

Tér és narratíva összefonódása Kieslowski sorozatának lakótelepén¹

Bevezetés

A *Tízparancsolat*² 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 epizódonként nem egyetlen, hanem az egymással konfrontációban álló összes karakternek, sőt környezetükben több másnak is van elmarasztalható vagy ekként érthető döntése, tette, amely ronszolja az emberi együttélést.

Az 1. epizód konkretizálja a véges ember világban való létének és együttlétének egzisztenciafilozófiáktól explikált tájékozódásait, kijelöli a *Tízparancsolat* mozgásterét. A sorozat identitását a narratív épített tér adja. Bizonyos értelemben állítható a sorozatszerűség a *Tízparancsolatról*, bizonyos értelemben pedig nem. A lakótelep és a karakterek választását realisztikus, 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 az áthagyományozását, sem a kialakítását. A narratíva nem oltja ki a reményt: a Fiatalember tekintete – aki az epizódok látószögéből diegetikus és a sorozatéból extradiegetikus karakter – öneszmélésre indíthat, szabaddá tehet. A sorozat kódája szerint az ember a jóra is szabad, nem csak a rosszra.

¹ A dolgozat az OTKA 143598 sz. pályázatának keretében készült. A tanulmány megjelent: Bognár László – Dobák Judit – Faragó László et al. szerk. (2023): *Város és összkép: Benyomások, fotólenyomatok, hangulatképek*. Miskolc: Aldebaran Kutatóműhely, 32–49.

² A tévésorozat címe dőlttel szedve, bibliai értelemben pedig álló betűs.

A lakótelep mint sorozatidentitás

A *Tízparancsolat* legfontosabb identitásalkotó tényezője a lakótelep.³ Ezt a szerepét hangsúlyozza, hogy nyolc epizód meghatározó karakterei három lépcsőházban laknak.⁴ Más identitásalkotó elemmel, amelyek sajátjai a többi korabeli tévésorozatnak, Kiesłowskié nem rendelkezik.⁵ Reflexióikban Piesiewicz és Kiesłowski sorozatukat megkülönböztetik a többitől, különösen a folytatásosaktól.⁶ A rendező egyenesen azt állítja, a *Tízparancsolat* „nem igazi televíziós sorozat”.⁷

Reflexióik mellett szólnak érvek. Összehasonlítva a korabeli sorozatokkal, a *Tízparancsolat*-ból hiányoznak az epizódokon átnyúló karakterek.⁸ E tekintetben mind az epizodikus, mind a folytatásos sorozatoktól⁹ különbözik. Egyetlen személy – akit a forgatókönyv¹⁰ Fiatalembernek (Młody człowiek) hív – felbukkan ugyan, ha nem is tíz, de nyolc epizódban,¹¹ csak hogy mindben különböző alakban,¹² úgy, hogy sehol nincs hatással a cselekményre,¹³ csupán tekintetével fordul a cselekvő karakter felé. Epizódokon átnyúló azonosságát egyedül a színész (Artur Barciś) adja, sorozatbeli identitása nem diegetikus. Némelyik 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 annak ellenére, hogy epizódjainak történetei egymástól különböznek és különálló voltakban bontakoznak ki, majd jutnak nyugvópontra.¹⁴ Semmiféle narratív „talány” nem adódik át epizódról epizódra.¹⁵ A *Tízparancsolat* mint tájékozódást jelentő életvezetési, társas, erkölcsi mércék, távlatok foglalatja extradiegetikus módon jelenik meg. A személyek cselekedeteinek *Tízparancsolatra* vonatkoztatottsága (a történeteken belül a narratíva által) és vonatkoztatathatósága (a nézők által)

³ 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.

⁴ Egy lépcsőházban él az orvos, Dorota, Anka, Michał, Zofia, Czesław Janicki és fia (Artur); egy másikban Krzysztof, Paweł, Janusz és családja; egy harmadikban Magda, Roman, Hanna.

⁵ A *Tízparancsolat*nak mint sorozatnak másik jellemzője, hogy történetei a mindennapi élet világában mozognak. Ez nemcsak transztextuálisan (sorozat voltából) következik, de a *Tízparancsolat* értelméből is. A halálos ítéletet is a személyiség méltóságának látászögéből teszi témává az 5. epizód.

⁶ Lásd CIMENT 1991: 48, 50; KIEŚŁOWSKI 1996: 143.

⁷ CIMENT 1991: 50. Vö. KIEŚŁOWSKI 1996: 134 („tíz önálló filmből álló ciklus”).

⁸ Vö. MITTEL 2014: 76–77. (Különösen ott, ahol a karakterek közti kapcsolati háló jelentőségéről beszél.)

⁹ BUTLER 2014: 40.

¹⁰ Így hivatkozom a sorozat irodalmi forgatókönyvére. Lásd KIEŚŁOWSKI–PIESIEWICZ 1990.

¹¹ KIEŚŁOWSKI 1996: 147. Ugyanakkor KICKASOLA 2004: 224, amely szerint a 7. epizód végén a Fiatalember (Barciś) mozgássérültként száll le a vonatról, amelyre Majka felszáll.

