

## Michał Szczurowski: Czym jest „Dekalog” Krzysztofa Kieślowskiego?

„Dekalog” pyta: Kim jesteś widzu? Konsumentem pochłaniającym content czy inteligentem obcującym ze sztuką? Czy nie żal ci etosu, kiedy parkujesz SUV-a przed szpitalem, sądem (ale nie – szkołą)? Czy zatem byłby ostatnim, intymnym i nostalgicznym akordem w złożonej fudze inteligencji, zreintegrowanej, czy to w pozytywnym, czy to w negatywnym sensie, w społeczeństwie kapitalistycznym? – pisze Michał Szczurowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Kieślowski. Anatomia przypadku”.

*zamiast motto – aspetto: Artur Barciś*

*Dekalog, Jeden, reż. Krzysztof Kieślowski, 1988*

Tytułowe pytanie, stawiane z pełną świadomością, że może się wydać wyrazem bezradnej naiwności, tym bardziej, że pewnej bezradności wobec cyklu Krzysztofa Kieślowskiego trudno nie odczuwać. To *pars pro toto* kwestii poruszanych w *Gadających głowach*, filmie dokumentalnym z 1980 roku. Reżyser zadawał tam swoim rozmówcom, grupie czterdziestu osób w przedziale od roczku po wiek, nie jedno, a trzy pytania: „W którym roku się urodziłeś?”; „Kim jesteś?”; „Czego byś chciał?” Wyznaczając początkowy punkt w przeszłości, dotykając teraźniejszej tożsamości i pragnieniami

wychylając się ku przyszłości, stanowią one współczesną wersję Sokratejskiego *poi dē kai pothen* – „skąd i dokąd?”. Te właśnie pytania spróbuję zadać *Dekalogowi*, wychodząc niejako od finałowego gestu głównego bohatera wcześniejszego o dekadę *Amatora*: skąd zatem *Dekalog*, czym był i czym jest teraz, w przyszłości, w ramach próby spojrzenia na patrzącego z choć okruczem wrażliwej uważności, z jaką on patrzy na nas.

*À propos* przecucia nieadekwatności formy, bo wobec poruszanego zagadnienia skromny esej powinien raczej urosnąć w książkę, jedną jeszcze rzecz należy zasygnalizować na wstępie. Jak w nierzadko gładkiej i szaroburej tafli morza przeczuwamy obecność przepastnej głębi, jej niebezpiecznego ogromu, tak i te z pozoru proste, kameralne i utrzymane w zgaszonej kolorystyce historie, nakręcone za psie pieniądze w różnych zakątkach Warszawy, nigdy zaś dalej niż umiarkowanie tylko egzotyczna stacja kolejowa w Józefowie, prezentują w istocie tak potężny ładunek treści emocjonalnej, symbolicznej, intelektualnej, że słuszne wydaje się zachowanie respektu. Ma to prowadzić do ociosania tekstu z zagadnień mniej istotnych i próby wskazania kilku zaledwie, oby reprezentatywnych, przebłysków owego *poi dē kai pothen*.

## **Wielopoziomowe *skąd* „Dekalogu”**

W filmie *Kieślowski: I'm so so...* (1995), niespiesznej rozmowie z reżyserem przeprowadzonej przez jego długoletniego współpracownika, Krzysztofa Wierzbickiego, Kieślowski opowiedział między innymi o swojej drodze do filmu. Otóż, ukończywszy liceum teatralne, początkowo pragnął związać swoją karierę właśnie z teatrem, ale że na reżyserię teatralną przyjmowano wyłącznie osoby, które posiadały

