



FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE

ACADEMIEJAAR 2012-2013

De tien geboden volgens Kieślowski en Simons

Thematische vergelijking tussen Krzysztof Kieślowski's
Dekalog en Johan Simons' *Tien Geboden*

Febe PIETERS

Promotor: prof. dr. Jurgen Pieters

Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van Master in de Vergelijkende
Moderne Letterkunde



FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE

ACADEMIEJAAR 2012-2013

De tien geboden volgens Kieślowski en Simons

Thematische vergelijking tussen Krzysztof Kieślowski's
Dekalog en Johan Simons' *Tien Geboden*

Febe PIETERS

Promotor: prof. dr. Jurgen Pieters

Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van Master in de Vergelijkende
Moderne Letterkunde

Dankwoord

Het tot stand brengen van een masterproef lukt niet zonder de hulp van anderen. Ik zou graag van de gelegenheid gebruik maken om iedereen die mij in enig opzicht heeft bijgestaan, te bedanken.

Mijn grootste dank gaat uit naar mijn promotor, prof. dr. Jurgen Pieters. Hij gaf mij de kans een thesisonderwerp te kiezen dat mij volledig aanspreekt en dat aansluit bij mijn stage bij NTGent. Hij daagt zijn studenten uit en zijn motivatie werkte als uitstekende stimulans om het beste uit mezelf te halen. Ik kon te allen tijde bij hem terecht voor vragen en opmerkingen, zowel via mail als op afspraak. Bedankt hiervoor!

Tijdens mijn stage op de afdeling dramaturgie bij NTGent kreeg ik veel hulp van mijn stagebegeleidster Yvonne Peiren. Niet enkel kon ik dankzij haar een grote hoeveelheid materiaal verzamelen, maar ik kon ook altijd bij haar terecht voor vragen en eventuele problemen, en ze leerde mij om altijd kritisch te blijven. Bedankt Yvonne!

Inhoudstafel

Dankwoord.....	1
Inhoudstafel.....	2
1. Inleiding.....	4
2. Achtergrond en vormaspecten.....	7
2.1. <i>Dekalog</i>	7
2.1.1. Context.....	8
2.1.2. Krzysztof Kieślowski.....	11
2.1.3. Receptie.....	15
2.1.4. Tien anekdotes.....	17
2.1.5. Setting.....	22
2.1.6. Muziek.....	24
2.1.7. Symboliek.....	25
2.2. <i>Tien Geboden</i>	26
2.2.1. Context.....	27
2.2.2. Johan Simons.....	28
2.2.3. Receptie.....	31
2.2.4. Tien uur film, vijf uur theater.....	32
2.2.5. Decor.....	35
2.2.6. Muziek.....	36
2.2.7. Symboliek.....	36
3. Thematische vergelijking.....	37
3.1. Religie.....	38

3.1.1. De ‘Angel of Fate’	41
3.1.2. Religie versus logica.....	43
3.1.3. Spelen voor God.....	46
3.1.4. A Christmas carol.....	47
3.1.5. Goddelijke voorzienigheid.....	48
3.1.6. Vergeef de zonden der zondaren.....	49
3.1.7. De klokken luiden voor iedereen.....	51
3.1.8. Conclusie.....	52
3.2. Eenzaamheid.....	54
3.2.1. Bezoek de gevangenen van de anonimiteit.....	57
3.2.2. Eenzame jongeren.....	61
3.2.3. Eenzaamheid in plaats van God.....	63
3.2.4. Conclusie.....	65
3.3. Dood.....	67
3.3.1. Zielenstrijd.....	68
3.3.2. Dodelijk dilemma.....	71
3.3.3. Doodsverlangen.....	73
3.3.4. A story about a young boy who killed a taxi-driver and then the law kills the boy.....	74
3.3.5. Allesvernietigende liefde.....	79
3.3.6. Tot de dood ons herenigt.....	80
3.3.7. Conclusie.....	82
4. Algemene conclusie.....	83
5. Referentielijst.....	86

1. Inleiding

De meest verspreide wetten ter wereld die het morele menselijke handelen eeuwenlang hebben bepaald, zijn ongetwijfeld de tien geboden. Dé leefregels van het volk van de Heer komen voor in drie grote religieuze godsdiensten: zowel het Christendom, het Jodendom als de Islam hebben een eigen versie van de regels. Ze werden opgelegd door God met als doel de mensen harmonisch te laten samenleven met God én met elkaar. De geboden waren zo lang invloedrijk omdat ze een houvast betekenden voor de zoekende en twijfelende mens in een chaotische wereld.

In *Dekalog*, de tiendelige filmreeks uit 1988/1989 van de Poolse cineast Krzysztof Kieślowski, krijgen de personages te maken met de grote vragen van het leven en ze kunnen daarbij de tien geboden goed gebruiken om hun morele handelen te verklaren. Maar in de verschillende episodes wordt meer dan eens duidelijk dat deze wetten geen sluitende systemen zijn. Hoe meer de personages zich proberen vast te houden aan zulke regels en aan andere beregelde stelsels, hoe meer ze de greep op het leven verliezen. Zodra de regels worden toegepast in het dagelijkse leven, blijken ze niet meer te kloppen. Auteur en regisseur van de films Kieślowski heeft in samenwerking met Krzysztof Piesiewicz zijn tien films losweg geïnspireerd op de tien geboden. De verhalen hebben nog weinig te maken met de Bijbelse tien geboden. De tien verhalen zijn niet eenduidig te verbinden met een of ander gebod, maar ze vermengen zich met elkaar – net zoals in het dagelijkse leven – en ze scheppen op die manier onhelderheid.

Kieślowski's personages ondervinden veel moeilijkheden bij het volgen van de richtlijnen, ze verwezenlijken niet datgene waar ze naar streven. Het zijn verhalen van mensen die zoekende zijn en op een keerpunt in hun leven staan. Hoewel de films ingeblikt zijn op een moment van politieke, economische en ideologische crisis, op een moment dat ook het land Polen zoekende was, leveren de films geen – expliciete – commentaar op de actuele gebeurtenissen. Het is opmerkelijk dat Kieślowski elke politieke uitspraak meed en zich enkel bezighield met de gewone Poolse burger in *Dekalog*, aangezien de regisseur in het verleden vooral maatschappijkritische documentaires maakte. Maar doordat één van zijn documentaires gebruikt werd in een moordonderzoek, was Kieślowski aan het begin van de jaren tachtig overgeschakeld op fictie, omdat hij gruwde van het idee dat er door zijn films medeburgers zouden kunnen vervolgd worden.

De films van *Dekalog* zijn bedoeld als oproep tot empathie, zoals Kieślowski zelf zei in een interview met Benjamin Gijzel. ‘Begrijpen is vergeven’, aldus Kieślowski (Gijzel 1990:10). Hij wilde de redenen achter de acties van zijn personages begrijpen en overbrengen naar het publiek. De personages bevinden zich door het toeval net in die ene situatie en de beslissingen die ze nemen kunnen ons ook overkomen. Kieślowski wilde daarom de indruk wekken dat het hoofdpersonage van een episode toevallig door onze blik gevangen wordt, en dit gaf aanleiding tot de buitengewone setting van de films: grote, anonieme appartementsblokken waarin verschillende personages naast en met elkaar leven en al dan niet samen oplossingen zoeken voor hun conflicten.

De muziek van de hand van Zbigniew Preisner werd speciaal voor de films gecomponeerd en geeft – zeker in de begin- en eindgeneriek van elke episode – een bijzonder melancholische sfeer mee. Daarnaast worden de thema’s en emoties versterkt door herhaalde symbolen, zoals een blonde jongeman die als figurant op de meest beslissende ogenblikken in beeld komt.

Zestien jaar na de uitzending van *Dekalog* op de Poolse televisie bracht Johan Simons met de Müncher Kammerspiele *Die Zehn Gebote*, een scenische bewerking van de filmtekst door Koen Tachelet. Het is de Nederlandstalige variant hiervan die in deze scriptie zal worden besproken. *Tien Geboden* werd in 2007 en 2009 door NTGent en Wunderbaum samen op scène gebracht. Het decor van Bert Neumann reflecteert de rauwe setting van de Poolse film: een allegaartje van goedkope, tweedehands meubelen met een kille en grauwe belichting. De muziek die gebruikt wordt in het theaterstuk staat soms in schril contrast met de gebeurtenissen op scène en verschillende symbolen uit de films komen terug, terwijl andere achterwege werden gelaten.

In deze masterproef maak ik een thematische vergelijking tussen enerzijds de Poolse filmreeks *Dekalog* en anderzijds de theaterbewerking *Tien Geboden*. Daarbij breng ik zowel de gelijkenissen als verschillen in beeld. Als student Vergelijkende Moderne Letterkunde volg ik stage op de dramaturgische afdeling van NTGent. Eén van de producties die ze dit seizoen hernamen, was *Tien Geboden*. Omdat die voorstelling mij enorm aanspreekt, leek het mij interessant om de ‘roots’ van het theaterstuk te onderzoeken.

Hierboven heb ik al aangegeven welke aspecten ik behandel, maar ik zet hier nog even de structuur van mijn scriptie uiteen. Ik zal *Dekalog* en *Tien Geboden* eerst afzonderlijk bespreken, waarbij ik me baseer op het videomateriaal en de tekstbrochures van de films en het theaterstuk. Eerst bespreek ik de achtergrond van de film/de voorstelling, waarbij ik focus op de context, de regisseur en de receptie. Daarna volgt een korte analyse van de verhalen, de setting/het decor, de muziek en de symboliek. Die aspecten zijn van belang bij de bespreking van de thema's. In het derde en belangrijkste hoofdstuk komen dan de – volgens mij – drie belangrijkste thema's aan bod. Bij die bespreking en vergelijking maak ik gebruik van de eerder kort aangehaalde vormaspecten waar die nuttig zijn voor het betreffende thema.