¹² Mint hajléktalan, kórházi ápoló, villamosvezető, kajakozó, figuráns és karbantartó, utcai járókelő, egyetemi hallgató, kerékpáros.

¹³ Kivételnek tekinthető a 9. epizód, amelyben a cselekmény, bár nem állítja, engedi feltételezni, hogy ő hív mentőt Romanhoz. Vö. COATES 2012: 36, 41; KIEŚŁOWSKI 1996: 148.

¹⁴ MITTEL 2014: 75 szerint az epizodikus tévésorozatok „kerek történetvilágot” jelenítenek meg. Ez igaz a *Tízparancsolatra*, ám Mittel kikötése az epizódokon átívelő szereplőkről nem.

¹⁵ Vö. BUTLER 2014: 33, 37–42.

nem magától értetődő. Címadásával a narratíva sem szorgalmazza, hogy kazuisztikus módon vonatkoztassunk parancsolatokat epizódokra. A Fiatalember nem a Tízparancsolat képviselőjében jelenik meg.¹⁶

Ellentétben a folytatásos sorozatokkal, a *Tízparancsolat* epizódjai nem kapcsolódnak egymáshoz. Egy epizód mindig egy történetet ad elő, nincsenek párhuzamos cselekményszálak.¹⁷ A 2. epizód cselekményére tett utalás nincs hatással a 7. epizód cselekményére. A 7. epizód két rövid betétféleként, amely Zofia és a bélyeggyűjtő apa baráti találkozását mutatja, éppígy nincs hatása sem a 7., sem a 10. epizód cselekményére.¹⁸ A *Tízparancsolat* epizódjainak időbeli egymásutánja többnyire eldönthetetlen, a narratíva törekszik kioltani a kronológia iránti érdeklődést.

Annak ellenére, hogy elszigetelt egyének közt mindennapi élethelyzeteikben támadnak konfliktusok, azok mindnek az egzisztenciáját felforgatják, ellentétben az átlagos sorozatokkal.¹⁹ 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, választutak lezárását eredményezi.²⁰

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.²¹ Mindez fékezi a karakterek narratív mozgatójának szabadságát.

Kieślowski reflexióival szemben, O'Sullivan a *Tízparancsolat* sorozat volta mellett érvel. Maga a sorozat is a „sorozatszerűség öntudatáról” vall: az 1. epizód első megszólalásában Krzysztof számolja a fekvőtámaszokat („tizenegy, tizenkettő, tizenhárom”), a 10. (utolsó) epizód utolsó megszólalásaként, a két fivér postán vett új bélyegei láttán egyikük (Jerzy) öniróniával megjegyzi: „[Ez] egy sorozat.”²²

O'Sullivan állítása szerint a *Tízparancsolat* a 21. század nem egy amerikai sorozatának az előfutára.²³ A sorozat tévénézői elfogadtatásához nincs szükség sem az értelmező kényelmének kiszolgálására, sem racionális-realisztikus cselekményvezetésre, sem átkötésekkel törésmentesített kompozíciós motívumhálóra.²⁴ Háromféleképp is sérülnek a nézői várakozások: 1. egymásba csúszik a véletlen és a tervezettség; 2. elbizonytalanít,

¹⁶ KICKASOLA 2004: 165 viszont Isten tekintetét (*Dei oculi*) pillantja meg a Fiatalemberben. Vö. KICKASOLA 2004: 181.

¹⁷ Vö. BUTLER 2014: 41.

¹⁸ Kickasola a 10. epizód olvasatában arra a jellemzésre épít, amelyet Zofia ad a bélyeggyűjtőről. Így ő a 7. epizódot a 10. értelemdójaként olvassa. Vö. KICKASOLA 2004: 228–229.

¹⁹ Az 5. epizódban két főszereplő hal meg, az elsőben Pawel és annak barátja. Tervezett, de meg nem valósult halált mutat a 2. (Dorota gyereke megszületik), a 3. (Ewa tervezett öngyilkossága elmarad), a 6. és a 9. epizód (Tomek és Roman öngyilkossága sikertelen). A múlt destrukcióját mutatja a 4. (elégítik az anya levelét), a 7. (a szabó traumáját nem oldja a két asszony), a 8. (Ania és Majka útjai végleg elválnak), a 10. epizód (a gyűjtemény elvész).

²⁰ Vö. BUTLER 2014: 39, 43.

²¹ Vö. HUISMAN 2014: 59 kiemeli a társadalmi értékek nézőktől elvárt-feltételezett megértését.

²² O'SULLIVAN 2009: 209.

²³ O'SULLIVAN 2009: 204, 208.

