcák közötti lakótelep mellett szólt stilisztikai döntés: „előnye, hogy mindig zárt tereket kínál. [...] ebből pedig érdekes kompozíciókat [lehet] kihozni a kamerával”,⁴³⁰ és elbeszélői döntés: ne nagyítson fel szociális problémákat.⁴³¹

A *Tízparancsolatban* sok az értelmiségi, a középosztálybeli⁴³²

A karakterválasztást transztextuálisan motiválja, hogy a sorozatok karakterei többnyire középosztálybeliek, éppúgy, mint a tévénezők.⁴³³ Ám a középosztály itt inkább narratív, nem szociológiai vagy társadalomtörténeti konstrukció. Cselekményüket a sorozatok többnyire a magánéletbe helyezik, és a narratívától posztulált, hipotetikus fogyasztói rétegnek van módja magánéletet élni: pénzügyi helyzete megengedi, hogy legyen szabadideje, és legyen, amivel azt kitöltse.⁴³⁴ Mobilitás jellemzi: anyagi értelemben is (van autó,⁴³⁵ telik repülőútra), intellektuálisan is (nyelvtudásuk, nemzetközi szakmai kapcsolataik vannak).

Realisztikus motívum, hogy „a keleti blokk országaiban [...] széles [...] rétegek éltek [lakótelepen], beleértve a stabil anyagi helyzetű, jobban kereső középosztályok tagjainak nem jelentéktelen részét is”.⁴³⁶ A lakáshiány, a korlátozott

⁴²⁷ HUISMAN (2014, 63, tágabban 60-64.) terminusaival: a lakótelep-sorozatok inkább mezőjükben, nem annyira témáikban vagy tónusaiban hasonlítanak egymásra.

⁴²⁸ CIMENT 1991, 49.

⁴²⁹ SZÍVÓS 2020, 67.

⁴³⁰ CIMENT 1991, 50.

⁴³¹ Vö. KIEŚLÓWSKI 1996, 137.: „Varsó egyik lakótelepére esett a választásom, a legszebbre. Bár ez is rémesen fest, elképzelhető, milyen a többi”, vö. CIMENT 1991, 50., KICKASOLA 2018, 24.

⁴³² Krzysztof egyetemi tanár, Paweł diák, „pal” mesterséges intelligencia; az orvos osztályos főorvos, Dorota Geller és szeretője zeneművész; Michał építészmérnök, Anka színinövendék; Piotr Balicki ügyvéd; Magda iparművész, Tomek több nyelven beszél; Ewa iskolaigazgató, Majka egyetemi hallgató, Wojtek tanár és író, Stefan hangszerkészítő; Zofia etikaprofesszor, Elżbieta Loranz történész; Roman szívsebész, Hanna (a felesége) idegenforgalmi szakember, Mariusz egyetemista; Artur zeneművész, Jerzy menedzser. Középosztálybeli Irena (Krzysztof nővére); Andrzej (Dorota férje), hegymászó; Janusz, a taxis és családja; Waldemar Rekowski, taxis; Tomek szállásadónője; Czesław Janicki nemzetközi hírvébégyűjtő.

⁴³³ Szabatosan: az illokúciós közönség, vö. HUISMAN 2014, 55-59.

⁴³⁴ A karakterválasztás arra vall, Kieślowski kerülni akarta az aktuálpolitikai tematikát és a dokumentarizmust vö. CIMENT 1991, 54.

⁴³⁵ Vö. SZÍVÓS 2020, 41.

⁴³⁶ SZÍVÓS 2020, 30, vö. uott, 31.

lakásmobilitás, a magántőke hiánya lassította az középrétegek kiköltözését a lakótelepekről.⁴³⁷ Az, hogy a karakterek egzisztenciális különbségei nem jelennek meg lakáskörülményeikben, realizztikusan megerősíthető: „a szocialista országok nagyvárosaiban [...] nem voltak jellemzőek a kirívó térbeli társadalmi különbségek”⁴³⁸

Értelmiségiek szerepeltetésének kompozíciós motívuma, hogy az erkölcsi megítélhetőségnek narratív követelménye, hogy a karakter képes megítélni a helyzetét és megbánni tettét, vagy ha mégsem, ez akkor is értelmes elvárás.

A lakótelep kínálta mozgástér megfelel a karakterek szociális deficitjeinek, sőt újratermeli azokat

Minden karakter családi élete, kapcsolati hálója sérült. Mások tekintete elől szűkös lakásukba húzódnak vissza, amelyet traumáik szétfeszítenek. A közösségi terek és helyek hiánya, az elszigeteltség segíti traumáik elfedését, de nehezíti a gyógyulást. A narratívát realizztikus motívumok támogatják: „az 1970-es évekre a lakótelepeknek [...] és a lakótelepi életformának számos hátránya is [...] kiütöközt a lakások kis méreteitől kezdve a közösségi terek és az urbanitás hiányáig és az ebből (is) fakadó elidegenedettség”⁴³⁹

Az epizódok hozott és szerzett traumáikkal mutatják a karaktereket, akik álmegoldásokban, pótcselekvésekben keresnek enyhülést.

(Egy) Paweł anya, Krzysztof felesége régóta külföldön dolgozik, ünnepekre sem látogat haza, telefonon tartják a kapcsolatot. Krzysztofnak alkalmi partnere van, akiről fia nem kérdezi, maga nem beszél. Irena (apai nagynéni) házi főztjével törekszik enyhíteni az anya hiányát és lelki beszélgetésekkel, ám ezekben nehezen találja a szavakat.

(Kettő) Az orvos a II. világháborúban elvesztette feleségét és gyerekeit, nem házasodott újra. Évtizedekkel később is csak apránként tud mesélni életéről a házvezetőnőnek, családja asztali képét idegen szemek elől rejtegeti. Kuttyáját két éve gázolta el Dorota, akivel azóta nem beszéltek, holott egy lépcsőházban élnek. A zenekari muzsikus Dorota és hegymászó férje közösen tölthető idejét életvitelük korlátozza. A nő nem tud úrrá lenni körülményein, hűséges feleség, de egyedüllétét enyhítendő szeretője is van, a zenésztársa.

(Három) Janusz nem tudja visszautasítani Ewa ünnepontó, családromboló kezdeményezését, mert nem tudja vállalni kalandok nélküli családi életét. Ewa (a

⁴³⁷ Szívós 2020, 38., 40.

⁴³⁸ Szívós 2020, 62, vö. uott., 66., továbbá CSÉFALVAY 1994, 238. A középosztály tagoltságához ld. CSÉFALVAY 1994, 140. Az elbeszélte lakótelep nem vall demokratikus elvekre épülő lakásrendszerről, vö. CSÉFALVAY 1994, 271.

⁴³⁹ Szívós 2020, 48. sk., vö. uott, 32. A szűkösség egyik forrása, hogy a lakótelepi építkezést eleve „a kis létszámú családok lakással való ellátása” ösztönözte (CSÉFALVAY 1994, 128).

férfi volt szeretője) magányos, volt férjével megszakadt a kapcsolata, egyetlen hozzátartozója demens nagynénje az öregotthonban.

(*Négy*) Anka anya, Michał felesége napokkal a szülés után meghalt. Michał egyedül neveli lányát, gonddal, törődéssel. Kapcsolatukat infantilis játékok, másfelől zárkózottság jellemzi: a lány nem osztja meg apjával félelmét attól, hogy teherbe eshet, az apa nem beszél róla, miért nem házasodott újra. Húsz éve kerülik a szembenézést az anya és feleség hiányával.

(*Öt*) Jacek Łazarz apa nélkül nőtt fel, húga - az egyetlen, akihez kölcsönös szeretet fűzte - öt éve meghalt balesetben, amiért felelősnek érzi magát. Vidéki nevelkedése, a képzettség és műveltség hiánya kisebbségi érzést táplál benne. Waldemar Rekowski nem talál örömet házasságában. Viselkedésük agresszív, antiszociális.

(*Hat*) Magda szingli, alkalmi társakat választ. Tomek árvaházban nőtt fel, egyetlen barátja külföldön katona. A fiú tapasztalatlansága a szeretetben, éretlensége a szerelemben és a nő szerelmet illető szkepszise az akadálya, hogy elfogadják egymást. A fiú szállásadónője (barátja anyja) nem érdekelt, hogy közvetítsen köztük, az egyetlen ember körülötte Tomek, saját fia mindig is menekült tőle.

(*Hét*) Majka bakfisként szült, gyereke (Ania) saját tanárától (Wojtek) fogant. Majka anyja (Ewa) saját gyermekeként anyakönyveztette Aniót, Majka után többé nem szülhetett. Mint igazgató Ewa eltávolította a gimnáziumból Wojteket, aki tanulmányait nem folytatta, azonnal megszakította kapcsolatát szerelmével és gyerekeivel. Ania abban a tudatban nő fel, hogy Majka a testvére.

(*Nyolc*) Zsidósága miatt a gyerek Elżbieta éveket bujkált Varsóban, szüleit a Gettóba vitték. Egyszer épp Zofia akadályozta meg, hogy új menedéket találjon. Zofia kezdettől lelkifurdalást érzett, hogy sorsára hagyta a lányt (a cselekményig nem tudja, hogy Elżbieta az). Zofia férje rég meghalt, fia elköltözött tőle, de a szobáját nem rendezte át, abban vendégeskedik Elżbieta. A szabó a háború idején és után traumát szenvedett (amelyet Zofia ismer), Elżbietának sem beszél róla, aki így felemásan tudja megköszönni neki az egykor felajánlott menedéket.

(*Kilenc*) A szakmájában nagyra becsült Roman frigid és impotens. Feleségét (Hannát) ifjú szeretője (Mariusz) részesíti testi örömeiben. A férj azt javasolja, váljanak el vagy felesége tartson szeretőt, ám hiú és féltékeny.

(*Tíz*) A két fivér (Janusz és Artur) anyja rég halott, apjukat a cselekmény kezdetén temetik el, sem egymással, sem apjukkal nem tartották a kapcsolatot. Önző, magukba fordult életvitelük megakadályozza, hogy értékeljék apjuk örökségét, kapzsiságuk saját maguk és egymás ellen fordítja őket.

A magánélet feltörése, megsértése

A legtöbb epizódban magánemberként zaklat magánember magánembert. Ezzel jár, hogy kommunikáció torzult módjai érvényesülnek.

A *Kettő* komédiát rendez abból, hogyan igyekszik Dorota megszólítani az orvost a lakásánál és az hogyan próbálja hártani a nő kezdeményezését. Egyszer kocsijával a sarkában haladva a kapujáig kíséri-követi az asszony az orvost, amikor az hazasétál a kórházból. Verbális abúzus, ahogyan megzsarolja az abortusszal az orvost a diagnózisért. Tolakodó a gondnok csengetése, nem az orvostól esett-e ki a nyúl (az erkélye ugyanis zárt, fűthető szoba).

A *Háromban* Ewa gátlástanul elvonja Januszt a családjától szentestén, holott együtt látta őket a misén. Janusz megalázó hazugsággal menti ki magát az ünnepelésből.

A *Négyben* Anka megsérti a levéltitkot (felnyitja a borítékot, amelyet - felirata szerint - csak Michał halála után lett volna szabad), levelet hamisít, végül apjával elégeti anyja valódi levelét. Michał hallgatózik, miközben Anka barátjával telefonál.

A *Hatban* Tomek, Magda és Tomek szállásadónője egyaránt távcsővel leleselkednek a másakra, ám a személyes kapcsolatfelvételt kerülik. Tomek többször is telefonon zaklatja Magdát, így küldi rá egyszer a gázzsivárgás-elhárítókat szerelmes találkája közben.

A *Hétben* Majka távollétében Wojtek kitúrja a lány táskáját. (A vízumára kíváncsi. Majka rájön, de megjegyzés nélkül hagyja.) Majka magánéletének megfigyelését saját anyja is szorgalmazza, hogy kiismerhesse lánya kapcsolatait (összeköttetései révén a férje ezt meg is tudná szervezni). Tragikomikus, hogy Majka négy szemközt nem, csak telefonon képes megvitatni anyjával döntő kérdéseket, és épp ez az akadálya, hogy tárgyalását sikerre vigye.

A *Nyolcban* évtizedes szakmai kapcsolatuk során Elżbieta egyszer sem említette Zofiának, hogy archívumokban kutatott Zofia vészkorszakbeli tevékenysége után. (Amikor ez kiderül, Zofia megjegyzés nélkül hagyja.) Zofia is menekül a múlt elől: bár ismeri traumáját, szoba sem áll a szabóval. Elżbieta nem közvetít köztük.

A *Kilencben* Roman kiforgatja felesége tarisznyáját (személyes dolgait), preparálja a telefont és lehallgatja a beszélgetéseit, kulcsot másoltat anyósa lakásához, leleselkedik rá a lépcsőházból, majd a szekrényből, felesége szeretőjét a lakásán hívogatja, álnéven kérdez felőle a családjánál.

A *Tízben* a két fivér egymást gyanúsítja meg bűnrészességgel a nyomozónál.

A kommunikáció torzulására vall, hogy Paweł csupán telefonon érintkezik anyjával; hogy Czesław Janickinek nem volt személyes kapcsolata fiaival (Artur sike-reit újságokból követte, bélyeggyűjteményéről és annak értékéről sosem beszélt nekik).⁴⁴⁰ Hiába közös a gondjuk, éjjel mint magánzárka rácsain néz kifelé

⁴⁴⁰ Fiainak tudomása sem volt a gyűjtemény létéről, ahogyan az Arturról kivágott cikkekről sem.

ablakán Dorota is és az orvos is a *Kettőben* - egyidőben, egymásról mit sem tudva, amit a daruzás vágatlan beállítása hangsúlyoz.

Úgy fest, intimitásnak nincs helye a lakótelepen. Magda az egyetlen, aki a lakásán rendezi találkáit. Szeretőjével Dorota belvárosi kávéházban, Hanka az anyja lakásán (másik negyedben) találkozik. Sőt, Tomekkel még Magda is egy belvárosi kávéházban! Janusz és Ewa éjszakai kalandozása a lakótelepen kívül történik. (Humoros, hogy amint felmennek Ewa lakására, máris rájuk csöngetnek a betlehemezők.) Anyja eredeti levelével Anka a folyópartra megy, hogy döntsön, kinyitja-e; mintha csak ott találna ehhez meghitt környezetet.

Az együttélés mércéinek hiányáról, a bennük való bizonytalanságról vall a *Hat*

Tomek alighanem azt hiszi, a mód, ahogy Magda intim világába behatol, a törődés megnyilvánulása. A magánélet tiszteletét aligha tapasztalhatta az árvaházban. Magda partnercseréi láttán, a fiú felhatalmazva érzi magát, hogy - mesébe illően - megmentse a nőt. Tomek vállalja minden tettét (kockáztatva akár, hogy Magda partnere megveri őt), szerelmében nem lát titkolnivalót. Ártatlansága, nyíltszívűsége meggyőző.

Miért nem jelenti fel Magda Tomeket? A postai incidens (amikor a fiókvezető megsemmisíti a tárgyi bizonyítékot, az utalásról szóló hamis bizonylatot) arra vall, aligha találna védelemre a jogszolgáltatásban. Magda hisz a fátumban (ingával jósol, kártyát vet), torzítva látja az egyén szabadságát. Úgy fest, maga sem talál kivetnivalót Tomek eszközeiben, szerelmi fordulata után ugyanazokkal figyeli a fiút.

Rálátás nyílik az egyén hatalmi kiszolgáltatottságára

Alávetettségüket már az épített tér érezteti az ott lakókkal. A tizenháromemeletes sorházak monumentális betontömbök, rideg ipari-geometriai szerkezetek.⁴⁴¹ A különös textúrájú kőfalak valamiféle óriás labirintust alkotnak.

Az *Egyben* az igazgató büszkén nyilatkozza a tévének: lezárhatja a vécéket az iskolatejosztás szünetében, nehogy kiönthessék a diákok, ha nem ízlik. Így persze a szükségüket sincs, hol végezzék.

A *Háromban* látogatók (Janusz és Ewa) előtt mutatványosként kegyetlenkedik az orvos a betegekkel a kijózanítóban.

⁴⁴¹ Vö. BATÁR 2001, 78.: „A térhatás ugyanúgy adódik az épülettömegek ránk gyakorolt nyomásából, mint a látványból”, BATÁR 2005, 166.: „Azok az épületek, amelyek a megközelíthetelenséget kívánják kifejezni, az alapjukat, a talpazatukat, látszatra és tapintásra egyaránt nehéz anyagokból [...] akár fogásra is durva felületű betonból készítik”, vö. még uott, 180., 224.

Az *Ötben* a taxihány miatt az utasok védtelenek a sofőrök önkényeskedésével szemben (Rekowski nem veszi fel sem a várandós Dorotát és férjét, sem a beteg utast). A közönyös ítélkezés és a szenttelen végrehajtás nem tekint a személy méltóságára.

A *Hatban* az ügyfelek kiszolgáltatottak a postának, az árvák, mint Tomek, a nevelőintézetnek. (A *Háromban* is kiszökik egy fiú az árvaházból.) A megrendelők éppígy alávetettjei a szolgáltatónak: tejkiszállítóként csereüveg ürügyén hajnalban csöngeti ki Tomek Magdát.

A *Hétben* Majka diákként kiszolgáltatott az iskolaigazgató (anyja, Ewa) önkényének, az anyakönyvezés korruptségének (jog szerint Ewa lesz Ania anyja), hallgatóként a tanulmányi ügyintéző kényének. Wojtek tanárként éppígy tehetetlen Ewa zsarolásával szemben.

A *Kilencben* megszűnt a jegyelővételt, így a síelők csak a pálya tetején értesülhetnek róla, ha elfogyott aznapra a jegy.

Az elbeszélő lakótelep kiveti magából a múltat, nem segít átörökíteni az együttélés hagyományait

Az épített tér múltat átörökítő szerepéről⁴⁴² a *Tízparancsolat* is beszél: a *Nyolcban* Elzbieta: „Nem szeretünk találkozni azokkal, akik szemtanúi voltak megaláztatásainknak. Még akkor sem, ha a tanúk csak házak”.

A múlt manipulálhatósága és ennek veszélye téma a *Hétben*: Stefan (Majka apja) emlékezteti feleségét, az hogyan viselkedett, amikor szembesült vele, hogy lánya hatodik hónapos terhes. Ezt követi a szóváltás: Ewa: „Ne meséld el nekem családunk történetét, emlékszem én, hogy volt”, Stefan: „Csakhogy te azt gondold, Majka nem emlékszik”.

A múlt eltörlésére példa a *Négy*. Anka azzal támad rá Michałra, hogy nem ő a nemzőapja. Michał szerint ez nem változtat azon, hogy gyermekeként nevelte. Anka szerint a férfi eleve ki akarta sajátítani őt testileg és lelkileg. Elégetni az anya valódi levelét, az egyetlen lehetséges tanúságot az apaságról, arra vall, vitáinkban nem szabadultak fel intellektuális és emocionális eszközök, amelyekkel a fiktív lehetőséget integrálni tudnák kapcsolatukba, sőt tettükkel épp a fedezet hiánya válik láthatóvá. Megvalósíthatóbb (kényelmesebb) számukra eltörlni a múltat, mint felkészülni Anka ötletének valóságára. Lakótelepre költözésük is a lány tizenöt és fél éves korában a törekvésüket jelzi, hogy múltjuktól megváljanak.

A múlt kikerül a személyes mozgástérből. A *Négyben* Anka anyjának személyes tárgyai a pince mélyén hevernek. A múlt szereplőit, akikkel nincs személyes

⁴⁴² Vö. BATÁR 2005, 278.: „A tér csak az idővel együtt létezik”, 264.: „A múlt hiányként is jelen van. A jövő pedig feltételezésként”, vö. uott 267., 311., BATÁR 2001, 10.: „Ez az út egyúttal a történelem tárgyiasulása is, megkövesedett történelem. [...] Ám az út [...] a már megvalósult alakzatok szívós ellenállását is bizonyítja”, vö. uott, 9., 11.

kapcsolata a karaktereknek, a narratíva messzire telepíti: Paweł anyja külföldön, Irena (Paweł nagynénje) és Ewa (Janusz volt szeretője) másik lakótelepen, Ewa volt férje vidéken, nagynénje idősotthonban, Tomek barátja külföldön, Wojtek vidéken, Elżbieta a tengeren túl, a szabó másik városrészben, Zofia fia ki tudja hol, Czesław Janicki két fia a város másik tájékán él, Dorota szeretője külföldön vendégszerepel. A lakótelepen nem látni szobrot, emlékművet, emléktáblát.

Az épületeiben, utcarajzaiban múltat őrző régi építésű városrészekről távol van a lakótelep. A távolságot stilisztikai manipuláció (montázsszekvenciák, változatos útszakaszok, járművek) jeleníti meg, nem a geometria.⁴⁴³ Áll ez a kórházakra, az egyetemre, az éjféλι mise templomára, az idősotthonra, a kávéházakra, a Noakowski utcabeli házra (ahol Zofia lakott 1942-ben), a szabó műhelyére, az utazási irodára, Hanna anyjának lakására, a színházra.

A lakótelepről hiányoznak a közös ünnepek. A *Kettő* miséjén távoli templomban látni a lakótelep lakóit. Az ünnepek iránti érdektelenségről odavetett, gondozatlan fenyőfák vallanak a köztereken. Az ünnepek visszahúzódnak a lakásokba: Michał és Anka gyerekes locsolkodással köszönti otthon a húsvéthéftőt.

Új, közös mércék kialakulását nem segíti a lakótelep

A lakótelep nem támogatja helyi nyilvánosság, társas élet, közösség létrejöttét, a nyitottságra, együttműködésre épülő viszonyulásmódokat.

Nem látni rendezvényekre, összejövetelekre, találkozókra alkalmas helyeket, kávéházat, játszóteret (hacsak egy-egy elkülönült mászókat vagy hintát nem), kutyafuttatót. Nincs áruház, piac, kórház a lakótelepen. Iskolájába járművel jár Paweł. Máshol rendezik a sakkversenyt, a bélyegbörzét, a koncertet, a színházi gyerekelőadást. Nem látni nyugdíjasklubot, kismamakört. A lakótelep nem kínál helyi programokat az ott élőknek. Nincsenek plakátok, hirdetések, sem ezek elhelyezésére rendelt felületek.

A narratívát realizisztikus motívumok támogatják: „a modernista kánon egyik alapelve, a lakóhely, munkahely, pihenés, szórakozás és fogyasztás helyszíneinek a várostervezésben is érvényesített szigorú különválasztása”.⁴⁴⁴ Az elbeszélт lakótelep lakossága mondhatni „éjszakai népesség”.⁴⁴⁵

A házak közötti tér gondozatlan. Ha vannak is aszfaltozott jároutak, köztéri pad, asztal alig. Veszélyes a házak mellett (hol fagyasztott nyúl, hol vizes

⁴⁴³ Vö. BATÁR 2001, 99.: „A távolságokat az építészeti terek észlelése közepette nem hosszléptékben, hanem az átélt élmények mennyiségével és mélységével mérjük”.

⁴⁴⁴ SZÍVÓS 2020, 55. Vö. CSÉFALVAY 1994, 342., 131., 282. Vö. MEGGYESI 2005, 58.: „[a 250000 lélekszámúál] kisebb települések esetében nincs lehetőség az igazi városi élethez szükséges sokféle intézmény, munkahely, szórakozási és művelődési lehetőség, valamint választékos üzleti ellátás megvalósítására”, továbbá 78.: „a lakótelep magát a város szövetét oldja fel”.

⁴⁴⁵ Vö. CSÉFALVAY 1994, 178.

felmosóröngy esik le). Az épületekben szűk a folyosó, a liftbe hárman alig férnek. Az egyetlen üzletegyüttes (benne a posta) környékén nincs tágasabb aszfaltozott hely.

Hiányzik a jószomszédság, nem látni ismerősöket. A véletlen találkozások (liftben, kapunál) hűvös köszönésben merülnek ki. Felszabadult társalgásra egyetlen példát mutat a sorozat a professzor asszony és a bélyeggyűjtő közt a *Nyolcban*, holott több epizód karakterei is egyazon lépcsőházban laknak! Egyetlen alkalommal telik meg a házak közti tér, az *Egyben* a tó körül Paweł és Marek holttestének kiemelésekor, csakhogy senki nem néz a másikra, nem vált szót vele.

Potenciális akusztikus abúzus minden esemény.⁴⁴⁶ A katasztrófavédelem kivonulása,⁴⁴⁷ az utcai részeg gajdolása, Magda szeretőjének kiáltozása, Ania sírása⁴⁴⁸ az egész telepen visszhangzik. Konganak a lépcsőházak, a folyosói léptek behalának a lakásokba.

Az arctalan egyenépületek, az egyneműsített felszín a tájékozódást is nehezítik. A *Háromban* a részeg a saját háza kapuját, a 6.-ban Magda Tomekét keresi.

Összegzés

A lakótelep tere egymásra zárja az ott lakókat. Mind kitettek a többiek leselkedő, hallgatkozó tekintetének, amely – ellentétben a Fiatalemberével - nem tesz szabaddá, nem nyit távlatot, nem is szolidáris, pusztán célpontként figyeli a másikat, megbéklyóz, szűkössé teszi a helyet.

Az elszigeteltség, a társas lét hiánya megingatja vagy elsorvasztja az erkölcsi mércéket, akadályozza, hogy létrejöhessen a mércék választéka, kedvez a konfliktuskezelés, az érdekérvényesítés mércéktől elszabadult módjainak, egyszerezzé tesz elkövetőjévé és (!) célpontjává elmarasztalható tetteknek.

⁴⁴⁶ Vö. BATÁR 2005, 104.: „A város tele van ellenséges hangokkal”.

⁴⁴⁷ Vö. BOGNÁR 2022, 15.

⁴⁴⁸ A szolidaritás hiányát jelzi, hiába veri fel Ania sírása régóta és rendszeresen a környéket, nincs jele, hogy az ott élők közül bárki segítene Majkának családi viszonyai rendezésében.

Szabadság, magánbűnök, romlottság Kieślowski *Tízparancsolatában*.

Bűnlajstrom I.⁴⁴⁹

Bevezetés

Jelen dolgozat Kieślowski *Tízparancsolatának*⁴⁵⁰ meghatározó narratív döntését vizsgálja: az epizódokban nem egyetlen vétkes, bűnös, hibás karakter áll szemben, kerül konfliktusba más karakterekkel, akik mentesek volnának vétkektől, bűnöktől, hibáktól, hanem mindegyik epizódban majdnem minden cselekményalakító karakter valamiképp megsérti az együttélés mércéit, akár szándékosan, akár kényszerből, akár úgy, hogy nem is tud róla. Az állítás összhangban áll azzal az értelmezéssel, amely szerint a tévésorozat nem a kazuisztikus bemutatására, szemléltetésére, hitelesítésére vállalkozik a bibliai Tízparancsolat egyes tétéleinek, hanem az emberi együttélés mércéit, az azokra való ráismerés lehetőségeit vizsgálja olyan társas, társadalmi környezetben, amely elvesztette morális-erkölcsi tájékozódásait, méghozzá úgy, hogy tematikus tájékozódásában a bibliai Tízparancsolatra utal.

A dolgozat hozzájárulás a narratív épített tér és az erkölcsi normák tévésorozatban láttatott egymáshoz való viszonyának, kölcsönhatásának vizsgálatához: egyrészt törekszik részleteiben, indítatások összefüggéseiben bemutatni az emberi viszonyulásmódokat, másrészt ezáltal hitelesíti magát a vizsgálatot: a narratívában képzett lakótelep és a mércéit vesztett emberi együttélés aligha vonatkozatható egymásra érdemben, ha az elbeszélői konstrukció a bűnös, vétkes, hibás tetteket csak elszigetelten, alkalmilag, taláalomra, egy-egy egyén saját, elkülönült útjához, döntéseihez kapcsolva mutatja fel.

Jelen írás négy epizódot vizsgál részletesen. Az *Egy* a sorozatban egyedülként karaktereit nem vétkes, hibás, bűnös tetteikben látatja, hanem az Isten és az ember, e két szabad létező kapcsolatának látószögéből. Az embert a Tízparancsolat szabadsággal ruházza fel. Paweł minden számítást és megfigyelést meghazudtoló halála nem Isten büntetése Krzysztofon, hanem általa szabadságánál fogva Isten megkísérti (próbatétel elé állítja, εισφέρει εις πειρασμόν, vö. Mt 6,13)

⁴⁴⁹ A dolgozat az OTKA 143598 sz. kutatásának keretében készült.

⁴⁵⁰ A bibliai Tízparancsolatot álló, Kieślowski tévésorozatának címét - *Tízparancsolat* - dőlt betűvel írom. – B. L.

Krzysztofot, aki szabadságánál fogva feldönti a szövetség asztalát. Mária képében Isten együttszenvédőként fogadja Krzysztofot.