2. Achtergrond en vormaspecten

2.1. *Dekalog*

De filmreeks waarmee Krzysztof Kieślowski internationale bekendheid verwierf en waardoor hij de meest bekende Poolse filmmaker van de jaren 1990 werd, was zonder enige twijfel *Dekalog*. Deze tiendelige reeks van minimalistische televisiefilms werd na verschijning in 1988 door West-Europese filmcritici op veel gejuich onthaald. De films schetsen een pessimistische Poolse samenleving aan het einde van de jaren 1980. De personages in deze films moeten morele keuzes maken in een wereld die wordt beheerst door politieke, economische en religieuze systemen – een wereld waarin het individu opgaat in de massa. In *Dekalog* maakte Kieślowski opnieuw plaats voor dat individu. In tegenstelling tot zijn eerdere films interesseerde hij zich niet in de wereld rondom ons, maar concentreerde hij zich op de ethische problemen van één of meerdere personages. Na de staat van beleg die in Polen tussen 1981 en 1983 gelde, begreep Kieślowski dat de politiek er in wezen niet toe doet. In een interview met Benjamin Gijzel vertelde hij dat hij meer geïnteresseerd was in de individuele mens zelf: ‘Nu fotografeer ik mensen, ik probeer ze te zien zoals ze werkelijk zijn, in hun eigen omgeving’ (Gijzel 1990:8).

Dekalog is een gezamenlijk product van Krzysztof Kieślowski en Krzysztof Piesiewicz. Ze schreven de verhaallijnen samen, en elke episode zou door een andere regisseur gefilmd worden, maar Kieślowski kon het project niet uit handen geven. Hij werkte dus niet samen met tien verschillende regisseurs, maar met negen verschillende *directors of photography*, waardoor de tien delen van *Dekalog* vooral op visueel vlak van elkaar verschillen. Op muzikaal vlak heerst er coherentie dankzij de zelfgecomponeerde nummers van componist Zbigniew Preisner. Sinds *No End* was hij een vaste medewerker van Kieślowski. Met een klein budget blikte Kieślowski de tien episodes op één jaar tijd in, en om de kosten te drukken werden verschillende delen op hetzelfde moment opgenomen. Verder bewerkte hij twee episodes, namelijk *Dekalog 5* en *Dekalog 6*, tot langspeelfilms om uit de kosten te raken. Sommige van de acteurs die te zien zijn in *Dekalog* verschijnen ook in eerdere films van Kieślowski, andere acteurs waren al bekend door hun eerdere samenwerking met bekende Poolse regisseurs. Daarnaast gaf Kieślowski ook de kans aan net afgestudeerde acteurs, die dankzij hun acteerprestaties in *Dekalog* meteen sterren van de nieuwe Poolse cinema werden.

2.1.1. Context

De informatie die hieronder volgt, komt voornamelijk uit het artikel ‘Polen augustus 1980: Het proletariaat knoopte weer aan bij de ervaring van de massastaking’ vanop de website van de Internationale Kommunistische Stroming (IKS).

Het jaar waarin Kieślowski’s *Dekalog* uitgezonden werd op de Poolse televisie, betekende een mijlpaal in de geschiedenis van de communistische regimes in de Oostbloklanden. In het revolutiejaar 1989 viel de Muur van Berlijn en daarmee werd de toegang tot het Westen symbolisch heropend. Katalysator van deze omwenteling was Polen, het eerste land waar het communisme aan kracht inboette. In de jaren 1970 en 1976 werden verschillende stakingen van arbeiders bloedig onderdrukt door de staat, maar de massastakingen van 1980 luidden definitief het begin van het einde in. Honderdduizenden arbeiders verzamelden zich in verschillende Poolse steden en organiseerden spontane stakingen waarbij ze vrije vakbondsverkiezingen eisten. De officiële vakbond in de Volksrepubliek Polen stond namelijk aan de kant van de communistische regering. De arbeiders namen, in tegenstelling tot de stakingen in 1970 en 1976, nu zelf het roer in handen.

Ze richtten een fabriekscomité op en het succes van die solidaire beweging – MKS – kwam doordat ze op korte tijd vreedzaam kon uitbreiden over het hele land. De arbeidersklasse was toonaangevend voor andere samenlevingsgroepen, want ook de studenten en de boeren volgden al snel hun voorbeeld. Het gevaar dat uitging van zo’n grote groep protestanten bleek uit de reactie van de omliggende landen Oost-Duitsland, de Sovjet-Unie en Tsjecho-Slowakije die onmiddellijk hun grenzen met Polen sloten. In augustus van dat jaar werd een onafhankelijke democratische vakbondspartij opgericht onder leiding van Lech Wałęsa: *Solidarność*. Deze beweging was de eerste niet-communistisch bestuurd vakbond sinds Wereldoorlog II en ze kreeg ogenblikkelijk de steun van de Kerk. Op een geweldloze manier kon *Solidarność* de leninistische regering tot concessies dwingen. Maar in 1981 werd de politieke repressie onder druk van de Sovjet-Unie harder. *Solidarność* werd ontbonden en verschillende leiders van de beweging, waaronder Lech Wałęsa en Tadeusz Mazowiecki, gingen in ballingschap of werden gevangengezet. In 1983 werd de staat van beleg ingetrokken, maar de regering bleef haar burgers controleren, onder andere door het voedsel te rantsoeneren tot aan het einde van de jaren tachtig.

Tegen die tijd was *Solidarność*, na jaren ondergrondse operaties, sterk genoeg dankzij de steun van de Kerk en de Amerikaanse Central Intelligence Agency. Ze eisten hervormingen

van de staat. De regering kon niet anders dan akkoord gaan en trad in dialoog met de leden van Solidarność. Die gesprekken leidden tot de eerste vrije verkiezingen in een communistisch land sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog. Solidarność veroverde bijna alle vrij verkiesbare zetels in het parlement en in de zomer van 1989 werd de eerste niet-communistische premier in het Oostblok sinds het einde van de jaren veertig benoemd: Tadeusz Mazowiecki. Analoog met de Poolse successen werden overal in Oost-Europa dergelijke processen in gang gezet. Het (na)jaar van 1989 staat sindsdien bekend als hét jaar waarin de communistische regimes in de Oostbloklanden omvergeworpen werden. Sinds 1989 bestaat er in Polen vrijheid van meningsuiting, godsdienstvrijheid en persvrijheid.

Vóór 1989 hadden Poolse kunstenaars altijd rekening moeten houden met censuur. Boeken en films kregen daardoor een belangrijke maatschappelijke betekenis en hun makers een grote verantwoordelijkheid. Ze konden de massa bereiken en al dan niet verborgen boodschappen en meningen die soms ingingen tegen de heersende dogma's delen. Film en cinema waren een platform voor het voeren van politieke discussies, ofwel open, ofwel verborgen. Kieślowski zelf voelde ook die enorme verantwoordelijkheid:

Wij filmers waren geweldig belangrijk in dit land, veel belangrijker dan in Frankrijk, Engeland of zelfs Amerika. Wij hadden invloed op de publieke opinie. De mensen wilden onze films zien en gingen naar de bioscoop omdat ze daar, net als in de kerk, de kans kregen om samen te zijn, samen met degene die achter het filmdoek stond, dat wil zeggen de regisseur die hun het verhaal vertelde dat ze wilden horen. De mensen waren in staat om de meest subtiele toespelingen op te pikken. Ik herinner me dat het vaak gebeurde dat films of theatervoorstellingen die al een tijd liepen, alsnog verboden werden of beperkt omdat de censuur er aanvankelijk het kwaad niet in ontdekt had maar de reactie van het publiek dat alsnog naar buiten bracht. Het was echt een gevecht met de censuur en dat gaf je ook een soort opwindende energie (Gijzel 1990:13).

Wanneer in 1989 de vrijheid van meningsuiting, godsdienstvrijheid en persvrijheid werd ingesteld, moest er geen gevecht meer worden geleverd tegen de censuur. Kunstenaars waren nu vrij om te doen wat ze wilden. Maar daarmee verdween een belangrijke creatieve impuls: 'De vrijheid die wij nu herwinnen, heeft, praktisch gezien, geen enkel nut omdat we die niet kunnen omzetten in culturele activiteit', aldus Kieślowski in gesprek met Benjamin Gijzel (Ibidem).