²⁴ O'SULLIVAN 2009: 221–222.

kételyeket ébreszt a cselekményvezetés; 3. hiányzik a narratív közép.²⁵ Ezeket nemcsak témává teszik az epizódok, de koncepcióikban is narratív elvként juttatják érvényre (szemben a tervezhetőség, a kiszámíthatóság, a beláttatott bizonyosságok iránti várakozással).²⁶

Az 1. epizód az egész sorozat narratívájának logikáját előrevetíti. Azzal, hogy Pawel meghal, „az egész *Tízparancsolat* számára szertefoszlik a racionális kormányzás illúziója. [...] [A] fiú, aki a tervezés tévedhetetlenségébe vetett [...] hitet képviseli, [...] eltűnik.”²⁷ Képen kívül kerül a pillanat, amikor Pawel alatt beszakad a jég, és amikor (a 2. epizódban) 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.”²⁸ Megfigyelését, amely szerint az epizódok vizuális hasonlóságot mutatnak,²⁹ Kieślowski nem vonatkoztatja a sorozat-identitásra – nem így O’Sullivan, aki szerint a „különböző-mégis-hasonló” a sorozatok „alapreceptje”.³⁰

Játéktér és cselekmény

Az egzisztenciafilozófiák,³¹ városelméletek térelgondolása 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 (teendőkben), a dolgokhoz való viszonyulásból keletkező helyek és az általuk tagolt tér egymással kölcsönhatásban alakulnak.³² A mód, ahogyan építkezik az ember, abból a módból ered, ahogyan lakik (belakja világát).³³

A *Tízparancsolat* 1. epizódja az egész sorozat „alapozó beállításának” tekinthető, megfelelően annak, ahogyan a létezésből mint ittlétből, mint itt és itt 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 építkeznék).³⁴ Az epizód

²⁵ A közép „összekötő tér” (O’SULLIVAN 2009: 218), a narratív átvezetés helye az egyesből az egészbe, a közvetítése „az empirikus és az absztrakt” közt (O’SULLIVAN 2009: 212), ahol „a részletek, nyomok, bizonyítékok [...] a bizonytalanságok feloldásaiba fordulnak át” (O’SULLIVAN 2009: 205, vö. még O’SULLIVAN 2009: 211).

²⁶ O’SULLIVAN 2009: 205, 212, 217–218, 221.

²⁷ O’SULLIVAN 2009: 209.

²⁸ O’SULLIVAN 2009: 217, 224. Vö. SCHNELLER 2005: 41.

²⁹ Lásd KIEŚŁOWSKI 1996: 144.

³⁰ O’SULLIVAN 2009: 202–204.

³¹ Vö. SCHNELLER 2005: 63–77.

³² Vö. BATÁR 2001: 88–89: „Az emberi tevékenység a tér következménye, de ugyanakkor maga is téralkotó elemmé válik [...]. Az ember fizikai tevékenységén túl a terek provokálta emberi képzelet is közrejátszik a terekről alkotott kép kialakításában.” Vö. BATÁR 2001: 49 és SCHNELLER 2005: 36.

³³ Vö. SARTRE 2006: 329, 341–343; SCHNELLER 2005: 45–48.

³⁴ 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 egy-ségben ez a négy: föld és ég, az isteni és a halandó egybetartozik.” Vö. HEIDEGGER 2005: 87; SCHNELLER

vertikálisan bejárja a sorozat teljes mozgásterét (kijelölve annak sérthetetlen határait)³⁵ és kapcsolati hálóját (amely nemcsak embereket illet, de elér Istenhez és az állatokhoz is).³⁶ A film kameraállásokkal és képkompozíciókkal láttatja az ég és a lakótelep kölcsönös játékát: ahogyan a 13 emeletes 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 częstochowai Fekete Madonna könnyei által Isten együtt szenvedő módon mutatkozik meg Krzysztofnek, aki önszántából kereste fel a templomot, tárulkozott fel kétségbeesésében.³⁷ 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 tevé-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, hogy mércéket állítva a karakter és saját maga számára személyes módon viszonyuljon a karakter tetteihez. A Fiatalember tekintete szabaddá tesz – felszabadítja mind a nézőt, mind a karaktert.³⁸ Ő a narratív 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.

2005: 39; valamint BATÁR 2005: 223: „A tér [...] több, mint ami, több, mint aminek látjuk [...] a tér az is, amit bele tudunk képzelni.”

³⁵ Vö. SCHNELLER 2005: 41.

³⁶ Lásd Pawel viszonyát a halott kutyához és a tengerimalachoz.

³⁷ Vö. BOGNÁR 2022: 8–12.

³⁸ A Fiatalember nézésére illik Sartre leírása. Lásd SARTRE 2006: 319–320. („A »másik-által-látott-lenni« a »másikat-látni« igazsága. A másik fogalma tehát soha nem célozhat meg egy magányos és világon kívüli tudatot [...]. A tekintet [...] elsősorban közvetítő, ami önmagamhoz utal engem.”) Vö. SARTRE 2006: 324. („Az én létemről van szó, amely a másik szabadságában és által íródik.”) Vö. még: SARTRE 2006: 323, 325–327, 330, 334; valamint CIMENT 1991: 51. („Intenzív tekintetével arra készíti a szereplőket, hogy magukba nézzenek.”) A tekintetelemzés legitimálja a sorozat transzcendens megközelítését. Lásd SARTRE 2006: 332–333. 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” (kiemelés az eredetiben). Kickasola egyenesen Theophanésznek nevezi a Fiatalembert, aki „erősen emlékeztet Isten kérlelhetetlen, vizslató tekintetére” (KICKASOLA 2004: 163, 165). A névadás magyarázatát lásd KICKASOLA 2004: 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) dimenzióit KICKASOLA 2004: 168–170, 178, 181–183, 208, 213, 215, 217, 232–234, 237–238, 240; COATES 2012: 40–41 szerint viszont az a karakter értelmezésének nehézsége, hogy vallási intézményeken és társadalmon kívül helyezkedik el.