A *Kettőben* a főorvos több lehetséges értelemben is megsérti a Tízparancsolatot. Csakhogy ezt Dorota zsarolásának hatására teszi, amelyet nehezen tud elhárítani, mert a háborúban a főorvos elvesztette a családját. Dorota megfogant szeretőjétől, ám hiába szakít vele, a megszületendő magzat árulkodó jel férje számára házasságtöréséről. Az abortusz felelősségét a főorvosra akarja hárítani, de legalább meg akarja osztani vele. Mindkettőjüket az vezeti azonban, hogy nem szegjék meg a „Ne ölj!” tilalmát.

A *Nyolcban* Zofia a gettó idején mozgalmi érdekből megfoszt egy zsidó kislányt a menedéktől. A lány később soá kutató lesz Amerikában, évtizedeken át Zofia angol fordítója, anélkül, hogy felfedné neki egykori kilétét. Zofia erkölcsi maximuma felháborítja Elżbietát és az egyetemi órán szembesíti őt egykori tetteivel. A két értelmiségi megbékél egymással, felkeresve a múlt emlékhelyeit. Így bukik felszínre Zofia másik tette, cserbenhagyta a szabót, egykori harcostársát és férje cellatársát. Zofia elzárkózik attól, hogy személyesen enyhítse a szabónak okozott traumát. A szabó elzárkózik a múlt feltárásától (mint áldozat ezért aligha hibáztatható). Elżbietának azonban – ő a kevés tanú egyike, aki tanúsíthatja a szabó vézskorszakbeli szolidaritását -, felróható, hogy elzárkózik attól, hogy közvetíten Zofia és a szabó közt, és letesz a szabó rehabilitációjának előmozdításáról.

A *Tízben* a két fivér elmarasztalható, amiért nem tisztelik apjukat: felnőtt létükre nem tartották vele a kapcsolatot, életkörülményeit és munkáját nem ismerik. Apjuk halálával nagyértékű örökséghez jutnak, amelynek azonban a létezéséről sem tudtak, értékét nem tudják megbecsülni. Hatalmába keríti őket a szerzésvágy. Jerzy elhanyagolja a családját, Artur a zenei pályáját töri meg, a bélyeggyűjteményt saját hibájukból elvesz, egymás ellen fordulnak. Végül ráébrednek tetteik súlyára, megbánják, újrászövik testvéri köteléküket.

Tízparancsolat - Egy.

A sorozat első epizódja szembesít a kazuisztikus megközelítésmódok nehézségével, amelyek a bűn és büntetés, illetve bűnhődés mintája szerint olvasnak. Ez felhívja a figyelmet a film és a Forгатókönyv különbségére, a kettő elbeszélő, cselekményszervező koncepciójának különbségére is.

Egymást kizáró módon állítható-e szembe egymással Krzysztof és Irena (a két testvér) viszonyulása Istenhez? Krzysztof viszonyulása a mesterséges intelligenciához és viszonyulása Istenhez szembeállítható-e egymással? Milyen Krzysztof és Isten viszonya egymáshoz – az egyik és a másik fél részéről? Ok-okozati összefüggésben áll-e Paweł (a fiú) halála és Krzysztof (az apa) elkötelezettsége az

informatika iránt? Tekinhető-e Paweł halála Istentől Krzysztofra rótt büntetésnek?

A sorozat kazuisztikus értelmezései szerint Krzysztof megtagadta Istent, bálványként tekint a saját maga tervezte számítógépre (mesterséges intelligenciára), ám az elfordul alkotójától, öntörvényű működésbe kezd, fia halála Isten büntetése. A karakterhálóban Krzysztof viselkedését, világnézetét a nővééré, a hívő Irenáé ellenpontozza, s ezáltal legitimálja.

Ez az olvasat egyfelől a keresztény olvasatok szerint vett első bibliai parancsolatra mint értelemzői kontextusra hivatkozhat,⁴⁵¹ másfelől viselkedéséből, konfrontációiból Krzysztof hübriszére, szélsőséges racionalitására, számítógépébe vett elvakult bizalomra és elidegenedésére következtet Istentől.

A Forгатókönyvben „pal” bálványozására vall, hogy az apa a számítógép felelősségét firtatja fia halálával kapcsolatban. Kérdéseket szegez a gépnek: „Mi a teendő?”, „Minek neked egy kisgyerek?” („Po co ci mały chłopiec?”). Még a kiemelés előtt tart a cselekmény, az apa csak következtethetett fia halálára! Mintha alkudoznék „pal”-lal fia életéért.⁴⁵² A tóparton Krzysztof hasonló utalást tesz „pal”ra: megtudja egy ott álldogáló férfitől, hogy az éjjel forróvizet engedtek a tóba, majd – a férfit is meglepve meglepőve - védelmére kel a számítógépnek: „Véletlen, ezt nem láthatta előre”.⁴⁵³ Érthetetlen, miért „pal”-on kéri számon a fiú halálát, hiszen a jég teherbírását Paweł asztaligépén számolta ki.⁴⁵⁴

A Forгатókönyvben „pal” első spontán bekapcsolódásakor Krzysztof mintha leplezni igyekeznék gépe képességeit fia előtt.⁴⁵⁵ Paweł érdeklődésére elmondja, a gép még nem készült el, de a rögtönzött bemutató azt sugallja, „pal” jövőbe lát. Ehhez képest különös, hogy második spontán bekapcsolódásakor⁴⁵⁶ miért nem felel a gép Krzysztof kérdéseire.⁴⁵⁷

A Forгатókönyvben, azelőtt, hogy lakásából visszatérne a tóhoz, az apa betér a templomba, gyertyát gyújt Pawełért. A szöveg hangsúlyozza: „Krzysztof

⁴⁵¹ Ld. „Ne legyen más Istened rajtam kívül.”

⁴⁵² Ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 30-32. Mivel a vakvéletlent tekinti a baleset forrásának, parafrázisában WACH (2014, 317.) az apa kérdéséből kiszűri a felelősségre vonás hangját: „miért kellett meghalnia a fiának”. Vö. JAWORSKI 2016, 25.: „a hamis istenek imádata [...] azt [jelenti], olyan dolgokban bízunk, amelyek végsősoron képtelenek biztosítani számunkra azt, amire a leginkább vágyunk az életben”.

⁴⁵³ Ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 28.

⁴⁵⁴ Ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 20. ŽIŽEK (2001, 118.) rávetíti a Forгатókönyvet a filmre - Paweł számítógépe jól végezte a számítást. Rossz csak a jóslásra tervezett „pal” lehet, amennyiben - sugalmazza Žižek leírása - nem jósolta meg a „helyi olvadást”.

⁴⁵⁵ Ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 17. sk.

⁴⁵⁶ Ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 30-32.

⁴⁵⁷ Hasonlóan viselkedik, mint HAL Kubrick *2001: A Space Odyssey* sci-fijében, aki ellene fordul a legénységnek ŽIŽEK (2001, 123.) Stephen King féle rémalakként írja le.

elfelejtette, mit kell csinálni templomban”.⁴⁵⁸ Irena homályos célzása, amelyet a Forгатókönyvben a lakásán Pawelnek az apjáról mond, csak megerősíti, hogy Krzysztof elfordult Istentől: „Többre is vihette volna, ha nem fordít hátat valaminek.”⁴⁵⁹ Összhangban ezzel a Forгатókönyvben⁴⁶⁰ magát a Mária-ikont taszítja Krzysztof a földre.

Csakhogy a Forгатókönyv imént említett jelenetei hiányoznak a filmből! Ezeknek megvilágításában ugyanakkor több filmben szereplő jelenet azt az értelmet kaphatja, hogy Krzysztof a hübrisz bűnébe esett. Így reggeli közben Krzysztof Pawel kérdéseire adott válaszai, életmódja (minden szabad pillanatában programot fejleszt, az ajtózárat, a vízcsapot számítógépvezérlésre kapcsolja), viselkedése fia felkutatása közben,⁴⁶¹ halott fia kiemelésakor (állva marad) és a templomban (felönti az oltárt). Krzysztof vétkes viszonyulása a világhoz és Istenhez egyenesen a megtorlás, a bűnhődés keresésére indítja az értelmezőt, amelyet Pawel irracionális halálában pillant meg.⁴⁶² Hiszen mind a gép számítása, mind az apa helyszínen szerzett tapasztalata ennek ellenkezőjét jelezte előre.⁴⁶³ A bűn és büntetése mintájához igazodó értelemvárakozás miatt a narratíva nem hagyhatja el Pawel halálának okát, az irracionális véletlent. A Forгатókönyv – ellentétben a filmmel – magyarázatot ad, miért szakadt be a tó jege: éjszaka forróvizet engednek a tóba a közeli erőműből.

A filmbeli jeleneteknek azonban hitelesebb kontextusát adják olyan más jelenetek, amelyek szerepelnek a filmben, ám a Forгатókönyvben nem! Nemcsak azért, mert úgy fest, a Forгатókönyv és a film eltérő koncepcióra valló különbségeket mutat, de azért is, mert a televízióban először 1989. dec. 10-én adásba kerülő első epizód nézőitől aligha várta Kieślowski, hogy ismerjék a majd csak 1990-ben publikált Forгатókönyvet.

A filmben Irena a Forгатókönyvvel ellentétes képet rajzol Krzysztofról Pawelnek. Eszerint az apa nem istentagadó, nem fordult szembe a hittel, csupán nem gyakorolja azt, amit neveltetéséből jól ismer. Így a két testvér különbsége a narratíva karakterhálójában nem ellentétes, hanem sokkal inkább kiegészítő, komplementer viszonyt mutat.⁴⁶⁴

A filmben - ellentétben a Forгатókönyvvel, Krzysztof kiismeri magát a templomban és nem dönti a földre a Mária ikont: az oltárt dönti fel, amitől megbillen

⁴⁵⁸ Ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 32. sk.

⁴⁵⁹ Ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 16. A filmben ennek épp az ellenkezőjét állítja a nagynéni: Krzysztof nem távolodott el Istentől.

⁴⁶⁰ Ld. KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 33. sk.

⁴⁶¹ Vö. HALTOF 2004, 82., SOBCHACK 2004, 90., LENZEN 1993, 166. sk., GOLD 2016, 60.

⁴⁶² Vö. DIBARTOLOMEO 2000: 49.,

⁴⁶³ Vö. HALTOF 2004, 82.: „Az apa, *mintha nem bízna saját számításaiban*, [...] ellenőrzi a jeget” (kiem. B.L.)

⁴⁶⁴ Vö. ŽIŽEK 2001, 121., HALTOF 2004, 82.

az állványzat, a mécsesekből lecsöpögő viasz és a montázsszekvenciától átváltoztatva az ikonon Mária könnyekre fakad. A Forгатókönyvből hiányzik a két gyerek holttestének kiemelése, így az is, hogy közben Krzysztof végig állva marad.⁴⁶⁵

A filmben – ellentétben a Forгатókönyvvel – Krzysztof még a mesterséges intelligencia tervezésénél tart, a Forгатókönyvből hiányzó egyetemi előadásán az elképzeléseiről beszél. Az apa megdöbbenéssel fogadja, amikor „pal” spontán módon működésbe lép, nem is gondolt a gép autonómiájával.

Krzysztof számítógéphez való viszonyára rávilágíthat a mindennapi életben mutatott racionális viselkedése. Pawelnek az élet, a halál, a tudomány művelése⁴⁶⁶ értelmére, az emberi lélek természetére vonatkozó kérdéseit⁴⁶⁷ azért hárítja, azért ad rájuk a fiú - narratívától konstruált, filmstilisztikai eszközökkel manipulált látószögéből - inadekvát vagy kitérő válaszokat, mert a racionalitás területén kívül Krzysztof nem érzi magát illetékesnek.⁴⁶⁸ Tudós önmérsékletet tanúsít. Később kiderül, apja mégis adott választ: az élet értelme jobbá tenni az utánunk érkezők életét, amivel Irena elképzelése is egybecseng, aki a segítőkészség örömről beszél. Ráadásul Irena sem tudja szavakba önteni gondolatait (éppúgy adós a válaszzal, mint Krzysztof): testvéri öleléssel szemlélteti a fiú számára, hogy Isten szeretet. Továbbá fiának a halál és az élet értelmét és értelmetlenségét firtató kérdését (amelyet a halott kutya látványa ébresztett benne) az apa megvalósítható, pillanatra szabott, racionálisan vállalható gyász munkába törekszik átfordítani, emlékezésbe, amelyre a fia késznek is mutatkozik.⁴⁶⁹

Krzysztoft tehát nem a mesterséges intelligencia bálványozása jellemzi, mint inkább a törekvés a racionálisan legitimálható tudományos munkára, amelyet számára a programfejlesztés jelent, és amelyet az akadémiai szabadság jegyében elkötelezetten és (egyetemi előadásának tanúsága szerint) szenvedéllyel művel.⁴⁷⁰ Racionalitásának korlátja, amelyre saját magának nincs rálátása, abban mutatkozik meg, hogy számítógépébe nem programozza be a reményt, sem a szolidaritást, vagy legalábbis ezt nem tartja említésre érdemesnek az egyetemi előadásán. Istennel szemben sem elutasító, nyitott, járjon-e Pawel hittanra, Irenával folyt hitbéli konfrontációnak a nyomát sem találni.

⁴⁶⁵ KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990, 33.

⁴⁶⁶ Vö. Pawel kifakadása a reggelinél: „Miért kellene tudnom, mennyi idő alatt éri utol Kermitet Piggy?” - gyakorlasképp ezt a fizikapéldát kérte magának előzőleg az apjától.

⁴⁶⁷ Krzysztof tanácsalanságát látva az emberi lélekkel [*dusza*] kapcsolatban, szembeötlő, mennyire felszabadultan beszél egyetemi előadásán a nyelv lelkéről [*dusza języka*].

⁴⁶⁸ GARBOWSKI (1996, 19.) rámutat, hogy „pal” éppúgy nem tud mit mondani Krzysztofnak Pawel halálára, mint Krzysztof Pawel halálra vonatkozó kérdésére.

⁴⁶⁹ Vö. Pawel: „Mire jó ez az egész? [...] Mi végre van bármi?” - Krzysztof: „Melyik kutya volt?” – Pawel: „Amelyiknek sárga volt a szeme [...]”.

⁴⁷⁰ Vö. SOBCHACK 2004, 95.

Inkább Paweł viselkedésében látni jelét a számítógép csodálásának, amely azonban párban jár a transzcendens kérdések iránti érdeklődéssel. Ám annyira nem elfogult a számítógép iránt, hogy ne hallaná meg Irena megjegyzését a számítógép teljesítőképességének határaitól,⁴⁷¹ nyitottan fogadja nagynénje hitvalló megnyilvánulásait.

A narratíva eldöntetlenül hagyja, hisz-e Krzysztof. Ez azonban nem érinti vétességének megítélését. Garbowski szerint aligha sérti meg az első parancsolatot az, aki nem hisz Istenben.⁴⁷² A *Nyolc* is témává teszi az istenhitet. Elżbieta meglepődik, hogy Zofia egy transzcendens létezőben látja az erkölcsi ítéletek szerzőjét, holott mint fordítója írásaiban sosem talált nála utalást Istenre. Az etikaprofesszor szavai Krzysztofra is vonatkoztathatók: „Nem járok templomba, nem használom az Isten szót. De nincs szükség szavakra, hogy ez ember biztos legyen a hitében”.⁴⁷³

Némelyek elmarasztalják Krzysztoft, amiért alighanem szeretője van.⁴⁷⁴ Arra hivatkozva, hogy felesége külföldön dolgozik, azt állítják, házasságtörő.⁴⁷⁵ Csak-hogy épp itt a bökkenő: sem a Forгатókönyvben, sem a filmben nem utal semmi arra, hogy Krzysztof és Paweł anyja házások volnának a cselekmény jelenében.⁴⁷⁶ Sehöl senki karakter, sem a narratíva nem nevezi őket feleségnek vagy férjnek. Abból, hogy mondhatni megszokásszerűen Irena kíséri haza az iskolából Pawełt, ad neki ebédet, arra következtetni, az anya régóta él távol. Abból, hogy karácsonyra nem jön haza, sőt, hogy a fiúban kételyek ébredhetnek afelől, egyáltalán hazatelefonál-e⁴⁷⁷, arra következtetni, hogy nem csak távol, de külön élnek.⁴⁷⁸ A cselekményben semmi jele annak, hogy Krzysztof, miután megbizonyosodott fia haláláról, felhívna feleségét vagy értesítést hagyna számára gyerekük haláláról. Ez elhidegültségükre vall. Nem bizonyítja a házasság meglétét az, hogy a korecsolya Krzysztof és az anya közös ajándéka. Nem csálhatja meg az anyját az apa akkor, ha nem házások.

⁴⁷¹ Paweł gépe „tudja”, hogy anyja (a föld másik pontján) épp alszik, ám nem tud választ adni a nagynénitől javasolt kérdésre, hogy mit álmodik.

⁴⁷² GARBOWSKI 1996, 79. sk.

⁴⁷³ Vö. BUBER 2017, 130.: „valláson [...] Isten megtartását [értjük]. [...] még csak nem is az Istenbe vetett hitnek a megtartását, hanem a létező Isten megtartását.”

⁴⁷⁴ Erre vall kimenője a cselekmény első éjszakáján. Távozását és annak módját Paweł nem fogadja meglepetten.

⁴⁷⁵ GARBOWSKI (1996, 77., 79.) tárgyalja és állítja a házasságtörés vádját.

⁴⁷⁶ GARBOWSKI (1996, 98.) magától értetődően beszél Krzysztof feleségéről: „we don't know why Krzysztof's wife is absent?”, majd Krzysztofról mint férjről: „esetleg elhagyta a férjét [*left her husband*]”. Fel sem vetődik, hogy akár el is válhattak, pedig Garbowski (uott) felfigyel arra, hogy Krzysztof nem beszél róla, mi van közte és gyereke anyja közt.

⁴⁷⁷ Vö. Paweł: „Gondolod, anyu telefonál majd karácsony előtt?” – Irena: „Szerintem igen”.

⁴⁷⁸ Vö. Paweł: „Kiről álmodik anya?” – Irena: „Rólad.” – Paweł: „Nem apáról?” – Irena: „Ki tudja.”

Többnyire nem rója fel a szakirodalom Krzysztofnak, hogy ünneprontó volna, amiért az ünnep előtt odaadta, engedte használni az ajándékot a fiának⁴⁷⁹ – okkal. Elvégre a karácsony nem az ajándékozás, nem a fogyasztás ünnepe.

Hogyan értelmezhető a történet? A film kulcsa (szemben a Forгатókönyvvel) a templombeli jelenet: fia elvesztése miatt Krzysztof feldönti az oltárt, Mária az ikonon könnyekre fakad.⁴⁸⁰ Mindkettőhöz kínál fogódzót a teológia. Krzysztof tette értelmezhető Istentől kapott szabadsága megnyilvánulásaként, amennyiben szabadságában áll megkísérteni az Istent, feldönteni az oltárt. A másik oldalról Istennek is szabadságában áll megkísértenie saját teremtményét, akit ő ruházott fel szabadsággal.⁴⁸¹ Paweł halála értelmezhető Istentől érkező próbatételként, ám ebben a megközelítésben úgy, mint büntetés, megtorlás, semmiképp.⁴⁸² Az *Egy* értelmezése hivatkozhat a bibliai Tízparancsolat bevezető szavaira, amelyek Isten szabadító tetteire emlékeztetnek. A parancsolat nem az engedelmség igájába hatja az embert, hanem szabadsággal ruházza fel őt.⁴⁸³ Krzysztof tette értelmezhető más - az imák, a zsoltárok tapasztalatának teológiai reflexióiból kiindulva⁴⁸⁴ - a fájdalomra, elhagyatottságra szavakat nem találó, logoszat vesztett ember Istenkereséseként, aki saját szenvedését nem rejtegetve mutatkozik meg Isten házában, aki úgy látja, fia halálával Isten megszegte a szövetséget, ezért szerepét vesztette az oltár, a szövetség asztalát már fel lehet dönteni.⁴⁸⁵ A Mária-ikon montázs-szekvenciája után továbbra is a templomban találjuk Krzysztoft, a keresztlő kútnál. Tette nem merül ki pusztán rombolásban, sokkal inkább érthető úgy, hogy „mindenét, indulatait és agresszivitását is átadva Istennek, neki engedi át az utolsó szót”.⁴⁸⁶

Kieslowski epizódja a kereszténység, a keresztény teológia többek szerint elhalványult törekvéseire, intencióira irányíthatja a figyelmet. „Az Istenről való keresztény beszéd elveszítette érzékenységét a szenvedés iránt. [...] A kereszténység a szenvedést középpontba állító erkölcsből a bűnököt középpontba állító erkölccsé változott [...]”. Már nem elsősorban a teremtmény szenvedésére, hanem a

⁴⁷⁹ GARBOWSKI (1996, 77., 79.) tárgyalja a vádat és azt állítja, az ünnep aligha jelent többet Krzysztofnak munkaszüneti napnál, jelzi ugyanakkor, hogy ez „megszokott és hivatalosan államilag támogatott” gyakorlat volt a Lengyel Népköztársaságban.

⁴⁸⁰ A lakótelep épülő templomában látható kép eredetijéről, a Jasna Góra-i odigitria-ikonról ld. KISS 2016, 125. skk.

⁴⁸¹ Ld. ROSENZWEIG 2022, 342. sk.

⁴⁸² Vö. KLINGER 2000, 89.: „A jégén tátongó fekete lék [...] magának Istennek az 'ikonja'” (vö. még uott, 88., 90.)

⁴⁸³ Vö. ROSENZWEIG 2022, 235., 238., GOLD 2016, 71. sk.

⁴⁸⁴ Vö. METZ 2008, 124-126., 128.

⁴⁸⁵ Vö. LENZEN 1993, 167., vö. továbbá Mt 26,28; Mk 14,24; Lk 22,20; 1Kor11,25.

⁴⁸⁶ Vö. ZENGER 2023, 132.

teremtény bünére figyelt” – idézi Johann Baptist Metz Zenger.⁴⁸⁷ „A panasz nem tartozik a dogmatikai és az etikai vizsgálódás meghatározó szempontjai közé [...]” – idézi Oswald Bayert Zenger.⁴⁸⁸ A sorozat egésze azzal támogatja a szenvedés, a panasz iránti megnyílást, hogy koncepciója szerint kerüli a parancsolatok kazuisztikus, bűn-büntetés mintái szerint való megközelítését.

Mária könnyezését a szakirodalom olyik darabja törekszik dekonstruálni. Az ikon szekvencia értelmezésük szerint a viasz fizikai törvények szerinti mozgását mutatja be, a könnyezés nem több, mint látszat.⁴⁸⁹ Olyik olvasatban Mária csakugyan könnyekre fakad, ám Pawełt siratja.⁴⁹⁰ Teológiai megfontolások szólnak azonban amellet, hogy Mária könnyezése a saját fiát elvesztő anya együttérzése a fiát elvesztő apával.⁴⁹¹ A holttest kiemelése közben álló apa képe (stat pater) párhuzamot mutat a halott fia előtt álló Máriával (stabat mater). Ez kettejük eredendő közöségét jelzi. Mária könnyezésében Isten compassioja, közösségvállalása nyilvánul meg Krzysztof iránt.⁴⁹²

Az *Egyben e* szerint az értelmezés szerint nem jelenik meg vétkes cselekmény-alakító karakter. Az epizód nem Krzysztof vagy Paweł vagy Irena felelősségét firtatja a fiú halálával kapcsolatban, hanem a fiú halála által Krzysztof szenvedését, szabadságát (Istennel való viszonyának szabad alakítását) és autonómiáját mutatja meg. Így az egész sorozat alapját veti meg: csak autonóm ember képes vétkezni.⁴⁹³

A sorozat belső elemei is erősítik az értelmezést.

Az utolsó epizódot záró dal (Artur zenekarának száma), amely az utolsó beállítás utolsó kockái alatt indul és utolsó sorának ismétlődései végig hallanak extradiegetikusan a végfőcím alatt, az emberi szabadságról beszél: ahogyan az is a szabadságában áll az embernek, hogy megszegje a parancsolatokat, úgy az is, hogy változtasson a világ romlottságán.⁴⁹⁴ Az ember szabadsága az egyetlen, ami okot adhat a reményre.⁴⁹⁵

⁴⁸⁷ ZENGER 2023, 125. sk.

⁴⁸⁸ ZENGER 2023, 143.

⁴⁸⁹ Ld. HALTOF 2004, 83., ŽIŽEK 2001, 118., SOBCHACK 2004, 97., BARTLEY 2014,16.

⁴⁹⁰ Vö. COATES 1999, 96.

⁴⁹¹ Vö. GARBOWSKI 1996, 92., GARBOWSKI 1996, 92., GOLD 2016, 60.

⁴⁹² Vö. GOLD 2016, 73. sk., GARBOWSKI 1996, 20., LACOCQUE 2003, 151., KASPER 2015, 241., MOLTSMANN 1972, 262., KASPER 2015, 242., 25-29., COATES 2012, 39., KLINGER 2000, 91., 94., 99., METZ 2008, 203., 205., 128., LENZEN 1993, 167.

⁴⁹³ Az *Egy* és a *Tízparancsolat* viszonyára is áll, amit O’SULLIVAN (2009, 204.) a *Tízparancsolat* és a sorozatok viszonyáról mond: „a sorozatbeszélés voltaképpeni logikájának vizsgálatát nyújtja”.

⁴⁹⁴ Vö. KICKASOLA 2018, 33.: „a reménynek és a kétségbeesésnek tere van szüksége, hogy farkaszemet nézzenek egymással”.

⁴⁹⁵ „Te vagy az egyetlen remény, az egyedüli reménysugár. Te vagy minden. Minden rajtad áll [wszystko jest twoje]!” Az epizód záródala nem szerepel a Forगतókönyvben, utalás sincs rá.

A *Nyolcban* Zofia beszél az ember szabadságáról Elzbiétának: „Az ember szabad. Szabadon választhat. Elhagyhatja Istent, ha úgy akarja.”⁴⁹⁶

Tízparancsolat – Kettő.

Az epizód egyik kulcsa, mire vonatkozik a „Progresja”, amit a férj szövetmintája láttán a beosztott orvos mond, a betegség súlyosbodására vagy a beteg állapotának javulására gondol-e.⁴⁹⁷ Ha a férj gyógyulására, akkor a főorvos hazudik Dorotának, amikor férje közelebbi halálát jósolja. A filmben azzal erősíti meg állítását, hogy „Esküszöm”, a Forгатókönyvben azonban azzal, hogy „Isten [*Bóg*] a tanúm”.⁴⁹⁸ Másik kulcsa, hogy a Forгатókönyvtől eltérően a filmben a főorvos azzal válaszol Dorota kérdésére, hisz-e Istenben, hogy van egy csak a saját maga számára megfelelő istene.

A főorvos megszegi a Tízparancsolatot. Izrealita értelmezésében a harmadik parancsot, amennyiben a Forгатókönyvben álságosan, hiábavalóan ejtené ki az Örökkévaló nevét.⁴⁹⁹ A második parancsolatot, amikor a filmben saját, elkülönült istenéről beszél.⁵⁰⁰ A hamis eskü par excellence irányul Isten ellen. A római katolikus katekizmus értelmezése szerint a nyolcadik parancsolatot is megsértheti a főorvos, amennyiben Dorota becsületében tehet kárt a hazugsága, szabatosabban hazugságának folyománya, a megszületett csecsemő. Protestáns értelmezés szerint nem csak az első parancsolatot („Ne legyenek más isteneid”), hanem a kilencediket is megszegheti, mert hamis tanúságot tett felebarátja (szomszédja) ellen. Dorota és férje csakugyan a *szomszédjai* a főorvosnak (ugyanabban a lépcsőházban laknak), és *ellenük* tesz hamis tanúságot, mert a hazugsággal, hogy a férje meghal, Dorotát szülésre készteti, az újszülött léte házasságtörésére vall – legalábbis, ha követjük Dorota észjárását. A cselekményben azonban semmi jele, hogy a férj gyanúval élne, ki a gyerekek apja.

Első látásra nem találkozunk Dorota Geller vétkességével a cselekményben, sőt, mondhatni, erkölcsi fordulatainak lehetünk tanúi. Magzatát megszüli, semmiféle értelemben nem vét a „Ne ölj!” tilalma ellen. A házasságtörés tilalmát nem szegi meg a cselekményben, sőt szakít szeretőjével, a doktorral folyt egyik beszélgetésében még meg is fogalmazza és meg is bánja saját gögjét, mohóságát a párkapcsolataiban.⁵⁰¹ Minden tettét ahhoz igazítja, hogy férje életben marad (hiába

SMALL (2016, 227.) értelmezésében az utolsó sora „nem annyira a birtoklásról, mint inkább az egyének összetartozásáról szól”.