już dyplom innego kierunku, postanowił w ramach przygotowań uczyć się rzeczy możliwie najbliższej, reżyserii filmowej. „To był taki etap. To nie był żaden cel, szkoła filmowa”. Nie dostał się jednak dwukrotnie, co sprawiło, że akcenty uległy stopniowemu przesunięciu, dał bowiem o sobie znać twardy charakter przyszłego filmowca, ten sam, który później umożliwi mu nakręcenie dziesięciu ambitnych filmów w rok. Zawadiacką motywację swojej decyzji w rozmowie z przyjacielem ujął soczyście: „jak mnie skurwysyny nie chcą, to ja tam się właśnie dostanę”. Studiował więc w drugiej połowie lat 60. XX wieku, kiedy inspiracje „polskiej szkoły filmowej” powoli się wyczerpywały, a nowe drogi miał wyznaczać szeroko pojęty realizm. Sam Kieślowski we wspomnianym wywiadzie tak przedstawiał jego genezę:

*Myśmy, pewnie po raz pierwszy po wojnie, spróbowali (...) opisać świat z grubsza biorąc tak, jak on wygląda. Oczywiście to były malutkie światy, właściwie – światy w kropli wody. Nawet takie były tytuły: Szkoła podstawowa, albo Fabryka, albo Szpital, albo Urząd. Opisywaliśmy takie malutkie światy z nadzieją, że te światy gdzieś się razem łączą i że być może opisują coś więcej, opisują życie w Polsce[1].*

Jeszcze ważniejsze jednak, czym motywowane było owo pragnienie. „Bardzo trudno jest żyć w świecie nieopisanym. Tego nikt nie rozumie, kto nie żył w takim świecie”. Życie takie jest, zdaniem Kieślowskiego, jak życie bez tożsamości, bez pamięci. Ogół doświadczeń, w tym zwłaszcza cierpienie, nie znajduje nigdzie odbicia, dotyczy jedynie odczuwającej je osoby. Tak rozumiane doświadczenie nieopisane może być dla nas zrozumiałe, jako że i

obecnie o autentyczne odzwierciedlenie trudno, choć z przyczyn pozornie przeciwnych – to jest z samowoli artystycznej, a nie z braku wolności. Do tej kwestii jeszcze wrócimy.

**„Teologia Polityczna Co Tydzień” ukazuje się dzięki hojności Darczyńców.**

**Dziękujemy za wsparcie. Trwa zbiórka na wydania w 2026 roku**

Pokazywanie rzeczywistości, siłą rzeczy w ujęciu krytycznym, doprowadziło do ukonstytuowania się w latach 70. nowego kierunku, znanego jako „kino moralnego niepokoju”. O przejściu tym Mateusz Werner, zresztą w kontekście Kieślowskiego, mówił następująco:

*Realizm stanowił podstawowe założenie kultury socjalistycznej i wynikał z poetyki materialistycznej filozofii, oficjalnie obowiązującej, dlatego „kino moralnego niepokoju” miało żelazne alibi. Wyrastało z doświadczeń dokumentalnych, co widać przede wszystkim w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego, chociażby w „Personelu” czy „Amatorze” (...) [2].*

Moralny niepokój budzi się, kiedy okazuje się, że poszczególne elementy układanki nie tworzą całościowego obrazu, gdy wzrok zaczyna skupiać się na prawdziwym, rzeczywistym świecie, na którym łapę trzyma polityczny system zbudowany na przemocy i tylko dzięki niej się utrzymujący mimo wszystkich swoich sprzeczności.

Niczym jakiś poszarzały pan Jourdain w przydziałowym m<sup>3</sup>, twórcy dojrzewają do odkrycia, że ich normalność, czy to w postaci „małej stabilizacji”, czy też „wielkiego skoku”, jest nieprzyjemną przestrzenią

łamania charakterów, obrzydliwych kompromisów, potwornego zła, którego dowodem – jak pisał poeta – „są jego ofiary”. Tym niemniej, choć filmy te są niewątpliwie wartościowe, a dzięki przekroczeniu fabularnego rubikonu mogą przedstawiać bardziej złożone elementy rzeczywistości, nie wychodzą jednak przeważnie poza filmową analizę społeczno-politycznych patologii dojrzałego PRLu – uczelni, zakładów pracy, meandrów pseudo-polityki.