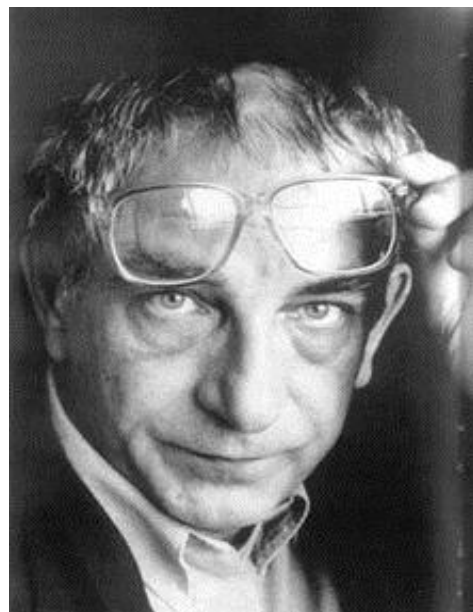
Dekalog levert geen expliciete commentaar op de actuele gebeurtenissen, het negeert met opzet de effecten van de politieke en economische crisis, maar concentreert zich op het leven van de gewone Poolse burger. Kieślowski vertelde in het interview met Gijzel uit 1990 zijn visie over politiek:

De staat van beleg heeft voor de meeste mensen in Polen vóórstrekkende consequenties gehad waarvan we de gevolgen nog jaren zullen ondervinden. Ik heb toen begrepen dat de politiek in wezen geen enkele betekenis heeft. Natuurlijk bepaalt ze op de een of andere manier de plaats waar wij staan, wat ons geboden of verboden wordt, maar ze heeft geen begrip voor de zaken die ons wezenlijk aangaan. In feite doet het er ook niet toe of je in een communistisch systeem leeft of in de welvaart van het kapitalisme. Op vragen zoals “waar leef je voor?”, “waarom sta je ’s morgens op?”, daar geeft de politiek geen antwoord op (1990:7).

De Amerikaan Harvey Weinstein, filmproducer en goede vriend van Kieślowski, vat het werk van Kieślowski in zijn *In Memoriam* voor de regisseur als volgt samen: ‘I suppose if you wanted to summarize the theme of this man's career in two words, they would be human nature. Although he lived in a world permeated by politics, Krzysztof's films were always about the human condition’ (Weinstein 1996).

2.1.2. Krzysztof Kieślowski

Krzysztof Kieślowski is geboren op 27 juni 1941 in Warschau. Hij groeide op in verschillende kleine stadjes, een echte thuis had hij niet. Kieślowski's vader had tuberculose en reisde van sanatorium naar sanatorium, gevolgd door het hele gezin Kieślowski. 'Nooit zijn we ergens lang gebleven. Dus in zekere zin kom ik nergens vandaan', aldus Kieślowski (Gijzel 1990:12). Door die nomadische leefstijl heerste er in het gezin een echte leescultus. Er was ook aandacht voor religie, waarbij een persoonlijke relatie met God voorop werd geplaatst. Op de vraag van Benjamin Gijzel of de kerk een belangrijke rol speelde in het gezin Kieślowski, antwoordde hij: 'Nee. Ik was natuurlijk wel gedoopt, mijn zuster ook, en we gingen wel eens naar de mis, maar dat was niet van wezenlijk belang' (Ibidem). In *Dekalog* hangen verschillende personages diezelfde visie aan.



In 1962 studeerde Kieślowski af aan het College van Warschau voor Theatertechnici, waarna hij een jaar als kleermaker ging werken bij het Comtemporary Theatre in Warschau. Bij zijn derde poging in 1964 werd Kieślowski aanvaard op de Lodz Film School, een prestigieuze filmschool waar onder andere Roman Polanski en Andrzej Wajda hadden gestudeerd. Kieślowski verloor snel zijn interesse in het theater en besloot om documentaires te gaan maken. Zijn thesis 'Realiteit en documentaire' poneerde dat er in het dagelijkse leven meer drama te vinden is dan in fictie. De eerste jaren na zijn afstuderen in 1968 hield hij zich uitsluitend bezig met het filmen van documentaires. Hij maakte onder andere een semi-documentaire film in opdracht van de communistische regering, iets wat bij zijn cineast-collega's voor veel kritiek zorgde, hoewel Kieślowski de film net als commentaar op het autoritaire regime bedoeld had.

Vanaf de late jaren 1970 en aan het begin van de jaren 1980 werd Kieślowski één van de vertegenwoordigers – naast gelijkgezinden als Agnieszka Holland en Janusz Kijowski – van de in Polen bekende cinema-beweging: de 'cinema van de morele onrust'. Deze beweging onderzocht de corrupte aspecten van het communisme en zette die om in filmtaal.

Kieślowski merkte dat expliciete verwijzingen naar de politieke actualiteit gevaarlijk waren voor misinterpretatie en nadat één van zijn films, *Station* (1981), werd gebruikt als bewijsmateriaal in een moordonderzoek, veranderde hij van koers. Hij schakelde over naar fictie, enerzijds omdat hij gruwde van het idee dat medeburgers zouden kunnen worden vervolgd door toedoen van zijn documentaires en anderzijds om de harde censuur die destijds was toegepast op zijn maatschappelijke documentaire *Workers '71* (1971). De artistieke vrijheid bij het maken van fictiefilms sprak Kieślowski erg aan.

Zijn eerste fictiefilm *Personel* dateerde uit 1975, maar het was pas bij *Amator* uit 1979 dat Kieślowski als maker van fictiefilms erkend werd. Begin de jaren tachtig maakte hij twee politiek vrij expliciete films: *Blind Chance* (1981) en *No End* (1985). Hoewel puur fictief werden beide films streng beoordeeld door de communistische regering als zijnde anticommunistisch. Maar volgens de filmmaker heeft hij zich nooit beziggehouden met het (expliciet) vertolken van een bepaalde politieke visie:

Iemand moest zeggen of hij vóór of tegen de communistische partij was en waarom. Zulke films heb ik zelf niet gemaakt. [...] Ik heb altijd geprobeerd – en dat is een gevolg van de noodzaak om de censuur te omzeilen – om films te maken waarin de wereld als het ware wordt weerspiegeld in een druppel water (1990:7).

Kieślowski begreep dat als het gaat om de dingen des levens politiek en religie in wezen geen enkele betekenis hebben. Met die instelling was hij eerder een outsider binnen de groep van bekende Poolse filmmakers. In een maatschappij waarin de politiek zo belangrijk was, hield hij er zich opvallend ver van. Hij oversteeg de politieke en sociale context en legde de focus veel meer op het universeel menselijke. Mannen en vrouwen met persoonlijke problemen in een alledaagse omgeving spelen de hoofdrollen in zijn films.

In die periode, rond 1983, leerde Kieślowski advocaat Krzysztof Piesiewicz kennen. Door de staat van beleg en de crisis had Piesiewicz nauwelijks iets om handen, en hij had dus veel tijd om na te denken. Zo bedacht hij - na het zien van een Gotisch altaarstuk in het nationale museum van Warschau dat de tien geboden uitbeeldt - dat er een film zou moeten gemaakt worden over de oude wetten, om te onderzoeken of ze nog opgaan voor de hedendaagse mens. 'Een rampzalig idee', vond Kieślowski (Versteete 2009:8). Maar de mannen raakten bevriend en een samenwerking voor het leven was geboren. Piesiewicz kende als advocaat beide kanten van de conflicten die zich tussen verschillende individuen kunnen voordoen. *Dekalog* brengt die allebei in beeld en toont ook hoe bepaalde personages in een bepaalde toestand

verzeild zijn geraakt, net door die ene toevallige gebeurtenis. Kieślowski nam het schrijven op zich en Piesiewicz bracht de ideeën aan – een samenwerking die ook volgens Kieślowski zelf werkte: ‘Dat wij zo van elkaar verschillen helpt ons zeker bij het uitwisselen van onze ideeën en het geeft een spanning die bij het schrijven van een scenario onmisbaar is’ (Gijzel 1990:15). Het duo begon altijd met abstracte ideeën, en door onderling overleg, door hun ideeën tegen elkaar aan te leggen ‘dan komen we pas tot iets en dat is dan in geen geval een compromis – dat is in de kunst toch nooit goed – maar iets dat iets anders lijkt te zijn geworden. De ideeën transformeren als het ware’, aldus Kieślowski (Ibidem). Tijdens het filmen van *No End* (1985) ging Kieślowski ook samenwerken met componist Zbigniew Preisner, die vanaf dan geregeld de muzikale scores bij Kieślowski’s films voorzag.

De laatste vier films van Kieślowski zijn buitenlandse co-producties, voornamelijk geproduceerd door de Franse Martin Karmitz. De eerste daarvan was *La double vie de Véronique*, een film die het op commercieel vlak erg goed deed. Dankzij het succes van die film kreeg Kieślowski voldoende geld binnen voor zijn volgende ambitieuze project: de trilogie *Trois Couleurs*. Over die films vertelde hij aan Benjamin Gijzel het volgende:

[H]et begint vaak met een abstracte gedachte. Er is dan nog geen verhaal, geen concreet aanknopingspunt. Nu hebben wij bijvoorbeeld een plan voor drie films voor een Franse producent, die gebaseerd zijn op de drie kreten: vrijheid, gelijkheid, broederschap. Die films gaan heten: de rode, de witte en de blauwe film. Het zijn volslagen abstracte begrippen, nog veel abstracter dan die van de tien geboden, die tot op zekere hoogte toch direct betrekking hebben op ons dagelijks leven (1990:15).

De films gaan net als in *Dekalog* ook over morele kwesties, maar op een veel abstracter niveau. Kieślowski en zijn team wonnen verschillende prijzen met de trilogie, waaronder de befaamde Zilveren Beer. Na de première van *Rouge* in 1994 op het Filmfestival van Cannes kondigde Kieślowski zijn pensioen wegens medische redenen publiekelijk aan. Veel genieten van zijn pensioen kon hij niet, want op 13 maart 1996 stierf hij aan een hartaanval tijdens een operatie. De laatste maanden van zijn leven was Kieślowski, hoewel hij op pensioen was, bezig aan een nieuwe trilogie gebaseerd op Dantes *Divinia Commedia*. Zijn graf in Warschau bevat een één meter hoge sculptuur met vingers die een driehoekige ruimte vormen, zodat je net door een filmcamera lijkt te kijken. Kieślowski liet zijn vrouw Maria en dochter Marta achter.

