


Jakub Rawski

PAŃSTWOWA AKADEMIA NAUK STOSOWANYCH W GŁOGOWIE

e-mail: j.rawski@pans.glogow.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-0149-544X>

Z punktu widzenia voyeura *Dekalog, sześć* Krzysztofa Kieślowskiego

Abstract

From a Voyeur's Perspective: Krzysztof Kieślowski's *Dekalog: Six*

The aim of the article is to analyze the titular perspective of the voyeur in *Dekalog: Six* (1988) by Krzysztof Kieślowski from the perspective of contemporary ethics. The reception of a work is always conditioned by its historical context. The main character, nineteen-year-old Tomek (Olaf Lubaszenko), who watches and spies on an older woman, Magda (Grażyna Szapołowska), with whom he is obsessed, is no longer perceived as a romantic hero but rather as a stalker in the context of contemporary reflection shaped by the ethics of care and the Me Too movement. A contemporary perspective, including the empowerment of female characters, the emphasis on relational ethics, and a focus on universal values, encourages a reassessment of Tomek's behaviour towards Magda, as well as a re-evaluation of the heroine's attitude.

Key words: Krzysztof Kieślowski, film, love, voyeur, ethics

Słowa kluczowe: Krzysztof Kieślowski, film, miłość, obserwator, etyka

Kochałem panią. Ale naprawdę to kochałem w pani tylko własne o pani wyobrażenie. Kochałem panią, choć nie zamieniłem z panią ani słowa.

Nienacki 1996: 57

Powiedział jej – jako pierwszy – „kocham cię”, ona zaś odparła: – Nie, to tylko pożądanie.

Ernaux 2024: 127

Celem artykułu jest analiza perspektywy patrzenia tytułowego voyeura¹ – głównego bohatera *Dekalogu*, sześć Krzysztofa Kieślowskiego w perspektywie etycznej. Przez blisko czterdzieści lat od premiery odcinka nastąpiły zmiany społeczne i kulturowe, które determinują etyczne postrzeganie tej opowieści audiowizualnej. Etyka współczesna, jak przekonuje Peter Singer, „przyjmuje uniwersalny punkt widzenia” (Singer 2007: 26) i „wymaga od nas, byśmy wyszli poza »ja« i »ty« do uniwersalnego prawa, do dającej się zuniwersalizować oceny” (Singer 2007: 26–27). Perspektywa australijskiego uczonego koreluje z ponadczasowością serii, którą Agnieszka Kulig charakteryzowała następująco:

Trudności wyborów etycznych bohaterów *Dekalogu* są i dziś aktualne. To nie tylko powaga tematu moralnego decyduje o uniwersalności filmów Kieślowskiego, ale sposób realizacji, troska o szczegół. To epizod zarysowany w jednym odcinku, nabierający kształtów i otrzymujący własną historię w innym (Kulig 2009: 14–15).

Niewątpliwie dylematy, problemy, wybory bohaterów *Dekalogu* są aktualne tak samo dzisiaj, jak w momencie emisji poszczególnych odcinków, jednak ocena działań postaci dziś będzie z pewnością inna niż w ubiegłych dekadach.

Nim zostaną zarysowane tropy interpretacyjne oraz analizy poszczególnych ujęć i scen *Dekalogu*, sześć, należy wyjaśnić, dlaczego *Dekalog* może być w ogóle określany mianem serialu. Powstał w latach 1988–1989 na zamówienie Telewizji Polskiej jako seria dziesięciu godzinnych filmów inspirowanych dziesięciorgiem przykazań. Pod względem formalnym cykl Kieślowskiego jest serialem telewizyjnym: został opatrzony wspólnym tytułem, występuje podział na odcinki, które były emitowane w telewizji (po raz pierwszy pokazano cykl w TVP w 1989 roku), dominuje ta sama konwencja. Pod względem tematycznym i narracyjnym: każdy odcinek przedstawia inną historię, innych bohaterów, ale osadzonych na tym samym blokowisku

1 Tytuł niniejszego artykułu celowo nawiązuje do filmu dokumentalnego Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera* (zob. w *Filmografii* na końcu tekstu: Kieślowski 1979).

w Warszawie. Postacie się nie powtarzają, choć zdarzają się przecięcia losów (główny bohater *Dekalogu*, sześć, Tomek, pojawi się w *Dekalogu*, dziesięć w swoim miejscu pracy, czyli na poczcie, w której będzie obsługiwał głównych bohaterów dziesiętej części). Odcinki są autonomiczne, ale razem tworzą spójną, audiowizualną refleksję nad moralną kondycją człowieka u schyłku XX wieku. Oczywiście *Dekalog* Kieślowskiego nie jest serialem w tradycyjnym rozumieniu, czyli zgodnym z definicją, w myśl której on

reprezentuje w sposób regularny epizody, zawierające symultanicznie rozgrywane się historie z udziałem stałej grupy bohaterów. Epizody łączą się na ogół związkiem przyczynowo-skutkowym i rozwijają się fabularnie. Odcinki serialu zwykle nie mają wyrazistego zakończenia, w ramach pojedynczego epizodu zawierają na samym końcu zaskakujący element zawieszenia uwagi (Godzic 2004: 37–38).