⁴⁹⁶ Elzbieta kérdésére („És akkor mi lép Isten helyébe?”) Zofia hiányos választ ad: „Ebben a világban a magány, aztán utána...”

⁴⁹⁷ Vö. KICKASOLA 2004, 179., továbbá STADLER 2016, 84., 87.

⁴⁹⁸ KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990, 56.

⁴⁹⁹ A filmben nem ejt ki istennevet az eskü során, a Forгатókönyvben igen.

⁵⁰⁰ Vö. GARBOWSKI 1996, 100.

⁵⁰¹ Vö. KICKASOLA 2004, 177. sk.

cáfolják ezt saját megfigyelései).⁵⁰² Dorota dilemmája, hogy keserűen elvetesse-e szeretőjétől fogant magzatát, mert ha életben marad a férje, lelepleződhet a hűtlensége, vagy örömmel megtartsa, ha férje meghal. Ám dilemmája is (hogy időt foglal az abortuszra) férje melletti elköteleződéséről vall.

Dorota tetteit házasságtörése leplezésének destruktív kisszerűsége magyarázza, reprodukciós önrendelkezési joga szabad gyakorlásában senki nem akadályozza.⁵⁰³

Az asszony és a főorvos közös (bár meg nem fogalmazott) meggyőződése, hogy a tudattalan, a pusztá meglét értelmében vett létezés – Dorota magzaté és eszméletlenül fekvő férjéé – éppúgy élet, ahogyan az az egzisztencia is. Ezért érzi úgy Dorota, hogy az abortusszal életet olt ki,⁵⁰⁴ és törekszik arra, hogy ennek felelősségét áthárítsa a főorvosra vagy megossza vele.

Saját megítélése szerint férjének nincs sok ideje hátra (beteglátogatás végén a kompótot is vinné haza). Várakozása maga is a háritás egy módja, hogy saját döntéseivel a főorvos adjon szakértői legitimációt. Ám azért toladó és erőszakos,⁵⁰⁵ mert azt gondolja, csak gyávaságból nem mondja ki a főorvos férjéről az ítéletet, így értelmetlenül vetné el a magzatot.

A főorvos viszont úgy tartja, mint orvos nem ítéltet *életről vagy halálról*. Az asszony férje *életéért* sem tehet semmit, csak *az egészségéért*. Ugyanezért utasítja el, hogy akár járulékosan, akár áttételesen köze legyen a magzat elvételéhez.⁵⁰⁶ Alighanem ezért vállalja inkább, hogy eskü alatt hazudik. Mindketten azért küzdenek,⁵⁰⁷ hogy ne szegjék meg a „Ne ölj” tilalmát.

Dorota már azzal „letesz arról, hogy saját maga rendelkezék az abortuszról”,⁵⁰⁸ hogy a főorvos ítéletéhez kapcsolja a döntését. Csakhogy meg is zsarolja a férfit, valamiféle bosszút akar állni rajta, amiért az nem dönt helyette: „nem szeretném, ha úgy érezné, hogy tiszta a lelkiismerete. Egy órán belül abortuszom

⁵⁰² Ezt mutatja viselkedése férje hegymászótársával, amikor az visszaadná a férj hegymászó holmiját.

⁵⁰³ Vö. KRAKUS 2018, 101.

⁵⁰⁴ Dorota azért tépi le szobanövénye leveleit, hogy ismerkedjék, milyen érzés kioltani egy élő életet, hogy felmérje, lesz-e ereje az abortuszhoz. A narratívát lélektani realizmus és nem – mint azt KRAKUS (2018, 101.) sugallja – a Dorota elleni karaktergyilkosság indítja. KICKASOLA (2016, 40.) és STADLER (2016, 83.) felhívják a figyelmet, hogy közben a növény küzd az életéért. GARBOWSKI (1996, 63.) szerint a levelek tépdésése kétségbeesett gesztus, amellyel a férj halálát akarja valamiféle kiszámolós játék módján megtudni. - A tévéorozat narratívája semmilyen ítéletet nem sugalmaz az abortusszal kapcsolatban a *Négyben* sem, ahol Anka lehetséges állapotosságáról és abortuszáról esik szó.

⁵⁰⁵ Ld. a jelenetet, amelyben a kórháztól a háza kapujáig kíséri, követi a főorvost autóval (miután a férfi visszautasította, hogy hazavigye őt az asszony autóval).

⁵⁰⁶ Vö. KRAKUS 2018, 102.

⁵⁰⁷ Vö. Garbowski 1996, 81.: Dorota „*kétségbeesetten* meg akarja menteni gyermekének az életét” – kiem. B.L.

⁵⁰⁸ KRAKUS 2018, 100., GARBOWSKI 1996, 81.

lesz” – mondja neki azután, hogy látta agonizáló férjét a betegszobában.⁵⁰⁹ A főorvos azonban nem Dorota *helyett* dönt, *nem sérti meg Dorota önrendelkezését*, hanem a ráruházott felelősség (vagy felelősségrész) birtokában az asszonytól rákényszerített helyzetben dönt *saját belátása szerint* - a magzat megtartásáról.⁵¹⁰

Kapcsolatromboló a szerelmi háromszög mindegyik tagjának viselkedése. Dorota szeretőválasztása az asszony magányáról vall. A zenekari muzsikus feleség és hegymászó férje közösen tölthető idejét életvitelük korlátozta. A múltban egyik sem szakított kellő időt a másikkra, ami alighanem mindkettő felróható. A karmester, Dorota szeretője pedig kiszolgáltatja intim kapcsolatát barátjának, aki a szeretők találkahelyén, alighanem a kedvenc asztalnál lepi meg Dorotát és adja át a karmester üzenetét.

Tízparancsolat – Nyolc.

A történet a vészkorszak három karaktere köré szerveződik: az üldözött (Elzbieta), a szószegő (Zofia), a megmentő (a szabó - nincs neve).

Az epizódnak két olvasata van: egyik szerint a történet középpontjában Zofia és Elzbieta kapcsolata áll,⁵¹¹ a másik szerint Zofiaé és a szabóé,⁵¹² utóbbi elbeszélése azonban a két asszony kapcsolatának környezetében kap értelmet.

A három karakter konfliktusa 1943. februárjától ered: az akkor hatéves zsidó lánynak, Elzbietának új búvóhely kellett, mert a Zoliborz negyedbe, ahol épp rejtőzködött, a Gestapo készült beköltözni. Az akkor huszonkét éves férfi (a cselekmény idején a szabó) azzal a kikötéssel fogadja magához őt, ha van keresztlevele. Zofia ígéretet tesz, férjével mint keresztszülők tanúsítják, hogy a lányt megkeresztelték. Saját lakásán Zofia, a pap és a tanúk jelenlétében szegi meg ígéretét, igazolás nélkül elbocsátja a lányt és kísérőjét.

A cselekmény jelenében Elzbieta, amerikai történész, a vészkorszak kutatója, Zofia írásainak angol fordítója meglátogatja Zofia varsói egyetemi óráját. Több évtizedes termékeny szakmai kapcsolatuk során Elzbieta nem fedte fel Zofianak, hogy az egykori kislány ő maga volt. A szemináriumon egy esettanulmány elemzése közben Zofia a gyermekélet elsődlegességének erkölcsi irányelvét állítja. A hallgatói nyilvánosság előtt megváltoztatott nevekkkel és helyszínnel Elzbieta

⁵⁰⁹ A zsarolás azért tapad meg a főorvoson, mert saját családtörténete és traumái érzékennyé tették őt az élet megőrzésével és elvételével kapcsolatban (vö. GARBOWSKI 1996, 54., 81). A férfi a II. világháborúban elvesztette feleségét és gyerekeit. Nem alapított új családot. Kutyája balesete után (akit Dorota gázolt el) újabb kutyát sem vesz magához.

⁵¹⁰ Vö. WILSON 2016, 184. GARBOWSKI (1996, 26.) rámutat, a *Kettő* nem teszi témává a kérdést, hogy ha szembesül vele, hogyan dolgozza majd fel Dorota gyereke a tényt, hogy nem Andrzej az apja. Ez a probléma lesz a *Négy* témája. STADLER (2016, 87. sk.) utal rá, hogy erkölcsi maximájával (a legfontosabb a gyerek élete) Zofia mintha épp az abortuszt állítaná a történet középpontjába.

⁵¹¹ LESCH 1993, 40–43., WILSON 2016, 186–195., HALTOF 2004, 101–103., WACH 2014, 320., LIS 2016, 212–215.

⁵¹² GARBOWSKI 1996, 72., 87., ŽIŽEK 2001, 127. sk., KICKASOLA 2004, 230.

elmondja saját egykori példáját. Zofia egykori döntése ugyanis akkor életveszélyt jelentett a lány számára: egyrészt a kijárási tilalom kezdete után engedte őt az utcára, másrészt úgy, hogy a lánynak nem volt rejtekhelye.

Négyszemközt Zofia azzal indokolja egykori tettét (ígéretszegését), hogy férje a Kedywben (a Honi Hadsereg egységében) dolgozott,⁵¹³ és mivel azt a tájékoztatást kapták, hogy a férfi, aki befogadná a lányt (a cselekményben a szabó), Gestapo-ügynök, ezért a keresztség hamis igazolása veszélybe sodorhatta volna az ellenállási mozgalmat.⁵¹⁴ Zofia bevallja, mekkora lelki traumát okozott neki, hogy a lányt veszélybe sodorta, hogy nem tudott későbbi sorsáról.

Zofia és a szabó konfliktusával kapcsolatban csupán Zofia elszórt megjegyzéseire lehet hagyatkozni⁵¹⁵ (a narratíva nem kíván mindentudónak mutatkozni és a karakterek látószögétől elszakadva beszélni róla, a szabó hallgatásba burkolózik, Elzbieta nem jelzi, hogy kutatást végzett volna róla, más karaktert nem szerepeltet az epizód, aki hozzáférést nyithatna). Az 1943 februárjában kapott tájékoztatás, hogy a szabó beépített ügynök lett volna a Honi Hadseregben, hamisnak bizonyult, csakhogy mégis majdnem kivégezték miatta a szabót, így is 1955-ig börtönben ült. A cellatársa volt Zofia férjének⁵¹⁶, aki 1952-ben meghalt.⁵¹⁷ Szabadulása után találkozott a szabóval Zofia és bocsánatot kért tőle.⁵¹⁸ A szabó tehát alighanem azért ült tíz évet börtönben és azért ment tönkre a pályája, mert Zofia nem tanúskodott mellette, saját harcostársa mellett (!), hogy az nem volt náci kollaboráns, holott erről tapasztalata volt épp Elzbieta esetéből.⁵¹⁹

A narratíva azonban Zofia katedréről hirdetett, a gyermekélet elsőbbségét állító erkölcsi maximájának korlátjára, hitelvesztésére is rávilágít, amelyet sem az etika professzor, sem Elzbieta nem tematizál. Példáját Elzbieta az erkölcsi irányelvre válaszképp adja elő a tanórán.⁵²⁰ Zofia később négyszemközt adott magyarázata arra enged következtetni, hogy van elsődlegesebb a gyermekéletnél, tudniillik a mozgalom érdeke.⁵²¹ A magyarázattal szemben sem Elzbiétának, sem Zofiának

⁵¹³ A Kedyw a Honi Hadsereg kémelhárító részlege volt, Zofia férje saját munkaterületén kapta a hírt, hogy a befogadó férfi áruló, ld. WILSON 2016, 186. Ezért is tekinthette Zofia hitelesnek azt.

⁵¹⁴ Vö. KRALL 2017, 685., 1110., 1127., KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 214. sk., HALTOF 2004, 101.

⁵¹⁵ A tényeket éppúgy elmondja a Forgatókönyvben, mint a filmben.

⁵¹⁶ KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 221.

⁵¹⁷ KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 214.

⁵¹⁸ KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 217.

⁵¹⁹ Vö. ŽIŽEK 2001, 116.

⁵²⁰ Vö. WILSON 2016, 184.

⁵²¹ Vö. ŽIŽEK 2001, 116

nincs ellenvetése. Mindez annak a jele: etikai elveivel is kompenzálja vagy palástolja saját múltbeli vétkei tetteit Zofia.⁵²²

A tanórán Elzbieta példájában az asszony (az egykori Zofia) azzal indokolta ígéretszegését, hogy megfontolva a dolgot, nem akarja megsérteni a Tízparancsolat tilalmát: „Ne tanúskodj hamisan felebarátod ellen!”⁵²³ Betű szerint nem is szegi meg: nem volt a lány keresztszüelője. A szeminárium hallgatója úgy véli, betű szerint a tilalom nem vonatkozhat a történetbeli lányra, mert az nem szomszédja. Betű szerint – tehetjük hozzá - azért sem alkalmazható az esetre a tilalom, mert a hamis tanúságot nem embertársa ellen, hanem annak javára kellett volna tennie. A kislány vonatkozásában Zofia visszaélt a tilalommal, kijátszotta azt.⁵²⁴ Egy másik hallgató a félelem motívumára mutat rá a lányt elutasító döntésben,⁵²⁵ amelyet az a mód keltett, ahogyan a németek toroltál meg zsidók rejtegetését családokon. Elzbieta megerősíti, a félelem hozzájárulhatott a döntéshez, ám kételkedik abban, hogy legitimálná is azt.

Garbowski szerint Elzbiétával kapcsolatban a tilalmat az a cselekményben meg nem jelenő, névtelen ismeretlen szegte meg, aki árulással vádolta meg a szabót, aki rejtekhelyet kínált a lánynak. Zofia pedig egykor ezt a „hamis tanúságot” igaznak vélte.⁵²⁶

A tilalomtól függetlenül felróható Zofiának, hogy nem tájékoztatta időben a kislányt és kísérőjét arról, hogy ígéretét nem tudja teljesíteni, ám ha esetleg a körülmények miatt kényszerűségből tudta csak az utolsó pillanatban a lakásán tudatni ezt a lánnyal, akkor azért terheli felelősség, amiért a kijárási tilalom idején kiadta a lány útját. A szabó vonatkozásában azonban betű szerint is megszegte a tilalmat,⁵²⁷ tudta, mégsem tanúsította, hogy a férfi nem volt ügynök, továbbá a szabó valóban embertársa (szomszédja) volt: az ellenállás idején harcostársa, később férje cellatársa.

Az olvasat, amely Zofia és Elzbieta kapcsolatára hegyezi ki a történetet, dramaturgiai megerősítést kap a Forगतókönyv (filmből hiányzó) zárójelenetétől,

⁵²² ŽIŽEK (2001, 116.) és WACH (2014, 309.) szerint alighanem a pályaválasztását (hogy etikaprofesszor lett) is az ösztönözte, hogy tisztázza, miért hozott egykor rossz döntést. Vö. GARBOWSKI 1996, 19.

⁵²³ A tilalom különböző sorszámot kap a felekezeti értelmezésekben.

⁵²⁴ LESCH (1993, 42.) szerint nem hiteles a mentegetőzés: „Zofia tudja, hogy egy parancsolatra való hivatkozás nem oldja meg a konfliktust.” ŽIŽEK (2001, 117.) szerint a tanúság hamissága nem a szavak tényeknek való megfelelésén múlik, hanem a tanúságtétel motivációján. Jaworski 2016, 25. sk.: „A *Kettő* és a *Nyolc* megmutatja [...], a hazugság nem [...] hamis dolgok állítása; a tőlünk leginkább vágyott életet és szeretetet eláruló kijelentések, akár igazak, akár nem, hazugságok.”

⁵²⁵ A hallgató feltevését megerősíti HALTOF 2004, 152.

⁵²⁶ GARBOWSKI 1996, 86. sk.

⁵²⁷ Vö. GARBOWSKI 1996, 72.

amelyben Zofia felkeresi az egykori papot, aki egykor a keresztségi igazolást kiállította volna, és elújságolja neki, hogy „az a lány” él.⁵²⁸

Ebben az olvasatban Zofia jogilag fel nem róható vétkes tettét, majd a miatta évtizedeken át érzett szorongás feloldódását (friss szembesítés a tettel, annak vállalása és megbánása, megbocsáttatása) kíséri végig a cselekmény. Konfliktusát a két értelmiségi példásan, mondhatni hollywoodi dramaturgiai minták szerint dolgozza fel. Ennek része nem csak az, hogy Zofia elviszi Elźbietát az egykori házba, ahol elutasította őt, hanem az is, hogy elkíséri a szabóhoz (az egykori lehetséges megmentőjéhez). Épp így része a könnyező egymásba kapaszkodás, amelyet úgy állít vászonra az elbeszélés, hogy nem kell egymást sírni látniuk.

Az értelmezés gyengéje, hogy túl történészi, kutatói érdeklődésén,⁵²⁹ nincs egzisztenciális tétje Elźbieta számára annak, hogy megismeri Zofia egykori indítékait.⁵³⁰ Elźbieta szavai a viszontlátás nehézségéről⁵³¹ nincsenek összhangban a szembesítő jelenetekben látható ataraxiájával vagy apátiájával.⁵³² Zofia megítélésében Elźbieta visszafogottságot,⁵³³ Zofia tisztulásában segítőkészséget mutat: kollegiálisan tehermentesíti Zofiát, akinek sem az oktatás, sem a tudomány, sem a közélet nyilvánossága előtt nem kell elszámolnia egykori döntésével.

Zofia megragadja a tisztulás lehetőségét. Ennek járulékaként felszínre tör a szabóval szemben elkövetett vétké is, amelyet törekszik hártani és alulértékelni: „Így volt megszegve. [Tak został naruszony.] Ugyanez a parancsolat a hamis tanúságtételről. [...] Annyira nevetséges az egész, minden ismétlődik, körbe-körbe. Ugyanazok a parancsolatok, ugyanazok a vétségek”.⁵³⁴ Ezt támogatja az áldozathibáztatás, mintha lelki gyengeséget tulajdonítana a szabónak: „Sokat szenvedett, alighanem túl sok volt a számára”.⁵³⁵ Elkíséri Elźbietát a szabóhoz, de mind Forгатókönyvben, mind a filmben előre bocsátja, nem megy be vele hozzá. Mindkét elbeszélésben megvárja őt az autónál. A Forгатókönyvben elhangzó indoka, miért

⁵²⁸ KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 222.

⁵²⁹ Elźbieta kutatásaiból tájékozódott Zofia tevékenységéről, tudja, hogy az asszony sokakat mentett meg a haláltól. Vö. GARBOWSKI 1996, 87.

⁵³⁰ Elźbieta és Zofia beszélgetése az egyetemi folyosón közvetlenül a tanóra után, megerősíti, hogy Elźbietát nem személyes traumája vezeti Zofiához való viszonyulásában. „Több ember az én világomból („*kilka osób z mojego świata*”) az életét köszönheti neked.” Mint a folyosón elárulja, ha nem hangzott volna el Zofia maximája, soha nem fedte volna fel magát.

⁵³¹ „Nem szeretünk találkozni azokkal, akik szemtanúi voltak megaláztatásainknak. Még akkor sem, ha a tanúk csak házak.” Vö. HALTOF 2004, 102.

⁵³² Vö. WILSON 2016, 190.

⁵³³ Vö. WACH 2014, 310.

⁵³⁴ KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 217. Az idézet szövegrész nem hangzik el a filmben. A filmben a következő hangzik el: „Egy helyzet kihozhatja valakiből a jót vagy a rosszat. Az az este belőlem nem hozta ki a jót.”

⁵³⁵ KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 221. A film ugyanezt fogalmazza meg. Elźbieta látogatásának kudarcától megerősítve érzi magát, amennyiben neki sem sikerült megtörnie a szabó hallgatását.

nem ment vásárolni,⁵³⁶ szintén rossz színben tünteti fel a szabót, azt sugallja, konfliktusra számított a közte és Elżbieta közt.⁵³⁷

A másik olvasat mellett, amely a szabó és Zofia közti konfliktusra hegyezi ki a történetet, a film utolsó jelenete szól, amelyben (eltérően a Forгатókönyvtől) műhelye ablakrácsán át a szabó nézi a két összelelkező asszonyt. A film felerősíti a szabó traumáját. A Forгатókönyvben, ha arról, ami a háború idején, és arról, ami után történt, nem is, a jelenről kész beszélgetni Elżbietával,⁵³⁸ ám a filmben „még a mai napról sem” hajlandó. Vizuálisan támogatja az olvasatot, hogy amikor épp távozóban, már kabátban Elżbieta megfordul az bejáratiajtónál és a szabóról kérdi Zofiát, a beállítás-ellenbeállítás Elżbietát mindig félközeli, Zofiát szemből, szinte zavarba ejtően közeli mutatja, aki ekkor tesz beismerő vallomást.

A filmben - ellentétben a Forгатókönyvvel - beismeri Zofia, hogy hibázott a szabóval szemben: „Csak egyszer láttam őket a háború után. Mondtam nekik, hogy sajnálom. Ez minden, amit mondani tudtam. De ez nem volt elég.” Ennek ellenére nem megy be a műhelybe. Áldozathibáztató megjegyzései a filmben is elhangzik: „Nagy bajban volt. Alighanem túl nagyban.”⁵³⁹

Az értelmezés Elżbieta cselekmény idején viselt felelősségére irányítja a figyelmet. Az elbeszélői konstrukció kedvezményei ellenére⁵⁴⁰ nem történik elmozdulás sem Zofia és a szabó kapcsolatában, sem a szabó rehabilitálásában és traumájának enyhítésében. Elżbieta nem támogatja Zofia önfeltárlkozását: nem fessegeti, miért nem megy be vele a szabóműhelybe, nem firtatja Zofia vétkességét.⁵⁴¹ A szabó elzárkózását látva sem fogadja el a szabótól javasolt vásárló-eladó kapcsolatot (hogy kabátot készítené neki a férfi). Nem ajánlja fel közvetítését Zofia és szabó között. A cselekményt tekintve, Elżbieta az egyetlen hiteles személy, aki előmozdíthatná a szabó rehabilitációját, mivel ő a tanú a férfi szolidaritására a vézskorszakban. Továbbá a vézskorszak tudós kutatója. Épp ezért kihátrálása a feladat elől, mondván: „Milyen furcsa ország!”, hiteltelen. Jóllehet ő

⁵³⁶ KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990, 221.: „Úgy döntöttem maradok, minden eshetőségre felkészülve”.

⁵³⁷ A filmben humoros színezetet kap az indoka, „nem mentem el, nem akartam, hogy elkerüljük egymást”, vagyis nehogy úgy járjon, mint előző nap, amikor nem találtak egymásra a Noakowski-ego utcai házban.

⁵³⁸ KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990, 221. - bármit is jelentsen a jelen, akár azt, hogy Zofiával való konfliktusáról kész beszélni, és így szívesen ruházna rá közvetítő feladatot Elżbietára, akár ironikusan az üzleti megbeszélésre céloz, mennyiért varna ruhát az asszonynak.

⁵³⁹ GARBOWSKI (1996, 58.) utal rá, hogy a Honi Hadsereg veteránjai a sztálinista korszakban „tipikus” börtönben ültek. A szabó ugyanekkor volt börtönben.

⁵⁴⁰ Elżbieta negyven év után először jelenik meg Varsóban (vö. HALTOF 2004, 102.), nyitott rá, hogy múltja emlékhelyeit felkeresse. Zofia katarzisa integritásának kockáztatása nélkül elkövetkezik, eddigi munkakapcsolata Elżbietával elmélyül a magánéletben. Elżbieta saját maga kezdeményezi találkozását a szabóval.

⁵⁴¹ Elżbieta nem kérdez rá, ha Zofia szerint nem volt elégséges a bocsánatkérés, akkor mit és miért tekintene elégségesnek, és mi akadályozza őt abban, hogy ezt megtegye.

kezdeményezte a látogatást a szabónál, a köszönetnyilvánítás szándéka ellenére nem mutat érdeklődést traumája iránt, noha Zofia vallomásából kiderül, az alighanem visszanyúlik a vészkorszakra. Elżbietának felróható, hogy elmulasztotta a szabó megbékéltetését.

Járvékosan az is felróható Elżbietának, hogy évtizedes munkakapcsolatuk során nem tárta fel kilétét Zofiának, ahogyan azt sem, hogy kutatott Zofia vészkorszakbeli viselkedése után. Igaz, amikor fény derül rá, Zofia nem neheztel érte.

Tízparancsolat – Tíz.

A történet a *Nyolc*ból ismert, ott személyesen megjelent Czesław Janicki és két felnőtt fia, Jerzy és Artur közti rossz viszonyból nő ki. A fivérek apjukkal rég nem találkoztak.⁵⁴² Egymással több, mint két év után apjuk temetésén találkoznak ismét. Elhidegültek egymástól, tájékozatlanok egymás életről. Ki okolható a szülő-gyermek viszony megromlásáért?

A bélyegklub elnöke, aki a gyászbeszédet tartotta és aki az apával közeli ismeretségben és munkakapcsolatban áll, a fiúkat marasztalja el emiatt: „Nem lehet elpazarolni harminc évet egy ember életéből. Még akkor sem, ha *ez egy apa élete volt, akit alig ismertek.*”

Kickasola az apát marasztalja el a szülő-gyermek kapcsolat megromlása miatt. Zofia, Janicki szomszédja így jellemzi a bélyeggyűjtőt a *Nyolc*ban vendégének, Elżbietának: „Azt hiszem, több [egy bélyeggyűjtőnél]. Néha úgy mutatja meg azokat a bélyegeket, mint mások az unokáik vagy a gyermekeik képét.” Ebből Kickasola arra következtet, hogy Janicki a bélyegekbe forgatta azt a gondoskodást, törődést, amelyet a fiainak kellett volna kapniuk tőle, ugyanakkor arra is rámutat, hogy alighanem a bélyegek pótolták számára fiainak a hiányát.⁵⁴³ Artur személyiségvonásai és viselkedése által megerősítve látja magát Kickasola abban, hogy a fiú mellőzött, elhanyagolt gyerek volt.⁵⁴⁴

Zofia szavait árnyalja, hogy megmutatva Zofiának a frissen megszerzett ritkaságot, a Polarfahrt bélyegsort, Janicki arra kéri az asszonyt, mondja ezt el a saját fiának, mert „öt mindig is nagyon érdekelték az effélék”. Ez arra vall, Janicki szót értett gyerekei nemzedékével, Zofia fiával alighanem jó kapcsolatot ápolt. Azzal a fiúval, aki elköltözött anyjától és akinek a szobájába Zofia a cselekmény jelenében is visszavárja a fiát. Mind Zofia, mind Janicki gyermekeitől elhagyatottan él. Az asszony jellemzése a bélyeggyűjtőről aligha elfogulatlan: nem csak saját szülői tükörképét pillanthatja meg Janickiben az asszony, de azt is tapasztalhatja, hogy saját fia jobban szót értett a bélyeggyűjtővel, mint vele, az anyjával.

⁵⁴² Ezt tovább árnyalja, hogy Artur állandó bejelentett lakhelye apja lakása volt.

⁵⁴³ KICKASOLA 2004, 238., vö. uott., 228.

⁵⁴⁴ KICKASOLA 2004, 237.

Janicki viszonyát fiaihoz árnyalja, hogy gyűjtötte az Arturról és zenekaráról szóló újságcikkeket.⁵⁴⁵ Értetlenül találnak rá a mappára a fiai, akik nem gondolták, hogy apjukat érdekli Artur pályája. Ez – szemben Kickasola sugalmazásával - arra vall, mintha inkább a fiai mellőzték volna az apjukat.

A két fivér emlékezése, beszámolója saját gyermekkoráról nem egybehangzó. Jerzy, az idősebb, a temetés után, amikor még nem is sejtje a bélyeggyűjtemény valódi értékét (annak hatvanezred részére becsüli – alá), a család szegénységéről, anyjuk elvesztegetett életéről, a rendes étkezések hiányáról és a pénztelenségről beszél apjukkal kapcsolatban. Artur viszont (amikor már magukénak érzik apjuk lakását és a gyűjteményt, amelynek valódi értékét is megtudják) azt mondja bátyjának: „Valahogy úgy érzem magam, mint sok évvel ezelőtt. amikor még kisfiúk voltunk, és nem érdekelték minket a felnőttek gondjai. Most is olyan. ahogy itt ülünk.”

A szűkös és a felhőtlen, a kétféle gyermekkor aligha választható el attól, hogy a negyven-negyvenöt éves Jerzy a háború után született, a harminc-harmincöt éves Artur viszont a sztálinista korszak után, valamiképp az olvadás idején.⁵⁴⁶ A két korszak társadalmi és megélhetési viszonyai erősen rávetülnek az apa megítélésre a két fiú elbeszélésében. Az, hogy az apa a matrac alatt „vasalta” a nadrágját, amire Jerzy lesz figyelmes és amit taszítónak talál, arról árulkodik, hogy Czesław Janicki nem polgári (vagy középosztályi) életkörülményekhez szokott.