Kieślowski's invloed op de filmwereld en zijn nalatenschap is van ongekennde waarde. Hij liet op veel collega's een onuitwisbare indruk na, zoals op zijn goede vriend Harvey Weinstein. De Amerikaanse filmproducer schreef voor Kieślowski een *In Memoriam*:

He drank too much and smoked too much, he was proud, arrogant, entertainingly cynical - in other words, my kind of guy. He was also one of the world's great director. [...] Krzysztof Kieślowski lived the life he wanted to live, though not enough of it. He was a giant of the cinema and a crusader for humanity. I'll miss the movies, I'll miss the vodka, but more important, I'll miss the man (Weinstein 1996).

2.1.3. Receptie

Met *Dekalog* behaalden Kieślowski en de zijnen internationale bekendheid. Het succes van de twee langspeelfilms droeg zeker bij aan de positieve reacties op de volledige *Dekalog*. Beide films ontvingen in 1988 verschillende prijzen: zowel *A Short Film About Killing* als *A Short Film About Love* werden geëerd met de FIPRESCI award, waarnaast die eerste ook de Juryprijs op het Filmfestival van Cannes en de Best European Film Award kreeg. De Special Jury Award en de Catholic Jury Prize op het filmfestival van San Sebastian werden toegewezen aan *A Short Film About Love*. En ook de *Dekalog*-reeks zelf ontving na vertoningen in het buitenland verschillende prijzen, waaronder ook de FIPRESCI award, de Youth and Cinema-prijs op het Filmfestival van Venetië en de Catholic Jury Prize in San Sebastian. De twee *Short Films* werden in Polen zelf ook toegejuicht, maar de filmreeks had in het buitenland veel meer succes dan in Polen zelf.

Ook de collega's van Kieślowski prezen zijn *Dekalog*. Stanley Kubrick, dé grote Amerikaanse cineast bekend van de blockbuster *A Clockwork Orange* (1971), was een enorme fan van Kieślowski en zijn werk, zoals uit volgend citaat blijkt:

I am always reluctant to single out some particular feature of the work of a major filmmaker because it tends inevitably to simplify and reduce the work. But in [the] book of screenplays [of *Decalogue*] by Krzysztof Kieślowski and his co-author, Krzysztof Piesiewicz, it should not be out of place to observe that they have the very rare ability to *dramatize* their ideas rather than just talking about them. By making their points through the dramatic action of the story they gain the added power of allowing the audience to *discover* what's really going on rather than being told. They do this with such dazzling skill, you never see the ideas coming and don't realize until much later how profoundly they have reached your heart (Kubrick 1991).

Kieślowski's goede vriend Harvey Weinstein zei het volgende over de eerste keer dat hij *Dekalog* zag:

The first time I heard of Krzysztof Kieślowski was in 1990, when Trea Hoving, our head of acquisitions at Miramax, told me I had to see *The Decalogue*, a ten-hour miniseries made for Polish TV and based on the Ten Commandments. The thought of seeing ten hours of Polish TV and going to London to do it seemed about as appealing as going to the dentist. But Trea was persistent and I found myself in a screening room

in London with two six-packs of Diet Coke and one of those boring British pickle-and-cheese sandwiches. Ten hours later, I had had my sense of cinema rearranged. I walked out of the room both devastated and euphoric, having just run the gauntlet of every emotion (Weinstein 1996).

Kieślowski bleef erg nuchter onder al dat succes: ‘Het toeval wil dat ik met de *Dekaloog* precies op het juiste moment ben gekomen’, zei hij. ‘Waarschijnlijk zouden die films tien jaar geleden geen enkel succes hebben gehad en misschien hebben ze dat over tien jaar ook niet meer. Maar nu lukt het’ (Gijzel 1990:14).

2.1.4. Tien anekdotes

Hoewel de titel van de filmreeks anders doet vermoeden, komen er weinig religieuze en metafysische elementen in aan bod. De focus ligt op de mentale conditie van de modale Poolse burger, gegoten in de vorm van een tiental anekdotes. Elke aflevering van de tiendelige reeks belicht het innerlijke conflict van één of twee personages. Ze staan voor morele dilemma's, en geen enkele keuze lijkt de juiste. De termen goed/slecht vervallen. Kieślowski benadrukt dat elk leven het waard is om onderzocht te worden: '[A]lles [is] belangrijk, alles wat voor ieder van ons belangrijk is, al die vragen waar het in het leven om gaat' (Gijzel 1990:8). De personages zijn op zoek naar

[...] rust, in de ruime betekenis van dat woord, naar vrijheid, geen politieke vrijheid maar een vrijheid van keuze ten opzichte van onszelf. En verder vooral naar een innerlijke waarheid. Ze verlangen ernaar om te kunnen leven zoals ze willen. Maar dat is onmogelijk. In onze privésfeer blijkt hoezeer ons gedrag en de keuzes die we zelf maken, uiteindelijk ons leven bepalen en ons brengen in al die situaties waaruit ons leven bestaat (Gijzel 1990:8).

Kieślowski probeert zijn personages te begrijpen, en geeft daarmee de hoop dat iedereen fouten maakt, en desondanks mens blijft: 'Begrijpen is vergeven' (Gijzel 1990:10). Anderzijds benadrukt *Dekalog* ook de toevalligheid van het leven: door een samenloop van omstandigheden kan je leven er zus of zo uitzien. Die omstandigheden kunnen ons als publiek ook overkomen, en het was Kieślowski's doel dat een deel van de kijkers dit onder ogen kon zien:

Het gaat de Poolse cineast, die afstand bewaart tot zijn personages, niet om de toeschouwer te dwingen tot een uitgesproken morele stellingname, dan wel om hem uit te nodigen tot een verkennend gewetensonderzoek in het landschap van de persoonlijke ethiek, en de fundamentele waarden van het leven, waarbij de Geboden als verankering voor levensprincipes werkzaam zijn (Segers 1990:39).

Dekalog 1

Het eerste deel van de *Dekalog*-serie gaat over de relatie tussen universiteitsprofessor Krzysztof en zijn begaafde tienjarige zoon Paweł. Krzysztof heeft een groot vertrouwen in wiskundige berekeningen en logica en gelooft dat alles berekend kan worden. Hij is een agnost, in tegenstelling tot zijn religieuze zus Irena, die helpt in het grootbrengen van de kleine Paweł. Samen met zijn zoon berekent Krzysztof de dikte van het ijs zodat Paweł zijn kerstgeschenk – nieuwe schaatsen – kan uittesten. Ondanks zijn berekeningen breekt het ijs en Paweł verdrinkt.

Dekalog 2

Centraal staat Dorota, een dertigjarige vioolspeelster, die een levensbelangrijke beslissing moet maken: of ze het leven van haar ongeboren kind stopzet of niet. Haar man Andrzej ligt op sterven in het ziekenhuis maar het kind dat ze verwacht is niet van hem. Ze roept de hulp in van de oude arts die haar echtgenoot behandelt, en die in hetzelfde appartementsgebouw leeft als het koppel. Als haar man het haalt, laat ze het kind weghalen. Maar de arts heeft motieven om de beslissing van Dorota te sturen: hij verloor zijn volledige gezin bij een bomaanslag op Warschau tijdens de Tweede Wereldoorlog. De tragische gebeurtenis waarbij hij zijn eigen twee kinderen verloor, leidt ertoe dat hij het leven van een ander kind wil redden. De dokter vertelt Dorota dat haar man zal sterven, dus houdt ze het kind. Ondanks de sombere vooruitzichten, geneest Andrzej miraculeus.

Dekalog 3

Op kerstavond verstoort Ewa het kerstfeestje van haar ex-minnaar Janusz en zijn gezin. Haar echtgenoot is vermist en Janusz moet haar helpen zoeken. Janusz verzint dat zijn taxi gestolen is en de twee ex-geliefden verdwijnen samen in de nacht. Ze rijden door een verlaten Warschau naar een hospitaal, een station en een alcoholistencentrum, maar nergens kunnen ze Ewa's man vinden. Tegen de ochtend komt de waarheid aan het licht: Ewa en haar man zijn al vijf jaar gescheiden. Ewa was bang dat ze zichzelf uit eenzaamheid iets ging aandoen op kerstavond, en dus lokte ze Janusz mee. Janusz redt haar leven, maar keert na een nacht vol leugens terug naar zijn vrouw, waar hij haar belooft dat hij Ewa nooit meer zal zien.

Dekalog 4

In de vierde *Dekalog* staat de relatie van de twintig jaar oude theaterstudente Anka en haar vader Michal centraal. Anka ontdekt tijdens zijn afwezigheid een brief waarop staat: ‘te openen na mijn dood’. Geïntregerd opent ze de envelop maar ze vindt enkel een andere envelop, waarop in een ander handschrift: ‘voor mijn dochter Anka’. Het tweede handschrift is dat van haar moeder, die vijf dagen na Anka’s geboorte stierf. Anka leest de brief niet, maar schrijft een nieuwe, waarbij ze verzint dat Michal niet haar biologische vader is. Ze wil Michal niet als vader maar als geliefde. Michal probeert niet in te gaan op haar avances, maar geleidelijk aan trekt ook hij zijn eigen vaderschap in twijfel. Anka vreest dat Michal haar zal verlaten om niet toe te geven aan de verleiding, en dus vertelt ze hem de hele waarheid. Samen verbranden ze de originele brief, waardoor alles bij het oude blijft.