Warto jednak zauważyć, że ta definicja serialu telewizyjnego bardziej odpowiada opowieściom audiowizualnym mieszczącym się w ramach kultury popularnej, a z pewnością tym jej wytworom, których funkcja jest nade wszystko rozrywkowa, gdy tymczasem *Dekalog* Kieślowskiego należy lokować w obszarze kultury wysokiej. Z kolei jeżeli sięgnąć po inną definicję, okaże się, że wskazane w niej cechy odpowiadają dziełu polskiego reżysera: „serial wpisuje się [...] w pewną ciągłość audiowizualnych form opartych na przedstawieniu narracyjnym (schemacie opowiadania)” (Skowronek 2007: 144). W *Dekalogu* schemat opowiadania realizuje się w ramie kompozycyjnej, na którą składają się: ekspozycja (prezentacja bohaterów), zaistnienie dylematu moralnego (związanego mniej lub bardziej z biblijnym przykazaniem), pogłębianie konfliktu (każdy wybór, jak w tragedii greckiej, okazuje się fatalny), punkt kulminacyjny (podjęcie decyzji) i rozwiązanie; dodatkowo w prawie każdym odcinku pojawia się postać milczącego obserwatora (Artur Barciś). Cytowana definicja serialu zakłada również: „permanentne strukturalne otwarcie, ciągłe funkcjonowanie między innowacją i powtórzeniem oraz przede wszystkim ideę serialności i cykliczności” (Skowronek 2007: 144). W *Dekalogu* Kieślowskiego powtórzenie stanowi zarysowany powyżej schemat, innowacją są zupełnie inni bohaterowie. Bardziej jednak, z dzisiejszej perspektywy, odcinkowa narracja polskiego reżysera wpisuje się w cechy neoseriali (zob. Arcimowicz 2023: 19), które dekonstruuje sztywne podziały na kulturę popularną i wysoką; to zagadnienie genologiczne wymaga jednak odrębnego opracowania. Poszczególne odcinki *Dekalogu* można oglądać jako całość i można percypować je osobno, wszak każda część przynosi odmienną historię, podporządkowaną jednak tematyce trudnych wyborów (czy zachowań) moralnych.

Główny bohater *Dekalogu*, sześć, dziesiętnastoletni Tomek (Olaf Lubaszenko), to voyeur – podgląda i szpieguje starszą od siebie kobietę, Magdę (Grażyna

Szapołowska). Według założeń etyki troski Carol Gilligan (2013; 2015), będącej jednym z kierunków etyki współczesnej, jawi się on nie tylko jako bohater romansowy, ale również stalker. Wydaje się bardziej człowiekiem destabilizującym życie podglądanej przez niego kobiety niż wrażliwym, delikatnym mężczyzną przeżywającym pierwszą miłość, który zostaje arogancko potraktowany przez obiekt swoich uczuć. Współczesne spojrzenie, upodmiotowienie postaci żeńskich, stanowisko etyki relacyjnej, ukierunkowanie na wartości uniwersalne nakazuje inaczej spojrzeć na zachowanie Tomka wobec kobiety, jak również rewaloryzować postawę bohaterki.

Od samego początku filmu widz wie, z kim ma do czynienia. Dziewiętnastoletni Tomek to stalker i voyeur. *Dekalog, sześć*, to „studium voyeryzmu” (Insdorf 2001: 108). Bohater kradnie lunetę, by móc lepiej i skuteczniej (wcześniej miał do dyspozycji lornetkę) podglądać starszą od niego kobietę z bloku naprzeciwko (Kieślowski 1988a; 1988b). Wszystkie sekwencje następujące po sobie w fabule dzieła Kieślowskiego uwiarygodniają postawioną tezę. Tomek zna rozkład dnia Magdy, nawet nastawia sobie budzik, by o odpowiedniej porze zasiąść przed szkłem lunety; wcześniej używał lornetki, ale luneta jest skuteczniejsza, a przy okazji zdecydowanie falliczna (Magny 1992: 38) i obserwować jej powrót z pracy. Nie zatrzymuje się jednak wyłącznie na podglądaniu. Nęka kobietę. Dzwoni do niej i nie odzywa się. Jako pracownik poczty zostawia w jej skrzynce na listy awizo dotyczące przekazów pocztowych. Magda przychodzi do urzędu, ale żadna przesyłka na nią nie czeka. Warto zwrócić uwagę, że są to przekazy pieniężne, czyli działania Tomka mają charakter metodyczny, przemyślany tak, aby mieć pewność, iż kobieta na pewno przyjdzie. Chłopak chce ją po prostu zobaczyć czy raczej oglądać, co widać w jednej z początkowych scen filmu (Kieślowski 1988a; 1988b). Zatrudnia się jako roznosiciel mleka, by być na tyle blisko niej, na ile to możliwe. Gdy Magda umawia się z kochankiem, Tomek dzwoni na pogotowie gazowe, by przeszkodzić parze w odbyciu stosunku seksualnego. I nieustannie podgląda. Niezwykle pojemne semantycznie są trzy ujęcia w ramach tej sceny, w których widać Tomka w półzbliżeniu, gdy zadowolony śmieje się, widząc, jak pracownicy pogotowia gazowego przerywają próbę zbliżenia między Magdą i jej partnerem. W późniejszej scenie, gdy kobieta zgadza się spotkać z nim w kawiarni, chłopak przyznaje się również do tego, że przechwytywał jej listy. Ona diagnozuje sytuację, w której się znalazła, mówi: „Osaczyłeś mnie. Przynosisz mi mleko, wzywasz mnie na pocztę, nasyłasz gazowników, kradniesz listy” (Kieślowski 1988a)².

Najważniejsze pozostaje jednak patrzenie. Ono konstytuuje sens działań Tomka, bo on „jakby żył naprawdę tylko wtedy, kiedy ją obserwuje” (Insdorf 2001: 108).

2 W *Krótkim filmie o miłości* ta wypowiedź jest nieco inna, bardziej oskarżająca: „Osaczyłeś mnie. Przynosisz mleko, nasyłasz gazowników, wzywasz mnie na pocztę, kradniesz listy. Kradniesz!” (Kieślowski 1988b).