A jómódban élő Jerzy⁵⁴⁷ felhánytorgatja, hogy apjának nem volt egy rendes öltönye, amiben eltemethették volna, a sajátját volt kénytelen feláldozni. Ez azonban inkább a bátyra vet rossz fényt, amiért elhanyagolta az apját. A két fivér temetésen mutatott viselkedése csak megerősíti, mindkét fiú elmarasztalható, amiért nem tisztelték apjukat.

Jerzy és Artur a temetés után apjuk lakásában szembesülnek a bélyeggyűjteménnyel, amelynek addig a létezéséről sem tudtak. Sem gyűjtemény voltát, sem értékét nem becsülik, elsősre megbontják. Értetlenül és érdektelenül fogadják apjuk életművét. Jerzy ajándékba hazaviszi a fiának a Polarfahrt bélyegsort, amelynek ritkaságát és értékét a *Nyolc* nézője már ismeri. Artur bélyegbörzére visz egy taláalomra kiemelt albumot.

Szembesülve a gyűjtemény számukra felfoghatatlan értékével (a bélyegklub elnöke szerint apjuk kétszázötvenmillió zlotyra akarta biztosítani), hirtelen úrrá lesz rajtuk a mohóság, ami fordulatot hoz életükben. Jerzy elhanyagolja a családját: gyereke fogkezelését könnyedén mellőzi, míg egy bélyegért saját veséjét adja

⁵⁴⁵ Utal rá KICKASOLA (2004, 239.) is.

⁵⁴⁶ Vö. GARBOWSKI 1996, 58.

⁵⁴⁷ Jerzy visszautasítja Artur jellemzését, amely szerint bátyjában is a birtoklás vágya él, ám az öcs szavaiból a testvéri szemrehányás hallik: hiába él Jerzy jómódban, például emeletes családi háza van egy gazdag elővárosi környéken, öccsének, akinek gyakran megszállnia sincs hol, nem juttat semmit a bőségből

cserébe. Gyereke új bútoraira megtakarított pénzét apja tartozásának törlesztésére fordítja, csak ne kelljen bélyeggel fizetnie.⁵⁴⁸ Artur saját zenei pályáját törli meg, cserben hagyva a közelgő turnén együttesét, amelynek ő a frontembere. Ugyane tartozást törlesztendő hangfalát készül eladni. Sajátjuknak érezve a gyűjteményt, mindketten örömmel készülnek szabadulni minden másokért viselt felelősségtől.⁵⁴⁹ Birtokba veszik apjuk lakását, Artur beköltözik, Jerzy többször is váratlanul megjelenik benne. A lakás biztonsági rendszerét átalakítják (meggyengítik), beköltöztetnek egy nagytestű, állítólag őrző-védő kutyát, Jerzy kikapcsolja a riasztót.

Kisszerűségük burleszkbe illő kalandokba hajszolja őket. A Polarfarht bélyegsor többszörösen gazdát cserél. Az ideiglenes tulajdonosok egymásra licitálnak a megtévesztésben, a zsarolásban, hol ez, hol az marad hoppon vagy szerzi meg (Jerzy fia, a bélyegüzér, a bélyegkereskedő, Jerzy, Artur, végül az egész gyűjteménnyel együtt ennek is lába kél).⁵⁵⁰ A gyűjtemény gondozása és gyarapítása annyira magával ragadja őket, hogy az apjuk feljegyzéseiből megismert egyik hiányos bélyegsorozatnak a kiegészítésére is vállalkoznak komédiába illő árukapcsolás, többszörös közvetítés révén. A siker érdekében Jerzy szervadományozásra is vállalkozik.⁵⁵¹

A sorozatepizód csúcspontja a montázsszekvencia, amelyben a szerzés háromszorosán üli a diadalát:⁵⁵² a műtéttel egyidőben történik Artur szexuális kalandja az ápolónővérrel (aki rajongója a zenésznek, s akinek rajongását testi élvezetekre váltja) és a betörés az apa lakásába (a teljes gyűjteményt elrabolják).

Kisvártatva a két testvér külön-külön egymást gyanúsítja meg a rablással a rendőrnymozónál.

A Forгатókönyv közvetlenül a két feljelentőjelenet után a postán találkoztatja a két fivért, amint Artur épp kisegíti némi apróval Jerzyt, hogy az megvásárolhasson néhány friss bélyeget. Ez kettejük megbékélésének is a jele lehet, csakhogy elvarratlanul maradnak a cselekményben a feljelentés számai.

A film eltér az írott változattól.

⁵⁴⁸ Bromski, apjuk szomszédja, saját állítása szerint barátja, a temetés után rögtön be akarja hajtani az apa tartozását, kétszázhusz ezer zlotyt. Felajánlja, hogy bélyegben is elfogadja a törlesztést. A tartozást Bromski egy gyúrótt papírral igazolja, amelynek hitelességét eszükbe sem jut ellenőrizni a fivéreknek.

⁵⁴⁹ A filmben Jerzy így fogalmaz, hogy elfelejtette a gondjait, Artur filozófiája szerint, elég csak akarni, és megszűnnek az elkövetkező nehézségek. Vö. GARBOWSKI 1996, 89., SMALL 2016, 219., 221.

⁵⁵⁰ Vö. SMALL 2016, 222., 224.

⁵⁵¹ KICKASOLA (2004, 239.) meggyőzően érvel amelle, hogy ez nem magyarázható pusztán a mőhóság motivációjával.

⁵⁵² Vö. KICKASOLA 2004, 240., GARBOWSKI 1996, 14., SMALL 2016, 217.

Mohóságuk akkor csillapodik a filmben, amikor mesébe illően meglátják, ahogy Bromski és az utcai bélyegüzér és a bélyegkereskedő, hárman kedélyesen társalognak az utcán Artur kutyájáéval alighanem egy alomból származó kutyákat sétáltatva (a jelenet hiányzik a Forгатókönyvből).⁵⁵³

A két fivér egymástól függetlenül ugyanazokat a friss tucatbélyegeket vásárolja meg a postán, majd mindketten az apa lakására mennek, de egyikük sem számít rá, hogy a másik is ott lesz. A filmben elkövetkezik tetteik megvallása és megbánása. Jerzy bevallja Arturnak: „valami nagyon rosszat [*coś bardzo złego*] tettem. [...] Azt gondoltam, te voltál”, az öcs viszont. A csodás kibékülés⁵⁵⁴ megfelel a feketekomédia, önnevelődésük⁵⁵⁵ pedig az egész sorozat befejezésének.⁵⁵⁶

A fiúk elherdálták örökségüket. Csakhogy egy egyedülálló nemzeti gyűjtemény is megsemmisült (mint gyűjtemény aligha jelenik meg egyhamar a bélyeggyűjtők nyilvánosságában). Miután látja a két fiú hozzá nem értését, elmarasztalható-e a bélyegklub elnöke. Épp tőle értesülve a gyűjtemény értékéről és látva a bélyegbörze tárgyi környezetét, aligha róható fel neki, hogy nem tesz vételi ajánlatot. A cselekményszövés nem kínál alkalmat, hogy kiderüljön, tett-e kísérletet az elnök arra, hogy valamely közgyűjtemény befogadja az anyagot.

A narratíva nem kínál elégséges tájékozódást, hogy a gyűjtemény létrehozását az apa részéről mennyire motiválta a bélyegek iránti szeretet és szenvedély, mennyire a szakmai hozzáértés és büszkeség, mennyire a mohóság, a kapzsiság,⁵⁵⁷ avagy mennyire ezek vegyülete. A gyűjtemény értékének megítélésénél azonban nem hagyható figyelmen kívül, hogy az apa nem befektetőként vásárolta meg napi áron a kész gyűjteményt a cselekmény idején, hanem annak értéke az ő több évtizedes munkájának az eredménye. Jerzy elbeszéléséből ítélve az apa aligha volt a sztálini korszak haszonélvezője. Az, hogy a matrac alatt „vasalta” a nadrágját, amire Jerzy lesz figyelmes és amit taszítónak talál, a szegényesen, puritán módon berendezett lakása arról árulkodik, az apa viszontagságosabb életkörülmények közt élt korábban. Aligha zárható ki, hogy bélyeggyűjteménye létrehozásában, gyarapításában a közélettől való távolságtartás, a nyilvánosságtól való visszavonulás igénye is vezette őt, ahogyan nemzedéktársai, Zofia filozófiába, a szabó

⁵⁵³ A jelenet SMALL (2016, 225.) szerint a narratíva szándékosan kétértelmű: nem dönthető el, hogy kitervelt, esetleg már Czesław Janicki halálakor eldöntött cselekvés történt-e. JAWORSKI (2016, 27.) szerint a két fivér ráébred, hogy ez a három a felelős a lopásért, ám azt is belátják, ezt nem tudják rájuk bizonyítani és visszaszerezni sem tudják a gyűjteményt.

⁵⁵⁴ Ld. KICKASOLA 2004, 241. JAWORSKI (2016, 27.) szerint kettejük megbékélését megelőzi a megbékélés a gyűjtemény elvesztésével.

⁵⁵⁵ Vö. SMALL 2016, 217.

⁵⁵⁶ KICKASOLA (2016, 40., 46.) szerint a két fivér haptikus közössége (homlokukat összeérintik) felidézi, megismétli Paweł meghitt családi kötelekeit, haptikus kapcsolatát apjával és nagynénjével (egyikkel a sakkversenyen, másikkal annak lakásán ölelik meg egymást).

⁵⁵⁷ Artur a kapzsiság megnyilvánulását látja a gyűjteményben. KICKASOLA (2004, 239.) a gyűjtemény létrehozásának motívumai közt említi az önzést, az önös érdeket.

némaságba burkolta saját múltját. Jerzy és Artur látóteréből éppúgy hiányzik a múlt és az iránta való érdeklődés, mint nemzedéktársaikéból, a Noakowskiego utcai lakás társbérletiéből.

Befejezés

A tárgyalt három epizódban (*Kettő, Nyolc, Tíz*) a karakterek történelmi múltba veszni vélt tettei, döntései, szenvedései utat törnek maguknak a jelenbe, hatással vannak a karakterek és a velük kapcsolatban álló fiatalabb nemzedékek jelenbeli döntéseire, cselekedeteire - hiába palástolták, rejtegették féltve, törölték emlékeikből, burkolták hallgatásba, értelmezték át azokat a múltban is tevékeny karakterek, és hiába, hogy a később született nemzedékek a múlttól mit sem tudva vagy attól értetlenül és érdektelenül elfordulva élik életüket. A három epizód minden karakterének felróható, hogy nem járul hozzá a múlt feltárásához, a múlthoz vezető utak megnyitásához, hogy a múlt kiesik a jelen látóteréből.

Szabadság, magánbűnök, romlottság Kieślowski *Tízparancsolatában*

Bűnlajstrom II⁵⁵⁸

Jelen dolgozat második része Kieślowski *Tízparancsolata*⁵⁵⁹ narratív döntése vizsgálatának.⁵⁶⁰ Az epizódokban nem egyetlen elszigetelt vétkes, bűnös, hibás karakter áll szemben, kerül konfliktusba másokkal, akik mentesek volnának vétkektől, bűnöktől, hibáktól, hanem mindegyik epizódban majdnem minden cselekményalakító karakter valamikor valamiképp megsérti vagy megsértette az együttélés mércéit, akár szándékosan, akár kényszerűségből, akár tudtán kívül. Az állítás megfelel annak az értelmezésnek, amely szerint a tévésorozat nem kazuisztikus szemléltetése vagy igazolása a bibliai Tízparancsolatnak, hanem az emberi együttélés mércéit, az azokra való ráismerés lehetőségeit keresi olyan társas, társadalmi környezetben, amely elvesztette morális-erkölcsi tájékozódásait, méghozzá úgy, hogy témáival a bibliai Tízparancsolathoz utalja a nézőt.

A vizsgálódás hozzájárulás a narratív épített tér és az erkölcsi normák tévésorozatban láttatott egymáshoz való viszonyának, kölcsönhatásának kutatásához. Egyrészt törekszik helyzetekre szabottan, az indíttatások összefüggéseiben bemutatni az emberi viszonyulásmódokat, másrészt ezáltal hitelesíti magát a kutatást: a narratívában képzett lakótelep és a mércéit vesztett emberi együttélés aligha vonatkoztatható egymásra érdemben, ha az elbeszélői konstrukció a bűnös, vétkes, hibás tetteket csak alkalmilag, találomra, egy-egy egyén saját, elkülönült útjához kapcsolná.

A dolgozat azt a két sorozatepizódot elemzi, amelyeknek játékfilmváltozata is készült, ezek mozibemutatója megelőzte a sorozat televíziós vetítését. Közös bennük, hogy az *Öt*⁵⁶¹ az élet kioltásának, a *Hat* az élők közti érintkezésnek a személytelenségére mutat rá.

Tízparancsolat – Öt

⁵⁵⁸ A dolgozat az OTKA 143598 sz. kutatásának keretében készült.

⁵⁵⁹ A bibliai Tízparancsolatot álló, Kieślowski tévésorozatának címét - *Tízparancsolat* - dőlt betűvel írom. – B. L.

⁵⁶⁰ Az első részt ld. Bognár László: Szabadság, magánbűnök, romlottság Kieślowski Tízparancsolatában. Bűnlajstrom I. In *Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica* 27/3. 2023, 24–48.

⁵⁶¹ A sorozat epizódjaira dőlt betűs tőszámnevekkel hivatkozom.

Emberölés

Az epizód két emberölést mutat be: egy gyilkosságot és egy halálos ítélet végrehajtását, a hasonlóságra mutat rá az elbeszélés.⁵⁶²

Mindkét tett személytelen: az elkövető és végrehajtó nem ismeri azt, nincs tekintettel arra, nem mutat érdeklődést az iránt, nem állt előzőleg konfrontációban vagy konfliktusban azzal, akinek kioltja az életét. A személytelenség a gyilkosságnál mint véletlen mutatkozik meg (véletlen, hogy Jacek Łazar épp Waldemar Rekowskit öli meg), az ítéletvégrehajtásnál mint szükségszerűség (a bíró elmondja Piotr Balickinek, hogy nem volt hatással az ítéletre: „az ítéletnek annak kellett lennie, ami lett” – függetlenül az ügyvéd érveinek erejétől, helyénvalóságától). Az ítélet személytelenségét maga Balicki is megerősíti, bár aligha ez a szándéka, amikor vigasztalni akarja a fiút a siralomházban: Łazar: „Ellenem voltak. Mindannyian. Ugyanaz megy itt is”, Balicki: „Az ellen voltak, amit tettél”.⁵⁶³ A megfigyelés túlmutat a tévésorozat narratíváján: a vallási parancsolatokkal szembeállítva a tételes jogot, Ricoeur is megerősítheti ezt: a „joggal szemben az arc nélküli másik áll”.⁵⁶⁴

Egyik esetben sem kap esélyt az, akinek az életét elveszik, arra, hogy védekezék, teljes testi kiszolgáltatottságban, emberi méltóságuktól megfosztva ölik meg őket.⁵⁶⁵ Mindkettőben hangsúlyos a gyilkos eszközök gondozása az elkövető, illetve a végrehajtó részéről: a műgond eltereli a figyelmet a felelősségről, a tett súlyáról, azt sugallva, az eszköz öl.

A narratíva hozzáférést nyit a személyességhez, a karakterek személyiségéhez, egyéni életútjához. Ez ellenpontja annak, ahogyan az epizódban a gyilkos és az ítélezők, ítéletvégrehajtók viszonyulnak áldozatukhoz. Az ő szemszögükből az, amit az epizód elbeszél, érdektelen. A narratív konstrukció így állítja helyre a halálra szántak emberi méltóságát.⁵⁶⁶

Łazar és Waldemar karaktere

Jacek Łazar megátalkodott ember. Elkergeti a galambokat a járdáról, noha az öregasszony, aki eteti azokat és akinek alighanem azok az egyetlen társasága, kéri, ne zavarja őket.⁵⁶⁷ Belelök egy jól öltözött férfit a közcéce vizeletgyűjtőjébe

⁵⁶² Vö. HALTOF (2004, 94.) szerint a film „szinte egyenértékűvé teszi a két gyilkosságot”.

⁵⁶³ Vö. BAUR 2016, 132.: „Jacek *joggal következett arra*, hogy a törvény legfőbb üzenete, hogy teljességgel értéktelen és így méltatlan rá, hogy emberi lényként továbbra is létezzék” (kiem. B. L.)

⁵⁶⁴ RICOEUR 2003, 229.

⁵⁶⁵ Rekowski fejére zsákot húz Łazar, úgy veri szét a koponyáját, amikor akasztják, Łazar az egybegyűlteknél háttal áll és lóg.

⁵⁶⁶ Vö. KICKASOLA 2004, 186.

⁵⁶⁷ A játékfilmváltozatban az időse asszony megjegyzését alighanem kihívónak, tolakodónak tartja: az amiatt szól rá, hogy zavarja a galambokat, mert a fiú rágyújtott.

(azután, hogy az rámosolygott - szexuális kezdeményezés nélkül). Követ gurít a felüljáró korlátjáról az alatta futó forgalomba,⁵⁶⁸ hangjáték jelzi, el is talál egy szélvédőt: balesetet okoz, leáll a forgalom, a későbbi beállításban hallani a rohamkocsi közeledtét. A kávézóban beleköp kávéja maradékába, más ne ihassék utána belőle (noha ő maga egy leszedett üdítőszüvegéből issza ki a maradékot). Szenvtelenül nézi, amint egy embert két másik kíméletlenül megver a nyílt utcán. Előbb érkezett a taxiállomásra két lépéssel, de nem engedi át a taxit a két férfinak, akiknek sürgős volna és akik udvariasan kérik. Ahhoz sem járul hozzá, hogy együtt utazzanak egy szakaszon.⁵⁶⁹ Állati kegyetlenséggel meggyilkolja a taxisofőrt, közben egy pillanatra maga is visszaretten tettétől,⁵⁷⁰ majd elrabolja az autót. Ugyanakkor mély szeretet él benne elhunyt húga, Marysia iránt. Merengve időz el a rá hasonlító lányoknál: az utcai festő hasonló arcot rajzol, a fényképész kirakatában hasonló lány hasonlóképp elsőáldozós sorozata áll, a kávézó kirakatüvege mögött a hajpántos lány is hasonlít.⁵⁷¹ Húga elsőáldozós képét állandóan magával hordja,⁵⁷² felelősnek érzi magát testvére haláláért,⁵⁷³ a siralomházban úgy ítéli, ha húga él, másképp alakul a saját élete is, legutolsó kívánsága is húga elsőáldozós képéhez kapcsolódik, kéri, az ügyvéd menjen el a nagyításért és adja át az anyjának. Játékosság is van benne (még nincs huszonegy éves): a kávézó kirakata előtt álló két bakfisra, szabatosabban a kirakatüvegre kávé lötytyint, amin azok mulatnak. Húga fényképének előhívásakor felszabadult társalgást folytat a fényképezővel.⁵⁷⁴ Jó adag sérelem (kudarccélmény, kisebbségi érzés) emészti: erre vall,

⁵⁶⁸ Hasonló mozdulattal, mint amellyel a *Kettőben* Dorota csúsztatgatta a poharat az asztalon, míg az le nem esett és össze nem tört a konyhakövön.

⁵⁶⁹ Łazar aligha ismerős Varsóban. A kér férfi, akiknek sietős, a Mokotów negyedbe igyekeznek, rá is kérdeznak, nem oda tart-e Łazar, ő azt feleli, „az ellenkező irányba”. A taxiban azonban a Mokotów negyedet mondja úticélnak. A helynevet alighanem a két férfitől hallhatta. Amikor a taxis rákérdez, hová akart fúvart a két férfi, azt feleli Łazar, „az ellenkező irányba”. Ellenben a játékfilmváltozatban ismerősebb Varsóban: a Mokotów negyed ellentétéként meg is nevezi a másik negyedet – Wola -; Beatának, akinek a játékfilm-változatban az udvarlója, ismeri a lakhelyét, kocsikázni hívja a lányt. Nem mond ellent ennek, hogy a szállodát, amely felől az angolok kérdezik őt, nem tudja megmutatni, holott a közelében áll.

⁵⁷⁰ A még élő Rekowski véres feje láttán Jézust kiált, majd zsákba burkolja a fejet, ne kelljen látnia. BAUR (2016, 137.) – Garbowski nyomán - rámutat, Jézus említése azt jelzi, hogy Waldemar arcán Łazar ráismert a megfeszített Krisztus képére.

⁵⁷¹ Beata is hasonlít a húgra, de ennek csak a játékfilmváltozatban van jelentősége.

⁵⁷² Alighanem a fényképész kirakatában látott elsőáldozós sorozatról ötlük eszébe, hogy előhívassa és felnagyíttassa húga képét, amely erősen összegyűrődött, megtört a zsákjában. A siralomházban árulja el az ügyvédnek, azóta hordja magával a képet, amióta eljött a családjától.

⁵⁷³ A barátja ütötte el traktossal, akivel előtte Łazar együtt ivott.

⁵⁷⁴ Erre vall a kérdése is, hogy a fényképész a képből meg tudja-e mondani, hogy él-e, akiről készítették. A narratíva nyitva hagyja, hogy ironizál-e a fiú vagy komolyan gondolja.

hogy az utcai rajzolótól nem kér portrét magáról,⁵⁷⁵ hogy kitepi a műszerfalból az autórádiót, amikor meghallja a dalocskát a bátor oroszlánról – a gyilkosságot aligha tekinti bátor tettnek. Nem csak hűgát, a leginkább szeretett testvérét vesztette el, de igen korán az apját is. Bizonytalan abban, hogy joga van-e temetőben eltemettetni.

Waldemar Rekowski sem különb. A lakótelepen megvárakoztatja, majd nem veszi fel utasként a *Kettőből* ismert várandós Dorotát és Andrzejt. Sértő tekintetet vet a boltossegéd Beata miniszoknyája alá,⁵⁷⁶ amint az átveszi az árut a teherautón, tolakodó ajánlatot tesz neki⁵⁷⁷ - holott Rekowski házasember, ráadásul a bolt közelében lakik. Saját házasságát, feleségét fokozza le nyilvánosan. Nem veszi fel a dülöngélő utast a kísérőjével, kihívóan kiáll a taxiállomásra. A kutyasétáltatóra úgy dudál rá, hogy az egyik kutya kitepi magát a pórázból és beleszalad a forgalomba – viccesnek tartja, holott mindkettőt komoly veszélynek teszi ki. Ugyanakkor van benne szolidaritás: a kóbor kutyának adja a feleségétől készített szendvicset - a jelenet arról vall, ez nap mint nap megismétlődik. Van benne szakmai igényesség (kocsija karosszériáját még fényezőpasztával is átkeni). Amikor Łazarz beszáll és látja, két másik sietős utas akart volna beszállni, megkérdi Łazartól, azok hová készülnek, ez arra vall, kész lett volna együtt vinni őket egy szakaszon. Előzékenyen előre enged a zebrán az óvodásokat.

Łazarz indítéka

Véletlenek sorozata vezet ahhoz, hogy épp Rekowskit gyilkolja meg Łazarz, hogy épp ő áll be a taxiállomásra, amelyet a fiú kiszemelt magának. Ha felveszi Dorotát és férjét a lakótelepen, vagy ha felveszi a dülöngélő utast a kísérőjével, vagy épp a két sietős férfit kérdezi meg úticéljuk felől, aligha ő az áldozat.

Arról azonban, mennyire véletlen szülte döntése Łazarznak a gyilkolás, és hogy mikor határozza el magát, a narratíva elbizonytalanít. Már a mozipénztárosnőtől a legközelebbi taxiállomás felől érdeklődik. Kettő is útjába akad, az egyik nyílt területen (a felüljárón kémleli a hóna alatt), a másik a mellékutcában. Utóbbira rálát egy posztos rendőr, csakhogy – lesz rá figyelmes a fiú – őt felveszi egy járőr-kocsi. Ezután a kávézóban már a kötelet szabja. Mindez arra vall, eleve ezzel a céllal érkezett a városba. Ennek ellene szól azonban, hogy a fényképésznél

⁵⁷⁵ A játékfilm-változatban kihívóan viselkedik a rajzolóval: rákérdez, mennyibe kerül egy rajz, majd a bevételét kezdi firtatni, a rajzoló pedig visszatámad, hogy ért-e bármihez is – amivel alighanem szíven találja a fiút.

⁵⁷⁶ Rekowskival ellentétben a kamera nem néz Beata lába közé.

⁵⁷⁷ Rekowski szó szerint jobb életet ajánl a lánynak. Kérdés, ezen inkább csupán szexuális szolgáltatás és ellenszolgáltatás értendő, vagy házassági ajánlat is. Utóbbi, Rekowski korát és küllemét látva, valószínűtlen. A játékfilm-változatban egyértelmű szexuális ajánlatot tesz a lánynak, azt kérdi tőle, megengedi-e, hogy elvigye őt. A *Háromban* szintén válás és házasság ígéretével csalta Janusz, a taxis a feleségét Ewával, igaz, jóval kisebb korkülönbség volt a szeretők között.

minden nyugtalanság nélkül veszi elő zsákjából a pajszert és a kötelet. Rekowski taxijában már a napellenző takarásába emeli a fejét, ne láthassa az arcát az út mentén álló figuráns.

A kávézóbeli viselkedése kétértelmű. Értelmezhető felszabadult játékként a két bakfissal⁵⁷⁸ - mellette szól, hogy a húgára hasonlító lány kedvre deríti, a kötelet visszateszi a zsákjába. De azt is jelentheti, hogy a kávéval a lányok figyelmét igyekszik elterelni a kötélről, amelyre a pult alatt rálátni a kirakatból.⁵⁷⁹ Amint elmentek a lányok, folytatja a műveletet.

Łazar alighanem jobb teendő híján, céltalanul, taláalomra gyilkol.⁵⁸⁰ Mellette szól a montázsszekvencia: Łazar városbeli lődörgése közben az ügyvéd, Piotr Ballycki gondolatait hallani: „Mindnyájan azt kérdezzük, van-e értelme annak, amit teszünk. [...] Egyre gyakrabban kételkedünk saját tetteink értelmében. És talán még terveink értelmében is kételkedni kezdünk”.⁵⁸¹ O’Sullivan szerint véletlenszerűen dönt arról, hogy ő, az alkalom is véletlenszerűen adódik, ugyanakkor a gyilkosság lehetséges indítékának tartja, hogy Łazar ezáltal vesz elégtételt húga halálán,⁵⁸² ám nincs jele, hogy ez megfogalmazódna benne.

A gyilkosságot épp egy nappal (!) huszadik születésnapja előtt követi el Łazar.⁵⁸³ Az, hogy épp ekkor ő unalomból vagy jobb híján, magányára, társtalanságára vall. Apja és húga, akiket szeretett, a sírban. Szülőfaluját el kellett hagynia, holott visszavágyik.⁵⁸⁴ A tárgyaláson néptelen az ülésterem: anyját és két fivéréét látni, akik nem keresik a szemkontaktust vele, bátyja egy csomag cigarettát ad neki. A háttérben ülő Beata nem miatta jött, hanem Rekowski miatt.

⁵⁷⁸ PÖRÖS 1991, 43.

⁵⁷⁹ BAUR 2016, 124. szerint a bakfisok arcán látszik, hogy Jacek ételdobálása „nem csak vicces, hanem éppannyira fenyegető és erőszakos”

⁵⁸⁰ Ugyanez nem állítható a játékfilmváltozatról. Annak cselekményében kezdettől az a célja a fiúnak, hogy autót szerezzen: a gyilkosság után a lopott taxival (amelyről eltávolította „taxi” táblát) első útja Beata lakására vezet. A lánynak tett ígéretére (!) hivatkozik, hogy elviszi őt utazni. Dorotával példálózik, akiről a lány mesélt neki, aki szabadidejében a hegyekbe megy - kiderül, rosszul emlékszik, mert a lány Dorota férjéről mesélte ezt. Felajánlja, a hegyekbe is elmehetnek. Beata dermedten ismer rá Rekowski taxijára a visszapillantótükréről lelógó figuráról. A tévéepizód semmi kapcsolatot nem mutat Łazar és Beata között. - Kieślowski színészvezetését és vágáskonceptióját dicséri, hogy Łazar és Beata közös jelenete más értelmet ad Łazar minden más korábbi jelenetének.

⁵⁸¹ Vö. KIEŚLÓWSKI 1996, 134.: „bizonytalanságot tapasztaltam a nagyvilágban is. Még csak nem is a politikára gondolok, hanem a hétköznapi életre. [...] az volt a mindent átható benyomásom, hogy olyan emberek figyelnek, akik valójában nem tudják, mi végre vannak a világon”.

⁵⁸² O’SULLIVAN 2009, 217. sk.

⁵⁸³ Az ítéletben, amelyet az ügyész az akasztás előtt felolvas, az áll: a fiú 1967. márc. 17-én született és 1987. márc. 16-án ölte meg a taxist. A játékfilmváltozatban 1967. márc. 19. Łazar születésnapja.