Az utolsó epizód, egyben az egész sorozat (a forgatókönyvben nem jelzett)³⁹ kódája szerint⁴⁰ az ember szabadsága az egyetlen, ami okot adhat a reményre.

Az epizódban az együttlét bukott módjai jelennek meg. Gyászában magára marad Krzysztof, az általa 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 kiemelésekor, egyedül ő áll, nővére sem marad vele éjszakára.⁴¹

Miért lakótelepre telepíti a törvényszegés történeteit a narratíva? A kérdést nem lakótelep-ellenes 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. Például: az egyes történetek alternatív végkifejletei,⁴² a narratív véletlen cselekményszervező jelentősége,⁴³ a kockáztató cselekményszöveg.

Az, hogy a sorozat nem kazuisztikus módon kapcsolódik a parancsolatokhoz, azt jelenti: nem szervezi meg a néző karakterektől független találkozását a parancsolatokkal (a töszámnevek használatával a címek nem adnak extradiegetikus instrukciót, mely parancsolatot kell eleve az epizód cselekményére vonatkoztatni,⁴⁴ diegetikusan egyik karakter sem teszi témává a parancsolatokat).⁴⁵ Narratív koncepció, hogy nézői értelmezés

³⁹ KIEŚŁOWSKI–PIESIEWICZ 1990: 299–300.

⁴⁰ „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.

⁴¹ A jelenetek részleteit lásd BOGNÁR 2022: 8–9, 16–17, 22.

⁴² Eltér egymástól az 1, 7, 8, 10. epizód végkifejlete a forgatókönyvben és a filmben, a 6. részé is a játékfilmi változattól (*Rövidfilm a szerelemről*). Ez értelmezhető mint „szükségszerűnek álcázott lehetséges”, amit a sorozatnarratívák sajátjának tart O’SULLIVAN 2014: 146, 149–150.

⁴³ Véletlen, hogy a fő jege beszakad a gyerekek alatt (1. epizód); hogy Dorota épp azt megelőzően fogan meg szeretőjétől, hogy férje kórházba kerül (2. epizód); hogy Ewa épp Januszt (volt szeretőjét) pillantja meg az éjféli misén (3. epizód); hogy tanára akkor marasztalja el Ankát a színiakadémián, amikor apja távollétében a lány rátalál a neki címzett, ám át nem adott borítékra (4. epizód). Véletlenek sorozata vezet ahhoz, hogy Rekowski épp akkor és épp arra a taxiállomásra áll be a kocsival, amikor és amelyet Łazar kiszemelt (5. epizód). Véletlen, hogy Tomek szándéka ellenére abúzus éri Magdát a postán (feltárulkozásának ez az indító oka) (6. epizód); hogy Majka lecsapja a telefont, mielőtt hallhatná, anyja teljesíti a kikötését (7. epizód); hogy épp Elżbieta Zofia óráján tett látogatásakor kerül elő az orvos és Dorota példája (8. epizód); hogy szakításuk ellenére Mariusz Hanna után utazik Zakopanéba (9. epizód). A 10. epizód véletlennek burleszkszerű láncolata. Vö. CIMENT 1991: 52.

⁴⁴ 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” (CIMENT 1991: 48).

⁴⁵ A 8. epizódban Zofia szemináriumán parancsolatokat firtatnak a hallgatók, ám arra jutnak, hogy alkalmazásuk nem felel meg példáiknak. A 10. epizód elején koncertjükön zenekarával Artur bűnre buzdít, ám a dalában sorolt parancsolatok nem vonatkoztathatók az epizódra: „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]!” A forgatókönyvben is szerepel a szöveg (KIEŚŁOWSKI–PIESIEWICZ 1990: 280).

(szabadság) dolga cselekmény és parancsolat egymásra vonatkoztatása, s hogy ebben lehetségesek különbségek, ingadozások, azt is kockáztatva akár, hogy nem következik 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 cselekményszövés azt a lehetőséget is megadja karaktereinek, hogy nem következik el a találkozás a parancsolatokkal.

A lakótelep-választás motívumai

Tévésorozatban a kompozíciós mellett nagyobb szerepet kapnak a realiztikus és transztextuális motívumok, mint a játékfilmben.⁴⁶ A *Tízparancsolat*beli lakótelep narratív konstrukció, nem szociológiai, urbanisztikai vagy várostörténeti entitás.⁴⁷ Ugyanakkor nem állhat ellentmondásban sem a szociológiai, urbanisztikai entitásként értett lakótelepekkel (mert meg kell feleljen a realiztikus elvárásoknak), sem a sorozatok lakótelep-kliséivel (mert meg kell feleljen a transztextuális elvárásoknak).