Kogo właściwie zatem kocha bohater? Podobnie jak Stanisław Wokulski z *Lalki* (1890) Bolesława Prusa, Tomek kocha wyłącznie fantazmat, wyobrażenie kobiety, nie ją samą. Fantazmat, według Marii Janion

najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów [...] przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to w trybie wartościującym. Lepsze jest „tam”, gorsze jest „tutaj”. Dlatego marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest (1991: 11–12).

Fantazmaty stwarzają zagrożenie dla zdrowia psychicznego (zob. Janion 2025: 35). Fantazmatyczne istnienie Magdy manifestuje się wtedy, gdy Tomek ją podgląda, bo właśnie w ten zapośredniczony sposób widz poznaje obiekt uczuć męskiego bohatera. Od początku filmu chłopak sprawuje nad kobietą niewidoczną (dla niej) władzę, będącą formą opresji,

„trzyma” Magdę równocześnie na uwięzi swojego spojrzenia, swojego słowa i swoich listów. Spojrzenie i znak graficzny są narzędziami wszelkiego porozumienia i poczciarz-mleczarz-podglądacz dysponuje tymi trzema środkami (Campan 1997: 65).

W filmach Kieślowskiego bowiem miłość jest rodzajem „uprzedmiotowienia raczej niż upodmiotowienia [...] partnera” (Kornatowska 1997: 126).

W świetle zaprezentowanych powyżej faktów trudno zgodzić się ze stanowiskami wcześniejszych badaczy, iż „podpatrywanie ma charakter raczej współczujący niż seksualny, bardziej opiekuńczy niż lubieżny” (Insdorf 2001: 114). Marek Lis wskazywał z kolei, że w filmie manifestuje się „niewinne (mimo pozorów) zafascynowanie chłopca oraz cynizm dojrzałej kobiety, która nie wierzy w miłość” (Lis 2013: 116). Krytycy postrzegali film Kieślowskiego „jako krzepiącą opowieść o miłości-odkupicielce” (Przylipiak 1998: 140); podkreślali przemianę, którą przechodzi Magda pod wpływem uczucia Tomka (zob. Przylipiak 1998: 140–141); zwracali uwagę na „delikatność, czystość i głębię uczuć chłopca, stęsknionego nie tyle za przedmiotem swojej miłości, ile za osobą, ku której zwraca się całym sercem” (Przylipiak 1998: 143). W utworze Magda – „damski Don Juan zostaje poskromiony, a filozofia jego życia – zakwestionowana” (Przylipiak 1998: 145). Pojawiły się również interpretacje, wedle których Tomek jest figurą Jezusa (zob. Lis 2013: 28, 32, 51–52, 123–125, 127, 167)³.

3 Wydaje się jednak, że postać nowotestamentowego mesjasza personifikuje bezimienny, milczący obserwator grany przez Artura Barcisia. Bohater ten pojawia się również w innych odcinkach *Dekalogu* i pełni funkcję konsolidującą wszystkie części cyklu. W *Krótkim filmie o miłości* (1988) i *Dekalogu, sześć* (1988) został przedstawiony jako mężczyzna z walizką, ubrany w długi, jasny płaszcz. Spotyka Tomka, kiedy ten radośnie biegnie po tym, jak Magda umówiła się z nim na

Oczywiście zaistniały głosy krytyczne wobec postaci Tomka, ale zrównywano go z Magdą na zasadzie negatywnego podobieństwa etycznego: on – podglądacz, ona – ekshibicjonistka (zob. Przyłipiak 1998: 143). Taką właśnie opinię nakreślił ironicznie Zygmunt Kałużyński: „Onanista psychologiczny, który jak się okazywało ma duszę Gustawa z »Dziadów«, kradł lunetę, żeby podglądać sąsiadkę puszczalską, która nigdy nie zapuszczała rolety, i która również okazała się Ofelią, z czego nie zdawała sobie sprawy” (Kałużyński 1993: 211).

Na tle waloryzujących postępowanie chłopaka głosów wyróżnia się stanowisko Marii Kornatowskiej, która stwierdza jednoznacznie: „Miłość »niewinnego« Tomka [...] wypada dość obrzydliwie. Traktuje ukochaną jak przedmiot, podgląda, wdzięra się w jej życie, kontroluje. [...] Trudno tę chorobliwą wręcz obsesję nazwać miłością” (Kornatowska 1997: 126). To jest oczywiście miłość, tylko realizowana w sposób przestępczy; jak stwierdzał Tadeusz Sobolewski: „w *Dekalogu* z braku miłości – a więc dla miłości! – kradnie się, cudzołoży, zabija. Pomiędzy widzem a »grzesznikiem« zostaje przerucony pomost” (Sobolewski 1997: 113). Tomek stanowi egzemplifikację tezy Rolanda Barthes’a, iż „Zakochany to dziki semiolog w stanie czystym! Spędza czas na czytaniu znaków. Robi tylko to: znaki szczęścia, znaki nieszczęścia. W twarzy innego, w jego zachowaniu” (Barthes 2016: 437). Bohater żyje w świecie nieustannej semiozy. Przykładowo: gdy zobaczy przez szkło lunety płaczącą Magdę, w kinowej wersji *Dekalogu*, *sześć*, czyli *Krótkim filmie o miłości*, zapyta swoją gospodynię: „Dlaczego ludzie płaczą?” (Kieślowski 1988b). Wszystko musi mieć znaczenie, znaczenie musi zostać dekodowane. Znaki generują pytania, a bohater musi znać odpowiedzi, ponieważ dotyczą ukochanego obiektu. Ale w przypadku wzmiankowanej sceny, warto przywołać wersy z wiersza Stanisława Barańczaka: „jest dużo płaczu, i w tym płaczu/ jest zawsze/ tak wiele życia” (Barańczak 2024: 186). Magda żyje