## Intelligencka fuga

Na początku prezentacji zarysu tożsamości omawianego cyklu, warto przyrzeć się pokrótce poblaskom jego głębi, czy to rozważając jego zupełnie wyjątkową pozycję w historii Polski, czy też szkicując kilka szczególnych elementów wypracowanego już warsztatu reżysera oraz specyficznej symboliki przezeń stosowanej, domniemanej roli, jaką przypisywał dziełu, a także próbując określić kilka głównych (i kilka pobocznych) motywów całości Dekalogu, nim wreszcie pojawi się kluczowe tu zagadnienie jego kwalifikacji gatunkowej. Niesłuchanie przejmująca muzyka Zbigniewa Preisnera zasługuje na analizę lepszą niż byłbym w stanie tu przeprowadzić. Nie będę też pisał o grze aktorskiej, bo nie potrafiłbym oddać sprawiedliwości stworzonym kreacjom. Oprócz plejady wspaniałych aktorów, którym reżyser nierzadko pomagał wzbić się na wyżyny talentu, niesłuchaną mądrość i wartość przynoszą role dziecięce, szczególnie podatne na kicz lub uproszczenia.

Późniejszy o niemal całą – jakże długą! – dekadę „przerwanego karnawału” Solidarności, a zatem powstający w apogeum entropijnego zapadania się systemu totalitarnego, jest jednak *Dekalog* krokiem o wiele donioślejszym niż byłby jako zaledwie późna odsłona czy próba aktualizowania „kina moralnego niepokoju”. Choć historyczne

doświadczenie wiązało się raczej ze żmudną beznadzieją, twórcy musieli przeczuwać nadchodzącą zmianę, skoro zaczęto tworzyć syntezę. W formie komediowej dokonał tego Stanisław Bareja w serialu *Alternatywy 4*, a na poważnie, choć skupiając się na rzeczywistości inteligenckiej, właśnie Krzysztof Kieślowski. W obu przypadkach, co intrygujące, wejście na wyższy poziom ogólności, dający możliwość objęcia świata, jeśli nie w całości, to już w znaczącym fragmencie, wiązało się z uwolnieniem spojrzenia od (koniecznego wcześniej, bo dającego siłę wobec blokującego wszelki ruch marazmu) krytycznego zaciętrzewienia. Zastąpiono je teraz patrzeniem z przymrużeniem oka lub nieosądzającym wzrokiem świadka/towarzysza cierpienia. Osiąganie uniwersalności poprzez uznanie racji bohaterów i nieosądzanie ich może być, nawiasem mówiąc, zasadą ogólną. Z całą pewnością dzieje się tak w dojrzałej twórczości Kieślowskiego.

*Dekalog* został nakręcony w roku 1988, trudnym dla kraju, trudnym i dla reżysera, który, jak opowiada jego przyjaciel, Krzysztof Zanussi, postanowił „zapracować” dotychczasowe niepowodzenia kręcąc 10 filmów (w tym trzy kinowe, z których ostatecznie dwa udało się zrealizować) w rok. Cykl sprawia więc wrażenie późnego owocu Wielkiego zwrotu, o którym pisał Dariusz Gawin – przesunięcia się lewicy laickiej ku pozycjom otwartego chrześcijaństwa i poszukiwaniem trwałego gruntu, kiedy rzeczywistość nie tyle zaczęła się rozpadać, co niemal przestała istnieć. Poszukiwaniem, którego odkrycia szybko porzucono niezależnie od tego, czy przynosił je Kieślowski, czy odwiedzający po raz pierwszy wolną ojczyznę Jan Paweł II. Cykl zostaje bowiem wyświetlony w telewizji już w zupełnie innym świecie, między grudniem 1989 roku a końcem czerwca roku 1990, czyli już po głównych wydarzeniach wojny na górze. Zapadająca się czarna dziura PRL-u wybuchła transformacyjną supernową,