A *Tízparancsolat* narratívájának lakótelep-választása transztextuális és realiztikus motívumokat mutat, nem dokumentarista szándékot. A korabeli sorozatok kedvelik a lakótelepet, amelynek általában csekély a kötődése, beágyazottsága a történelembemikrotörténelembé és a hagyományokba.⁴⁸ A két alkotó törekvését, hogy kerüljük a „lengyelközpontúságot”,⁴⁹ a várostörténeti kutatások támogatják: Kelet-Közép-Európa szocialista országainak panellakótelep-építészetében egyaránt „érvényesül a szovjet hatás”, illetve „a nemzetközi modernizmus és a fordizmus korának technokrata városépítési gyakorlata”.⁵⁰

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”,⁵¹ és elbeszélői döntés: ne nagyítson fel szociális problémákat.⁵²

⁴⁶ Vö. BUTLER 2014: 38 („a televíziós eseménylánc nem képes a moziéhoz hasonló folytonosságot létrehozni”, a motivációk megkülönböztetéséhez). Lásd BORDWELL 1996: 49, 57–58, 67–68, 70–71, 176–177, 218, 297, 320. A televíziós narratíva szabályainak áttekintését lásd HUISMAN 2014: 59.

⁴⁷ 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).

⁴⁸ HUISMAN (2014: 63, tágabban 60–64) terminusaival: a lakótelep-sorozatok inkább mezőjükben, nem annyira témáikban vagy tónusaiban hasonlítanak egymásra.

⁴⁹ CIMENT 1991: 49.

⁵⁰ SZÍVÓS 2020: 67.

⁵¹ CIMENT 1991: 50.

⁵² Vö. KIEŚŁOWSKI 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.

A Tízparancsolatban sok az értelmiségi, a középosztálybeli⁵³

A karakterválasztást transztextuálisan motiválja, hogy a sorozatok karakterei többnyire középosztálybeliek, éppúgy, mint a tévénezők.⁵⁴ 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.⁵⁵ Mobilitás jellemzi: anyagi értelemben is (van autó,⁵⁶ 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”.⁵⁷ A lakáshiány, a korlátozott lakásmobilitás, a magántőke hiánya lassította a középrétegek kiköltözését a lakótelepekről.⁵⁸ Az, hogy a karakterek egzisztenciális különbségei nem jelennek meg lakáskörülményeikben, realiztikusan megerősíthető: „a szocialista országok nagyvárosaiban [...] nem voltak jellemzőek a kirívó térbeli társadalmi különbségek.”⁵⁹

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 vele szemben.

A lakótelep kínálta mozgástér megfelel a karakterek szociális deficitjeinek, sőt újratermeli azokat

Minden karakter családi élete, kapcsolati hálója sérült. Mások tekintete elől szűkösk 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

⁵³ Krzysztof egyetemi tanár, Paweł diák, „PAL” mesterséges intelligencia; az orvos osztályos főorvos, Dorota Geller és szeretője zeneművész; Michał építészmérnök, Anka színésznő; Piotr Balicki ügyvéd; Magda iparművész, Tomek több nyelven beszél; Ewa iskolaigazgató, Majka egyetemi hallgató, Wojtek tanár és író, Stefan hangszerkészítő; Zofia etikaprofesszor, Elżbieta Lora történetész; 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 szállasadónője; Czesław Janicki nemzetközi híró bélyeggyűjtő.

⁵⁴ Szabatosan: az illokúciós közönség. Vö. HUISMAN 2014: 55–59.

⁵⁵ A karakterválasztás arra vall, hogy Kieślowski kerülni akarta az aktuálpolitikai tematikát és a dokumentarizmust. Vö. CIMENT 1991: 54.

⁵⁶ Vö. Szívós 2020: 41.

⁵⁷ Szívós 2020: 30–31.

⁵⁸ Szívós 2020: 38, 40.

⁵⁹ Szívós 2020: 62, 66; CSÉFALVAY 1994: 238. A középosztály tagoltságához lásd CSÉFALVAY 1994: 140. Az elbeszélte lakótelep nem vall demokratikus elvekre épülő lakásrendszerről. Vö. CSÉFALVAY 1994: 271.

[...] és a lakótelepi életformának számos hátránya is [...] kiütközött a lakások kis méreteitől kezdve a közösségi terek és az urbanitás hiányáig és az ebből (is) fakadó elidegenedettségig”.⁶⁰

Az epizódok hozott és szerzett traumáikkal mutatják a karaktereket, akik álmgondokban, pótcselekvésekben keresnek enyhülést.

(1. epizód) Pawel anyja, 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.

(2. epizód) 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 vagy legalábbis elkötelezett feleség, de egyedüllétét enyhítendő szeretője is van, a zenésztársa.