kawę oraz w ujęciu po spotkaniu w kawiarni i wizycie w mieszkaniu kobiety, gdy zropaczony chłopak wraca do domu. W kontekście analizowanego odcinka można go również interpretować jako figurę przeznaczenia: „jest personifikacją charakterystycznego typu przeznaczenia, bo przeznaczenia realizowanego w miłości. Nie bez znaczenia jest zatem fakt, że postać owego nieznanego ubrana jest na białą, niesie białe torby i ma białego pieska” (Fiołek-Lubczyńska 2012: 214). Bohater, grany przez Barcisia, to także może być „Anioł Śmierci, Anioł Stróż, który podprowadza bohaterów do Tajemnicy, dla innych to uosobienie losu, przypadku” (Kulig 2006: 102). Z pewnością jednak postać ta, rozpatrywana w kontekście całego serialu *Dekalog*, „łączy w sobie kilka punktów widzenia: z jednej strony ma potencjał bycia po prostu każdym (studentem, miernikiem, robotnikiem, sąsiadem), z drugiej – jest medium autora-reżysera, z trzeciej nawiązuje do pojęcia wszechwiedzącego Boga, Chrystusa wędrującego w przebraniu po świecie” (Melon-Regulska 2006: 127). Krzysztof Piesiewicz stwierdzał, że: „pojawiło się wiele interpretacji podających wyjaśnienie, kim ten człowiek jest: okiem Pana Boga, sumieniem, aniołem czy po prostu świadkiem. Myślę, że wszystkie te interpretacje są uprawnione” (Piesiewicz 2021: 121). Na pewno bohater ten „stanowi swego rodzaju znak czy ostrzeżenie dla tych, którym się przygląda” (Surmiak-Domańska 2018: 390).

swoim życiem, chce nim żyć, wcale nie prosi o zmiany ani ich nie pragnie. To Tomek żyje nieswoim życiem, tylko czymś. Te dwa projekty egzystencji wynikają z zupełnie odmiennej organizacji codzienności, Véronique Campan stwierdziła: „Świat Tomka zamyka się w obwodzie soczewki, podczas gdy Magda jest istotą ekstrawertyczną, ruchliwą” (1997: 63). Warto podkreślić, iż voyeuryzm nie powinien być waloryzowany, ponieważ nie zawiera etycznej neutralności, wbrew temu, jak filmowe oglądacstwo tłumaczył scenarzysta, Krzysztof Piesiewicz: „Tomek podgląda życzliwie, z miłości. Jest gotów raczej coś ofiarować, niż zabrać” (Piesiewicz 2021: 112).

Kieślowski eksponuje punkt widzenia Tomka. Jego przeżycia są centralnym punktem ekranowej fabuły⁴. Taka była przecież intencja reżysera, pisał: „Oglądamy świat z perspektywy osoby, która kocha, a nie tej, która jest kochana. Początkowo to jest punkt widzenia chłopca zakochanego w Magdzie. My o niej nic nie wiemy” (Kieślowski 1997: 130). Obrazowanie zostało uzyskane poprzez zastosowanie kamery subiektywnej. Fokalizacja w narracji audiowizualnej Kieślowskiego wskazuje na zastosowanie personalizacji (zob. Birkholc 2019: 90, 94); „perspektywa zostaje w pewnym stopniu ograniczona do perspektywy postaci, ale widz nie uzyskuje wglądu w subiektywne doznania bohatera” (Birkholc 2019: 94), których jednak w pełni może się domyślić. Wszystkie elementy diegezy *Dekalogu, sześć* zogniskowane są wokół miłosnej udręki bohatera, co zbliża dzieło pod względem genologicznym do melodramatu, którego centralnym punktem jest miłość przeżywana skrajnie, obsesyjnie, będąca także powodem cierpienia (zob. Stachówna 2001: 41–42). Stąd Slavoj Žižek trafnie konstatawał, iż dzieło Kieślowskiego powinno nosić raczej tytuł *Krótki film o zabijaniu siebie*, ponieważ

miłość Tomka do Magdy jest fundamentalnie fałszywa, jest narcystyczną idealizacją, której koniecznym dopełnieniem jest ledwie skrywany zabójczy wymiar. *Dekalog 6* powinien być zatem odczytywany na tle slasherów, gdzie podglądacz śledzi i napastuje kobietę, która go traumatyzuje, a w końcu atakuje ją nożem: *Dekalog 6* jest rodzajem odwróconego slashera, w którym mężczyzna

4 Tomek, w kinowej wersji (Kieślowski 1988b), powodowany obsesyjnym uczuciem przejawia skłonności autodestrukcyjne – bierze nożyczki i rozpoczyna uderzać nimi między palcami dłoni, co oczywiście ewokuje słynną scenę z *Noża w wodzie* (1961), w której Chłopak uderza tytułowym przedmiotem między rozchyłonymi palcami dłoni Andrzeja (Polański 1961). Bohater Kieślowskiego kaleczy się w palec i spija własną krew tak, jakby się autowampiryzował, przeciw sam dla siebie stanowi zagrożenie. Widać jeszcze jedną analogię z filmem Romana Polańskiego, tym razem na poziomie interpretacji aksjologii manifestowanej w dziele. Bohaterowie *Noża w wodzie* (1961) to ludzie etycznie pogubieni. Starsze pokolenie cechuje się cynizmem, konformizmem i brakiem empatii (Andrzej i Krystyna), zaś młode, chociaż nonkonformistyczne, jest nieuczciwe i zakłamanie (Chłopak). Tak też w *Dekalogu, sześć* cyniczna oraz nieempatyczna Magda staje się obiektem zainteresowania niemoralnego obsesjonata.

zamiast uderzyć w kobietę, kieruje swój morderczy gniew na samego siebie (Žižek 2007: 59).