odrzucając wszelkie krępujące ograniczenia. Dekalog to obraz świata dosłownie w przededniu owego wybuchu. Mamy do czynienia ze światem, w którym bez ładu zachowane zostały formy dawnej rzeczywistości, mające coraz mniej związku z tym, co wokół, trwające jedynie siłą inercji... Co więcej, część ostatnia, *Dekalog*, dziesięć, jedyna w której nie pojawia się postać grana przez Artura Barcisia, proroczo pokazuje rozwój kwestii materialnych, mających fundamentalnie zaważyć na kolejnych kilku dekadach.

Świat przedstawiony w *Dekalogu* jest dzięki staraniom operatorów i reżysera w jakiś dotkliwie zraniony sposób piękny. Odrestaurowana cyfrowo wersja to pod tym względem spore zaskoczenie dla pamiętających sprzed lat – czy to z *Dekalogu*, czy też z rzeczywistości – jedynie szarą kaszę. Tymczasem szarość nie ogarnia bynajmniej wszystkiego. Powracające ujęcia osiedla przy ul. Inflanckiej na warszawskim Muranowie układają z długich pionów blokowych balkonów drabinę białych krzyży; zieleń komputerowego ekranu, stopniowo pożerająca bohaterów (łagodnie pełgająca na twarzach chłopca i ciotki, ojca zaś z chłopcem spowijająca w pełni, wreszcie ojca samego pozostawiająca w całkowicie zielonym mroku), zostaje brutalnie złamana ciemnym błękitem „rzeczywistego”, rozbryzganego jak krew i z bezwzględnością niweczącego uporządkowane ratio wykresu i książki atramentu w części pierwszej; czerwone światło na zabudowanym drewnem balkonie ordynatora szpitala, zapala się niczym lampka w tabernakulum; postaci krzeszą iskry – skutecznie bądź nie, czy to istotne? – przy kuchenkach gazowych; brudne lecz puste nocne ulice, po których jeżdżą bohaterowie trzeciej części cyklu – biały duży fiat jego i mały czerwony jej, fioletowy szal bohaterki części ósmej, przypominający postną, pokutną biskupią stułę w rozważaniach dotyczących winy... To

symbole proste, oparte przeważnie na charakterystycznych kształtach i znaczących barwach, wywołujących określone, religijne przeważnie, skojarzenia.

Ale są i symbole bardziej złożone, metodycznie konstruowane lub pomysłowo przekazywane. W części dziewiątej, uzupełniający wyłącznie fizyczne funkcje męża kochanek jest studentem VI semestru fizyki – co może stanowić odwołanie kolejno do szóstego przykazania, krótkotrwałej natury związku i jego czysto fizycznego charakteru. W tej samej części na torbie, w której mąż znajdzie numer telefonu owego kochanka, widnieje etykieta NYLON CONNECTION. Napis ten jest wyraźny i wyraźnie nieprzypadkowy. Kamera zatrzymuje się, by widz mógł się mu przyjrzeć. To sugestia, że poruszamy się w obszarze relacji sztucznej („nylon”), że brak w niej autentycznego połączenia („connection”), może nawet, że bohaterowie w istocie się nie widzą (brakująca litera „c” po angielsku odpowiada czasownikowi „see” – widzieć). Do końca filmu pozostaje nam rozważanie, czy chodzi o relację małżonków, czy kochanków. W części czwartej natomiast, płynąca łodzią wiosłową przez rzekę postać niesie następnie ową łódź na plecach. Obraz ten może przypominać niosącego krzyż. W pokoju bohaterki widzimy tę samą, dość charakterystyczną figurę z wiosłem, co wyraźnie przywodzi na myśl obraz poprzedni. Czy zatem łódź jest krzyżem, który i ona musi podnieść?