Dekalog 5

Debuterende advocaat Piotr Balicki verdedigt de belangen van de jonge moordenaar Jacek. Hij verzet zich hevig tegen de doodstraf, maar tevergeefs. In een flashback loopt neuroot Jacek Lazar doelloos rond in het grijze Warschau. Hij vult zijn tijd met het lastigvallen en treiteren van andere mensen. Het slachtoffer van Jacek, taxichauffeur Waldemar, is niet veel beter: een cynische man zonder enige vorm van respect. Jacek wurgt de taxichauffeur met een touw, klopt hem daarna meermaals op het lichaam met een ijzeren staaf en laat als ultieme doodslag een grote steen vallen op zijn hoofd. Jacek krijgt de doodstraf. *A Short Film About Killing* is de bioscoopversie hiervan, en werd voorzien van extra scènes die vooral de karakters van de personages belichten. Aan de plot veranderde Kieślowski niets.

Dekalog 6

In het zesde deel van de *Dekalog* maken we kennis met Tomek, een negentienjarige postbediende die geobsedeerd is door Magda, een aantrekkelijke vrouw die in het flatgebouw tegenover hem leeft. Magda leidt een leven vol wisselende seksuele contacten. Met een gestolen telescoop begluurt Tomek Magda al gedurende een jaar, en hij mengt zich ook in haar leven. Hij laat haar onder valse voorwendselen naar het postkantoor komen, belt haar op zonder iets te zeggen, houdt brieven van haar ex-geliefde achter, neemt een baantje als melkbezorger om haar van dichtbij te kunnen zien, ... Voor Tomek is Magda de ideale vrouw. Magda en Tomek ontmoeten elkaar en bitter legt zij hem uit dat liefde alleen maar seks is. Vernederd en ontgoocheld loopt Tomek naar huis waar hij zelfmoord probeert te plegen.

Vanaf dat moment keren de rollen om: Magda zoekt wanhopig contact met Tomek, maar voor Tomek is Magda een afgesloten hoofdstuk: hij is gestopt met haar te bekluren. In *A Short Film About Love* worden de personages meer uitgediept, en het einde wordt, in tegenstelling tot de televisiefilm, open gelaten: het suggereert de mogelijkheid dat Tomek en Magda in de toekomst een relatie hebben.

Dekalog 7

In *Dekalog 7* wordt het trieste verhaal van de jonge studente Majka verteld, die toen ze zestien was zwanger raakte van haar leraar Pools. Om een schandaal te vermijden, adopteerde Majka's moeder Ewa het kind. Maar na zes jaar wil Majka haar dochter Ania terug. Ze ontvoert haar eigen dochter en trekt naar de vader van het meisje. Ze wil samen met Ania naar Canada vluchten, maar daarvoor heeft ze de toestemming van de officiële moeder nodig. Majka wordt bedrogen door haar ex-geliefde die achter haar rug naar Ewa belt. Majka en Ania vluchten, maar worden snel gevonden door Ewa. Met het besef dat ze nooit Ania's echte mama zal kunnen zijn, springt Majka haastig op een voorbijrijdende trein, waarschijnlijk om nooit meer terug te keren.

Dekalog 8

In *Dekalog 8* worden oude demonen terug aangewakkerd, wanneer Holocaust-overlevende Elzbieta op bezoek komt bij de gerespecteerde professor moraal Zofia. Tijdens de Tweede Wereldoorlog hadden Zofia en haar man geweigerd om in het voordeel van een klein Joods meisje dat ontsnapt was uit het getto van Warschau vals te getuigen, waardoor het kind geen opvangplaats kreeg. Verbitterd door wat haar destijds aangedaan werd, confronteert Elzbieta Zofia met het verhaal. Zofia is opgelucht dat het kind het gered heeft, en legt de complexe omstandigheden uit waarin zij en haar man handelden: Zofia's echtgenoot was een belangrijke officier in het verzetsleger Home Army, en de man die het meisje zou opvangen was vermoedelijk een collaborateur. Een valse getuigenis afleggen in het voordeel van het kind zou de hele beweging in gevaar hebben gebracht. Maar Zofia beseft nu dat er niets boven het leven van een kind gaat. De twee vrouwen verzoenen zich met het verleden.

Dekalog 9

De jonge cardioloog Roman krijgt van een collega te horen dat hij impotent is. Hij voelt dat hij nooit meer zal kunnen voldoen aan de seksuele verwachtingen van zijn vrouw Hanka en raadt haar aan een minnaar te nemen, onwetende dat ze al een affaire heeft met de student Mariusz. Maar Hanka houdt erg veel van haar echtgenoot en wil de relatie met Mariusz stopzetten. Roman, die ondertussen wantrouwig is geworden, bespiedt zijn vrouw en haar minnaar vanuit een kast. Nadat ze afscheid heeft genomen van Mariusz, ontdekt Hanka Roman in de kast. Ze besluiten om er, ondanks de impotentie van Roman en het bedrog van Hanka, samen voor te gaan. Wanneer Hanka voor enkele dagen gaat skiën, volgt Mariusz haar heimelijk. Roman denkt dat de twee opnieuw hebben afgesproken en hij probeert zelfmoord te plegen. Wanneer ze Mariusz op de skipiste ziet, vliegt Hanka in allerijl terug naar huis, bang dat Roman op de hoogte is en dat dit hun hernieuwde relatie zal verpesten. Hanka vreest het ergste wanneer ze zijn zelfmoordbrief op tafel vindt, maar dan belt hij haar op uit het ziekenhuis.

Dekalog 10

Dekalog 10 is een satire, een zwarte komedie, en verschilt daarmee van de andere delen van de *Dekalog*. Het vertelt het verhaal van de broers Artur en Jerzy die elkaar na twee jaar terugzien op de begrafenis van hun vader. Wanneer de broers het appartement van hun vader doorzoeken ontdekken ze dat hij een belangrijke postzegelverzameling heeft van onmetelijke waarde. Langzaam raken ze zelf net zo geobsedeerd door de postzegels als hun vader. Ze offeren er alles voor op: hun carrière, hun gezin en zelfs een nier. Maar dan wordt de volledige collectie gestolen. Eerst verdenken de broers elkaar, maar uiteindelijk beslissen ze om samen een nieuwe collectie te starten.

Het laatste deel wijkt af van de andere episodes: de broers Artur en Jerzy maken radicaal komaf met het verleden en kiezen voor een beloftevolle toekomst waarin geld de grootste waarde heeft. ‘Dit verhaal toont de crash van de doorgesloten kapitalistische geestdrift op een in wezen nog communistisch systeem’, aldus dramaturg Jeroen Versteete (Versteete 2009:12). In het overgangsregime en met de gedachte aan het mislukte communistische ideeëngoed vers in het hoofd, lijkt Kieślowski te waarschuwen voor de gevaren van het kapitalisme. ‘[Hij] bekritiseert de extremiteit waarmee een nieuwe denkwijze een oude probeert te overwoekeren’, aldus Versteete (Ibidem).

2.1.5. Setting

Het grootste deel van de acties vindt plaats in een grauw appartementencomplex in Warschau, in de flatwijk Stawki, dat gebouwd werd aan het einde van de jaren 1970. De setting reflecteert het gemoed van de onderdrukte Poolse burgers gedurende de jaren 1980: uitzichtloos, mistroostig, wanhopig. De close-ups zijn gedetailleerde schetsen van de personages, getekend door de harde omstandigheden waarin ze leven, en ze vergroten het pessimistische van de setting. In die close-ups valt het verleden van Kieślowski als documentairemaker duidelijk op, zoals Marek Haltof in zijn boek over het werk van Kieślowski schreef: ‘Kieślowski’s ‘entomological observations’ of desperate and unhappy characters inhabiting the unfriendly space give *Decalogue* the feeling of a documentary film’ (Haltof 2004:76). Hij ‘bestudeert’ de personages in de films van nabij net zoals een documentairemaker van een natuurfilm insecten in close-up bestudeert.

De grijze appartementsblokken zijn perfecte symbolen voor de communistische regering die gedurende veertig jaar aan de macht was in Polen. Voor *Dekalog* waren de appartementsblokken dé toonbeelden van maatschappelijke groei en ze waren erg populair bij alle lagen van bevolking. Maar vanaf de jaren 1980 verloren ze hun connotatie met succes en vooruitgang, en de mensen werden verplicht zich terug te trekken in de deprimerende woonblokken.

De appartementsblokken duiken in elk verhaal op, maar sommige episodes spelen zich nog op andere locaties af. In *Dekalog 2* zien we de mistroostige ziekenhuiskamer van Andrzej, waar de verf van het plafond afbrokkelt en er water druppelt uit een gebroken pijp. De kamer weerspiegelt zijn mentale en fysieke toestand die erg achteruitgaan. In het verhaal van *Dekalog 3* rijden Ewa en Janusz door een verlaten Warschau, en dat symboliseert Ewa’s eenzaamheid. Ook in *Dekalog 5* komt de stad Warschau in beeld, wanneer Jacek door de stad dwaalt: de stad als anonieme setting waar de cynische en blasé-persoonlijkheden elkaar apathisch kruisen. Zowel Jacek als zijn slachtoffer zijn allebei typevoorbeelden van personages die in een verzuurde en brutale maatschappij leven zoals dat in de jaren 1980 het geval was in Warschau. Kieślowski en cinematograaf Sławomir Idziak beeldden de stad door middel van groene en grijze kleurfilters af als een lelijke en depressieve plaats. *Dekalog 7* en *Dekalog 8* spelen zich bijna integraal af in een andere setting. *Dekalog 7* verbeeldt de vlucht van Majka met haar dochtertje Ania, en in *Dekalog 8* zoeken professor Zofia en Holocaust-

overlevende Elzbieta het verleden opnieuw op, waarbij ze op enkele deprimerende plaatsen komen.