Perspektywa Magdy zostaje uwidoczniiona w identycznym zabiegu personalizacji, jak punkt widzenia Tomka, ale dopiero po jego próbie samobójczej spowodowanej rozpaczą z powodu przedwczesnej ejakulacji na spotkaniu z kobietą, którą ona skomentowała: „To wszystko. Cała miłość” (Kieślowski 1988a). Bohaterka zaczyna mieć wyrzuty sumienia, mówi: „Zrobiłam mu krzywdę” (Kieślowski 1988a; 1988b). Następuje inwersja, „Tomek poprzez swoją próbę samobójstwa i swoje zniknięcie nakłania ją do przyjęcia jego reguł gry, obarczając teraz ją poczuciem winy” (Magny 1992: 38). Pojawiają się u niej oznaki syndromu sztokholmskiego – wypytuje o Tomka, szuka go, przychodzi na pocztę, przygląda się blokowi chłopaka z wyjścia swojego budynku, używa lornetki w swoim mieszkaniu, bacznie obserwując okna mieszkania chłopaka (zob. Kieślowski 1988a; 1988b). To ona realizuje założenia etyki troski, jeżeli przyjąć, że „empatia jest impulsem, troska – działaniem, odpowiedzialność nadaje wszystkiemu charakter moralny” (Środa 2020: 435). W ekranowej fabule dopiero w momencie, gdy zdecydowała się odwzajemnić uczucie swojego stalkera, zasługuje na to, by wyeksponować na ekranie jej perspektywę. Wcześniej pozostawała obiektem, nie miała prawa do podmiotowości, bowiem większa część godzinowego odcinka, przez ponad czterdzieści minut eksponuje tylko punkt widzenia Tomka. Kieślowski stwierdzał:

Kiedy w Magdzie budzi się jakieś uczucie, on znika, jest w szpitalu. My widzimy teraz jej życie i oglądamy świat z jej perspektywy. [...] Ta miłość jest trudna dla chłopaka i później także dla niej. Więc oglądamy tę miłość zawsze z punktu widzenia człowieka, który cierpi. Właściwie ta miłość jest związana z cierpieniem (Kieślowski 1997: 130).

Warto zwrócić uwagę, że w *Dekalogu*, sześć intencja twórców w kreacji postaci kobiecej obejmuje pewną dozę tendencyjności. W ideonimie zawarte jest szóste przykazanie: „Nie cudzołóż”, które odnosi się i do Magdy, i do Tomka. Ona jest samotną kobietą, która nie funkcjonuje w stabilnym, stałym związku, zaprasza do swojego mieszkania mężczyzn w celach seksualnego spełnienia. Zatem to Magda cudzołoży. Takie przesłanie generuje dopasowanie semantyki wynikającej z szóstego przykazania względem postępowania bohaterki. Tomek prezentowany jest jako czuły i współczujący, delikatny i wrażliwy, tak jakby jego charakter usprawiedliwiał zachowanie wobec Magdy. Ale pomimo to, co zaznaczono na początku artykułu, widz otrzymuje jednoznaczne przykłady jego działań związanych z voyeuryzmem, niebędących neutralnymi etycznie. Mieszka u matki swojego przyjaciela, który wyjechał do Syrii. Kobieta „pełni rolę podobną do roli chóru

w greckiej tragedii” (Wiater 2014: 68), ale nie jest bezstronna, stanowi ekwiwalent rodzicielki dla Tomka, który nie ma rodziców; kreuje pozytywny obraz współlokatora, mówi do niego:

Tomek, masz kogoś? Pewno nie miał ci kto tego powiedzieć. Dziewczyny udają, że są swobodne, całują się z chłopakami, ale naprawdę to lubią delikatnych chłopców. Jeślibyś chciał kiedyś przyjść tutaj z kimś, to nie musisz się wstydzić (Kieślowski 1988a; 1988b).

Dekalog, sześć oglądany jako część całego cyklu wpisuje się w jego poetykę oraz etykę, bowiem

Reżyseria Kieślowskiego nie narzucała jednoznacznej interpretacji przypadków moralnych, było to raczej usytuowanie się wewnątrz stosunków międzyludzkich [...]. Dziesięć fabuł potraktowano raczej jako „przypadki sądowe”. Trudno doszukiwać się w „przypadkach sądowych” obecności i ingerencji Boga. Jest to raczej opis zmagania ludzkich (Kulig 2009: 42).

Reżyser intencjonalnie odwrócił tradycyjne rozumienie przykazań i zaprezentował ich oryginalne interpretacje. Granice pomiędzy dobrem a złem często są rozmyte; bohaterowie funkcjonują w szarej strefie etycznej, gdzie nie ma oczywistych winnych ani niewinnych. Kieślowski stawia pytania, ale nie daje odpowiedzi, ewentualnie sugeruje widzowi.

Dzisiejszy odbiór wielu tekstów kultury powoduje, że percypuje się je inaczej. Dość wskazać, wspomniany powyżej, przypadek Wokulskiego, głównego bohatera *Lalki* Prusa. Joanna Ostrowska pisze, że „Wokulski współcześnie jawi się jako typowy stalker, wykorzystujący swoje pieniądze, które dają mu władzę nad Izabelą, by ją nękać” (Ostrowska 2021). Uczona dopytuje: „Dlaczego stalking w wykonaniu Wokulskiego przedstawiany jest nadal jako akceptowalna forma zalotów?” (Ostrowska 2021) i kreśli paralelę między działaniami protagonisty z utworu Prusa a współczesnymi prześladowcami:

Żaden stalker nie może spokojnie przejść obok tego, iż istnieje taka przestrzeń, w jakiej obiekt jego prześladowań jest dla niego nieosiągalny. Wokulski nauczył się angielskiego. Mógł teraz zakradać się w rejony wcześniej dla niego niedostępne. Współcześni stalkerzy zdobywają numery telefonów, adresy mailowe (Ostrowska 2021).