Te i podobne elementy obrazowania Kieślowski podaje w sposób znacznie subtelniejszy, niż wynikałoby z powyższego wyliczenia. Szukanie ich i odcyfrowywanie to więcej niż tylko zabawa intelektualna. Niczym gematria, sztuka liczbowej interpretacji Starego

Testamentu, jest w tym element poszukiwania prawdy o rzeczywistości, o ukrytych relacjach między zjawiskami, między ludźmi, o nieoczywistej relacji z Bogiem...

## **Przeczytaj również: Kieślowski nie patrzył na wiarę utylitarnie**

*Dekalog* nie jest freskiem. To szereg obrazów bardzo intymnych. Odbija się w nich wielka historia, wielkie dramaty, ale są to zawsze dramaty między ludźmi, nie starcia instytucji, nie spory polityczne. Ten wybór, być może po części dyktowany warunkami w kraju, kwestiami ekonomicznymi, skutkuje niesłychanym poziomem skupienia na tym, co istotne. Kieślowski, psycholog i dokumentalista, jest bardzo uważny na detale. Aktorzy często grają w zbliżeniach, kluczowe – od pierwszej, jeszcze studenckiej etiudy fabularnej pt. *Tramwaj* – są też u niego spojrzenia: mężczyzn, kobiet, dzieci, starców. Ale jest tu też miejsce dla wrażliwości teatralnej. Co szczególnie uderzające dziś – film operuje ciszą. Bohaterowie ze sobą naprawdę rozmawiają i cisza jest często owych rozmów bardzo istotnym elementem. A przy tym nie ma tu obawy przed elementami dosłowności. Rozmowa chłopca z ciotką w części pierwszej pod ręką mniej wprawnego rzemieślnika stałaby się nieznośnie kiczowata, ale w *Dekalogu* poruszamy się na cienkiej i mocno naprężonej linii tego, co istotne, czego przemilczeć czasem nie można. „Musimy sobie mówić wszystko, do końca” stwierdzają w pewnym momencie małżonkowie w części dziewiątej.

*Dekalog* nie odwraca głowy, nie cofa ręki. Widzimy brutalne morderstwo, namiętną zdradę, grę cudzymi emocjami, rozpad osobowości, kazirodcze zaloty, próbę, a także psychopatyczne wyzwania za kierownicą samochodu. Skrzypcowe tony, choć harmonijne, budzą niepokój lub odrazę jak drapanie po szkle. Ale

jest to też cykl bardzo czuły. Reżyser nie potępia bohaterów, nie nienawidzi ich – stara się zrozumieć. Mówiąc o finale *Amatora*, wyjaśniał Wierzbickiemu, że nie można zrozumieć świata wokół, nie rozumiejąc siebie. To jednak wymaga odwagi, bywa bardzo trudne. Wyłania się obraz niełatwych relacji, których nie chcemy, a które wciąż nam ciążyą. Bardzo intrygujący obszar badań mogłyby stanowić przedstawione w *Dekalogu* relacje rodzinne dotknięte zmaganiem kazirodztwa, manipulacją, zaborczością, przemocą. O psychologii postaci, o relacjach damsko-męskich, o relacji wobec historii, można by napisać całe tomy, ale w filmach wystarczy czasem kadr, specyficzny układ postaci, ich pozycja względem siebie... Juliette Binoche jako rzecz bardzo charakterystyczną wspominała oczy reżysera: niebieskie, bardzo intensywne, towarzyszący spojrzeniu delikatny, łagodny uśmiech, bardzo ludzki. Przypomina co najmniej jedną postać, regularnie się w tych filmach przewijającą.