⁵⁸⁴ A kényszer okát nem nevezi meg a siralomházban az ügyvédnek.

Balicki évelése és viselkedése

Az *Őt* a cselekménybe emeli és hangsúlyozza Balicki érveit a halálbüntetés ellen. A narratíva úgy alakítja, hogy háromszor is meg kell birkóznia a feladattal: először az egyetemi felvételin, másodsor az ügyvédi szakvizsgáján – ezt halljuk a film elején a vizsga előtti percekben –, mindkettőn sikerrel jár, végül a tárgyaláson kudarcot vall. A játékfilmváltozatban nem csak Balicki érvei nem hangzanak el a halálbüntetés ellen, de a téma is csak egyszer és érintőleg kerül szóba az ügyvédvizsgán, amikor a preventív joggyakorlatról fejt ki nézeteit. A játékfilmváltozatban Balicki más karakter: a vizsgán nem a halálbüntetés kérdését kapja, hanem arra kell válaszolnia, miért akar ügyvéd lenni. Válasza az, hogy nem tudja. Azt mondja, már egyetemi felvételijén és az államvizsgáján is ezt kérdezték tőle. Az *Őt* végén Balicki egy tisztás szélén parkol, kiszállván kocsijából kilencszer (!) ismétli meg, hogy „Gyűlöllek benneteket”. A játékfilmváltozat erőtlennek, letaglózottnak, tehetetlennek láttatja őt a végén, ül az autójában, kapaszkodik a kocsiajtóba és keservesen sír – ez megfelel a pályakezdő bizonytalanságának.⁵⁸⁵

Ítélethirdetés után személyes találkozásukon a bíró először csillapítani igyekszik Balicki önhibáztatását, mondván, az ítélet nem lett volna más akkor sem, ha tapasztaltabb és híresebb ügyvéd védi a fiút, az ügyvéd sem szakmailag, sem emberileg nem vétett, az erkölcsi felelősség az ítélet miatt őt, a bírót terheli, majd alkalmatlannak („túl érzékenynek”) nevezi Balickit a jogi pályára. Az ügyvéd saját elképzeléséhez hűen⁵⁸⁶ azt keresi, nem volt-e módja megelőzni, elejét venni a tettnek. Úgy véli, ügyvédvizsgálata után épp Łazarral egyidőben tartózkodott a Krakowskie Przedmiescie utcai kávézóban. Csakhogy a tévéepizód montázsszekvenciájának párhuzamos vágásai rácáfolnak az ügyvéd különös, önmarcangoló elképzelésére.⁵⁸⁷ Hiába minden tehetsége, Balicki nem talál támogatásra az igazságszolgáltatás szereplőitől, hogy Łazar emberi méltóságát megadja, helyreállítsa,

⁵⁸⁵ Vö. KRAKUS 2018, 39. szerint a két befejezés jól mutatja a két változat különbségét: a sorozatepizód intellektuálisabb, a játékfilm emocionálisabb (vö. uott., 38). A két változat különbségéhez vö. CIMENT 1991, 51.: „[Kiesłowski] a másik lehetőséget [választottam]: hogy eljátszom a különféle változatokkal [...]. A film [*Rövidfilm a gyilkosságról*] és az V. epizód közti különbség valóban jellegzetes: a nézőpontváltásból adódik. Beletettem tehát a televíziós változatba az ügyvéd monológját, aki a saját szemszögéből mondja el a történetet, így a végén megengedhettem, hogy azt kiabálja: 'Gyűlölöm! Gyűlölöm!'. Megpróbáltam ugyanezt a befejezést beletenni a moziváltozatba, de egyáltalán nem illett hozzá”.

⁵⁸⁶ Az *Őt* elején arról beszél Balicki, hogy a „büntetés egyfajta bosszú, különösen, ha a célja a bünnöz megkárosítása és nem a *bűn megelőzése*” (kiem. B. L.). Vö. BAUR 2016, 131. Márpedig – kapcsolható a Tízparancsolat Balicki érveléséhez – a „Ne ölj” tiltja a bosszút, vö. LACOCQUE 2016, 159., KEK 2020, 590. (2302. pont).

⁵⁸⁷ Ő épp Káinról beszélt a vizsgabizottságnak, amikor Łazar már a pultnál áll a kávézóban. A játékfilmváltozat montázsszekvenciája ellenkezőképp azt támasztja alá, hogy épp akkor tartózkodott a feleségével a kávézóban, amikor Łazar is ott volt.

ami elsőre saját magának sikerült azzal, hogy Jaceknek szólította, amikor épp elszállították a tárgyalás helyszínéről és beszállt a rabkocsiba.⁵⁸⁸

Tanácsstalanságának jele, hogy előbb a börtönparancsnok, majd az ügyész felszólítására sem fejezi be beszélgetését Łazarral a siralomházban,⁵⁸⁹ sőt azt üzeni az ügyésznek, sosem mondja azt, hogy kész van (*już*). A jelenet értelmezhető Ricoeur leírásával: „A szeretet nyomást gyakorol az igazságra [*la justice*], hogy bővítsa a kölcsönös elismerés körét”.⁵⁹⁰

Balicki elképzelése, amely szerint a „törvényeknek nem utánozniuk kellene a természetet, hanem tökéletesíteniük azt”, túltekint a sorozat narratíváján, sőt túl a joggyakorlaton. Vallás és erkölcs szembeállításának áthidalhatóságáról állítja Ricoeur, hogy a vallásnak „nincs más tárgya, mint az erkölcsi alany megújítása, más szóval újjáteremtése vagy jobban mondva a (*valamire*) képes erkölcsi alany megteremtése”.⁵⁹¹

Balicki érve elhangzik az *Ötben*, ám a játékfilmváltozatban nem, holott aligha különbözik a két film megítélése a halálbüntetésről. Hitelesíti a narratívát, hogy az *Öt* a bibliai Tízparancsolat keretében, távlatában teszi témájává a halálbüntetést: a Tóra törvényének környezetében annak mondhatni ellenpontjaként a jog törvényét. Úgy fest, Balicki érvelése és viselkedése oly módon világít rá a kettő különbségére, hogy mintha a bibliai Tízparancsolattal szemben támasztható vára-közásokat a jog törvényeire vetítené.

Balicki elgondolása értelmezhető LaCocque törvényértelmezésével. LaCocque kiemeli, hogy a Tóra „irányítást jelent, életstílust, nevelést, ’pedagógiát’”,⁵⁹² hogy a Tóra számára „az emberi élet szentsége a legfontosabb”,⁵⁹³ hogy a Tóra törvényét „nem a büntetéstől való félelem ösztönzi, hanem az igazodás vágya Isten akaratahoz”,⁵⁹⁴ hogy „nem az állam kényszerítő hatalma által érvényesíthető szankciók fenyegetése révén” szerez magának érvényt,⁵⁹⁵ a parancsolat

⁵⁸⁸ A siralomházban Łazar bevallja, hogy könnyekre fakadt ettől. Balicki viselkedésének üzenetét és hitelességét a hozzátartozók is tanúsíthatják, amikor az elvesztett tárgyalás után cigarettával kínálják az ügyvédet a folyosón, amelyet az el is fogad.

⁵⁸⁹ A találkozást a fiú kezdeményezte alighanem azért, hogy megkérje az ügyvédet, közvetítsen közte és anyja közt: ahhoz, hogy apjával egy sírba kerülhessen, anyjának le kell mondania saját sírhelyéről.

⁵⁹⁰ RICOEUR 2003, 227. Balicki viselkedése valamiféle polgári engedetlenségként (vö. uott.) is értelmezhető. Vö. még uott, 224.: a szeretet nyomást gyakorol az igazságra, „hogy az frontálisan támadhassa a kirekesztés gyakorlatait, amelyek talán minden erős társas kötelékkel ellenkeznek”, vö. még uott, 219.

⁵⁹¹ RICOEUR 2003, 235., kiem. ered.

⁵⁹² LACOCQUE 2003, 141.

⁵⁹³ LACOCQUE 2003, 144., vö. uott, 160.

⁵⁹⁴ LACOCQUE 2003, 144., vö. RICOEUR 2003, 200. LACOCQUE 2003, 162. rámutat a dilemmára is, amely szerint épp az emberi élet szentsége teszi szükségessé az emberi élet kioltásáért kiszabott halálbüntetést, „mert a törvényhozó idegenkedik az emberi élet pénzzel való megváltásától”.

⁵⁹⁵ LACOCQUE 2003, 145.

azért „ígéret, mert hiányzik a parancsoló félnek az utasított felé irányuló minden önkénye [...] részvétellel érteti meg, hogy mi akadályozza a szövetség beteljesedését”,⁵⁹⁶ hogy „a szabadság itt nem engedély, hanem parancsolat [...] a szabadság nem természetes vágyaink követésében, hanem meghaladásában áll”,⁵⁹⁷

Balicki megfontolásait megerősítheti *A Katolikus Egyház Katekizmusa* 2267. pontjának új szövegezése: „a halálbüntetés megengedhetetlen, mert vét a személy sérthetlensége és méltósága ellen”.⁵⁹⁸ Más érveléssel erősítheti meg LaCocque, aki Harrelson nyomán azt állítja: „az élet elvételének tiltása nem annak a meggyőződésnek köszönhető, hogy az élet szent és sérthetetlen [*sacro-sainte*], hanem annak, hogy az élet Istenhez tartozik, aki teljességgel rendelkezik vele”.⁵⁹⁹

A környezet romlottsága

Nem csak Rekowski és Łazar viselkedése, de a cselekményben megjelenített környezetük is tele van olyan megnyilvánulásokkal, amelyek sértik az emberi együttélést: Beata magakellő riszálása Rekowski előtt a nyílt színen, a tömbház felső emeletéről valaki kidob az ablakon egy vizesrongyot (amely majdnem Rekowski fejére esik), a mozipénztáros nem néz Łazar szemébe, szépítkeznek, miközben beszél hozzá, az eldurvult verekedést mint megszokott utcai jelenetet mutatja a narratíva⁶⁰⁰. Közösségi léptékben rombolja az együttélést a tömegközlekedés megoldatlansága, a taxihiány⁶⁰¹ (ez a helyzet nélkülözhetetlen előfeltétele Rekowski önkényeskedéseinek az utazni vágyókkal szemben), éppígy a szurkolók csoportjának közlekedési szabályokra fittyet hányó vonulása. A hóhér a melege panaszkodik belépve a börtönudvarra, a kivégző eszközök előkészítését rutinosan és unottan, kínos aprólékosággal végzi, türelmetlenül cigarettára gyújt, miközben az ügyvéd beszél Łazarral a cellában, az ügyész helyzethez nem illő figyelmességgel gratulál az ügyvédnek újszülött gyermekéhez, az orvos már akkor tölti ki a halotti bizonyítvány rovatait, amikor Łazart még be sem vezették az akasztás helyszínére, a hóhérsegéd infantilisan, megfeleléskényszeresen túljátssza szerepét, lealacsonyító a mód, ahogyan a börtönparancsnok, majd a hóhér cigarettával kínálja Łazart, az akasztás színi látványossággá alakul a függönnyel berendezett térben. A

⁵⁹⁶ LACOCQUE 2003, 151., vö. uott, 154.: „A parancsolatok tagadó jellege nem predikatív, hanem megkülönböztető”.

⁵⁹⁷ LACOCQUE 2003, 155.

⁵⁹⁸ KEK 2020, 582., vö. FERENC PÁPA 2017, LADARIA – MORANDI 2018. A korábbi megfogalmazás szerint (KEK 1994, 448.): „az Egyház hagyományos tanítása elismerte a törvényes közhatalom jogának és kötelességének jogosságát, hogy szigorú büntetést szabjon ki az elkövetett bűntény súlyosságának arányában, nem zárva ki rendkívül súlyos esetekben a halálbüntetést sem”.

⁵⁹⁹ LACOCQUE 2016, 163. Ehhez vö. még KEK 2020, 585. (2280. pont).

⁶⁰⁰ A játékfilmváltozatban a kapualjba taszítják be áldozatukat az üldözők és ott kegyetlenkednek vele.

⁶⁰¹ Kígyózik a sor a taxiállomás előtt.

börtönőrök szorításában a fiú nem tudja közölni a pappal bűnbánatát, önreflexióját.

A társadalom meghasonlottságának, az emberi kapcsolatok romlottságának megfelel a város meghasadt, megtört képe a ház bejárati kapuja és a mozi hirdőtöszekrénye üvegének a tükrében. A természet rendjének sérülésére vallanak a füstöt okádó gyárkémények a Mokotów negyedben.

Tízparancsolat – Hat.

A helyzet

A sorozatepizód Tomek és Magda szerelmét mutatja be. Szerelmük felemás, mert egymás iránt érzett és mutatott szerelmük nem egyidejű. A cselekmény első, nagyobb részében Tomek szerelmes Magdába, ő azonban kezdetben nem is tud a fiú létezéséről, majd úgy ismeri meg, mint aki régtől többféle módon is tolakodó, sértő, helyzetével visszaélő módon viszonyul hozzá, később nem érinti meg őt Tomek szerelmi vallomása, mert nem hiszi, hogy léteznék szerelem (tehát koncepciója szerint sem szerelmes), testi közeledését a fiúhoz az ösztönzi, hogy bebizonyítsa számára, a szerelem nem több testi örömszerzésnél. Tomek magömlésével fordul a helyzet: Magda megnyílik Tomek iránt, alighanem beleszeret és Tomek távolodik el tőle.

Magda karaktere

Magda Tomeknek előadott és szemléltetett szerelemtagadása csakugyan lehetséges kontextus partnereihez való viszonyainak értelmezésére, ám szerelmi jelenetei aligha alkalmasak annak szemléltetésére.⁶⁰² Nem derül ki a cselekményből, hogy mindig alkalmi partnereket választana, és hogy milyen sűrűn váltogatja őket.⁶⁰³ Szemüveges szeretője mintha nem elsősorban szexuális céllal érkezett volna, mintha Magda egyenesen beleszeretne egy meghitt pillanatban (amikor a férfi a láncfonalak közé szövi a nő haját), aminek szemtanúja Tomek is, a néző is. Kétségtelen ugyanakkor, hogy méltóságában megsérti őt: első zavartalannak ígérkező együttlétét a férfivel Magda mutatóványként ajánlja Tomek figyelmébe (átrendezi hozzá a szobát is), már az ágyban a férfit is tájékoztatja erről (ezzel indokolja, miért kell égnie közben majd a lámpának). Azzal is a férfivel való kapcsolatát fokozza le, hogy épp tervezett szeretkezésük idejére viszi a lakására Tomeket. Ha

⁶⁰² Napjaink társközvetítő internetes oldalai ismerkedési protokolljának látószögéből Magda második férfivel való kapcsolatának alakulása a személyes kezdeményezés és kockázatvállalás, az emocionális nyitottság és receptivitás vonásait mutatja. Épp ebben a jelenetben lepleződik le a mai protokoll személytelensége, emocionális igénytelensége, kockázatvállalási fogyatékosága (gyávagsága).

⁶⁰³ KICKASOLA (2004, 212.) állítása Magda szabados nemi életéről kreatív értelmezői adalék a cselekményhez.

Tomek nem fut el (márpedig ez, úgy fest, nem szerepelt Magda számításai közt), alighanem találkozik a férfivel a nő lakásán. Azután, hogy Tomek elmenekült tőle, a csukott ajtón át szakít a férfivel, a lakásból kikiabálja neki, hogy nincs otthon. A hátrafésült hajú férfi szexuális céllal érkezik, ám később a vele való szakítás megviseli Magdát (holott ekkor már van neki a szemüveges férfi). A cselekmény előtt egy évvel volt társához, aki közben Ausztráliába emigrált (disszidált), alighanem gyengéd szálak fűzték.⁶⁰⁴ Komolyabb kapcsolatnak ígérkezett, Tomek egy köteg levelet ad át Magdának a kávézóban, amelyeket Ausztráliából írt a fiú, és amelyeket Tomek magához vett (ellopott) a postán. Látni, kedves emlékek peregnek elő Magdában, amikor bontogatja őket, beléjük olvas, ám pillanatokon belül elengedi a köteléket.

Kínálkoznék következtetni kapcsolatainak személytelenségére, ezáltal Magda magánéletének, társas viszonyainak igénytelenségére abból is, hogy úgy találkozik Tomekkel a kávéházban, úgy viszi fel őt a lakására, úgy teszi szét neki a lábát és úgy jár a fiú szobájában (ahová a szállásadó engedi be őt), hogy a nevét sem tudja neki. Jókora késéssel jut eszébe megkérdezni Tomek szállásadónőjét, másodszer csöngeti ki őt csak azért, hogy ezt megkérdeje tőle, de Tomek vezetéknevét (*nazwisko*) ő sem árulja el, ahogyan a postai kézbesítő sem. A kávézóban azonban a nézők is tanúi Magda érdeklődésének, életéről, szokásairól kérdezzeti a fiút.

Magda szerelemtagadása, úgy fest, inkább kapcsolatainak esendőségéről, érzelmi élete sérüléseiről vall.⁶⁰⁵

Viselkedésére magyarázat, hogy Magda a fátumban hisz. Erre vall asztalán az állandóan kiterített sorsvető kártya, a mindig kéznél lévő jóslóinga, amellyel nem csak Tomek tenyerét, de a vajaskenyeret is megvizsgálja, a sorsszerűnek értelmezett véletlenek (attól teszi függővé, lakására viszi-e Tomeket, hogy futva elérik-e az autóbust, amelyre majd csak úgy tudnak felszállni, hogy a vezető visszanyitja számukra az ajtót). Kudarcaival is alighanem azért képes megbékélni, mert a sors rendeléseiként szenved el azokat. Alighanem ezért törődik bele, hogy elveszítette a fiút, aki emigrált (disszidált). Alighanem ez vezeteti érdeklődését Tomek iránt is: megtudni, kit mért rá a sors.

Magánéletének kudarcai azonban nem korlátozhatók Magda társkapcsolataira. Ide tartozik még, hogy a ki nem szállított reggeli tej árát a közért nem téríti vissza, hogy a kiszállító felcsöngetheti őt hajnalban egy hiányzó üres tejesüveg miatt. Éppígy a postán őt ért hivatali abúzus (a hivatalvezető ahelyett, hogy jogot vagy igazságot szolgáltatna neki, panaszának további lehetőségétől is megfosztja azzal, hogy eltépi az értesítőcédulákat, a tárgyi bizonyítékot, továbbá az ügyfelek

⁶⁰⁴ Vö. GARBOWSKI 1996, 100.

⁶⁰⁵ Tomekkel történt harmadik találkozásán Magda ingadozik a között, hogy nyitottan fogadja Tomek szerelmét vagy elutasítsa azt. Tehát nagyon is tud a szerelem Tomekben élő eszményéről. Ezért csupán korlátozottan áll KICKASOLA (2004, 216.) állítása, amely szerint Magda „semmit nem tud arról az eszményről, amelynek létét Tomek kétségbeesetten igényli”.

nyilvánossága előtt megvádolja őt, csalással akar pénzhez jutni).⁶⁰⁶ Így értelmezendő a saját lakásában a gázzszivárgáselhárítóktól elszenvedett sérelem (akik úgy jönnek ki riadóköcsival és rontanak rá, hogy nem ellenőrzik a bejelentés hitelességét). Éppily tehetetlen a lakótelep teréből fakadó tolakodással szemben: bárki meglesheti őt a lakásában (nem csak Tomek, de azt megelőzően Tomek barátja is ezt tette, sőt Tomek szállásadónője⁶⁰⁷ is ezt teszi később), ha nem függönyözi el teljesen a szobát (ha nem különíti el magát teljesen a külvilágtól).⁶⁰⁸ Kudarcnak tekintendő – bármennyire apróság - az is, hogy a konyhaasztalon felborítja a teli tejesüveget, az asztalra kiömlik a tej. Igaz, ebbe bele is vetíti frissen megszakadt kapcsolatát első szeretőjével, a szétfolyt tej fölött sír⁶⁰⁹ (épp azután lépett a lakásba, hogy kiszállva annak autójából a ház előtt szakítási jelenetet rendeztek és az elhajtott).

Tomek karaktere

Tomek számtalan vétséget elkövet. Lopja a nagyobb teljesítményű távcsövet az iskolai szertárból. Magda magánéletébe a legkülönfélébb módon betolakodik: titkon lesi őt, életmódját, szokásait éppúgy, mint intim kapcsolatait, belső érzelmi életét, telefonon zaklatja, szeretkezése közben ráküldi a gázzszivárgáselhárítókat (akiket hamis bejelentéssel hív ki), ellopja a Magdának küldött leveleket, értesítőket hamisít nem létező kifizetési utalványról, amelyekkel berángatja a nőt a postára (ráadásul hamis várakozást is ébreszt benne a pénz iránt), tejkiszállítóként a lakásán zaklatja őt (álságosan megrendezett okból kicsöngeti őt hajnalban, hiszen Magda kitette a csereüveget, csakhogy azt Tomek eldugta, végül a két csereüveget a friss palack mellett hagyja). Hazudik, hogy csak egyszer nézte végig szeretkezését, Magda szexuális szokásairól adott aprólékos leírása ellen vall. Felróható

⁶⁰⁶ Vö. BADOWSKA 2016, 157.

⁶⁰⁷ KRAKUS (2018, 40.) szerint Tomek szállásadónője keresztanyja Tomeknek.

⁶⁰⁸ Ebből a látószögéből aligha marasztalható el Magda azért, amiért GARBOWSKI (1996, 48., 85.) teszi, hogy tudniillik exhibicionista volna. Igaz, Tomek leírása szerint a lakás több helyén is szokott szerelmeskedni, ám az ágy, amely par excellence erre szolgál az ablak alatt van, ahová nehéz kintről belátni. Ahhoz, hogy Tomeknek felkínálja szeretkezését a szemüveges férfivel, Magda eltolja az ágyat az ablaktól.

⁶⁰⁹ A kiömlött tej mint a megszakadt kapcsolat képe mondhatni diegetikus hozzájárulást adhat a *Tízparancsolat* metafizikai, mélylélektani, keresztényi olvasataihoz. Nem egyszer extradiegetikus referenciákkal (univerzális, ebből következően hallgatólagosan diegetikus is érvényesnek állított) utalásokként (jelzéseként, szimbólumokként) értelmeznek cselekménybeli mozzanatokot, majd e többlettérmeket mint transzcendens vagy keresztényi jelentésréget rávetítik az epizódra, a sorozatra. Ld. GARBOWSKI 1996, 12., 16., 17., 20., 37., 50., 54-56., 63., 70., 72., 82., 84., 86., 92-95., 103., KICKASOLA 2004, 168-170., 178., 181-183., 208., 213., 215., 217., 232-234., 237. sk., 240.

neki, hogy öngyilkosságot akar elkövetni,⁶¹⁰ ám ezt a narratíva nem teszi témává, azaz nem következik belőle további konfliktus, éppúgy, ahogyan a *Háromban* és a *Kilencben* sem, sem Ewa öngyilkosági tervét, sem Roman öngyilkosági kísérletét.

A cselekményben eleve a már szerelmes Tomeket látjuk, nem azt, aki önkielégítése szexuális eszközöként tekint Magdára (lesí meg őt) – amit saját maga vall be a nőnek. Ezt jelzi, hogy a cselekményben nem figyeli Magda szeretkezéseit: közben leviszi a szemetet (a szemetesakna nem működik az épületükben), kihívja Magdához a gázzivárgás-elhárítót. A számára rendezett szeretkezésjelenet nézi ugyan, ám ez nem lopott látvány, Magda telefonon kínálja fel neki az élményt, a jelenet ki sem bontakozik, a szerető riadtan ugrik ki az ágyból megtudva, miben kellene szereplőnek lennie.

Tomek alighanem úgy gondolja, a mód, ahogyan Magda világába, életébe behatol, a törődés és a szeretet lehetséges módja és megnyilvánulása. A magánélet tiszteletét aligha tapasztalhatta meg az árvaházban, sőt az is kérdéses, találkozott-e bármi nyomával vagy maradványával a magánéletnek és az intimitásnak. A nő társai és társцерéi láttán, a fiú alighanem felhatalmazva érzi magát arra, hogy - mesébe illően - megmentse Magdát. Szabatosabban arra, hogy valami olyasmit nyújtson neki, amit az a férfiaktól nem kap, vagy legalábbis a távcsövön át nem látszik kapni tőlük. A tekintetet, amely körülölel és óv. Magda sírására, amire – Tomek döntéséből ítélve - nem sűrűn lehetett példa megfigyelései kezdete óta, erre a rendkívüli érzelmi megnyilvánulásra rendkívüli választ talál ki: szeretné, ha a nő látná is azt, hogy Tomek látja őt. Más szóval: a szemébe akar nézni.⁶¹¹ A pult üveglakánának nyílásán át semmi nem választja el őket.

Tomek elképzelésének akkor van értelme, ha – és alighanem maga is úgy ítéli, hogy -, tekintete akkor is, úgy is hat, ha Magda nem ismeri nézése értelmét. Sőt – vonatkoztathatjuk a távcsöves figyelésre – akkor is, ha Magda nem is tud az őt látó tekintetről, nem látja azt.⁶¹² Az epizód kezdetén hasonló tekintetváltás történt köztük a postán, amelynek jelentése visszamenőleg válik világossá. Egyik alkalommal sem látni jelét, hogy Tomek az ügyfélpulton át rövidebb meghítt szóváltást tervezne Magdával. Tomek és Magda világlátásában alighanem az a közös, hogy mindkettő elfogadja a nehezen racionalizálható, a szubsztancia metafizika segítségével nehezen leírható mozzatok tevékeny és hathatós jelenlétét.⁶¹³ Az

⁶¹⁰ A KEK (2020, 586) 2282. pontja árnyaltabban lát: „[...] a megpróbáltatástól, szenvedéstől [...] való szorongás vagy félelem csökkenthetik az öngyilkos erkölcsi felelősségét”. A KEK 2281. pont (uott.) látószögéből Tomek „helyes önszeretettel” sem rendelkezik.

⁶¹¹ Vö. BADOWSKA 2016, 156. megfogalmazása szerint „látogatás [visitation]” céljából, „kapcsolatfelvétel végett” idézi meg Tomek Magdát a postahivatalba.

⁶¹² KICKASOLA (2004, 214.) szerint Tomek nézése Istenéhez hasonló („God-like”).

⁶¹³ A kávézóban Magda rákérdez, a születése pillanatára is emlékszik-e Tomek, aki előtte jó emlékezőtehetségéről beszélt. A fiú azt feleli, néha úgy érzi, igen.

előre nem látott hivatali visszaélést, amelyet Magda miatta elszenvedni kénytelen és amely tovább rontja a lelkiállapotát, Tomek orvosolni akarja. Kilép az üvegablakok biztonságából és szemtől szembe párbeszédet kezdeményez Magdával.⁶¹⁴ Ez jóval több, mint amit tervezett, nem ura a helyzetnek.

Személyes találkozások

Összesen háromszor találkoznak személyesen négy különböző helyen. Az első és a harmadik találkozást Tomek kezdeményezi, a másodikat Magda.

Először a posta mellett közvetlenül a hivatalvezetővel történt összetűzés után találkoznak. Tomek bevallja bűneit: megleste Magdát az ablakon át, amikor sírt, hamisította az értesítőt, nem érkezett pénz a számára, ezért látni akarta Magdát. Magda elutasító, elzavarja őt.

Ezután Magda kezdeményez: meghívja Tomeket leskelődni, szexjelenetet rendez számára, a szemüveges férfi azonban nem kapható rá, leüti Tomeket. A második találkozás a rákövetkező hajnalon Magda lakása előtt, a folyosón történik. Magda rájött, a postás és a kukkoló azonos a tejesemberrel. Rajtatűtésszerűen rányitja a lakásajtót. Kérdéseivel, szexuális javaslataival sarokba szorítaná Tomeket, ám az szerelmet vall és zavarában meghívja Magdát fagylaltozni, amit az elfogad.⁶¹⁵

Harmadszorra a kávézóban találkoznak

Kiderül, egy éve, épp amikor kezdett leselkedni Tomek Magdára, többször is járt egy fiú (*chłopiec*) Magdánál, alighanem a szeretője volt, alighanem egyidős Tomekkel. A cselekményben látott két férfival ellentétben őt Magda is és Tomek is szerette (*lubić*). Annymód azonban nem kötelezte el magát mellette Magda, hogy együtt disszidált volna vele. Alakja azért fontos, mert jelzi: Magdától nem idegen, hogy nála fiatalabbakkal kezdjen. Az, hogy a korkülönbség nem akadály,⁶¹⁶ hallgatólagosan a kölcsönösség ígéretét jelentheti Tomek számára Magda iránt érzett szerelmében, továbbá valamiféle „előképét az eljövendőnek”,⁶¹⁷ amiről Tomek ábrándozik. Elhangzik a fiúról, hogy tejet és zsemlet vitt Magdának. Ez a tej dietetikus többletértelmét jelzi. Szakítása után az asztalra kiömlött tej nem csak

⁶¹⁴ Akkor is szemtől szembe találja magát Magdával, amikor hajnalban kicsöngeti őt a lakásából, ám a nő fáradt, még nem eszmélt fel, nem valósul meg köztük a kölcsönösség. Továbbá tejesemberként saját magát is leplezi a nő előtt.