Recepcja utworu oczywiście jest ważna, ale warto sięgnąć do tekstu, w którym Łęcka mówi jednoznacznie do panny Florentyny: „Nawet nie domyślasz się, jak ja dawno znam tego człowieka, a raczej – od jak dawna on mnie prześladowuje”

(Prus 1987a: 95). I sama powie do Wokulskiego: „Dlaczego pan tak nas... prześladowa?” (Prus 1987b: 129). Wskazując analogię pomiędzy Wokulskim a Tomkiem z filmu Kieślowskiego, należy pamiętać, że obydwaj podglądają. Kupiec z powieści Prusa to „perwersyjny voyeur” (Iwasiów 2004: 75), tak samo, jak Tomek.

Warto zwrócić uwagę, że poza działaniami prześladowczymi wobec obiektów swoich uczuć bohaterowie w momencie, gdy otrzymują klarowny, jasny sygnał niechęci wyrażony poprzez upokorzenie, próbują popełnić samobójstwo. W auto-destrukcyjnym zachowaniu tych postaci, powodowanym rozpaczą z powodu deziluzji, widać, jak moment, w którym dokonana się erozja złudzenia, została naruszona podstawa ich kruchej egzystencji. Magda z utworu Kieślowskiego nie stanowi jednak w żadnym razie filmowej kopii Łęckiej. Przeciwnie, jak zwracały uwagę komentatorki utworu Prusa, bohaterka jest „jedynie miejscem pustym, skupiającym męskie pożądanie” (Szczuka 2001: 109), „mniej realna niż Wokulski” (Tokarczuk 2019: 39), „blasku nabiera, gdy patrzy na nią ogarnięty manią kupiec galanteryjny” (Iwasiów 2004: 68). Tymczasem Magda z *Dekalogu, sześć* to postać samostanowiąca o sobie, silna, niezależna kobieta, która wie, czego chce i kogo chce, w czym przypomina bohaterki opowiadań Alice Munro. Oczywiście trzeba brać pod uwagę różnice kulturowe i społeczne między epokami, w których Izabela i Magda egzystują. Kieślowski w przeciwieństwie do Prusa pokazuje perspektywę kobiety, ale dopiero od momentu próby samobójczej Tomka, wcześniej, czyli przez większość filmu, dominuje punkt widzenia chłopaka. A to, co łączy bohaterki, poza byciem obiektem męskiego pożądania, jest niewątpliwie podkreślana ich seksualność, wprawdzie w przypadku Łęckiej to seksualność stymulowana przez Wokulskiego (zob. Szczuka 2001: 111–117).

Nie sposób nie wspomnieć o odmiennych finałach ekranowej opowieści o obsesji Tomka. W *Krótkim filmie o miłości* pojawia się kompozycja otwarta. Magda odwiedza chłopaka w jego mieszkaniu, po tym jak wrócił ze szpitala. On śpi, ona siada przy biurku i przez szkło lunety obserwuje swoje mieszkanie i samą siebie, płacząc nad rozlanym na stole mlekiem (wcześniej w filmie właśnie taką sytuację obserwował Tomek⁵). Chłopak podchodzi do niej, kładzie rękę na jej ramieniu, do której po chwili ona przykłada swoją głowę. Nie wiadomo, jak potoczą się dalej ich losy, czy fantasmagoryczna wizja kobiety zyska szansę na realizację. Kieślowski ewidentnie pozostawia konkretyzację odbiorcy. W *Dekalogu, sześć* Magda zaniepokojona nieobecnością i milczeniem chłopaka po nieudanym stosunku, po którym ten próbuje odebrać sobie życie, ostatecznie znajduje go w miejscu pracy, czyli w urzędzie

5 Ujęcie z rozlanym mlekiem stanowi korelację wobec ujęcia z krwią wypływającą z żył Tomka w trakcie próby samobójczej (zob. Žižek 2007: 46). Dodatkowo warto zwrócić uwagę na symbolikę koloru (biały ewokuje niewinność, ale też początek, nowy etap – krótko po scenie z rozlanym mlekiem, Tomek zdecydował się ujawnić Magdzie; natomiast czerwony to gwałtowne uczucia i oczywiście miłość).

pocztowym. On mówi wtedy jednoznacznie: „Ja już pani nie podglądam” (Kieślowski 1988a). I chociaż Magda zaczęła zakochiwać się w chłopaku, ich miłość na tym etapie nie ma już szans na realizację. Dla niego, jak w wierszu Wisławy Szymborskiej *Pierwsza miłość*, tytułowe uczucie po latach będzie tym, któremu „brak tchu, żeby westchnąć” (Szymborska 2023: 526). Wszakże w filmach Kieślowskiego „próżno szukać pocieszenia” (Morstin-Popławska 2010: 146).