Cykl ma charakter dynamiczny. Tematy, figury powracają. Moralny dramat części drugiej jest przedmiotem analizy na wykładzie w części ósmej, a bohaterka zna postaci, o których mowa i wprost uzupełnia niedopowiedziane wcześniej elementy. Niczym kolejne melodie wątki są zapowiadane, rozwijane, przetwarzane, podejmowane w innych głosach. Szukający bliskości mąż-impotent łączy się z młodą pacjentką właśnie nucąc melodię, którą ona następnie podejmuje i rozwija. Zarysowują się zapowiedzi wydarzeń nadchodzących: grany przez Bronisława Pawlika filatelista, ojciec bohaterów części ostatniej, w ogóle się w niej nie pojawia. Istotnych rzeczy dowiadujemy się jednak o nim w części ósmej. I tak dalej... To prawdziwa fuga i nie dziwią ani nawiązania do Bacha (i mniej znanego kompozytora van den Budenmayera, którym okazuje się Zbigniew Preisner), ani fakt, że wspominając pracę nad Białym Julie Delpy mówi o Kieślowskim jako o dyrygencie. Mamy więc do czynienia

ze swoistą fugą, wielogłosowym portretem inteligencji: lekarzy, prawników, wykładowców akademickich, twórców i ludzi myślących, poszukujących lub zagubionych, rzucających swoje zajęcia lub je podejmujących...

## **Inteligencka fuga *bis* – cykl czy serial?**

W tym miejscu egzystencjalne pytanie z tytułu staje się bardzo konkretnym pytaniem szczegółowym. Fuga to wszak kategoria co najwyżej metaforyczna. Przy próbie określenia tego, czym *Dekalog* jest gatunkowo, natrafiamy na problem, którego rozważaniem chciałbym domknąć ten esej. Ani Kieślowskiemu, ani, powiedzmy, jego przyjacielowi, imiennikowi i niemal równolatkowi, Krzysztofowi Zanussiemu, nigdy nie przeszłoby przez gardło w kontekście omawianego cyklu filmów telewizyjnych słowo „serial”.

Tłumaczyć można, że to termin specjalistyczny, że twórcy mieli świadomość istotnych różnic technicznych, technologicznych. Ale to nie to. Przecież nie byle kto, bo Tadeusz Sobolewski, krytyk filmowy, długoletni współpracownik, a potem redaktor naczelny miesięcznika „Kino”, pisał w „Gazecie Wyborczej” w roku 2019: „Najsłynniejszy polski serial ma 30 lat”. Wiedziałyby. Zresztą w różnych wypowiedziach również sami twórcy, aktorzy grający w *Dekalogu* ważne role, mówią o „serialu”. Czego to zatem kwestia?

Odpowiedzi dostarczyć może jeszcze jeden niełatwy w odbiorze dokument. Naprawdę trudno ogląda się bowiem odcinek *100 pytań do...* z 1989 roku, którego „gościem” był Kieślowski. Trudno z uwagi na odczuwalną w studio atmosferę pewnego niepokoju, ale i z uwagi na antagonistyczną postawę obecnych. Bezradny wobec umiarkowanie wrogo nastawionych dziennikarzy reżyser otrzymuje od, powołującej się zresztą na wypowiedź Zanussiego, redaktor pytanie o

utratę bliskiej w latach 70. relacji z inteligencją, wybierającą teraz zamiast *Krótkiego filmu o zabijaniu – Gwiezdne wojny, Izaurę* (serial!): „Jak by pan skomentował taki punkt widzenia, i swój własny (...) niedosyt z powodu kontaktu z inteligencją, na którą chyba przecież pan liczy?” Reżyser odpowiada: „nie wiem dokładnie czego chcą ludzie, nawet nie wiem, czego chce inteligencja. (...) Czy ktokolwiek w ogóle wie, czego ludzie chcą?” A prowadząca program tłumaczy, że „inteligencja w tym kraju jest zmęczona”. To już nie pęknięcie. To coś znacznie więcej.