In *Dekalog* reflecteert de setting vaak het innerlijke gevoelsleven van de personages. Op enkele van de plaatsen die hier al even werden aangehaald en die relevant zijn voor één van de drie behandelde thema's wordt bij de bespreking van dat bepaalde thema dieper ingegaan.

2.1.6. Muziek

Muziek speelt een belangrijke rol in de films van Kieślowski. Dankzij de jonge regisseur Antoni Krauze leerde hij zijn vaste filmcomponist Zbigniew Preisner kennen. Preisner volgde nooit een muzikale opleiding, maar werd als autodidact bekend toen hij nummers voor het beroemde Krakause cabaret Piwnica pod Baranami schreef. In 1981 schreef hij zijn allereerste filmscore voor *Weather Report*, een film van Krauze die later om politieke redenen werd verboden. Kieślowski, die op zoek was naar een componist voor de score bij *No End*, ontmoette Preisner en dat betekende het begin van een intieme samenwerking en een hechte vriendschap. Samen met Krzysztof Piesiewicz vormden ze een legendarisch triumviraat. Bij het maken van de ambitieuze *Dekalog* stond Preisner voor een uitdaging: de episodes moesten één geheel vormen, maar ze moesten ook aangepast zijn aan het onderwerp van de episode. Preisner slaagde in zijn opzet en het succes van *Dekalog* betekende zowel voor hem als voor Kieślowski de definitieve doorbraak.

In *Dekalog* komt de naam van de fictieve Nederlandse componist Van den Budenmayer verschillende keren aan bod, onder andere in *Dekalog 9*. De muziek die aan hem wordt toegeschreven is van de hand van Preisner: Van den Budenmayer is zijn muzikale alter ego. Ook in latere films, bijvoorbeeld in *La double vie de Véronique*, duikt de naam van de fictieve componist op. De romantische, melodieuze scores in *Dekalog* versterken de melancholische sfeer van de filmreeks. In een artikel over de samenwerking tussen Kieślowski en Preisner schreef journalist Rutger Penne dat ‘Preisner zelf zijn filmscores als ‘creaties’ [omschrijft] want het is noch klassieke muziek noch filmmuziek in de traditionele betekenis van het woord’ (Penne 2005:33). Na de dood van Kieślowski in 1996 schreef Preisner als hommage aan zijn vriend *Requiem for my Friend*.

Net als bij de setting zal ook blijken dat de muziek in sommige van de verhalen bijdraagt aan het opwekken van een bepaalde sfeer of dat het een bepaald thema beklemtoont.

2.1.7. Symboliek

Elke episode vormt een afgerond geheel, maar de series vertonen innerlijke samenhang en eenzelfde diepgang. De setting, de muziek en de terugkerende personages dragen daaraan bij, maar ook het terugkeren van bepaalde motieven zorgt ervoor dat *Dekalog* als een coherent geheel wordt ervaren. In de episodes komen verschillende details aan bod die de sfeer van de *Dekalog* mee bepalen. Twee van die symbolen worden hieronder al even kort aangehaald; ze worden – samen met andere symbolen – uitvoeriger besproken in het derde hoofdstuk.

Op de beslissende momenten treedt in alle episodes, met uitzondering van *Dekalog 10*, een jongeman op als stille getuige. Hij slaat de hoofdpersonages gade op het moment dat hun lot bepaald wordt. Hij mengt zich niet in de verhaallijnen, maar hij lijkt wel op de hoogte te zijn van de innerlijke bespiegelingen van het hoofdpersonage en de complexe situatie waarin die zich bevindt. De figuur van ‘de engel’ voegt een bijna metafysische dimensie aan de *Dekalog* toe.

Een ander symbool komt in *Dekalog 1, 2, 4, 6* en *9* voor: expliciete beelden met vloeistoffen, bijvoorbeeld in *Dekalog 1* waar de inktpot op de schrijftafel van Krzysztof zomaar barst. Even later blijkt dat ook het ijs, ondanks zijn herhaalde berekeningen en ondervindingen, gebroken is. In *Dekalog 2* veruiterlijkt Dorota haar wanhoop door in slow motion een tas thee met opzet op de grond te doen vallen.

2.2. *Tien Geboden*

In 2005 bracht Johan Simons samen met de Münchner Kammerspiele een bewerking van Kieślowski's *Dekalog* op scène in Duitsland: *Die Zehn Gebote*. Die theaterbewerking werd geschreven door Koen Tachelet, die Simons leerde kennen bij het Zuidelijk Toneel (ZT) Hollandia. De Nederlandstalige versie, *Tien Geboden* – eveneens een samenwerking tussen Simons en Tachelet, werd in 2007 (enkel deel 1) en 2009 (deel 1 en deel 2 apart of samen in de marathonversie) op de Vlaamse en Nederlandse Bühnes gebracht en kende een enorm succes. *Tien Geboden* werd in het theaterseizoen 2012-2013 hernomen. Voor deze masterproef baseerde ik me op het video- en tekstmateriaal van de marathonversie uit 2009.

Onder andere om praktische redenen had Simons besloten *Die Zehn Gebote* ook in het Nederlands te regisseren: de voorstelling die hij eerst op het oog had, de operette *Land van de glimlach* van Franz Lehár, werd afgelast toen bleek dat er niets aan het origineel mocht worden veranderd. Simons maakte een volledig nieuwe voorstelling; enkel het decor van *Die Zehn Gebote* door Bert Neumann bleef behouden. Johan Simons werkte voor de Nederlandstalige variant samen met een uiteenlopende cast: theateranciens Frank Focketyn en Els Dottermans van NTGent speelden naast jonge wolven Walter Bart, Wine Dierickx, Matijs Jansen, Maartje Remmers en Marleen Scholten van het acteurscollectief Wunderbaum (voordien Jonghollandia) en Oscar Van Rompay van het NTGent-ensemble.

Tachelet en Simons behielden de filmische sfeer van de oorspronkelijke verhalen in de mate van het mogelijke door onder andere spel af te wisselen met vertellen, door net als in de films de personages te laten terugkeren in de verschillende geboden en door het gebruik van een realistisch decor en dito kostuums die de setting en kostuums uit de film imiteren.

2.2.1. Context

Bijna twintig jaar na de release van *Dekalog* op de Poolse televisie was de context waarin Simons zijn *Tien Geboden* maakte totaal verschillend van die waarin Kieślowski werkte. Toch hebben Tachelet en Simons bitter weinig moeten veranderen aan de inhoud van de verhalen om hun *Tien Geboden* actueler te maken. De morele problemen die in de films aan bod komen zijn niet tijdgebonden, en behalve aan het decor en de kledij van de personages valt uit niets op te merken dat het om verhalen uit de jaren 1980 gaat. De universele verhalen van Kieślowski lenen zich prima voor een vertolking in de jaren 2000. Bij de opvoering van *Die Zehn Gebote* in München in 2005 verscheen op de website van de Münchner Kammerspiele:

Über zwanzig Jahre nach dem Entstehen des Dekalog stellen sich uns noch einmal andere Fragen, die auch mit uns in München heute zu tun haben. Die Welt hat sich radikal verändert. Das postmoderne Spiel mit moralischen Begriffen hat sich in einen erbitterten Streit um die Wahrheit gewandelt, die Wahrheit von politischen, religiösen und kulturellen Werten. Mit moralischen und religiösen Argumenten werden Kriege begonnen, Selbstmordattentate geplant, Angst produziert. Wir leben in dem Paradox, daß Religion wieder die Weltpolitik bestimmt, aber wir in unserem privaten Leben moralischen Kategorien und religiösen Fragen zutiefst mißtrauen. Die Zehn Gebote "spielen", bedeutet vielleicht dieses Paradox zu zeigen (Münchner Kammerspiele 2005).

Simons zelf vond dat het stuk op het goede moment kwam, zoals te lezen staat in het brochureboekje van *Tien Geboden*: “Het is zeer inspirerend en leerzaam om die verhalen te ensceneren in het theater, zeker in deze nieuwe tijden van radicalisering waarin een goede werking van onze democratie op de helling komt te staan” (Versteete 2009:12).

2.2.2. Johan Simons

Johan Simons, geboren te Heerjansdam in 1946, volgde een dansopleiding aan de Rotterdamse Dansacademie en een theateropleiding aan de Toneelacademie van Maastricht. In 1976 voegde hij zich bij de Haagse Comedie als acteur en begon hij als regiedocent aan de Toneelacademie van Maastricht. Drie jaar later was hij één van de stichters van het Wespetheater, dat zich sterk baseerde op het Italiaanse improvisatietheater *commedia dell'arte*, waarbij vooral op locatie gewerkt wordt. Nog eens drie jaar later stichtte hij Het Regiotheater, waarbij hij verderging met theater op locatie.