⁶¹⁵ Tomek épp guggol, épp teszi a földre a tele tejesüveget, amikor hirtelen rányitja az ajtót Magda. A tejesüveg eldől, összetörik, kiömlött a tej, Magda nézi. Kérdés, eszébe juttatja-e a tej a disszidált fiút, akit kedvelt, és kérdés, hogy emlékei hozzájárulnak-e ahhoz, hogy elfogadja Tomek meghívását a fagylaltra.

⁶¹⁶ Éppígy nagy korkülönbség van a *Kilencben* Hanka és egyetemista szeretője között. Vö. KICKASOLA 2004, 211.

⁶¹⁷ Ld. Rom 5,14 (τύπος τοῦ μέλλοντος).

szakítást tárgyiasíthatja, de kellemes emlékeket idézve vigaszt is kínál Magda számára (csakugyan, fölé hajolva sírja ki magát). Tejesemberként, azzal, hogy tejet visz Magdának, Tomek folytatja azt, amit a fiútól kapott Magda.⁶¹⁸

Kiderül Tomek múltja: árvaházban nevelkedett, szüleit nem ismerte, idegen nyelveket tanul, a barátja hívta fel a figyelmét Magdára, tőle kapta az első távcövet is, az ő szobájában lakik (barátja külföldön teljesít katonai szolgálatot). Tomek őszintesége némiképp kiábrándítja Magdát, felel ugyanis a kérdésére, mit mondott róla a barátja: azt, hogy „jó a segge, gyakran kefél”.⁶¹⁹

Magda ingadozása és az elbeszélés kimenetei

A kávézóban és a Magda lakásán történtek a nő egymásnak feszülő érzéseiről, ingadozásáról tanúskodnak. A kávézóban túlteszi magát Tomek ellene elkövetett tettein („bekerítettél engem”, „igazából nincs jelentősége [*to właściwie nie ma znaczenia*]”). Megingázza Tomek tenyerét, majd a kezét nyújtja a fiúnak, hogy simogassa meg, látva bátortalanságát, javasolja, vegyen példát a közeli asztalnál ülő szerelmespárról. A kávézóból nem kézen fogva jönnek el, ám amikor szaladnak a buszhoz, Magda megfogja Tomek kezét. A lakásán Magda törekszik fölébe kerekedni Tomeknek, szorongást ébreszteni benne. Erre vall kérdése, hogy volt-e már lánnyal.⁶²⁰ Megkísérel büntudatot kelteni benne, amiért az régebben maszturbált, miközben leseledett rá.⁶²¹ Ezzel sem talál fogást Tomeken, mert, mint az mondja, „most már csak gondolkodom önről [*ja już teraz tylko myślę o pani* – betű szerint nem is „önről”, hanem „a hölgyről”]”. Ekkor válik kirívóvá a nyelvi egyenlőtlenség kettejük közt: míg Magda ez idáig végig tegezte Tomeket, ő magázta („hölgyezte”) a nőt.⁶²² Az egyenlőtlenség a lakásban uralom, leigázás és alávetettség lesz. Magdát nem érdeklik Tomek gondolatai. A nő felkínálja Tomeknek, érintse meg nedves lábaközét. Mintha folytatná a kávézóbeli közeledő, nyitott viszonyulásmódot (ott a keze érintését kínálta fel). Tomek ujjai azonban nem jutnak

⁶¹⁸ BADOWSKA 2016, 158. lehetségesnek lát mélylélektani értelmezéseket, amelyek szerint az anya nélkül felnőtt Tomek Magdába saját anyját vetítené, aki nem szoptatta őt és akinek tejre van szüksége, a nő felől nézve pedig Magda Tomek tejére, spermájára szomjazik.

⁶¹⁹ Szabatosabban azt, hogy „FDCDD”, majd a betűsor feloldását is kinyögi félszegen, pironkodva. A *Forgatókönyv* szerint: „Fajna dupa czesto dajo...” – ám az utolsó D feloldása előtt érkezik a pincér felvenni a rendelést, így az nem derül ki (ld. KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990, 166). A sorozatepizódban Magda szakítja félbe, mondván, így már ő is tudja.

⁶²⁰ A kávézóban megérinteni is alig merte Tomek Magda kezét, ott segítő, bátorító módon viszonyult Tomek éretlenségéhez Magda. Ezt tapasztalva feltenni a kérdést, volt-e már lánnyal Tomek, kiváltképp azután, hogy Magda részletesen leírást kért saját szeretkezési szokásairól a fiútól, eleve kisebbrendűségi érzést kelt.

⁶²¹ A KEK 2352. pontja (KEK 2020, 600. sk.) körültekintőbb a masturbatio megítélésével kapcsolatban: „figyelembe kell venni az érzelmi éretlenséget, a szerzet szokások erejét, a szorongásos állapotot [...], amelyek enyhíthetők, talán a minimumra is csökkenthetők az erkölcsi bűnösséget.” Mindhárom idézett vonás illik Tomekre.

⁶²² Vö. BADOWSKA 2016, 159. sk.

el Magda szeméremajkaihoz, magömlése megelőzi ezt. Magda hirtelen szemléltetéssé alakítja a helyzetet: a szerelem nem több, mint testi kielégülés. Megalázó, ahogyan rögtön küldi is a fiút a fürdőbe megtörölközni. Értelmezhető úgy is a jelenet, hogy Magda visszavág, amiért kielégítetlenül hagyta őt Tomek, hogy tehát a nem várt (nem remélt) fordulat hatására változtat a viszonyulásmódján. Nehezen lehet azonban elvetni a másik értelmezést, hogy Magda eleve szemléltetésnek szánta a jelenetet (bizonyítandó, nem létezik szerelem), a gyöngéd pillanatokkal csak játékba hozta (kelepcébe csalta) Tomeket.

Magda ingadozása teszi hitelessé a történet különböző kimeneteit (ad nekik diegetikus fedezetet) a sorozatepizódban, a játékfilmben és a *Forgatókönyvben*.⁶²³ Amint elmenekült Tomek Magda lakásáról, a nő ráébred, hogy vétett. Feliraton kér bocsánatot Tomektől, durván elküldi az ajtó előtt álló szemüveges szeretőjét. Tomek azonban nem értesül minderről, számára a megaláztatás és a becsapottság Magda utolsó tette.

A *Forgatókönyvben* nincs jelenet arra, hogy Magda és Tomek találkoznának. Itt Magda alighanem elengedi kapcsolatát Tomekkel: előnyben részesíti a kiállítást, nem megy oda a hazatérő Tomekhez, később pedig távcsővel figyeli a fiú ablakát.

A játékfilmben létrejön a találkozás, ám egyoldalúan (a fiú alszik). Magda és Tomek párosa keretezi az egész filmet, így a cselekmény minden többi része flash-back. Tomek szobájában Magda épp rátenné az alvó fiú bekötözött karjára a kezét, ám a szállásadónő megállítja Magda kezét, nehogy felébredjen a fiú. Tehát a szállásadónő támogatja a kapcsolatuk folytatását. A főcím előtti szekvencia azt sugallja, Tomek épp Magdáról álmodik.

A sorozatepizódban megvalósul a találkozásuk, amely kölcsönös. Magda örömmel és reményekkel telve fedezi fel Tomeket kezén a kötéssel a kirakaton át a postahivatalban, az ügyfélablakhoz lép, Tomek nem viszonzza a nő mosolyát, mindketten nagyot nyelnek, a fiú elutasító: „Már nem leskelődöm a hölgyre”, Magda megértő mosollyal engedi el a kapcsolatukat. A *Tíz* végén már egy másik

⁶²³ Vö. CIMENT 1991, 51.: „[Kieślowski] [...] eljátszom a különféle változatokkal [...]. A *Rövidfilm a szerelemről* esetében az utolsó rész különbözik igazán. [...] [Grazyna Szapolowska – a Magdát alakító színésznő] [k]ért, hogy találjak ki ilyen véget. Ezzel fejeztem be a mozifilmet. Leforgattam egy másik véget a televíziós változathoz, és egy harmadikat is, ami a forgatókönyvben volt. A televíziós változat teljesen realista: a nő nem megy el a fiúhoz. A postán találkoznak, ahol a fiú dolgozik”. Vö. GARBOWSKI 1996, 74. A *Forgatókönyvben* is várja Magda a postást a kapualjban, értesül tőle Tomek öngyilkossági kísérletéről, a fiú vezetéknevét nem tudja meg. Többlet, hogy Tomek vezetékneve felől külön a postahivatalban és külön a fiú szállásadónőjétől a folyosón is kérdezősködik (aki Tomek helyett szállítja a tejet). A végén épp kiállításra viszik a faliszőnyeget, berakták az autóba, elindultak, amikor figyelmes lesz Tomekre: bizonytalan a járása, szállásadónője kíséri őt, tartja fölél az ernyőt. Magda hallgat a vezetőre, nem száll ki, mennek a kiállítóteremhez. Az utolsó jelenetben távcsővel kémleli Tomek szobáját, ahol a szállásadónő lehúzza a rolót. (KIEŚLowski – PIESIEWICZ 1990, 173. sk.)

városnegyedben, a lakótelepinél sokkal nagyobb postahivatalban látni viszont Tomeket, amint Jerzynek új bélyegeket ad el.⁶²⁴

A sorozatepizódban a karakterek elválasztottsága, magánya kap hangsúlyt. Az elbeszélést keretező nyitó és zárójelenetben az ügyfél ablak üvegétől elválasztva látjuk Tomeket és Magdát,⁶²⁵ szemben a játékfilmmel, amely érintés közelben, elválasztottság nélkül mutatja kettőüket. Tomek szállásadónője (barátja anyja) is magányos, saját megfogalmazása szerint saját fia mindig is menekült” tőle. Féltekeny Magdára, mert a szállásadónő körül az egyetlen ember Tomek.

Az együttélés mércéi

Tomek kész belátni, ha hibázott vagy vétett. Visszahívja (igaz, névtelenül) Magdát és bocsánatot kér, amiért előtte nem szólt bele a kagylóba.⁶²⁶ Bevallja az igazat a pénzküldemény hiányáról (amivel kockáztatja, hogy Magda visszamegy a postára és feljeleníti).⁶²⁷

Vállalja a személyes találkozást a szemüveges férfivel a kapu előtt, és nem védekezik, amikor az leüti őt a leselkedésért. Szava nincs, amikor a férfi ezt szóvá teszi. Csakhogy ezt a kukkolást nem Tomek kezdeményezte! A néző is látta, ahogy egy korábbi szeretkezési jelentnél kilépett a távcső mögül. Hazudta ugyan Magda lakásán, hogy csak egy szeretkezését leste meg (leleplezi őt, hogy három helyet is megjelöl a nő lakásában, ahol az szeretkezni szokott), ám az hihető, hogy a cselekmény idején csak gondolkodik Magdáról, nem maszturbál kukkolás közben. Azt is közölte a nézővel a narratíva, hogy Magda kezdeményezte a szexbemutatót, át is rendezte hozzá a lakást, ami a szemüveges férfinak aligha ötlött a szemébe a szerelmes letámadása közben. Tomek tehát nem a kukkolásért vállalja a megverést, hanem a szerelméért.⁶²⁸ Úgy fest, a maga módján szerelmi mérközést folytat a szemüveggel. A szemüveges szeretkezett volna Magdával, amikor rájuk küldte a gázzsivárgásellenőrzést. Azért féltekeny rá, mert látta, amint korábban Magdát meghódította a szövöszék előtt, tehát a férfi ellenfél a szerelemben, több, mint szexpartner (mint a hátrafésült hajú férfi).

Tomek különbözőképp viszonyul Magda társaihoz. A hátrafésült hajú férfire nem féltekeny, a disszidens fiút egyenesen kedvelte. Ezért nem áll Garbowski állítása, hogy noha semmit nem akar Magdától (ahogyan azt a lakása előtti folyosón

⁶²⁴ Vö. GARBOWSKI 1996, 65.

⁶²⁵ Vö. BADOWSKA 2016, 152.

⁶²⁶ GARBOWSKI 1995, 85.

⁶²⁷ Miért nem jelenti fel Magda Tomeket? A postai sérelem a hivataltól azt jelzi, aligha találna védelemre a jogszolgáltatásban. Mivel a fátumban hisz, torzítva látja az egyén szabadságának jelentőségét: Tomek tettét alighanem inkább tulajdonítja a sors rendelésének, mint a fiú döntésének. Továbbá, úgy fest, nem talál kivetnivalót Tomek eszközeiben, sőt maga is alkalmazza azokat.

⁶²⁸ Ezzel ellentétben KICKASOLA (2004, 213.) szerint Tomek kukkolása vezeleklésekképp fogadja el, hogy arcul üsse a szemüveges.

állítja), ám azt igenis akarja, hogy „senki más [*no one else*] ne kapja meg őt”, „mint valami tárgyat birtokolja” a nőt. Ebből ráadásul azt a következtetést vonja le Garbowski, hogy „miközben Tomek idealizálja Magdát, aközben dehumanizálja is” őt.⁶²⁹

Kétségtelen, nem szilárdultak meg Tomekben a társadalmi együttélés erkölcsi mércéi, de honnan lettek volna hozzá mintái? Az árvaházból aligha. Csakhogy a környezetéből sem meríthet sokat! Magda magától értetődően veszi elő színházi látcsövét azután, hogy Tomek elfutott tőle, éppily természetességgel kémleli a kiarakaton át Tomek postai ügyfélablakát. A szállásadónő szintén kétségek nélkül lesi meg Tomek távcsövével a fiú és Magda együttlétét a nő lakásán. Mindenki törekszik kerülni a személyes kapcsolatfelvételt, csak végső rászorultságukban folyamodnak ehhez. A két nőhöz képest Tomekben legalább van szégyenérzet, amiért kileste Magda életének pillanatait.

Ha pedig elmarasztaljuk Tomeket, amiért nem választja el a magánéletét a munkájától,⁶³⁰ munkájából adódó lehetőségeivel visszaél, magánéleti célokra fordítja azokat,⁶³¹ akkor arra is figyelmesnek kell lenni, hogy Magda éppígy egymásba csúsztatja a tevékenységi kereteket: saját magánéleti indíttatásából a munkahelyén lesi meg Tomeket, ahol a fiú kiszolgáltatót (mert ott nem tud elrejtőzni vagy visszavonulni), és munkájuk, tejkiszállítás közben csap le Tomekre és később szállásadónőjére is.⁶³²

Tomek dilemmája, hogy hiteles lehet-e a szolidaritás, amely Magda könnyezése, vagy a szerelem, amely a magány sorsközössége nyomán ébred benne, akkor, ha mindez titkolandó úton, lopva szerzett megfigyelésekből, ismeretekből táplálkozik. Tomek akkor szembesül a problémával, amikor Magdát a fiú szándéka ellenére sérelem éri a postán. Azon az áron is a szeretete megvallása mellett dönt, hogy elkerülhetetlenül fel kell fednie vétkes tetteit. Hogy vállalhassa szerelmét, Tomek vállalja azt is, hogy vétkezett.

⁶²⁹ GARBOWSKI 1995, 85.

⁶³⁰ Vö. CSÉFALVAY 1994, 342.: „Napjainkban [...] az otthon, munka és a szabadidő világának a területi különválását figyelhetjük meg. Mindegyik helyen mások a társadalmi elvárások, mások a tevékenységi keretek, eltérő a társadalmi közeg. Így napjainkban nem csak ingázók vagyunk az otthon, a munka és a szabadidő különböző telephelyei között, hanem egyben ingázók vagyunk különböző életformák, társadalmi közegek között is”, vö. még uott, 109., 131., 158., 282., továbbá SZÍVÓS 2020, 55.

⁶³¹ Postai értesítővel pénzküldemény ürügyével csalja Magdát az ügyfélablakhoz, hogy szemtől szembe láthassa a nőt. A postai levélelosztóból lopja ki Magda Ausztráliából érkezett leveleit. A tejkiszállítást Magda miatt vállalja, hogy személyesen, szemtől szembe találkozassék vele, kicsöngeti őt a lakásából.

⁶³² Vö. BADOWSKA 2016, 149.: „A [kommunista] rendszer olyan szerepeket oszt rájuk, amelyek egyszerre táplálják [*inform*] és ássák alá a 'valós életben' betöltött, szerető és szeretett szerepeiket. A postán ők hivatalnok és ügyfél [...] kérelmező vagy kérvényező”.

Tízparancsolat – Három.

Kieślowski tévéepizódjának elemzése, értelmezése

Jelen dolgozat exkurzus Kieślowski tévésorozata epizódjai bűnlajstromának tárgyalásában. A bűnlajstromok egy átfogóbb kutatáshoz készülnek, amely a narratívától konstruált tér és konstruált társas kapcsolatok kölcsönhatásait vizsgálja a *Tízparancsolat*ban.⁶³³ Az efféle vizsgálódás azonban csak akkor hiteles, ha meggyőzően bizonyítható, hogy az epizódokban nem csupán elszigetelten egy-egy karakter sérti meg az emberi együttélést, hanem a cselekményalakító karakterek mindegyike vagy többsége. A szakirodalom mostohán bánik a *Hárommal*: ahol más epizódokra oldalak jutnak, ott erre csak sorok. Ehhez alighanem hozzájárul, hogy napjainkban sokszor és különféleképp akadályozott az ünnepeken való részvétel, ami korábbi korszakokra is áll. A *Katolikus Egyház Katekizmusa* (továbbiakban: KEK) 2185. és 2188. pontjai⁶³⁴ is reflektálnak a helyzetre és törekednek kompromisszumokat ajánlani.

Részletesebb elemzés és árnyaltabb értelemezés végett kiemeltem a *Hármat* a bűnkatalógusokban sorolt epizódok közül. Eltérően a szakirodalom többségétől, jelen dolgozat az epizód mindkét karakterét, Ewát is, Januszt is kezdeményező szereplőnek állítja, mindkettő tevékenyen alakítja közös helyzetüket. Egyaránt mindkettő hazudik: Ewa Janusznak, Janusz a feleségének. Ewa önvészélyes játékát (végez magával, ha Janusz nem vele tölti a szenteste éjszakáját és hajnalát) egyedülléte ösztönzi, amely az ünnep idején elviselhetetlen mértéket ölt számára. Janusz közös nem csak szerető múltjukat tisztázandó szegődik Ewa mellé, ám vezetni őt csillapíthatatlan kaland- és élményhiánya. Állítása a dolgozatnak, hogy viselkedésük – ha nem is reflektált módon - Ewa önbecsülését erősíti; továbbá hogy egyikük sem marasztalható el abban, hogy megsértették volna a katolikus számozás szerinti negyedik parancsolatot. Janusz nem csak megtartotta azt, de döntései összhangban állnak bibliai mércékkel. Az epizód kritikát fogalmaz meg arról a társadalmi környezetről, amelyben az ünnep ellene fordul az embernek, öngyilkosságba, kiszolgáltatottságba hajítja.

Janusz Ewához szegődik

⁶³³ Kieślowski tévésorozatának címe dőlt betűs, a bibliai Tízparancsolat álló betűs a dolgozatban.

⁶³⁴ KEK 2020, 564. sk.

Janusz (taxis) karácsony első napjának hajnalát nem a családja körében (feleségével, két kisgyerekével, anyósával), hanem volt szeretőjével, Ewával tölti, holott előzőleg az ajándékozás során (télapónak öltözött), szenteste és az éjféli misén minden arra vallott, hogy a családjával lesz.

Az éjféli misén mindketten részt vettek: Ewa egyedül, Janusz pedig családja társaságában. Janusz látta Ewát (a férfi egy sorral családja mögött állt a tömött templomban, ahhoz, hogy láthassa Ewát, aki a másik oldalon jóval hátrébb állt hozzá képest, meg kellett fordulnia, amit ki tudja, milyen megérezéstől indítatva tett, amikor másodszor fordul vissza, Ewát már nem látni, az egyik résztvevő takarásába húzódott). Ewa később tagadja ugyan, hogy felfigyelt volna Januszra, ám a narratíva a néző számára megcáfolja őt, alighanem azt is látta, hogy a férfi a családjával volt. Janusz tekintete azt mutatja, elválásuk óta (három éve) most először látja újra Ewát. Ám ez arra vall, Ewa nem járt ezidőig éjféli misén, vagyis alighanem ez alkalommal azért jelent meg, hogy láthassa Januszt, avagy láttassa magát a férfi számára.

Januszt belső indíttatásból szegődik Ewa mellé. Önként, saját akaratából, bár olyan helyzetben, amelyet Ewa rendezett (ruházott fel értelemmel, várakozásokkal).

Az éjféli mise után családjával és családjához tér haza Janusz. Mielőtt pezsgőznének az ünnepi szobában, titokban kihúzza a telefonzsinórt a konnektorból. A narratíva rámutat, Ewa látja Janusz mozdulatát, mert a család ablaka előtt áll az utcán. Janusz alighanem megérzi, hogy Ewa hamarosan keresi majd, Ewa pedig alighanem megérzi, hogy Janusz miatta húzta ki a telefont, hogy kerülni akarja őt, tehát továbbra is van hatása a férfire. A kaputelefonon csenget. Janusz úgy hagyja ott a koccintást, lehajtva a saját adagját, hogy hazudik a feleségének (történetet kerekít arról, hogy lopják az autóját, a taxit). A feleség is lehajtja a pezsgőjét, nem számít rá, hogy folytatódna a közös, családi ünneplés.

A ház előtt Ewa vádaskodással (érzelmi zsarolással), hazugsággal, képmutatással⁶³⁵ törekszik rávenni Januszt, legyen vele, ám Janusz ellenévére (hogy szenteste van) meghátrál. Janusz az, aki hozzá szegődik úgy, hogy megváltoztatja saját szándékát.⁶³⁶

⁶³⁵ Érzelmi zsarolás, hogy ismét nem kívánt neki boldog karácsonyt Janusz, amit úgy lehetne lefordítani, hogy már két karácsonyon nem tette, ami nem helyénvaló, változtatni kellene rajta. Hazugság, hogy nem tudja, férje reggel óta hol lehet, mert – bár ekkor még sem Janusz, sem a néző nem tudhatja – három éve elváltak és külön élnek. Képmutatás a megható könnyek, amelyeket férje eltűnése miatt hullat.

⁶³⁶ Ezzel ellentétben HALTOF (2004, 86.) Ewát okolja és hibáztatja, amiért megszakította Janusz szentestéjét. ŽIŽEK 2001, 118. szerint is Ewa csalja el családjától Januszt („tricks away from his family”). INSDORF 1999, 81 Ewa hibáztatása nélkül beszél el a jelenetet. WACH (2014, 308.) leírása csak Ewa aktivitására utal a jelenetben („sie ihren Ex-Geliebten dazu bringt [...]”), Janusz aktivitásáról az egész epizód bemutatásában nem tesz említést.

Janusz felesége látja férje mozgását a lakásból, azt, hogy elsőre nem a parkoló taxi felé indul el az utcán, azt is érzékeli, hogy hosszú idő telik el aközött, hogy feljött a házkapu előtti lépcsőfokokon, és aközött, hogy belépett a lakásba a férje (a földszinten laknak). Alighanem rájön a lopott találkára is.⁶³⁷ Szelíden marasztalná Januszt, ám az meghatványozza a hazugságot. Egyrészt megkéri a feleségét, jelentse be a rendőrségen, hogy ellopták a taxit - holott a narratíva mutatja, a slusszkulcsot odaadta Ewanak, aki pár sarokkal arrébb várja majd őt.⁶³⁸ Felesége így szembesülhet majd a kihúzott telefonzsinórral, ami megerősítheti számára, hogy Janusz Ewával van, ugyanakkor Janusz gyengeségét is tanúsíthatja. Másrészt Janusz belefojtja feleségébe szót, mondván, a kocsit a család megélhetése („*zyjemy z niego*”), amit úgy lehetne lefordítani, hogy ő az úr a háznál.

Janusz viselkedése vívódásra vall.

Ewa és Janusz közös múltja

Ewa úgy volt Janusz szeretője, hogy annak felesége volt és két gyereke. Maga Ewa is férjnél volt. Három évvel a cselekmény előtt Edward, a férj tetten (szerelmeskedésen) érte őket, rájuk nyitott a szállodai szobában. A férj válaszút elé állította Ewát: vagy vele (a férjjel) tart, vagy Janusszal marad. Janusz felajánlotta Ewanak, hogy maradjon vele, kezdjenek közös életet, elvállik. Ewa Edwarddal tartott. Edward még abban az évben elvált tőle, a cselekmény idején Krakóban él, újránosult, két kisgyerek apja. Edward új családjának fényképe Ewanál van - ez arra vall, Edwarddal azóta sem szakadt meg a kapcsolata. Janusszal viszont, úgy fest, a szállodai jelenet óta nem találkoztak, nem beszéltek egymással, nem tudják, mi történt a másikkal azóta.

Ewát választani

A cselekmény során fokozatosan válnak szembeötlővé, illetve lepleződnek le Ewa hazugságai, amelyek egyöntetűen arról szólnak, hogy Ewa jelenleg férjével, Edwarddal él.⁶³⁹

⁶³⁷ Vö. KICKASOLA 2004, 188.

⁶³⁸ A kocsit Ewa kéri el Janusztól, alighanem biztosítékképp, hogy Janusz semmiképp ne maradjon otthon, ne hagyja őt faképnél.

⁶³⁹ Elsőnek az, hogy nem volt az éjfél misén, holott Janusz látta és a narratíva is mutatta, hogy a nő megjelent, örömmel fedezte fel Januszt, majd elrejtőzött az emberek mögé.

Ellentmondásos, mikor távozott, tűnt el otthonról a férj: a tömbház előtt Janusznak azt mondja Ewa, reggel, a baleseti ügyeleten azt, délben. Mindkettőt hallja Janusz.

Saját autójáról azt állítja Janusznak, hogy a férjé. A narratíva megmutatta, ő parkolt vele a parkban, nála az indítókulcs. Janusz kiemelt a kocsiból egy piros sálat, megszagolja és visszatesszi. Nem jelzi, de alighanem ráismer Ewa illatára. Majd megtapintja a karosszéria tetejét, száraz: nem csak hó, de olvadt hó is rajta. Janusz biztos benne, hogy valami nem igaz. Ewa azzal törekszik elterelni Janusz figyelmét, hogy megvádolja férfit, ő maga (Janusz) értesítette Edwardot

Amikor az állomás órája reggel 7 óra 3 percre fordul, elkövetkezik az igazság pillanata: Ewa bevallja, sokat hazudott, megmutatja volt férje friss fényképét az új családjával. Hazugságát azzal magyarázza, hogy játszott: ha sikerül reggel 7-ig Janusszal töltenie az időt bármiféleképp, „akkor minden rendben lesz”, ha nem, akkor, mutatja a pirulát, végzett volna magával.⁶⁴⁰ Bevallja, három éve egyedül él és hamis volt a vád, tudja, hogy nem Janusz hívta magukra a férjét három éve.

Miért nem zsarolta meg eleve öngyilkossága tervével Januszt? - hiszen az érzelmi zsarolás nem idegen tőle, ezzel nyitotta az estét. Miért nem leplezte le Janusz nyíltan és azonnal Ewa hazugságait, ha egyszer rájuk ismert, és miért maradt vele reggelig hazugságai ellenére?

Ewa állomáson elhangzó szavait hitelesíti, hogy akkor mondja el öngyilkossági tervét, amikor annak már nincs tétje, nincs helyzetalakító hatása. Indoklása is hiteles: ünnep idején ránehezedett a magány, az egyedüllét.

Ha pusztán az öngyilkosságával zsarolná meg (tehát azzal, hogy ha nem tölti vele az éjszakát Janusz, akkor öngyilkos lesz),⁶⁴¹ Janusz alighanem már akkor is vele töltené az estét, ha pedig beszélne elhagyatottságáról, akkor biztosan.⁶⁴² Vele maradna szolidaritásból, együttérzésből (szánalomból), könyörületből (irgalomból), kedvességből egykori szerelme iránt.⁶⁴³ Erre a helyzetre állna Koterski

találkájukról a szállodában azért, hogy véget vessen szerető kapcsolatuknak, nyugalmat akart. A vád hamis, később maga Ewa vallja be.

Hazudik a rendőrnek, aki igazoltatja Januszt, tekintetéből látni, ez tetszik Janusznak.