Mówi się czasem w kontekście Niemiec Wschodnich, że nie zauważono zniknięcia ponad piętnastomilionowego narodu w środku Europy. Czy nie z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w przypadku warstwy społecznej, która przez półtora wieku w tejże Europie Środkowej grała – mniej lub bardziej udolnie – pierwsze skrzypce? Czy sami, niczym postaci z innego popularnego blockbustera *Avengers Endgame* nie zanikamy, tracąc tę tożsamość? Oczywiście, sam termin „inteligencja” nie zniknął, wciąż czasem ktoś powie tak o ludziach wykonujących wolne zawody. W istocie jednak wyparła go, niczym najcenniejszy surowiec społeczeństw kapitalistycznych, kategoria klasy średniej, charakteryzujący zaś inteligencję etos zastąpiła zdolność kredytowa.

Możemy więc raczej mówić o jakimś „sieroctwie po inteligencji” lub „ból fantomowym” po niej. Przyczyny tej przemiany, jeśli do niej doszło, są liczne i złożone. Miała ona podłoże nie tylko ekonomiczne (przejście od gospodarki planowanej do wolnego rynku), ale i kulturowe (ekspansja, a z nią profesjonalizacja edukacji wyższej), polityczne (kolejne klęski partii postrzeganych jako „inteligentkie”, kompromitacja moralizującego języka dawnej opozycji używanego w

doraźnej walce politycznej), międzypokoleniowe (wychowane przez telewizję pokolenie szoku transformacji), a nade wszystko globalne (wybitni absolwenci najlepszych brytyjskich uczelni występujący w satyrycznych programach telewizyjnych itd.). Zresztą i na ten proces można patrzeć, używając – tak lubianych przez samego Kieślowskiego – również nieco staroświeckich kategorii „optymizmu” i „pesymizmu”. Ktoś nastawiany optymistycznie, a sam pewnie określający się mianem „realisty”, widziałby w tym reintegrację społeczną zdysocjowanej półtora wieku wcześniej grupy, której „misja” i „etos” były w gruncie rzeczy formą kompensowania utraconej pozycji społecznej i materialnej. Pesymista, jak Kieślowski, mógłby dostrzegać fugę dysocjacyjną, ucieczkę przed odpowiedzialnością i prawdą w mozolnie zdobywany i stopniowo zabijający duchowość wszech-komfort życia. To jednak inna opowieść. Wróćmy do *Dekalogu*.

## **Dziedzictwo inteligencji**

W rozważaniach o tym, czy *Dekalog* to serial, nie chodzi oczywiście o to, że czymś istotowo złym jest dostrzeżenie, że – faktycznie – o *Dekalogu* można myśleć jako o swoistej serialowej antologii powiązanych ze sobą opowieści *avant la lettre*. Sytuacja była zresztą w przewrotny sposób analogiczna do tej, która zaowocowała choćby początkowo genialnym *Black Mirror* Charliego Brookera: w obu przypadkach środki na produkcję programów telewizyjnych i filmów kinowych umożliwiały wyrównanie ich potencjału, a różnica była jedynie taka, że w późnym PRLu był to równanie w dół, a w rzeczywistości cyber-inflacji – w górę. Chodzi o staroświecką kategorię kultury wysokiej.

*Dekalog* bowiem pyta: Kim jesteś widzu? Konsumentem pochłaniającym *content* czy inteligentem obcującym ze sztuką? Czy nie żal ci etosu, kiedy parkujesz SUV-a przed szpitalem, sądem (ale nie – szkołą)? Czy zatem byłby ostatnim, intymnym i nostalgicznym akordem w złożonej fudze inteligencji, zreintegrowanej, czy to w pozytywnym, czy to w negatywnym sensie, w społeczeństwie kapitalistycznym?