(3. epizód) Janusz nem képes visszautasítani Ewa ünnepontó, családromboló kezdeményezését, mert nem tudja vállalni kalandok nélküli családi életét. Ewa (a férfi volt szeretője) magányos, volt férjével megszakadt a kapcsolata, egyetlen hozzátartozója demens nagynénje az öregotthonban.

(4. epizód) Anka anyja, 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.

(5. epizód) 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.

(6. epizód) 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 akadály, hogy elfogadják egymást. A fiú szállásadónője (barátja anyja) nem érdekelt, hogy közvetítsen köztük, az egyetlen ember körülötte Tomek, saját fia mindig is menekült tőle.

(7. epizód) Majka bakfisként szült, gyereke (Ania) saját tanárától (Wojtek) fogant. Majka anyja (Ewa) saját gyermekeként anyakönyveztette Aniát, amihez alighanem hozzájárult az is, hogy miután megszülte Majkát, nem vállalhatott több szülést. Mint igazgató Ewa eltávolította a gimnáziumból Wojteket, aki tanulmányait nem folytatta, azonnal megszakította kapcsolatát szerelmével és gyerekével. Ania abban a tudatban nő fel, hogy Majka a testvére.

⁶⁰ Szívós 2020: 48–49. A szükösség egyik forrása, hogy a lakótelepi építkezést eleve „a kis létszámú családok lakással való ellátása” ösztönözte (CSÉFALVAY 1994: 128).

(8. epizód) 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.

(9. epizód) A szakmájában nagyra becsült Roman impotens. Feleségét (Hannát) ifjú szeretője (Mariusz) részesíti testi örömeiben. A férj azt javasolja, váljanak el, vagy felesége tartson szeretőt, ám hiú és féltékeny.

(10. epizód) 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 a kommunikáció torzult módjai érvényesülnek.

A 2. epizód komédiát rendez abból, hogyan igyekszik Dorota megszólítani az orvost a lakásánál, és az hogyan próbálja hárítani 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 3. epizódban Ewa gátlástalanul elvonja Januszt a családjától szentestén, holott együtt látta őket a misén. Janusz megalázó hazugsággal menti ki magát az ünneplésből.

A 4. epizódban 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 a barátjával telefonál.

A 6. epizódban Tomek, Magda, és Tomek szállásadónője egyaránt távcsővel leselkednek a másokra, ám a személyes kapcsolatfelvételt kerülik. Tomek többször is telefonon zaklatja Magdát, így küldi rá egyszer a gázszivárgás-elhárítókat szerelmes találkájá közben.

A 7. epizódban Majka távollétében Wojtek átkutatja 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 8. epizódban 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, szóba sem áll a szabóval. Elżbieta nem közvetít köztük.

A 9. epizódban Roman kiforgatja felesége tarisznyját (személyes dolgait), preparálja a telefont és lehallgatja a beszélgetéseit, kulcsot másoltat anyósa lakásához, leleszkedik rá a lépcsőházból, majd a szekrényből, felesége szeretőjét a lakásán hívogatja, álnéven kérdez felőle a családjánál.

A 10. epizódban a két fivér egymást gyanúsítja meg bűnrészességgel a nyomozónál.

A kommunikáció torzulására vall, hogy Pawel csupán telefonon érintkezik anyjával; hogy Czesław Janickinek nem volt személyes kapcsolata fiaival (Artur sikereit újságokból követte, bélyeggyűjteményéről és annak értékéről sosem beszélt nekik).⁶¹ Hiába közös a gondjuk, éjjel mint magánzárka rácsain néz kifelé ablakán Dorota és az orvos is a 2. epizódban – egy időben, 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 6. epizód. Tomek alighanem azt hiszi, az, ahogyan 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 azt is, 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, hogy 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 figyel a fiút.

Rálátás nyílik az egyén hatalmi kiszolgáltatottságára

Alávetettségüket már az épített tér érezteti az ott lakókkal. A 13 emeletes sorházak monumentális betontömbök, rideg ipari-geometriai szerkezetek.⁶² A különös textúrájú kőfalak valamiféle óriás labirintust alkotnak.

⁶¹ Fiainak tudomása sem volt a gyűjtemény létéről, ahogyan az Arturról kivágott cikkekről sem.

⁶² Vö. BATÁR 2001: 78. („A térhatás ugyanúgy adódik az épülettömegek ránk gyakorolt nyomásából, mint a látványból.”) BATÁR 2005: 166. („Azok az épületek, amelyek a megközelíthetetlenséget kívánják kifejezni, az alapjukat, a talapzatukat, látszatra és tapintásra egyaránt nehéz anyagokból [...], akár fogásra is durva felületű betonból készítik.”) Vö. még: BATÁR 2005: 180, 224.

Az 1. epizódban az igazgató büszkén nyilatkozza a tévének: lezáratja a vécéket az iskolatejesztás szünetében, nehogy kiönthessék a diákok, ha nem ízlik. Így persze a dolgukat sincs hol végezzék.