Mielőtt felmennének Ewa lakására, azt hazudja, férje esetleg otthon van (emiatt Janusz csak később mehet utána). A hazugsággal Janusz aggályait is törekszik elaltatni, az ugyanis hiányolja, hol áll Ewa autója. Itt mondja el a nőnek, nem állhatott reggel óta a szabadban a férje autója, mert délután havazott. Janusz azzal törekszik felfedni az újabb hamiskodást, hogy felhívja a figyelmet, nem búcsúztak el egymástól, ha otthon találna lenni a férj.

Otthon Ewa első dolga felhívni a baleseti ügyeletet: álnéven bejelenti, ájultan fekszik egy férfi a buszmegállóban, akit Edward adataival vétet fel. Átrendezi a fürdőszobapolcot és a fogast (mintha férfi is lakná a lakást). Miközben Ewa előadja Edwarddal való kapcsolata utolsó három évének hazug történetét, benn a fürdőben Janusz rájön, senki nem borotválkozik (a penge rozsdás és életlen, a borotvaecset frissen nedvesített). Rögtön ezután Ewa bocsánatot kér a hazugságáért és egy ellenkező, ám szintén hamis történetet ad elő Edwardról és magáról. Janusz ironikus célzást tesz, nem szakállas-e Edward. Ewa késleltetve érti meg, Janusz ellenőrizte a pengét. A helyzetet Ewa hazugsága menti meg. Janusz felhívja a baleseti ügyeletet, ahonnan megtudja, csakugyan kaptak bejelentés Edwardról, de nem találtak rá, továbbirányítják őt a detoxikáló állomásra.

A vasútállomáson azt hazudja Ewa, hogy férje, aki irhadzsekit visel, gyakran jár az állomásra, de nem utazik sehová.

⁶⁴⁰ Vö. KICKASOLA 2004, 192.

⁶⁴¹ A feltevés nem képtelenség, nem idegen Ewától a zsarolás. Első megszólalása a cselekményben is az, a vád, hogy nem kívánt neki Janusz boldog karácsonyt.

⁶⁴² GARBOWSKI (1996, 82.) szerint a büszkesége akadályozza meg Ewát abban, hogy elsőre őszintén feltárja helyzetét Janusznak.

⁶⁴³ A *Forgatókönyv*ben (KIEŚLÓWSKI – PIESIEWICZ 1990, 66.) maga Ewa is így fogalmaz, „segítésre van szükségem, nem szánalomra [*litości*]” (ezzel utasítja vissza, nehogy Janusz

értelmezése.⁶⁴⁴ Csakhogy így Janusz valami erkölcsi vagy vallási maximától indítva cselekednék, mondhatni valamiféle intellektuális „kényszer” hatására, nem pedig azért, mert szabadon őt, Ewát választja. Márpedig Ewának alighanem erre van szüksége. Magánya, egyedülléte azt jelenti: nincs senki, aki őt választaná. Nagynénje nem tudja őt választani, mert szenilis: ráismer ugyan, de egyszer azt hiszi, még iskolás,⁶⁴⁵ másszor azt, még házas (Edward a férje).⁶⁴⁶ Edward szintén nem őt választotta az új családjáról készült fénykép tanúsága szerint, hiába friss a felvétel (a kisgyerekek korát ítélve aligha régebbi pár hónapnál) és ebből ítélve hiába tartják a kapcsolatot. Pedig három éve Ewa Edwardot választotta, nem Januszt!⁶⁴⁷

Maradt Janusz, az utolsó fogódzó, aki három éve őt választotta volna. Korábbi választásának kudarcra és a szorultság, hogy nincs más számára, mint Janusz, készteti arra Ewát, hogy legalább szavakban kitörjön, meneküljön a két férfi ráégett, hozzá nőtt egykori alternatívájából. Ez mozgatja az olyan megfogalmazásait, mint (kocsija mellett a parkolóban) „Nem lehet választani közületek”, vagy (a Praga kórház proszektúráján a véres holttest mellett) „Bárcsak ő lett volna [ti. Edward], vagy te [ti. Janusz]. Sokszor elképzelttem, hogy mindkettőtöket elgázol egy teherautó, az arcotokat szétnyomja egy kereke. Egyszer láttalak álmomban. Eltört a nyakad. Láttam, ahogy kilóg a nyelved. Rád néztem és nevettem”.⁶⁴⁸

Az önmagával kötött fogadás beszédfordulata, hogy „nem érdekes, hogyan” (csak legyen vele Janusz), azt jelzi: nem valamire, valaminek, valamiért kell őt választani, hanem egyáltalában véve, pusztá személyéért. Ha lehet őt úgy választani, mint embert (absztrakt módon mint ezt és ezt az embert), akkor lesz, ismét lesz értelme az életének, lesz, ismét lesz önbecsülése. A választottságnak ezt az érdekmentes értelmét mutatja, hogy csak reggel hétig (rövid, véges időre) elég őt választania Janusznak.

megsimogassa Ewa könnyes arcát). Csakhogy a mondat értelme nem önreflexió, hanem az, hogy letorkolja Januszt.

⁶⁴⁴ KOTERSKI 2016, 100. („pity”, „some residual affection for her”), 101. („kindness”, „mercy”), 107. („compassion”).

⁶⁴⁵ INSDORF 1999, 83. a nagynéni kérdése alapján (elkészítette Ewa a házi feladatát) nem tartja kizártnak, hogy a nagynéni nevelte Ewát, hogy Ewa esetleg árva volt.

⁶⁴⁶ GARBOWSKI 1996, 82. felfigyel rá, hogy nagynénjének is hazudik Edwarddal kapcsolatban, ezt azonban a helyzet kényszeríti rá.

⁶⁴⁷ Janusz érzelmi nyomatékkal idézi fel az egykori jelenetet Ewa konyhájában. Janusz: „Nekem [...] te voltál fontos. Ha igazán tudni akarod, szerettelek. És szerettem volna mindent megváltoztatni. Amikor öltöztünk és ő ott állt háttal nekünk, egyszer sem néztél rám. Megfogtam a kezéd, de te elrántottad. Aztán azt mondta [...] 'Választhatsz, jössz vagy maradsz'. [...] És te egy szó nélkül őt követted. / [...] Ewa: „Edward még egy feltételt állított. Akkor követhettem csak, ha soha többé nem találkozom veled”. / Janusz: „Igen. És te azt mondtad, hogy nem akarom őt látni [ti. Januszt]. És én aztán azt válaszoltam, rendben”.

⁶⁴⁸ Ewa szavait HALTOF (2004, 87.) a frusztráció és a düh megnyilvánulásaiaként érti.

A „nem érdekes, hogyan” másik értelemben azt is jelzi, hogy Ewa sokat rögtönzött az éjszaka folyamán, nem kész és következetes tervvel indult. Janusz betlehemesek távozása után feltett kérdésére, növesztett-e szakállat Edward, Ewa azt feleli, nem. Edward és családja fényképén, amelyet Ewa magával hord, amelyet tehát látott (alighanem többször is), és amelyet a pályaudvaron Janusznak mutat, Edward szakállat visel!⁶⁴⁹

Az absztrakt választottság abszurditását, egzisztenciális korlátját azzal jelzi a narratíva, hogy groteszk módon jeleníti meg az igazság pillanatának elérkezését: az állomás természetellenes premier plánban mutatott óráján átfordul a kettes szám a hármasra, vagy az állomást a térfelügyelő szobából figyelő vasutasnő ór gördeszkázik a felüljárón, nehogy elaludják, vagy amikor meghitt mozdulata közben (keze Janusz kezére simul) Ewa a karórájáról olvassa le, még hány perc van hétig.

Ez azt is jelenti, hogy nem kell őt szeretőként választania Janusznak.⁶⁵⁰ Nem Ewa, hanem Janusz javaslatára mennek fel a nő lakására (hiába utal rá Janusz, hogy korábban beszéltek róla – amit nem mutat a narratíva -, és hiába látni, hogy a lakásban előzőleg Ewa két személyre terített ünnepi asztalt). Ewa kezdeményezi ugyan, hogy tartsák meg az ostyatorés (opłatki) szokását, ostya helyett lap-rágógumival (félbetörök és úgy veszik magukhoz)⁶⁵¹, ám a két arcra adott puzsi után Janusz az, aki ajkával közeledik Ewa ajkához, amit megzavar a betlehemesek csengetése.⁶⁵² A betlehemesek távozása után, Janusz nem a megszakított csókot folytatja, hanem Edward szakállára tereli a szót, ám Ewa sem akar visszatérni a csókhöz és az opplatki meghitt pillanataihoz, mit sem értve Janusz célzásából (hogy a pengével a fürdőben Edward nem borotválkozhatott) ismét Edward keresésére tereli a szót. A legkritikusabb pillanatban sem él a szerelmi csábítás eszközével, akkor, amikor a detoxikálóból kijövet Janusz idő (reggel hét) előtt nem sokkal haza akar menni, holott a Janusztól kezdeményezett és félbemaradt csókból ítélve alighanem sikerrel járhatna. Ewa itt sem csábít, hanem gyöngéd és kérlelő.⁶⁵³

⁶⁴⁹ Ld. INSDORF 1999, 83.

⁶⁵⁰ WACH (2014, 308.) értelmezésében Ewa azt remélte, visszaszerezheti Januszt, és a pályaudvaron ezt el is mondja neki („*gesteht sie ihm, dass [...] sie ihn zurückzugewinnen gehofft hat*”).

⁶⁵¹ KOTERSKI 2016, 104. rámutat, ez az egymás közte megbékélés és megbocsátás jele.

⁶⁵² GARBOWSKI 1996, 55. szerint kész csoda, hogy megjelennek a betlehemező (voltaképp karácsony éneket előadó) gyerekek, akik megmentik Janust és Ewát attól, hogy „régiből hibájukba vissza ne essenek”. Rámutat, hogy felbukkanásuk a cselekményben hajnali öt óra körül történhet, ami gyerekekhez mérve nem megszokott, továbbá ez a szokás karácsony második napja előtt nem gyakori (az epizódban viszont szenteste van), Varsóban pedig és más nagyvárosokban pedig „jóformán eltűnt”. A *Forgatókönyvben* nem szerepelnek betlehemesek, akiknek dramaturgiai feladata megzavarni Ewát és Januszt abban, nehogy felélesszék egykori szerelmüket. A *Forgatókönyvben* ezt Ewa viselkedése, karaktere akadályozza meg: a cselekmény során mindvégig fölényeskedő és lekezelő a férfivel szemben, a lakásán azzal vádolja meg a férfit, hogy csak azért vezetett életveszélyesen, hogy Ewa lefeküdjék vele (KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 74).

⁶⁵³ Cáfolva HALTOF (2004, 86.) értelmezését, Ewa nem csábítja el, nem is szándéka elcsábítani Januszt, és azt sem várja, hogy Janusz csábítsa őt el, vö. HALTOF 2004, 87.: „Ewa (Éva) a klasszikus

A választás, választottság nyitottsága azt is jelenti, hogy Janusznak önként kell Ewat választania. Janusz szabadsága adja választásának, Ewa választottságának a hitelét. Ewa ügyel rá, hogy Janusznak legyenek döntési lehetőségei: a férfi dönt arról, hogy Ewával tart az éjszaka, ő dönt arról, hogy az ügyeletes kórházban keressék Edwardot (Ewa csak annyit mond, hogy a rendőrségen és a barátainál hiába kereste), ő dönt arról, hogy menjenek Ewa lakására, ahol nem kell együtt ünnepelnie Ewával (noha két személyre terített asztal várja), nem kell szerelmeskednie vele, az állomáson van módja választ adni Ewának, aki bevallja, hogy hazudott, és ezt Edward fényképével igazolja is.⁶⁵⁴

Ewa alighanem többet kapott, mint várt. Hazugságaival és egzisztenciális sérüléseivel együtt választotta őt az éjszaka Janusz, méghozzá családjához és a szentestéhez képest, ami növeli a választott értékét. A narratíva megmutatja, Janusz időben ráismer a hazugságokra, és jelzi aggályait Ewa felé, ami arról győzheti meg Ewát, hogy Janusz figyel rá, érdeklődéssel van iránta, és hogy nem akarja leleplezni, szegyenbe hozni őt.⁶⁵⁵ Feltétel nélkül fogadta el Ewát, aki semmilyen mércének, követelménynek nem kellett, hogy megfeleljen. Néhány pillanatra van, akinek a vállára hajthatja a fejét, aki társának mutatja magát a betlehemező gyerekek, az orvosok, a kórboncnokok nyilvánossága előtt, akivel összeesküdhet a rendőrök megtévesztésére, akinek gyengéden megérintheti a kezét. A konyhában Janusz megfogalmazza azt, ami Ewának hiányzik: „Te voltál fontos”, amit azzal folytat, hogy: „Ha igazán tudni akarod, szerettelek”, tehát önzetlenül, érdek nélkül szeretete.

Janusz választása

Miért maradt Ewával hazugságai ellenére Janusz? Miért hazudik saját feleségének akkor is, amikor elmegy, és akkor is, amikor hazatér?

csábító szerepet játssza el”, klasszikuson alighanem a bibliait értve. Haltof (uott) felhívja a figyelmet, hogy szenteste egyúttal Ewa névnapja is. Felidézve, hogy GARBOWSKI (1996, 82.) szerint a szenteste Ewa névnapját juttatja a néző eszébe, KICKASOLA 2004, 186. kételkedik benne, hogy a film láttán eszünkbe jutna, szenteste napján van Éva névnap. A csábító lehetőségeket nem zárja ki KOTERSKI (2013, 101., 103.) sem.

⁶⁵⁴ Az az értelemezés, amely úgy állítja be, hogy Ewa a tevékeny fél, aki megmetyeljezi Januszt, és a férfi elszenvedi a gonosz hatásait, alávetett, gyenge jellem az erős rosszhoz képest, a döntés szabadságától fosztja meg Januszt. KICKASOLA (2004, 186.) szerint Ewa semmiképp nem szörnyeteg. Állítását azonban árnyalja, hogy a hozzá fűzött lábjegyzet az *Öt*beli Jacek és Ewa közt von párhuzamot, és hogy később (uott, 191.) a detoxikáló ügyeletesét hozza példaként a szörnyetegre. Kickasola elemzése (uott, 184-192.) összeségében ellenszenvesnek ítéli Ewát.

⁶⁵⁵ Bizonyosság erre, hogy elviszi Ewát a detoxikáló állomásra. A fürdőszobai szemle után Janusz számára nem kétséges, Edward nem él együtt Ewával. Aligha cáfolja meg ezt a baleseti ügyelet, akiktől megtudja, csakugyan kaptak Edwarddal azonos férfiről bejelentést. Ráadásul azután ajánlja fel az új keresést, hogy Ewa rájött, Janusz felfedezte a hazugságot a pengével, a nő nem is rakja össze a borotvalehúzó. Janusz eljátssza, hogy komolyan veszi Ewa tervét (hazugságát férje eltűnéséről).

Mit vár Janusz Ewa társaságától? Különválásuk megbeszélését biztosan. Janusz leírásában, amit Ewa sem cáfol, a nő faképnél hagyta őt a szállodában: nem nézett rá, elrántotta a kezét, amikor az hozzáért, nem szólt hozzá, azt is Edwardnak mondta Janusz jelenlétében, hogy többé nem akarja Januszt látni, majd Edward társaságában távozott, holott Janusz szerelmes volt belé. Janusz akkor tudomásul vette a helyzetet. Vagyis Ewától várta, hogy kezdeményezze a beszélgetést, hogy megkeresse őt. Várja, hogy viszontláthassa egykori szerelmét, akire és amire felhőtlenül emlékezhet, mert nem fosztotta meg családi életétől. A megbeszélést mégis Janusz kezdeményezi Ewa konyhájában, mert előzőleg Ewa igazságtalanul megvádolta azzal, hogy Janusz szervezte meg a tettenérést. Ewa szerint Janusz vigasztalódhat, elégedett lehet, mert egzisztenciálisan helyreállt az élete, miközben Ewa egzisztenciálisan megrokkant, pedig a szállodában ő is épp az egzisztenciális biztonság végett választotta Edwardot.

Mit kap Janusz Ewa társaságában? Kielhethi kalandvágyát Ewa mellett, aki örömmel vesz részt bennük (gyorshajtás, hazardírozás szembehajtva a sínen a szembejövő villamossal, a feldíszített utcai fenyőfa elgázolása). De a keresés (orvosi ügyelet, boncterem, detoxikáló) és a vele járó rögtönzés is kalandos, amiképp a hazugságokkal együttjáró kiszámíthatatlanság is.⁶⁵⁶ Ewa mellett megkapja a kötöttségektől való feloldozást: nem kell szerelmesnek lennie, ha szereti is a másikat, nem kell ünnepelnie, ha ünnep van is. Noha meg is tudja tartani az ünnepet, ha kell, oldottan, családja örömeire, képzelete mozgósításával, még a telefont is elhallgattatta.

Kaland (játékosság és érdek nélküli kockázatvállalás), improvizáció, kötetlenség – a szabadság módjai (modusai). Janusz és Ewa viselkedése az éjszakán arra vall, egykori szerető kapcsolatukat ezek táplálták.

A detoxikálót elhagyva Janusz egy pillanatra meginog. Szavai homályosak: „Visszamegyek. Ennek nincs értelme. Hazamegyek. [*Wracam. To bez sensu. Wracam to domu.*]”. Nem világos, minek nincs értelme, Edward keresésének vagy Ewa hazudozásának. A „visszamegyek” értelmét szükségesnek tartja pontosítani, félreérthetőnek ítéli, jelenthetné azt is, hogy Ewa lakására. Rákövetkező kérdés hűvös, távolságtartó, „Hová vihetlek? [*Dokąd cię odwieźć?*]”, bármelyik utasának feltehetné. Nem kap választ. Ewa számára életbevágó, hogy Janusz vele maradjon, mégsem vall színt, nem tesz le elképzeléséről. Meg sem kísérli elcsábítani a férfit. Ewa gyöngéd, azt jelzi, Januszra bízta magát. Az üzenetet Janusz megérti és így érti. Elkövetkezett a teljes kötetlenség, függetlenség, absztrakció, érdeknélküliség pillanata. A hova kérdésére nincs válasz. A semmibe indulnak, kockázatvállaló játékaik szerint együtt tekerik a kormánykereket, Ewa az anyósülésből, Janusz a vezető ülésből, a férfi nem állítja meg a kocsit. Belehajtanak egy

⁶⁵⁶ Ugyanez állítható a cselekmény jeleneteinek egymásutánjáról is. A sorozatepizódot Molière nyomán nevezhetnénk varsói rögtönzésnek, L'Impromptu de Varsovie.

hatalmas feldíszített utcai karácsonyfába, mondhatni elgázolják, amely rádól a kocsira és kicsit billeg a tetején.

Az abszurdba hajló, groteszk jelenetet záró párbeszéd azt jelzi, alighanem ráismertek vállalkozásuk, elképzeléseik korlátjaira. Megtapasztalták, hogy a túlhajtott kötetlenség távlatait vesztett és rombol. Ewa: „Összetörtem a kocsid és tönkretettem a szentestédet.” / Janusz: „Nem, dehogy, nagyon jó volt. [*Było bardzo przyjemnie.*]” Janusz nem hazudik és nem ironizál. Valóban effélet keresett és kapott Ewa társaságában, miképp szerető éveik idején, akképp a cselekmény éjszakáján is.

Szabadság és rendezettség

Janusz dilemmája a kötöttség és kötetlenség, a szabadság és rendezettség összeegyeztetése, integrálása az életébe.⁶⁵⁷ Janusz egymás mellett külön-külön tartotta a kettőt, a kötöttséget és a rendezettséget a családjával, a kötetlenséget, a szabadságot a szeretőjével, de nem rajta múlt, hogy nem fordult egymás ellen a két oldal. Hiába szakított Janusszal, Ewának nem sikerült megakadályoznia, hogy a kettő ne rombolja le egymást.⁶⁵⁸

Janusz hazugságai

A cselekmény jelenében Janusz alighanem felfedezte, hogyan emelheti be családi életébe a játékosságot, kalandot, télapónak öltözik, családja felnőtt tagjait is így ajándékozta meg, siléctet kap tőle a felesége. Párbeszédük arra vall, maga a gesztus is meglepi a feleségét: „Igazán úgy gondolod [*Naprawdę myślisz*], hogy elmegyünk [ti. síelni]?” Janusz nem ironikusan, inkább gondterhelten (kételyektől kísérvé), felesége játékos közeledését nem fogadva ad választ: „Megpróbáljuk. [*Spróbujemy.*]” Az új kezdetre vall egyrészt, hogy a feleség tételesen méltatja Janusz lépéseit: „A gyerekek sosem felejtik ezt a szentestét, a télapót és az éjféli misét”, másrészt az anyós megjegyzése a koccintáskor: „Óh, igen olyan volt, mint régen”⁶⁵⁹

Hazatérve reggel, miért folytatja a hazugságot a feleségének Janusz? Második mondata ébredező feleségéhez, hogy „A kocsi előkerült [*Samochód się znalazł* –

⁶⁵⁷ Hasonlóképp fogalmazta meg dilemmáját Dorota is a főorvosnak a *Kettőben*: „Tudja, az egyikük, a férjem a nyugalom és a biztonság érzését [*poczucie spokoju i pewności*] adta nekem, a másik meg... nos...” [itt elhal Dorota mondata]. A *Kettő* cselekményében az asszony letesz a másiktól, kapcsolatukra azonban a narratíva tesz utalásokat: szerelmes találkák, megfogadás, utazás, közös élmények. Férje hegymászó útjain nem vett részt Dorota.

⁶⁵⁸ KICKASOLA 2004, 190. szerint a konyhai beszélgetésben Ewa saját magát tartja a szállodai tettenérés „valódi áldozatának”. Jelen dolgozat úgy ítéli, inkább az igazi vesztesének tekinti magát, Januszhoz képest, aki, mint Ewa is utal rá, rendezte családi viszonyait.

⁶⁵⁹ KICKASOLA 204, 187. rámutat, hogy míg az anyós egy boldogabb múltra emlékszik, egy másik, sötétebb múlt már a kapucsenegő előtt áll.

viSSzaható igével törekszik elmosni a részleteket]” A narratíva láttatta a nézővel, hogy egyáltalán nem lopták el, a felesége szófogadóan bejelentette a rendőrségen (bizonyosság rá az igazoltatás), ám Janusz mesterkedését is látta azután, hogy a kapucsgő megszólalt. Válasza - „Tudom. Éjjel betelefonáltam.” – nem hazugságért vonja kérdőre férjét, hanem hogy hol töltötte a köztes időt. Azzal a felhanggal kérdez rá Ewára, hogy Janusz nyugodtan bevallhatja. Kényszerűen beismeri. Felesége lemondó és lehangolt kérdésére azonban – „Ismét elmegy majd esténként? [Znowu będziesz wychodził wieczorami?] – úgy válaszol, hogy felveszi a szemkontaktust az asszonnyal: „Nem. Nem. Nem fogok.”

Mit mondhatna a hazugság helyett? Semmit? Miféle igazságot tudna hitelesen elmondani? Az éjszaka során nem szakított Ewával, inkább egy másfajta kapcsolat lehetőségét alapozta meg. Azzal köszönt el tőle, hogy „Viszontlátásra. [Do zobaczenia.]”, nyitottan elkövetkező találkozásokra.⁶⁶⁰ Ez azonban összhangban áll a feleségének tett ígérettel, hogy nem megy el esténként.⁶⁶¹ Hogyan önthetné szavakba a kocsija tetején billegő elgázolt fenyőfa alatt szerzett tapasztalatát, az ott szerzett tanulságot? Számoljon be kételyeiről, sikerül-e feleségével közösen szerezni élményeket, megvalósítani egy játékosabb életet, amely családjá körében hiányzik neki, és amelyről nem akar letenni?

A szabadság módjai

A feleségétől másféle szabadságot kapott Janusz, mint Ewától. Szabad volt különösebb ellenvetés, konfrontáció nélkül távoznia családjá köréből szenteste, szabad volt és, úgy fest, továbbra is az szeretőt tartania. Ewával ellentétben, felesége nem törekszik alakítani Janusz helyzetét, nem állítja őt választak elé, különösebb tétje sem látszik ennek a szabadságnak, hiszen a családjá, bármi történéjé is, a családjá (három éve sem a felesége akart válni, hanem Janusz).

Ugyanakkor mintha épp a cselekménybeli szenteste ismert volna rá Janusz egy másféle szabadságra, hogy ő is tehet azért, hogy családi és családjá élete játékosabb, élményekkel telítettebb legyen. A cselekmény mutatja, az első kísérletet megtette. A kezdet törekenységére is ráismert, amit jelez, hogy kihúzta a telefont.⁶⁶²

Elmarasztalható-e Ewa vagy Janusz abban, hogy nem emlékezik meg a szombatról (avagy a nyugalom napjáról), hogy nem gondol rá és nem szenteli meg? A

⁶⁶⁰ A *Forgatókönyv*ben más a búcsújuk: miután bevallja, hogy tudja, nem Janusz értesítette Edwardot találkájukról a hotelben, Ewa köszön el viszontlátásra-val, Janusz viszont nem mond semmit (KIEŚLOWSKI – PIEŚIEWICZ 1990, 81). Ez azt jelzi, hogy a *Forgatókönyv*ben alighanem elengedi Ewával kapcsolatát. Igaz, a *Forgatókönyv*ben más karakter Ewa, mint a filmben.

⁶⁶¹ A filmben elhangzó mondatok cáfolják HALTOF (2004, 86.) állítását, amely szerint Janusz azt ígéri meg feleségének, hogy többé nem találkozik Ewával.

⁶⁶² Janusznak a családjával kapcsolatos szemlélet- és viszonyulásmód-változását állítja még KICKASOLA 2004, 192.

kérdést az ösztönzi, hogy több értelmező az epizódokat a számukkal azonos sor-számú parancsolatnak felelteti meg és katolikus számozás szerint ez a harmadik parancsolat. Nem magától értetődő, hogy a parancsolat hogyan vonatkozatható a karácsonyra.⁶⁶³ A KEK 2180. pontja az *Egyházi Törvénykönyv* 1247. kánonját idézi: „[v]asárnap és más kötelező ünnepeken [*aliis diebus festis* - a karácsony ilyen] a hívők kötelesek szentmisén részt venni”.⁶⁶⁴ Ewa eleget tesz ennek a követelménynek és Janusz is. Épp az éjféli misén pillantják meg egymást. Tehát egyikük sem marasztalható el emiatt.

A KEK 2185. pontja⁶⁶⁵ ugyane kánonra hivatkozva beszél „az Úr napjának sajátos örömről [*laetitiam diei Domini propriam*]” – ám erről aligha állítható, hogy Ewa megtapasztalná. Egy másik értelemben is gondol tehát az ünnepre, mert az ünnepen, az ünneptől fokozott elhagyatottság, magányérzet lesz úrrá rajta, amely az öngyilkosság felé sodorja.⁶⁶⁶ Ewa olyan társadalmi környezetben él, amelyben az ünnep nem gondol órá,⁶⁶⁷ föltéve, hogy az ünnep nem korlátozódik a liturgia idejére és a templom terére. Janusz az öngyilkosságtól menti meg Ewát,⁶⁶⁸ attól,

⁶⁶³ A nehézségek áttekintéséhez ld. KOTERSKI 2016, 96-11.

⁶⁶⁴ KEK 2020, 563.

⁶⁶⁵ KEK 2020, 564. A latin szöveg forrása: <https://canonlaw.ninja/?v=sbs> (utoljára látogatva 2023. okt. 28.)

⁶⁶⁶ GARBOWSKI (1996, 82.) szerint Ewa magányérzetéhez a vallási ünnepen túl személyes ünnepe is hozzájárul. A névnapja van, amelyet – mutat rá Garbowski – nagy felbuzdulással szoktak a lenygelek ünnepelni.

⁶⁶⁷ Lehetne ajánlani vigasztaló szavakat Ewának, például „Íme, eljön az óra, sőt már el is jött, amikor elszéledtek, mindenki a maga útján, és engem egyedül hagytok. Mégsem vagyok egyedül, mert az Atya velem van” (Jn 16,32 – a görög „εἰς τὰ ἴδια” fordulatot, amely betű szerint annyit tesz, hogy „a saját dolgaiba fordul vagy merül”, a RÚF azzal fordítja: „mindenki a maga otthonába”. A görög szöveg forrása: <https://diebibel.ibep-prod.com/en/bible/NA28/JHN.16> - utoljára látogatva 2023. okt. 28.). Csakhogy ez a Biblia könyvében áll. Nem biztos és nem is várható el, hogy végletes elhagyatottságában Ewának épp ez jusson az eszébe, épp itt üsse fel a könyvet és ezt morzsolgassa. Miért oldanák magányát szavak, idézetek? Biztos viszont, hogy senki nincs, aki Ewához szegőd-nék, társaságába fogadná, legalábbis addig biztos nincs, amíg életveszélyes játékával Januszt meg nem keresi. Olyan pedig végképp nincs körülötte, aki esetleg járulékosan személyesen az ő figyelemébe is ajánlaná például ezeket a szavakat - a teológiai, egzisztenciailag pallérozott értelmezések nem léphetnek be a cselekménybe. A *Forgatókönyvben* – a filmmel ellentétben – a misén a pap szájából elhangoznak az egyház ajánlásai a karácsonnyal kapcsolatban (KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 63. sk.), így az ünnepet kísérő öröm és boldogság, az ismeretlen vendég számára az ünnepi asztalra felrakott teríték, a szívben megnyíló hely a szenvedők, az elhagyottak számára. Hallja ezt Janusz is és Ewa is (akiről csak leírást ad a szöveg, de nevét nem említi), így a *Forgatókönyvben* – ha másképp nem, csak járulékosan – ez is ösztönzője kettejük közös éjszakázásának.