Wersja telewizyjna z cyklu *Dekalog* implikuje rozwiązanie chrześcijańskie, starotestamentowe. W teologii *Starego Testamentu* Bóg jest surowym, karzącym sędzią, taki właśnie obraz Boga pojawia się w cyklu *Dekalog* (zob. Kieślowski 1997: 116; Surmiak-Domańska 2018: 387), więc także, a może w szczególności, w jego szóstej części. W obrazowaniu Kieślowskiego uwidacznia się tendencyjność związana z szóstym przykazaniem, odnoszącym się do Magdy. Bohaterka zostaje w pewnym sensie ukarana za to, że wcześniej odrzuciła uczucia Tomka, za to, że „cudzołożyła”, miała kochanków, zmieniała ich, a nie zaakceptowała (pozornie) niewinnego i szczerego afektu młodego chłopaka. Taka była intencja twórców: „Wiemy, że Tomek jest już innym człowiekiem, prawdopodobnie stracił coś pięknego. Magda stara się mu pomóc, ale pewna granica została przekroczona. Tego, co się stało, nie można cofnąć” (Piesiewicz 2021: 115). W dodatku widać, wspomniany powyżej, syndrom sztokholmski – ofiara zakochuje się w prześladowcy. Cała ta sytuacja jest waloryzowana przez twórców filmu. Sprzyja temu audiosfera – nastrojowa, liryczna, melancholijna muzyka Zbigniewa Preisnera, która pełni funkcję taką, jak w typowym melodramacie: „emocjonalny nadmiar, który nie może wyrazić się bezpośrednio w linii narracyjnej, znajduje ujście w [...] akompaniamencie muzycznym lub w innych cechach formalnych” (Žižek 2025: 112). Jakkolwiek Kieślowski pozostawia wybór zakończenia relacji Magdy i Tomka widzowi, pod warunkiem że zna on obie wersje, to jednak zgodnie z rozpoznaniem Žižka jest to wybór: „między rezygnacją z nieudanego spotkania, która utrzymuje szczelinę, i zamkniętym kołem fantazji, które tę szczelinę wypełnia” (Žižek 2007: 118). Pozytywne czy też otwarte zakończenie to fantasmagoria, całkowita fantazja. Reżyser zastosował takie rozwiązanie fabularne pod wpływem aktorki grającej Magdę, czyli Szapołowskiej, która argumentowała wprowadzenie bajkowości do finału, ponieważ „ludzie naprawdę potrzebowali bajki” (Kieślowski 1997: 131). Dla reżysera jednak zakończenie wersji telewizyjnej „jest bliżej życia” (Kieślowski 1997: 131).

W świetle przedstawionych powyżej analiz należy stwierdzić, że główny bohater *Dekalogu, sześć* to stalker, obsesjonat, człowiek zaburzający codzienną egzystencję kobiety, będącej jego ofiarą. Dzieło oglądane w perspektywie etyki współczesnej, która upodmiotawia, w optyce etyki troski, „wyrastającej z głosu i relacji” (Gilligan 2013: 143), opierającej się na trosce o relacje z konkretnymi innymi (zob. Gilligan 2015: 25), w ten sposób winno zostać obejrzone. Romantyzowanie postępowania Tomka a postponowanie zachowania Magdy nie stanowi niczego innego od

klasycznej interpretacji tożsamej pary ze wspomianej *Lalki* Prusa. I, co ważne, powołując się znów na rozpoznania Barthes'a: „w rzeczywistości ten, kto kocha, sprawuje tyraniczną władzę nad tym, kto jest kochany. To nic zabawnego być kochanym przez kogoś, kto jest zakochany...” (Barthes 2016: 429). Film Kieślowskiego dobitnie potwierdza tę tezę. Najślynniejsza powieść Prusa także. Warto również zwrócić uwagę, że wśród współczesnych tekstów kultury pojawiają się te, które jednoznacznie pokazują stalking, powodowany obsesyjną miłością, jako formę przemocy, prowadzącą do spustoszeń psychicznych u ofiar (zob. Malicka-Ochteras 2020: 112), żeby wspomnieć głośny serial *Reniferek* (Tofilska, Bornebusch 2024). Nie ma znaczenia, że stalkerka Marta z tej odcinkowej opowieści w swoich działaniach jest zdecydowanie brutalniejsza i skuteczniejsza od Tomka z *Dekalogu*, sześć. Stoi za nią identyczna motywacja – fanatyczne, destrukcyjne uczucie.

Bibliografia

- Arcimowicz Krzysztof (2023): *Rzecz o neoserialach – co badać i jak badać?* „Studia de Cultura”, T. 15, nr 1, s. 17–30.
- Barańczak Stanisław (2024): *Wiersze zebrane*. Wydawnictwo a5, Kraków.
- Barthes Roland (2016): *Ziarno głosu. Wywiady 1962–1980*. Tłum. M. Falski. Red. A.Z. Jaksender. Wstęp M. Falski, K.M. Jaksender. Wydawnictwo Eperons–Ostrogi, Kraków.
- Birkholc Robert (2019): *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Campan Véronique (1997): *Dziesięć krótkich filmów: od pojedynku do dialogu*. Tłum. M. Żurowska. W: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Red. T. Lubelski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 59–88.
- Ernaux Annie (2024): *Pamięć dziewczyny*. W: Eadem: *Ciała*. Tłum. A. Kozak. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, s. 77–112.
- Fiołek-Lubczyńska Bogumiła (2012): *Intertekstualność i gatunkowość jako klucz interpretacyjny filmu „Trzy kolory. Białe” Krzysztofa Kieślowskiego*. „Folia Litteraria Polonica”, nr 3, s. 205–219.
- Gilligan Carol (2013): *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*. Tłum. S. Kowalski. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Gilligan Carol (2015): *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*. Tłum. B. Szelewa. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Godzic Wiesław (2004): *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.