In 1985 fuseerde Het Regiotheater met Acht Oktober tot een volgend locatietheater: Theatergroep Hollandia. In die theatergroep ontstond een nauwe samenwerking tussen Simons en de percussionist Paul Koek die jarenlang zou duren. Theatergroep Hollandia speelde op het platteland in kerken, in een voetbalstadion, in oude verlaten fabrieksgebouwen, ... Op die manier betrok het de werkelijkheid rechtstreeks in het theater en haalde het de theaterwereld uit zijn isolement. Vanaf dan legde Simons zich volledig toe op het regisseren. In 1988 stelde hij een vaste groep acteurs samen met Elsie de Brauw, Bert Luppens, Betty Schuurman en Jeroen Willems. De acteerstijl van de groep kenmerkte zich door sterk narratief theater ‘with elements of improvisation, always taking its cue from the here and now and the personality of the actor, often making use of musique concrète and non-literary texts, such as speeches, articles and interviews’ (Dössel).

Theatergroep Hollandia fuseerde in 2001 met Het Zuidelijk Toneel tot Zuidelijk Toneel Hollandia dat bleef bestaan tot 2005. De vele producties die er in die vier jaar tijd ontstonden werden verschillende keren gelauwerd, maar de belangrijkste prijs die Johan Simons en Paul Koek ontvingen, kregen ze enkele jaren daarvoor: de Europese Prijs voor Theater vernieuwing in 2000. Het betekende de start van het internationale succes van Simons. Simons’ voorstellingen doen het tot vandaag de dag erg goed in het buitenland: regelmatig reizen Duits- en Engelstalige versies van zijn theaterstukken door Europa en zelfs daarbuiten. Simons wordt regelmatig uitgenodigd voor gastregies bij verschillende vooraanstaande Duitse

theatergezelschappen: onder andere in het Schauspielhaus Zürich en in de Münchner Kammerspiele maakte hij al meerdere voorstellingen.

Bij dat laatste ensemble maakte hij in 2005 samen met Tachelet *Die Zehn Gebote*, gebaseerd op Kieślowski's en Piesiewicz' filmserie. Waarom hij zich net op deze filmreeks baseerde voor een nieuwe voorstelling vertelde hij in een interview met *Isel magazine*:

Ik ben streng calvinistisch opgevoed en dus zijn [de tien geboden] me met de paplepel ingegeven. De films van Kieślowski vond ik dan weer erg boeiend materiaal. Ze tonen heel gewone mensen en omdat ik net enkele stukken had gemaakt over machthebbers wou ik er nu weer enkele doen over de machtelozen. Tussen die twee perspectieven laveer ik met mijn producties constant. De tien geboden hebben het in se over moraal. En moraal is iets waaraan je niet ontkomt. Je verhoudt je er de hele dag door toe (*Isel magazine* 2009:20).

Later zetten Simons en Tachelet ook *Trois Couleurs* van hetzelfde duo om naar theatertaal en ze blijven op regelmatige basis samenwerken. Tachelet zei in een interview met Robbert van Heuven over Simons' werkwijze het volgende:

Juist het kunnen loslaten van de intentie, en het heel radicaal loslaten daarvan, is een heel belangrijke stap bij het maken van een voorstelling. Dat is precies ook wat ik bij Johan Simons terugvond toen ik hem leerde kennen. Op die manier werkt hij ook. Hij bereidt zich altijd heel goed voor op een voorstelling, maar op de eerste dag van de repetitie kan hij al dat werk overboord gooien (van Heuven 2006).

Simons' carrière speelde zich pas goed in het buitenland af wanneer hij in 2005 de stap zette naar NTGent. Dit was een allesbehalve logische keuze aangezien de theatervereniging met financiële problemen te kampen had. Bij zijn vertrek als artistiek leider bij NTGent in 2010, had hij de volgende tip voor zijn opvolgers:

Sluit je niet op in je eigen land. En zet in op grote politieke thema's waarvoor je je nek moet uitsteken. Zet andere makers aan het denken. Programmeer niet alleen lichte, maar ook zware kost. Dat heb ik altijd belangrijk gevonden, en het heeft geloond (Hillaert 2010).

Na vijf jaar bij NTGent vertrok Simons naar Duitsland waar hij in het seizoen 2010-2011 intendant werd van het theatergezelschap Münchner Kammerspiele. Johan Simons vertelde het volgende over zijn nieuwe thuishaven:

De Münchner Kammerspiele is voor theater wat the Champions League voor voetbal is. In München heb ik de kans om alles wat ik tot nog toe in mijn theater-bestaan gedaan heb, te combineren: van het locatietheater waarmee ik indertijd met theater Hollandia gestart ben tot de middelgrote en grote zaalvoorstellingen die ik bij NTGent geregisseerd heb. Dat kan ik bij de Münchner Kammerspiele doen omdat het een groot bedrijf is en omdat - daar moeten we ook niet hypocriet over doen - er voldoende geld voor is (Ibidem).

Simons regisseert niet enkel toneelstukken, maar hij is ook actief als operaregisseur: zo maakte hij onder andere *Simon Boccanegra* in 2006 in de Opéra Bastille en *Die Entführung aus dem Serail* in 2008 in De Nederlandse Opera.

Vandaag wordt Simons niet enkel als één van de belangrijkste hedendaagse theaterregisseurs van Nederland beschouwd, maar zelfs van Europa. Hij werd in het theatermagazine *Theater heute* verkozen tot ‘Regisseur van het jaar’ voor zijn encenering van Heiner Müllers *Anatomy Titus Fall of Rome* in 2003 bij de Münchner Kammerspiele. In september 2009 ontving Simons het eredoctoraat van de Universiteit Gent “[...] als blijk van waardering voor zijn artistieke vernieuwing, het maatschappelijk engagement in zijn werk en de internationale uitstraling die hij het Gentse stadstheater toebedeelde” (Stalpaert 2009). Simons zelf vond de prijs één van de mooiste die hij kon krijgen.

2.2.3. Receptie

Tien Geboden werd erg goed ontvangen, zowel in binnen- als buitenland. Het stuk werd geselecteerd voor het Theaterfestival Vlaanderen 2008 en het Theaterfestival Nederland 2009, en werd bekroond met de Gouden Bouwmeester 2009 voor de beste theatervoorstelling van het jaar. Voor haar vertolkingen in *Tien Geboden* ontving Wine Dierickx de Columbia 2009, prijs voor de beste vrouwelijke bijrol.

Het publiek en de pers waren onder de indruk van *Tien Geboden*, waarbij vooral het tweede deel (dus vanaf gebod zes tot gebod tien) op veel lof kon rekenen. Zo stond te lezen in *Knack*: ‘*Tien Geboden – deel 2* is een ei van Fabergé. Een juweel om naar te kijken. Maar vanuit het ei zingen gevallen engelen klaagzangen. Wel hemelse muziek (Lauwaert 2009:68).

De Volkskrant noemde deel twee een

[...] feest met zwarte randjes en tegenkleuren, een feest ook waarop je af en toe verloren bent. Maar hoe dan ook: een feest waaraan je met plezier terugdenkt – ja, dit is theater zoals het af en toe gemaakt moet worden: rafelig, raar, ongelooflijk energievul en uiteindelijk culminerend in een pleidooi voor medemenselijkheid op kleine schaal (Janssen 2009:11).

Over het eerste deel waren de meningen verdeeld en de recensies niet altijd even lovend, zoals bijvoorbeeld in *Tertio III*:

Door de moraal in het kleine te zoeken en doelbewust de kerk erbuiten te houden behoudt *Tien Geboden* wel iets vrijblijvends. Bovendien is het soms lastig de abstractie van de geboden terug te vinden en wordt de voorstelling wat huilerig. Ondanks een uitstekende cast met kleppers als Els Dottermans en Frank Focketyn beklijft het stuk niet altijd. Simons had zeker meer kunnen filteren in de tekst want niet alles draagt bij aan het doeltreffend neerzetten van de emotie en de sfeer (Verreyken 2008:12).

Mark Cloostermans vat de heterogeniteit van meningen in *De Standaard* samen:

Tien geboden is een voorstelling die aantrekt en afstoot, die intens op de zenuwen werkt en even later weer meesleept. Zeker een interessant experiment, al valt er van mening te verschillen over de vraag of het ook geslaagd is. Gelukkig kunnen Kieślowski's morele fabels tegen een stootje (Cloostermans 2009:26).

2.2.4. Tien uur film, vijf uur theater

Vanaf de jaren 1990 durft Simons in zijn voorstellingen luidop vragen te stellen over de maatschappij. Onder andere in de encenering van Arnon Grunbergs *De asielzoeker* en *Platform* van Michel Houellebecq, maar zeker ook in *Tien Geboden* plaatst hij het sociale bewustzijn van de mens centraal. Volgens Simons mogen kunst en maatschappij niet gescheiden worden maar moeten ze integendeel hand in hand gaan, vanuit het hier en nu. Hij is erg geïnteresseerd in een kunst waarin maatschappij en mens centraal staan, en de bewerking van *Dekalog* was hiervoor de perfecte stijloefening. Net zoals Kieślowski interesseert Simons zich voor de mens zelf en de alledaagse problemen en dilemma's waar hij mee te maken krijgt.

Johan Simons vindt Kieślowski's films

“[...] meesterlijke afspiegelingen van morele schoonheid en onrust [...]. Het zijn oefeningen in empathie waarbij je gedwongen wordt om de wereld te bekijken door de ogen van gekwetste personages, van mensen met een kras op hun ziel. Ze dragen de last van het verleden en van toevallige factoren die hun leven bemoeilijken” (Versteete 2009:12).