A 3. epizódban látogatók (Janusz és Ewa) előtt mutatványosként kegyetlenkedik az orvos a betegekkel a kijózanítóban.

Az 5. epizódban a taxihiány 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 szenvtelen végrehajtás nem tekint a személy méltóságára.

A 6. epizódban az ügyfelek kiszolgáltatottak a postának, az árvák, mint Tomek, a nevelőintézetnek. (A 3. epizódban is kiszökik egy fiú az árvaházból.) A megrendelők éppígy alávetettjei a szolgáltatónak: tejkiszállítóként csereüveg ürügyén hajnalban csöngeti ki Tomek Magdát.

A 7. epizódban Majka diákként kiszolgáltatott az iskolaigazgató (anyja, Ewa) önkényének, az anyakönyvezés korrupságának (jog szerint Ewa lesz Ania anyja), hallgatóként a tanulmányi ügyintéző kényének. Wojtek tanárként éppígy tehetetlen Ewa zsarolásával szemben.

A 9. epizódban megszűnt a jegyelővétel, így a síelők csak a pálya tetején értesülhetnek róla, ha elfogyott aznapra a jegy.

Az elbeszélt lakótelep kiveti magából a múltat, nem segít átörökíteni az együttélés hagyományait

Az épített tér múltat átörökítő szerepéről⁶³ a *Tízparancsolat* is beszél. A 8. epizódban Elżbieta azt mondja: „Nem szeretünk találkozni azokkal, akik szemtanúi voltak megáláztatásainknak. Még akkor sem, ha a tanúk csak házak.”

A múlt manipulálhatósága és ennek veszélye a téma a 7. epizódban: 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 gondolod, Majka nem emlékszik.”

A múlt eltörlésére példa a 4. epizód. 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, vitájukban 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 eltörölni a múltat, mint felkészülni Anka ötletének

⁶³ Vö. BATÁR 2005: 278. („A tér csak az idővel együtt létezik.”); BATÁR 2005: 264. („A múlt hiányként is jelen van. A jövő pedig feltételezésként.”); BATÁR 2005: 267, 311; BATÁR 2001: 9, 10. („Ez az út egyúttal a történelem tárgyiasulása is, megkövesedett történelem. [...] Ám az út [...] a már megvalósult alakzatok szívós ellenállását is bizonyítja”); BATÁR 2001: 11.

megvalósítására. Lakótelepre költözésük a lány tizenöt és fél éves korában szintén azt a törekvésüket jelzi, hogy múltjuktól megváljanak.

A múlt kikerül a személyes mozgástérből. A 4. epizódban Anka anyjának személyes tárgyai a pince mélyén hevernek. A múlt szereplőit, akikkel nincs személyes kapcsolata a karaktereknek, a narratíva messzire telepíti: Pawel anyja külföldön, Irena (Pawel 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 tájkán 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.⁶⁴ Áll ez a kórházakra, az egyetemre, az éjféli 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 2. epizód 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 húsvéthétfőt.

Új, közös mércék kialakulását nem segíti a lakótelep

A lakótelep nem támogatja a 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), kutya futtatót. Nincs áruház, piac, kórház a lakótelepen. Iskolájába járművel jár Pawel. 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 realiztikus motívumok támogatják: „a modernista kánon egyik alapelve, a lakóhely, munkahely, pihenés, szórakozás és fogyasztás helyszíneinek a város-tervezésben is érvényesített szigorú különválasztása.”⁶⁵ Az elbeszélte lakótelep lakossága, mondhatni, „éjszakai népesség”.⁶⁶

⁶⁴ Vö. BATÁR 2001: 99. („A távolságokat az építészeti terek észlelése közepette nem hosszléptékben, hanem az átélt élmények mennyiségével és mélységével mérjük.”)

⁶⁵ SZÍVÓS 2020: 55. Vö. CSÉFALVAY 1994: 131, 282, 342; MEGGYESI 2005: 58. („[A 250 000 lélekszámúnál] kisebb települések esetében nincs lehetőség az igazi városi élethez szükséges sokféle intézmény, munkahely, szórakozási és művelődési lehetőség, valamint választékos üzleti ellátás megvalósítására.”) Továbbá MEGGYESI 2005: 78 („a lakótelep magát a város szövetét oldja fel”).

⁶⁶ Vö. CSÉFALVAY 1994: 178.

A házak közötti tér gondozatlan. Ha vannak is aszfaltozott jároutak, köztéri pad, asztal alig. Veszélyes a házak mellett (hol fagyasztott nyúl, hol vizes 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 8. epizódban, holott több epizód karakterei is egyazon lépcsőházban laknak! Egyetlen alkalommal telik meg a házak közti tér, az 1. epizódban a tő körül Pawel és Marek holttestének kiemelésekor, csakhogy senki nem néz a másikra, nem vált szót vele.