- Insdorf Anette (2001): *Podwójne życie, powtórne szanse. O filmach Krzysztofa Kieślowskiego*. Tłum. A. Piotrowska. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Iwasiów Inga (2004): *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Janion Maria (1991): *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Wydawnictwo PEN, Warszawa.
- Janion Maria (2025): *Wobec zła*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Kałużynski Zygmunt (1993): *Bankiet w domu powieszonoego*. Wydawnictwo BGW, Warszawa.
- Kieślowski Krzysztof (1997): *O sobie*. Oprac. D. Stok. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Kornatowska Maria (1997): *Podwójne życie Krzysztofa Kieślowskiego*. W: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Red. T. Lubelski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 117–127.
- Kulig Agnieszka (2006): *Krzysztof Kieślowski – w poszukiwaniu mikrokosmosu etycznego*. W: *Kino Kieślowskiego. Kino po Kieślowskim*. Red. A. Gwóźdź. Wydawnictwo Skorpion, Warszawa, s. 91–103.
- Kulig Agnieszka (2009): *Etyka „bez końca”. Twórczość filmowa Krzysztofa Kieślowskiego wobec problemów etycznych*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Lis Marek (2013): *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*. Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Magny Joel (1992): *Gry miłości i rozpacz*. Tłum. P. Kopański. „Film na Świecie”, nr 3–4, s. 38–39.
- Malicka-Ochteras Anna (2020): *Stalking z perspektywy sprawcy i ofiary*. „Nowa Kodyfikacja Prawa Karnego”, nr 55, s. 105–116.
- Melon-Regulska Anna (2006): *Dostrzec niewidzialne. O sposobach wyrażania sacrum w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*. W: *Kino Kieślowskiego. Kino po Kieślowskim*. Red. A. Gwóźdź. Wydawnictwo Skorpion, Warszawa, s. 115–132.
- Morstin-Popławska Agnieszka (2010): *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Nienacki Zbigniew (1996): *Podniesienie*. Oficyna Wydawnicza Warmia, Olsztyn.
- Ostrowska Joanna (2021): *Klasyka żywa*. „Kultura u Podstaw”, 6.07.2021. <https://kulturaupodstaw.pl/klasyka-zywa/> [dostęp: 6.04.2025].
- Piesiewicz Krzysztof (2021): *Kieślowski. Od „Bez końca” do końca*. Rozmawiał M. Jazdon. Wielka Litera, Warszawa.
- Prus Bolesław (1987a): *Lalka. Powieść w trzech tomach*. T. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Prus Bolesław (1987b): *Lalka. Powieść w trzech tomach*. T. 2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Przylipiak Mirosław (1998): „*Krótkie filmy*”, „*Dekalog*” oraz „*Podwójne życie Weroniki*” Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej. „*Kwartalnik Filmowy*”, nr 24, s. 133–168.
- Singer Peter (2007): *Etyka praktyczna*. Tłum. A. Sagan. Książka i Wiedza, Warszawa.
- Skowronek Bogusław (2007): *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.
- Sobolewski Tadeusz (1997): *Troska ostateczna. Uwagi o społecznym kontekście kina Krzysztofa Kieślowskiego*. W: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Red. T. Lubelski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 107–116.
- Stachówna Grażyna (2001): *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w dramatach filmowych*. Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Surmiak-Domańska Katarzyna (2018): *Kieślowski. Zbliżenie*. Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Szczuka Kazimiera (2001): *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Wydawnictwo eFka, Kraków.
- Szyborska Wisława (2023): *Wiersze wszystkie*. Oprac. W. Ligęza. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Środa Magdalena (2020): *Obcy, inny, wykluczony*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Tokarczuk Olga (2019): *Lalka i perła*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wiater Elżbieta (2014): *Miłość i wstyd. Teologia ciała w „Dekalogu, sześć”*. W: *Kieślowski czyta Dekalog*. Red. M. Lis, M. Legan. Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 69–76.
- Žižek Slavoj (2007): *Materialistyczna teologia Krzysztofa Kieślowskiego*. Tłum. P. Mościcki. W: S. Žižek: *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Tłum. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda, P. Mościcki. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 25–118.
- Žižek Slavoj (2025): *Wolność. Choroba, na którą nie ma lekarstwa*. Tłum. A. Filas. Wydawnictwo Vis-à-Vis Etiuda, Kraków.

Filmografia (i użyte skróty)

- Dekalog, sześć*. Reż. K. Kieślowski, scen. K. Kieślowski, K. Piesiewicz. Telewizja Polska, Zespół Filmowy „Tor”. Polska 1988 – **Kieślowski 1988a**.
- Krótki film o miłości*. Reż. K. Kieślowski, scen. K. Kieślowski, K. Piesiewicz. Zespół Filmowy „Tor”. Polska 1988 – **Kieślowski 1988b**.
- Nóż w wodzie*. Reż. R. Polański, scen. R. Polański, J. Skolimowski, J. Goldberg. Zespół Realizatorów Filmowych „Kamera”. Polska 1961 – **Polański 1961**.

Reniferek. Reż. W. Tofiliska, J. Bornebusch, scen. R. Gadd. Clerkenwell Films, Wielka Brytania 2024 – **Tofiliska, Bornebusch 2024**.

Z punktu widzenia nocnego portiera. Reż. i scen. K. Kieślowski. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych 1979 – **Kieślowski 1979**.

Abstract

Da una prospettiva voyeuristica: *Dekalog: Sei* di Krzysztof Kieślowski

L'obiettivo del presente articolo è analizzare la prospettiva, inscritta già nel titolo, del voyeur in *Dekalog: Się* (1988) di Krzysztof Kieślowski alla luce dell'etica contemporanea. La ricezione di un'opera è infatti sempre condizionata dal contesto storico e culturale in cui essa viene percepita. Il protagonista del film, il diciannovenne Tomek (Olaf Lubaszenko), che osserva e spia una donna più adulta, Magda (Grażyna Szapołowska), oggetto della sua ossessione, non appare più — nell'orizzonte critico odierno segnato dall'etica della cura e dal movimento Me Too movement — come un eroe romantico, bensì come uno stalker. La prospettiva contemporanea, il rafforzamento dell'agency femminile, l'affermazione di un'etica relazionale e l'attenzione ai valori universali impongono una rilettura del comportamento di Tomek nei confronti di Magda, nonché una rivalutazione dell'atteggiamento della protagonista.

Parole chiave: Krzysztof Kieślowski, cinema, amore, voyeurismo, etica