Jest może jeszcze inaczej. Utrzymywana przemocą systemu przez ponad cztery dekady resztką dawnych struktur, form kulturowych coraz mniej odpowiadających rzeczywistości, ale niemożliwych do odrzucenia właśnie z braku wolności koniecznej dla ukonstytuowania się nowych, pada wreszcie wraz z upadkiem komunizmu i dopuszczeniem potężnej energii systemu zewnętrznego. Zmęczone społeczeństwo nie może się oprzeć, więc „kseromodernizuje” wszystko, stopniowo stając się częścią kapitalistycznego bezsensu, dewaluacji treści, prawdy, ale robi się późno, a biec trzeba dalej. Kultura wysoka, podobnie jak inteligencja, jest przeważnie słowem. Opera nie gwarantuje wysokich doznań, nie czyni tego też teatr, czy galeria. A serial telewizyjny, gra komputerowa czy performance uliczny mogą przeniknąć odbiorcę do głębi i dać mu poczucie, że oto nagle przez moment uczestniczy w swoim człowieczeństwie o wiele pełniej.

Zamieniliśmy w ten sposób zmiażdżoną mozaikę społeczną (profesor, skrzypaczka, ordynator w jednym, szarym bloku) na zmiażdżoną mozaikę kulturową. Słowami poety, łotra i łobuza: „Nie tylko profesor może pływać kajakiem, lecz także zwyczajny kretyn”. Pod naporem post-inteligenckich przemian instytucje kultury wysokiej wycofały się z dbania o nią – skupione na walce o przetrwanie na

wolnym rynku. Co było kiedyś jakimś jednak ładem, bo można było pojechać do Musikverein i mieć pewność uczestniczenia w najwyższych osiągnięciach ducha ludzkiego, rozsypało się niczym drobne brylanty na plaży. Wciąż jest wiele rzeczy cennych kulturowo, ludzie wciąż tęsknią do transcendencji, zastanawiają się nad dobrem i złem, i o tym mówią, ale nieskończenie więcej trudu wymaga wyszukiwanie tych perełek wobec internetowych agregatów informacyjnych wypluwających pojedynczą liczbę na określenie wartości dzieła.

Tak oto pojawia się jeszcze jedna rola Dekalogu jako dojrzałego dziedzictwa zachodzącej inteligencji. Jest jak poradnik dla poszukujących tych, którzy niosą dalej ten ogień. Że poznanie siebie pomaga w zrozumieniu innego. Że cierpienie wymaga nieosądzającego towarzyszenia. Że musi być coś więcej, niż tylko atomy i próżnia. Że rozwój technologiczny nie może zwalniać od moralności. Itd. Czy nie dałoby się więc owego cyklu używać jako swoistego zbioru zasad mówienia o świecie, tworzenia sztuki? Czegoś w rodzaju wzorca z Sévres do badania kultury popularnej? masowej? globalnej? tej w każdym razie, w której żyjemy. Moglibyśmy wówczas przykładać obejrzany serial albo przeczytany kryminał do dzieła Kieślowskiego i szukać pokrewieństwa, człowieczeństwa, transcendencji. Nie są to bynajmniej próby skazane na porażkę – natural ludzka, w tym natura ludzkiej twórczości nie zmienia się tak łatwo, nawet w okresach kryzysów czy klęsk. Jest to jednak zadanie znacznie trudniejsze, znacznie bardziej wyczerpujące, bardziej samotne. Być może z czasem wokół tych drobin znów ukonstytuują się galaktyki, a z tych rwanych oddechów powstanie język...

Na razie jednak taka właśnie byłaby dość zwięzła odpowiedź na otwierające tekst pytanie. *Dekalog* jest dekalogiem.

*Michał Szczurowski*

**Wszystkie artykuły z „Teologii Politycznej Co Tydzień”  
[519]: „Kieślowski. Anatomia przypadku”**

### **Przypisy:**

[1] *Kieślowski: I'm so, so...*, reż. K. Wierzyński, 1995.

[2] M. Werner, *Kino moralnego niepokoju dawało widzom poczucie, że nie są osamotnieni w niechęci do władzy*, rozmowa przeprowadzona przez Natalię Szerszeń, „Teologia Polityczna Co Tydzień” 2017, nr 38 (76).