⁶⁶⁸ Mit sem tudva, nem szándékosan menti meg az életét. Kezdetben azért szegődik Ewa mellé, hogy segítsen megtalálni Edwardot. A detoxikáló állomásról kijövet pedig úgy dönt, hazamegy, amiről ott és akkor nem tudja, hogy végzetes volna Ewa számára. De Ewa még ott sem fedi fel számára rejtett tervét. Vö. ŽIŽEK 2001, 118.

hogy az ünnep áldozata legyen.⁶⁶⁹ Ezzel megfelel a bibliai törvénynek,⁶⁷⁰ amely szerint Isten tiltja az emberáldozatot. Janusz tette megfelel Žižek parancsolat-értelmezésének is, aki léttörténeti távlatot nyitva („Isten csak a hiányával van jelen [*God is only present as absent*]”) azt állítja, „[Isten] ünneplésének egyetlen helyes módja az, hogy az ember nem közvetlenül Hozzá fordul, hanem helyesen bánik embertársaival”.⁶⁷¹

A közösségből kisodródott emberek

A társadalmi környezet konstrukciójához a narratíva a beteg fiú és az utcai részeg karaktereivel járul hozzá.⁶⁷² A fiút maga Ewa említi példaképp magányára Janusz-nak a pályaudvaron, akit korábban úton nagynénjéhez látott, amint pizsamában kiszökött a kórházból; a narratíva mutatta, szurkolt neki, ám az ápoló utolérte, rövid dulakodás után visszaviszi majd. A vasútállomáson ráismer Ewa, amint ugyanabban a pizsamában a peron szélén bóklászik; épp aközben fogja el őt két járőr, hogy beszél róla Janusz-nak. A részeg többször is felbukkan a cselekményben. Először akkor, amikor Janusz a kapucsengő megszólalására kimegy az utcára (Ewát keresi, miközben felesége a lakásból figyeli őt), egy fenyőfát húz maga után, és hangoskodva keresi a házát („*Ludzie! Gdzie jest mój dom?*”): az egyforma tömbházak egyforma kapui közt. A „*dom*” szónak többletértelmet ad a cselekmény: a férfi épp Janusz nyomában bukkan fel, Janusz hallja is, amit mond, mert az épp szembejön vele, a montázs szerint a feleség is látja a férfit, aki így Janusz elkövetkező választásához (hamarosan magára hagyja majd a családját az ünnepen) ad mércét, tájékozódást: „hol az otthonom?”.⁶⁷³ Másodszer a detoxikáló állomás ketrecében mutatja a férfit a film: ott is vele a fenyőfa, ott is ugyanazt mondogatja. Íme hát, láttatja a narratíva, meglelte hazáját, megkapta az otthonát. Az ügyeletes orvos a rács mögött a meztelenre vetkőztetett betegeket locsolócsővel –

⁶⁶⁹ Janusz a KEK 2185. pontjában említett követelménynek is törekedett eleget tenni: tevékenyen hozzájárult, hogy családtagjainak része legyen az ünnep „sajátos örömben”, a koccintás is megtörtént az ünnepi asztal felett.

⁶⁷⁰ 3 Móz 18,21.; 20,2-5.; 5Móz 18,10; Jer 7,30-31.

⁶⁷¹ ŽIŽEK 2001, 114.

⁶⁷² Egyik karakter sem szerepel a *Forgatókönyv*ben. Visszatérőben Ewa kocsijához a vasútállomásról Janusz megment egy kamaszt, akit két másik kortársa üldöz az utcán: felveszi a kocsijával és egy metróállomáson kiteszi (a filmből hiányzik a jelenet). Ez azonban csak alkalom Ewának arra, hogy gúnyolódjék Januszon, mondván, ezzel teljesítette aznapi jótéteményét (KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990, 80. sk.) A kocsiban a fiú elmondja, hogy előbb-utóbb ügyis elkapják őt. Ewa kérdésére, miért menekül akkor, azt feleli, nem tudja, nincs semmi értelme. Az alak megfelel a kórházból menekülő fiúnak, akit el is fognak a végén az állomáson.

⁶⁷³ Vö. KICKASOLA 2004, 187.

mint maga mondja – „táncoltatja”, hideg vízzel locsolja álmukból rendszeresen felverve őket. Janusz tiltakozására őt is megfenyegeti, hogy közējük zárja.⁶⁷⁴

Az epizód nagytotál és kistotál városképei hűen szemléltetik azt, amiről Ewa és Janusz a pályaudvaron beszél: Ewa: „Az emberek...” / Janusz: „Igen, bezárkóznak, behúzzák a függőnyt.” / Ewa: „Pontosan”. Janusz szavai önreflexiót, önkritikát mutatnak, hiszen ő is kihúzta a telefont szenteste. A kérdésre, miért megy el Ewával, holott előzőleg épp arra hivatkozva utasította el a nő kérését, hogy szenteste van, ebből a látószögéből másik válasz is adható: nem látta okát, hogy visszautasítsa a segítségnyújtást az ünnep miatt.⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ Vö. INSDORF 1999, 84. sk., KICKASOLA 2004, 188., 191. (utóbbi Mengeléhez hasonlítja az orvos ábrázatát, aki szavaiból ítélve alighanem csakugyan zsidógyűlölő).

⁶⁷⁵ GARBOWSKI (1996, 82.) az epizódot arra az „evangéliumi parancsra” vonatkoztatja, amely szerint „A szombat lett az emberért, nem az ember a szombatért” (Mk 2,27).

Felhasznált művek biblio- és filmográfiája

A *Tízparancsolat* tévésorozat következő kópiáját használtam:

Krzysztof KIEŚŁOWSKI: *Dekalog*. [Az Ósrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych által restaurált film 4 lemezes DVD kiadása. A kísérőfüzet tanulmányát írta Marek LIS.] Warszawa, Telewizja Polska S. A., 2015.

A többi Kieślowski-filmnek a következő kópiáit használtam:

Krzysztof KIEŚŁOWSKI: *The Films of Krzysztof Kieślowski* [DVD Edition]. New York, Kino, 2004 (Kino Video – mk2 diffusion).

A *Tanakh*nak, az *Első szövetség*nek a *Revideált új fordítás*beli szövegét idézem a STEINBACH József – D. SZEBIK Imre (előszó): *Biblia [...] magyarázó jegyzetekkel*. Budapest, Kálvin, 2018 kötetből.

Az *Újszövetséget* a következő kiadásból idézem:

Újszövetség. Ford., bev., utószó Simon Tamás László OSB. 2., jav. kiad. Pannonhalma, Pannonhalmi Főapátság, 2015.

ASSMANN 2022

Jan ASSMANN: Mósze, az ember és az isteni törvény. In *Pannonhalmi Szemle* 30/4. 2022, 32-46.

BADOWSKA – PARMEDDIANI 2016

Eva BADOWSKA – Francesca PARMEDDIANI (eds): *Of Elephants and Toothaches. Ethics, politics, and religion in Krzysztof Kieślowski's Decalogue*. New York, Fordham University Press, 2016.

BADOWSKA 2016

Eva BADOWSKA: States of Exception. Politics and Poetics in *Decalogue Six*. In BADOWSKA – PARMEDDIANI 2016, 140-164.

BARTLEY 2014

William BARTLEY: Faith, Doubt, and Chiasmus in Krzysztof Kieślowski's *Decalogue I*. In *Journal of Religion and Film* 18/2. (October 2014), 1-33.

BATÁR 2005

BATÁR Attila: *Láthatatlan építészet*. Budapest, Ab Ovo, 2005.

BATÁR 2001

BATÁR Attila: *A történelem mint tervező. Egy bécsi utca – a Mülkersteig*. Wien – Budapest, Mülker Verlag - N&n, 2001.

BAUR 2016

Michael BAUR: *Decalogue Five*. A Short Film about Killing, Sin, and Community. In Eva BADOWSKA – Francesca PARMEDDIANI (eds): *Of Elephants and Toothaches. Ethics, politics, and religion in Krzysztof Kieślowski's Decalogue*. New York, Fordham University Press, 2016, 122-139.

BOGNÁR 2022

BOGNÁR László: Kieślowski *Tízparancsolatának* teológiai dimenziói. Kommentár az 1. sorozatepizód templomjelenetéhez. In *Publicationes Universitatis Miscolcinensis, Sectio Philosophica* 26/2. 2022, 5–29.

BORDWELL 1996

David BORDWELL: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

BUBER 1964

Martin BUBER: „Was soll mit den zehn Geboten geschehen?” In Uő.: *Werke. Zweiter Band. Schriften zur Bibel*. München – Heidelberg, Kösel – Lambert Schneider, 895-899.

BUBER 2017

Martin BUBER: *Istenfogyatkozás. Vizsgálódások vallás és filozófia kapcsolatáról*. Budapest, Typotex, 2017.

BULGAKOV 1989

Сергий БУЛГАКОВ: *Православие. Очерки учения Православной Церкви*. 3-е изд. Paris, Ymca-Press, 1989, 299.

BUTLER 2014

Jeremy G. BUTLER: A televíziós történetek narratív szerkezete. In KISS 2014, 23-45.

CIMENT 1991

Michel CIMENT: Szikár történetek véletlenekről és sorsokról. Beszélgetés Krzysztof Piesiewicz forgatókönyvíróval és Krzysztof Kiesłowski rendezővel. [Positif 1989. dec.] In *Filmkultúra* 27/4. 1991, 48-54.

COATES 2012

Paul COATES: *Screening the Face*. Basingstoke - New York, Palgrave Macmillan, 2012.

COATES 2000

Paul COATES: „Árnyékba húzódás: Kiesłowski megtestesülései”. In *Kiesłowski mozija*. Szerk. LUBELSKI, Tadeusz. Ford. ÉLES Márta. Budapest, Európa, 2000, 174-193.

COATES 1999

Paul COATES: „The Curse of the Law: *The Decalogue*.” In *Lucid Dreams. The Films of Krzysztof Kiesłowski*. Ed. COATES, Paul. Trowbridge, Flicks Books, 1999, 94–115.

CSÉFALVAY 1994

CSÉFALVAY Zoltán: *A modern társadalomföldrajz kézikönyve*. Budapest, IKVA, 1994

DiBARTOLOMEO 2000

Lisa M. DiBARTOLOMEO: No Other Gods. Blue and Green in Kiesłowski's *Decalogue I*. In *Studies in Slavic Cultures* Iss. 1. (January 2000), 47-59.

ESTERHÁZY 2010

ESTERHÁZY Péter: Én vagyok a te - mai revü. In *Jelenkor* 53/4. (2010. április), 353-386.

FERENC pápa 2017

FERENC pápa: [Beszéd az Új Evangelizáció Pápai Tanácsa által szervezett találkozó résztvevőihez 2017. okt. 11-én]. Internet: <https://szeretetfoldje.hu/index.php/cikkek-irasok/9477-egy-jelentos-beszed-az-uj-evangelizacio-papai-tanacs-a-elott>

FLORENSZKI 1988

Pavel FLORENSZKI: *Az ikonosztáz*. Ford. Kiss Ilona. Budapest, Corvina, 1988. Az orosz szöveg forrása Павел [Александрович] ФЛОРЕНСКИЙ: *Иконостас. Избранные труды по искусству*. С.-Петербург, МИФРИЛ - Русская книга, 1993 (Классика искусствознания), 1-174.

FODOR 1998

FODOR Géza 1998: Nagyon tühegyre vennők, ha így vennők? In Uő.: *Zene és színház*. Budapest, Argumentum Kiadó – Lukács Archívum, 1998, 7 41.

GADAMER 2003

Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlat*. Ford. Bonyhai Gábor, Fehér M. István. Budapest, Osiris, 2003.

GARBOWSKI 1996

Christopher GARBOWSKI: *Krzysztof Kieślowski's Decalogue Series. The Problem of the Protagonists and Their Self-Transcendence*. Boulder–New York, East European Monographs - Columbia University Press, 1996. (East European Monographs, No. CDLII.)

GOLD 2016

Moshe GOLD: Decalogue One: Witnessing a Responsible Ethics of Response from a Jewish Perspective. In BADOWSKA – PARMEDDIANI 2016, 51-79.

GRODŹ 2018

Iwona GRODŹ: Słowa, gesty a poznanie w filmowej interakcji. Casus *Dekalogu I*. Krzysztofa Kieślowskiego (1988). In *Kultura Współczesna* 99/1. 2018 [a tematikus periodikaszám címe: *Spis treści. Pamięć gestu. Reżimy ciała w Europie Środkowej i Wschodniej*], 144-156.

GROSS 2012

Jan T. GROSS: *Félelem. Antiszemitizmus Lengyelországban Auschwitz után*. Budapest, Gondolat, 2012.

HALTOF 2004

Marek HALTOF: *The Cinema of Krzysztof Kieślowski. Variations on Destiny and Chance*. London–New York, Wallflower - Columbia University Press, 2004.

HEIDEGGER 2005

Martin HEIDEGGER: Építés, lak(oz)ás, gondolkodás. In SCHNELLER 2005, 78-89.

HUISMAN 2014

Rosemary HUISMAN: Az elbeszélés nézőpontjai az epizodikus és a folytatásos sorozatokban. In KISS 2014, 46-68.

INSDORF 1999

Annette INSDORF: *Double Lives, Second Chances. the Cinema of Krzysztof Kieślowski*. New York, Hyperion(talk miramax books), 1999.

JAWORSKI 2016

William JAWORSKI: Rules and Virtues: The Moral Insight of *The Decalogue*. In BADOWSKA – PARMEDDIANI 2016, 15-29.

JOHNSTONE 1993

Keith JOHNSTONE: *IMPRO. Improvizáció és a színház*. Ford., bev., jegyz. Honti Katalin, Friedrich Judit. Tatabánya, A Közművelődés Háza, 1993 (Személyiségfejlesztés VI).

K. HORVÁTH 2019

K. HORVÁTH Zsolt: Kollektív emlékezet, kollektív képzet, együttes élmény. *Magyar Filozófiai Szemle* 63/3. 2019, 63–80.

KASPER 2015

Walter KASPER: *Irgalmasság. Az evangélium alapfogalma – a keresztény élet kulcsa*. Budapest, Új Ember, 2015.

KEK 1994

A Katolikus Egyház Katekizmusa. 2. kiad. Budapest, Szent István Társulat, 1994.

KEK 2020

A Katolikus Egyház Katekizmusa. A latin mintakiadás fordítása. 4. kiad. Budapest, Szent István Társulat, 2020.

KICKASOLA 2004

Joseph G. KICKASOLA: *The Films of Krzysztof Kieślowski. The Liminal Image*. New York, Continuum, 2004.

KICKASOLA 2016

Joseph G. KICKASOLA: Tablets of Stone, Tablets of Flesh: Synesthetic Appeal in *The Decalogue*. In BADOWSKA – PARMEDDIANI 2016, 30-50.

KICKASOLA 2018

Joseph G. KICKASOLA: Inflancka Travelogue. 10 Short Essays on “Decalogue”. In *Images* 24/33. [Poznań] 2018, 19-38.

KIEŚŁOWSKI 2000

Krzysztof KIEŚŁOWSKI: Véletlen és szükségszerűség. Krzysztof Kieślowski-vel beszélget Vincent Ostria [Forrásmegjelölés: Forrásmegjelölés: *Les Inrockuptibles* [Paris] N°36 Juin 1992]. In *Kieślowski mozija*. Szerk. Lubelski, Tadeusz. Ford. Éles Márta. Budapest, Európa, 2000, 353-366.

KIEŚŁOWSKI 1996

Krzysztof KIEŚŁOWSKI: *Önéletrajz Danusia Stock gondozásában*. Ford. Bori Erzsébet. Budapest, Osiris, 1996.

KIEŚŁOWSKI – PIESIEWICZ 1990

Krzysztof KIEŚŁOWSKI – Krzysztof PIESIEWICZ: *Dekalog. Scenariusze filmowe*. Chotomów, Verba, 1990.

KIS 1998

KIS János: Hamlet. Egy olvasat olvasata. In *Holmi* 10/12. (1998. december), 1647-1672.

KISS 2014

KISS Gábor Zoltán (vál., előszó): *Narratívák 12. Narratív televízió*. Budapest, Kijárat, 2014.

KLINGER 2000

Michał KLINGER: A kapuőr. Krzysztof Kieślowski *Tízparancsolat*-áról. In *Kieślowski mozija*. Szerk. Tadeusz LUBELSKI. Budapest, Európa, 2000, 86-100.

KOTERSKI 2016

Joseph W. KOTERSKI SJ (2016): *Remember the Sabbath Day, to Keep It Holy: Decalogue Three*. In BADOWSKA – PARMEDDIANI 2016, 95-107.

KRAKUS 2018

Anna KRAKUS: *No End in Sight. Polish Cinema in the Late Socialist Period*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2018.

KRALL 2017

Hanna KRALL: *Fantom bólu. Reportáže wszystkie*. Wstęp Mariusz Szczygieł. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2017.

KULESOV 1985

Lev KULESOV: *Filmművészet és filmrendezés*. Budapest, Gondolat, 1985.

LACOCQUE 2003

André LACOCQUE: Ne ölj (Exodus 20,13). In Paul RICOEUR – André LACOCQUE: *Bibliai gondolkodás*. Ford. Enyedi Jenő. Budapest, Európa, 2003, 129-196. [Ugyane tanulmányra a magyar fordítás-kötet a 418. oldalon más címmel utal: „Nem fogsz ölni”. A francia eredetiben mindkét helyen – megfelelően a francianyelvű Bibliának - ugyanaz a megfogalmazás áll: „Tu ne commettras pas de meurtre”, amelyhez a 418. oldal magyar fordítása áll közelebb. Az igealakok fordításbeli különbséghez vö. LaCocque 2003, 138. sk., 152. old. A szöveghely francia fordítását ld. *La Bible. Traduction officielle liturgique*. Paris, Mame, 2013, 138.]

LADARIA – MORANDI 2018

Luis F. LADARIA - Giacomo MORANDI: *Levél a püspököknek a Katolikus Egyház katekizmus halálbüntetéséről szóló 2267. pontjának új szövegezéséről*. [Kelt 2018. augusztus 1-jén]. Internet: <https://www.magyar Kurir.hu/hirek/a-halalbuntetesrol-szolo-egyhazi-tanitas-uj-szovege-es-rola-szolo-tajekoztato-level>

LENZEN 1993

Verena LENZEN: Die Zehn Worte vom Sinai im Judentum. In LESCH – LORETAN 1993, 160-168.

LESCH 1993

Walter LESCH: Die Schwere der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst. Wege und Umwege einer Modellethik. In: LESCH – LORETAN 1993, 15–46.

LESCH – LORETAN 1993

Walter LESCH –Matthias LORETAN (hrsg): *Das Gewicht der Gebote und die Möglichkeiten der Kunst. Krzysztof Kieślowskis „Dekalog” Filme als ethische Modelle*. Freiburg–Wien, Universitätsverlag Freiburg Schweiz–Herder, 1993.

LIS 2016

Marek LIS: Holocaust, Dekalog i Kieślowski. In: *Studia Nauk Teologicznych*. Tom. 11. Warszawa, Komitet Nauk Teologicznych PAN, 2016, 207–218.

LORETAN 1993

Matthias LORETAN: Sein-können geht vor Sollen. Interpretation der Dekalog-Filme Kieslowskis als ästhetische Modelle moralischer, existenzieller und religiöser Erfahrungen. In: LESCH – LORETAN 1993, 103–130.

MEGGYESI 2005

MEGGYESI Tamás: *A 20. század urbanisztikájának útvesztői*. Budapest, Terc, 2005.

METZ 2008

Johann Baptist METZ: *Memoria passionis. Veszélyes emlékezet a pluralista társadalomban*. Ford. Görfői Tibor. Budapest, Vigília, 2008 (Mai keresztény gondolkodók 1).

MITTEL 2014

Jason MITTEL: A filmes és a televíziós elbeszélés. In KISS 2014, 69-83.

MOLTMANN 1972

Jürgen MOLTMANN: *Der gekreuzigte Gott. Das Kreuz Christi als Grund und Kritik christlicher Theologie*. München, Chr. Kaiser, 1972.

NAGY 1962

NAGY Zoltán: *Ének a magasban. Összegyűjtött versek 1907-1944*. S. alá rend. VÉGH György. Budapest, Magvető, 1962.

O'SULLIVAN 2014

Sean O'SULLIVAN: A perem felderítése: gondolatok a *Deadwood*ról és a harmadik évadokról. In KISS 2014, 146-163.

O'SULLIVAN 2009

Sean O'SULLIVAN: *The Decalogue and the Remaking of American Television*. In *After Kieślowski. The legacy of Krzysztof Kieślowski*. Ed. Steven WOODWARD. Detroit, Wayne State University Press, 2009, 202-225.

OSTROWSKA 2009

Dorota OSTROWSKA: Cinema in 10 TV Episodes. Dekalog by Krzysztof Kieślowski. In *Critical Studies in Television* 4/2. 2009, 90–98.

PILINSZKY 2006

PILINSZKY János: *Összes versei*. Szerk., szöveggond., utószó HAFNER Zoltán. 5. kiad. Budapest, Osiris, 2006 (Osiris klasszikusok).

PLÉH 2019

PLÉH Csaba: Két klasszikus konstruktív emlékezetelmélet mai relevanciája: Bartlett és Halbwachs. In *Magyar Filozófiai Szemle* 63/3. 2019, 11–45.

PÖRÖS 1991

PÖRÖS Géza: Imperatívuszok - halkan, tűnődve. Krzysztof Kieślowski: Rövidfilm a gyilkolásról. In *Filmkultúra* 27/4. 1991, 40-47.

RAJ 2003

RAJ Tamás: *Bibliaiskola. A szentírás kulcsszavai és szállóigéi*. Budapest, Makabi, 2003.

RÁCSOK 2011

RÁCSOK Gabriella: Krzysztof Kieślowski *Tízparancsolat* című filmsorozatának teológiai-etikai elemzése. In *Igazság és élet* 5/1. 2011, 154-178.

RICHTER 2019

Klemens RICHTER: *Templomtér és egyházkép. A templomtér és az élő közösség viszonya*. Ford. Hartmann Gergely. Pannonhalma, Pannonhalmi Főapátság Bencés Kiadó, 2019 (Napjaink teológiája 23).

RICOEUR 2003

Paul RICOEUR: Szerető engedelmesség. In Paul RICOEUR – André LACOCQUE: *Bibliai gondolkodás*. Budapest, Európa, 2003, 197-239.

ROSENZWEIG 2022

Franz ROSENZWEIG: *A megváltás csillaga*. Ford. Bíró Dániel. Budapest, Kalligram, 2022.

RÖHRIG 2016

RÖHRIG Géza 2016: „Nem mentem fel az Istent”. Beszéd - elhangzott 2016. április 17-én Budapesten az *Élet menetén*. [Saját átirat, a beszédnek nem ismerem publikált szövegét - B. L.] Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=WUXtKe5tmWA>

SARTRE 2006

Jean-Paul SARTRE: *A lét és a semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*. Budapest, L'Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék, 2006.

SCHNELLER 2005

SCHNELLER István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Budapest: Terc, 2005.

SHAKESPEARE 1999

SHAKESPEARE: Hamlet dán herceg tragédiája. Ford. Nádasdy Ádám. In *Színház* 32/10. (1999. október), drámamelléklet.

SMALL 2016

Regina SMALL: *Laughter Makes Good Neighbors: Sociability and the Comic in Decalogue Ten*. In: BADOWSKA – PARMEDDIANI 2016, 216-229.

SOBCHACK 2004

Vivian Carol SOBCHACK: *The Expanded Gaze in Contracted Space: Happenstance, Hazard, and the Flesh of the World*. In Uő.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, University of California Press, 2004, 85-108.

STADLER 2016

Eva M. STADLER: *Visual Reverberations: Decalogue Two and Decalogue Eight*. In: BADOWSKA – PARMEDDIANI 2016, 80-94.

SZÍVÓS 2020

SZÍVÓS Erika: *Kelet-Közép-Európa nagyvárosai a második világháborútól a 2000-es évekig: mai városfejlődésünk jelenkori gyökereiről*. In *Múltunk* 65/4. 2020, 4-70.

THOMPSON – BORDWELL 2007

Kristin THOMPSON – David BORDWELL: *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus, 2007 (Palatinus filmkönyvek).

ISKY 2016

ISKY S[ándor] Béla: *A filozófia keresztje. A megbocsátás problémája Vladimir Jankélévitch morálfilozófiájában*. Kolozsvár, Exit, 2016 (Teológiai Praxis).

VÖRÖS 1991

VÖRÖS István: *Kieślowski, a lengyelek Mózesese. Tízparancsolat*. In *Filmkultúra* 27/4. 1991, 35-40.

WACH 2014

Margarete WACH: *Krzysztof Kieślowski. Zufall und Notwendigkeit*. Marburg, Schüren, 2014.

WIESEL 1990

Elie WIESEL: *Az éjszaka*. Ford. BALABÁN Péter. Budapest, Láng, 1990.

WILSON 2016

Emma WILSON: *Decalogue Eight. Childhood, Emotion, and the Shoah*. In: BADOWSKA – PARMEDDIANI 2016, 181–196.

ZENGER 2023

Erich ZENGER: *A bosszú Istene? Bevezetés az ellenségzsoltárok értelmezésébe. Zsoltármagyarázat 4.* Pannonhalma, Pannonhalmi Főapátság Bencés Kiadó, 2023 (Napjaink teológiája sorozat 32.)

ŽIŽEK 2001

Slavoj ŽIŽEK: *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory.* London, British Film Institute, 2001.

A tanulmányok első megjelenése

Előszó

Jelen kötetben olvasható először.

Kieślowski Rövidfilm a szerelemről és Tízparancsolat – Hat filmjeinek összehasonlító elemzése.

In *Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica* Tom. XIX, Fasc. 1 (2015), 31–54.

A viasz átlényegülése. Kieślowski Tízparancsolatának első sorozatepizódja.

In HUBAI Péter (szerk.): *A szent és kommunikációja. Előadások a vallástudomány és a teológia vonzásköréből.* Budapest, Wesley János Lelkészképző Főiskola, 2021, 36-68.

A Soá emlékezete a Tízparancsolat - Nyolcban. Kieślowski filmjének dramaturgiai koncepciója.

In *Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica.* Tom. XXV, Fasc. 1 (2021), 9–21.

Sorozathordozó elemek és lakótelep Kieślowski Tízparancsolatában.

In BOGNÁR László - DOBÁK Judit - FARAGÓ László - MOLNÁR Ágnes - R. NAGY József (szerk.): *Város és valósága. Városértelmezések az antropológiában, a médiumokban és a statisztikában.* Miskolc, Aldebaran Kutatóműhely, 2022, 13-45.

Tízparancsolat a Tízparancsolatban. Kieślowski tévésorozatának néhány narratív döntése.

In *Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica.* Tom. XXVII, Fasc. 2 (2023), 32–55.

Tér és narratíva összefonódása Kieślowski tévésorozatának lakótelepén.

In DOBÁK Judit – BOGNÁR László – FARAGÓ László – MOLNÁR Ágnes - R. NAGY József (szerk.): *Város és média.* Miskolc, Aldebaran Kutatóműhely, 2023.

Szabadság, magánbűnök, romlottság Kieślowski Tízparancsolatában. Bűnlajstrom I.

In *Publicationes Universitatis Miskolcensis*, Sectio Philosophica. Tom. XXVII, Fasc. 3 (2023), 24–48.

Szabadság, magánbűnök, romlottság Kieślowski Tízparancsolatában. Bűnlajstrom II.

In DOBÁK Judit – BOGNÁR László – FARAGÓ László – MOLNÁR Ágnes - R. NAGY József (szerk.): *Város és média*. Miskolc, Aldebaran Kutatóműhely, 2023.

Tízparancsolat – Három. *Kieślowski tévéepizódjának elemzése, értelmezése.*

Ebben a kötetben jelenik meg először.