Potenciális akusztikus abúzus minden esemény.⁶⁷ A katasztrófavédelem kivonulása,⁶⁸ az utcai részeg gajdolója, Magda szeretőjének kiáltozása, Ania sírása⁶⁹ az egész telepen visszhangzik. Konganak a lépcsőházak, a folyosói léptek behallanak a lakásokba. Az arc-talan egyenépületek, az egyneműsített felszín a tájékozódást is nehezítik. A 3. epizódban a részeg a saját háza kapuját, a 6. részben Magda Tomekét keresi.

Összegzés

A lakótelep tere egymásra zárja az ott lakókat. Mind ki vannak téve a többiek leselkedő, hallgatózó tekintetének, amely – ellentétben a Fiatalemberével – nem tesz szabaddá, nem nyit távlatot, nem is szolidáris, pusztá célpontként figyeli a másikat, megbéklyóz, szűkössé teszi a helyet.

Az elszigeteltség, a társas lét hiánya megingatja vagy elsorvasztja az erkölcsi mérceket, akadályozza, hogy létrejöhessen a mércék választéka, kedvez a konfliktuskezelés, az érdekérvényesítés mércéktől elszabadult módjainak, egyszerre tesz elkövetőjévé és célpontjává elmarasztalható tetteknek.

Felhasznált irodalom

- BATÁR Attila (2001): *A történelem mint tervező. Egy bécsi utca – a Mölkersteig*. Bécs–Budapest: Mölker Verlag – N&n.
- BATÁR Attila (2005): *Láthatatlan építészet*. Budapest: Ab Ovo.
- BOGNÁR László (2022): Kieślowski *Tízparancsolatának* teológiai dimenziói. Kommentár az 1. sorozatepizód templomjelenetéhez. *Publicationes Universitatis Miskolcensis, Sectio Philosophica*, 26(2), 5–29.
- BUTLER, Jeremy G. (2014): A televíziós történetek narratív szerkezete. In Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 12. Narratív televízió*. Budapest: Kijárat, 23–45.

⁶⁷ Vö. BATÁR 2005: 104. („A város tele van ellenséges hangokkal.”)

⁶⁸ Vö. BOGNÁR 2022: 15.

⁶⁹ A szolidaritás hiányát jelzi, hogy hiába veri fel Ania sírása régóta és rendszeresen a környéket, nincs jele, hogy az ott élők közül bárki segítene Majkának családi viszonyai rendezésében.

- CIMENT, Michel (1991): Szikár történetek véletlenekről és sorsokról. Beszélgetés Krzysztof Piesiewicz forgatókönyvíróval és Krzysztof Kieślowski rendezővel. *Filmkultúra*, 27(4), 48–54.
- COATES, Paul (2012): *Screening the Face*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan.
- CSÉFALVAY Zoltán (1994): *A modern társadalomföldrajz kézikönyve*. Budapest: IKVA.
- HEIDEGGER, Martin (2005): Építés, lak(oz)ás, gondolkodás. In SCHNELLER István (szerk.): *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Budapest: Terc, 78–89.
- HUISMAN, Rosemary (2014): Az elbeszélés nézőpontjai az epizodikus és a folytatásos sorozatokban. In KISS Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 12. Narratív televízió*. Budapest: Kijárat, 46–68.
- KICKASOLA, Joseph G. (2004): *The Films of Krzysztof Kieślowski. The Liminal Image*. New York: Continuum.
- KICKASOLA, Joseph G. (2018): Inflancka Travelogue: 10 Short Essays on „Decalogue”. *Images*, 24(33), 19–38.
- KIEŚLOWSKI, Krzysztof (1996): *Őnéletrajz Danusia Stock gondozásában*. Ford. Bori Erzsébet. Budapest: Osiris.
- KIEŚLOWSKI, Krzysztof – PIESIEWICZ, Krzysztof (1990): *Dekalog. Scenariusze filmowe*. Chotomów: Verba.
- MEGGYESI Tamás (2005): *A 20. század urbanisztikájának útvesztői*. Budapest: Terc.
- MITTEL, Jason (2014): A filmes és a televíziós elbeszélés. In KISS Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 12. Narratív televízió*. Budapest: Kijárat, 69–83.
- O’SULLIVAN, Sean (2009): The Decalogue and the Remaking of American Television. In WOODWARD, Steven (szerk.): *After Kieślowski. The Legacy of Krzysztof Kieślowski*. Detroit, Wayne State University Press, 202–225.
- O’SULLIVAN, Sean (2014): A perem felderítése: gondolatok a *Deadwood*-ról és a harmadik évadokról. In KISS Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 12. Narratív televízió*. Budapest: Kijárat, 146–163.
- SARTRE, Jean-Paul (2006): *A lét és a semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlata*. Budapest: L’Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék.
- SCHNELLER István (2005): *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Budapest: Terc.
- SZÍVÓS Erika (2020): Kelet-Közép-Európa nagyvárosai a második világháborútól a 2000-es évekig: mai városfejlődésünk jelenkori gyökereiről. *Múltunk*, 65(4), 4–70.
- A dolgozat KIEŚLOWSKI, Krzysztof (2015): *Dekalog*. Warszawa, Telewizja Polska S. A. [Az Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych által restaurált film 4 lemezes DVD-kiadása] kópiát használt.