Tachelet vertaalde tien uur film naar vijf uur theater waarbij hij op een even heldere manier als in de films de complexiteit van het menselijke handelen probeerde te illustreren. De verhalen werden stevig ingekort, maar aan de oorspronkelijke verhaallijnen veranderde niets. Voor een korte inhoudelijke beschrijving van de verhalen verwijs ik naar het tweede hoofdstuk van deze thesis (meer bepaald naar 2.1.4.). Het theaterstuk werd opgedeeld in tien episodes waarbij elke episode de naam kreeg van het overeenkomstige gebod:

- 1) Gij zult geen afgoden vereren, maar mij alleen aanbidden en boven alles beminnen.
- 2) Gij zult de naam van de Heer, uw God, niet zonder eerbied gebruiken.
- 3) Wees gedachtig dat gij de dag des Heren heiligt.
- 4) Eer uw vader en uw moeder.
- 5) Gij zult niet doden.
- 6) Gij zult geen onkuisheid plegen.

- 7) Gij zult niet stelen.
- 8) Gij zult tegen uw naaste niet vals getuigen.
- 9) Gij zult niet begeren uws naasten vrouw.
- 10) Gij zult niets begeren wat uw naaste toebehoort.

Na elk gebod veegt een acteur met een spons de vers van het desbetreffende gebod af van het bord, als wilde Simons het ‘vergeten en vergeven’ en ‘de spons erover’ letterlijk uitbeelden.

Verschillende aspecten reflecteren het filmische ‘verleden’ van *Tien Geboden*: in elke episode licht een verteller het getoonde toe; het zijn als het ware regieaanwijzingen. Wat uitgebeeld wordt, komt niet altijd overeen met wat gezegd wordt en die spanning zorgt voor een humoristisch effect. De humor en ironie maakt de tragische verhalen luchtiger, maar op sommige momenten nog schrijnender. De scènes zijn soms erg explosief en dynamisch, bijvoorbeeld in het laatste gebod – dat ook in de films het meest exuberante deel is – wanneer Artur in zijn armen een opgezette hond draagt die het publiek ‘aanvalt’ en iets later wanneer hij een nummer rapt met agressieve tekst en de rest van de acteurs ondertussen het hele decor vernielt. Die scène staat in schril contrast met de stille en ingetogen momenten, waarvan het vijfde gebod een goed voorbeeld is.

De humor die in de films niet – met uitzondering van het tiende gebod – en in de theaterbewerking wel aanwezig is, is niet het enige verschil tussen de filmserie en het theaterstuk. De cast waar Simons mee werkte, bestond uit drie Vlaamse en vijf Nederlandse acteurs. Gedurende bijna de volledige voorstelling zijn ze alle acht op het podium te zien, wat een ongelooflijke concentratie en uithoudingsvermogen vraagt. Ze nemen ook verschillende rollen op zich, gaande van een klein meisje van zes jaar oud tot een levensmoeë vrouw die bedrogen wordt door haar echtgenoot en van een jonge moordenaar die zelf veroordeeld wordt tot de doodstraf tot een oude dokter wiens volledige gezin omkwam tijdens de Tweede Wereldoorlog. ‘Dat is geweldig plezant’, aldus Els Dottermans in een interview met *Gazet van Antwerpen*. ‘Stel je voor dat je zes uren lang dezelfde mens moet spelen’ (De Ruyck 2009:65). De kinderrollen worden dus in tegenstelling tot in de films door volwassenen gespeeld. Net als in de filmserie verschijnen de verschillende personages af en toe in elkaars leven, als toevallige passanten of als opzettelijke verschijningen.

Net als in de filmreeks verschilt het laatste deel van *Tien Geboden* zowel vormelijk als inhoudelijk van de andere episodes. Net als Kieślowski wantrouwt ook Simons het radicale vervangen van oude door nieuwe regelsystemen, en dat komt in de laatste episode expliciet aan bod wanneer de personages alle meubels zonder denken op één hoop gooien en op die manier komaf lijken te willen maken met het verleden.

In zijn tekst in de brochure bij *Tien Geboden* schreef dramaturg Jeroen Versteete het volgende:

Tien Geboden is een oefening in democratie, niet in enge politiek vorm maar wel op een filosofisch niveau. Het toont de inspanning van burgers om zich, in een cultuur die traditioneel spant van de religieuze en politieke dogma's, te oefenen in vrije gedachten en keuzes. Met heel veel twijfels en zelfs angst, maar met minstens evenveel moed (Versteete 2009:12).

2.2.5. Decor

Het decor van *Tien Geboden* weerspiegelt de grauwe setting die voor een groot deel de sfeer van de films bepaalt. De scène wordt ongezellig verlicht door enkele grote tl-lichtbakken die op verschillende hoogte boven het podium hangen. De scène zelf lijkt op het interieur van een tweedehandswinkel: bijeengesprokkelde oude en versleten kasten, stoelen, zetels en tafels staan op vier rijen naast elkaar gerangschikt. ‘Recyclage’ is het centrale begrip’, aldus dramaturg Jeroen Versteede (2009:10). De aftandse meubelen uit de jaren 1980 imiteren de setting van de film: de meubels lijken rechtstreeks uit de films te komen. In een universele film als *Dekalog* en de theaterbewerking ervan *Tien Geboden* twintig jaar later, blijft ook het decor ‘ongedateerd’.

Het kille decor toont de dagelijkse strijd van de personages en ‘[...] vertelt [...] dat alles blijft bestaan en dat deze voorbeelden van morele geschillen niet ten grave worden gedragen wanneer het doek valt’ (Delanoye 2013). De personages hebben af te rekenen met demonen uit het verleden, maar ook met nieuwe demonen. Deel acht draait volledig om de verzoening van twee vrouwen met elkaar én met enkele tragische gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog. Het verleden blijft in verschillende geboden zowel geestelijk als materieel in de vorm van de banale meubels aanwezig. De scène verbeeldt in elke episode een nieuwe locatie(s) en de meubels krijgen een nieuwe functie. Een zitbankje wordt in het eerste gebod ook gebruikt als ijspiste, en een kast krijgt in het vierde gebod de functie van badkamer.

De meubels worden dus het volledige stuk door op scène gerecycleerd wanneer ze een nieuwe functie krijgen. Daarbij gaan de personages met respect om met de spullen behalve in het eerste gebod wanneer de hoogleraar zijn klavier stukgooit als hij verneemt dat zijn zoon verdronken is en in het negende gebod wanneer Hanka in razernij enkele spullen naar het hoofd van haar ex-minnaar slingert. Het laatste gebod verschilt opnieuw van de voorgaande episodes, in die zin dat de personages erg brutaal en ruw omgaan met de meubels. Tijdens het muzikale optreden van Artur gooien de andere personages alle meubels met veel geweld op een hoop. In de brochure van de *Tien Geboden*-voorstelling klinkt het als volgt: ‘Neumanns decorontwerp tematiseert de poging van de personages om, onophoudelijk en noodgedwongen, vanuit het verleden een nieuwe realiteit te scheppen’ (Versteede 2009:11). En dat gebeurt in het tiende gebod wellicht het duidelijkst en het radicaalst. In het volledige stuk ontbreekt de vierde wand: meer dan eens maakt het publiek deel uit van de voorstelling als studenten in een klas, toeschouwers bij een toneelstuk voor kinderen, ...

2.2.6. Muziek

De muziek heeft meer dan in *Dekalog* een belangrijke, dragende functie in *Tien Geboden*. Simons gebruikt nummers als ‘*J’aime la vie*’ van Sandra Kim en composities van Mahler en Händel door elkaar. Die mix van populaire nummers met klassieke stukken verleent de voorstelling vaak een ironisch en bevreemdend kantje.

In de derde episode bijvoorbeeld rijden de twee hoofdpersonages, ex-minnaars Ewa en Janusz, zonder gordels en op volle snelheid door Warschau terwijl de bedrogen vrouw van Janusz overtuigd meezingt met ‘*J’aime la vie*’ van Sandra Kim. De muziek versterkt de radeloosheid van de personages en het melodramatische van de situatie.

In de eerste episode horen we het lieflijke ‘*(All I have to do is) Dream*’ van The Everly Brothers wanneer de kleine Paweł met zijn vriendinnetje voor de eerste keer op het ijs schaats. Die scène en dat nummer staan in schril contrast met het einde van dat verhaal: een zacht orgel speelt een begrafenislied, Paweł is gestorven.

Zoals eerder gezegd wijkt de laatste episode op verschillende vlakken af van de negen andere delen: de zwarte komedie krijgt een totaal ander beeld wanneer de personages alle meubelen op een hoop gooien in het midden van de scène op de haatdragende tekst van het nummer ‘*Haat*’ van Spinal feat Steen. Aangezet door de agressieve muziek met expliciete tekst als ‘Ik haat mijn scheppers, ik haat moeders en vaders’ en ‘Ik hou van krakende schedels’ vernietigen de acteurs het hele decor.

Bij de thematische analyse wordt de muziek verder besproken in functie van de thema’s.

2.2.7. Symboliek

In *Tien Geboden* wordt in veel mindere mate gebruik gemaakt van symbolen dan in de films. De engel die de filmreeks naar een metafysisch hoger level tilt en waarnaar we in iedere episode zoeken, passeert niet in het theaterstuk – op een enkele keer na misschien wanneer Anka de brief van haar vader wil openen maar ‘ze heeft plots het gevoel dat iemand naar haar kijkt’, dus opent ze de brief niet, net als in de film (Tachelet 2009:37).

Andere symbolen, zoals het breken van de inktpot in het eerste gebod, worden bij de thematische bespreking in het derde hoofdstuk geanalyseerd.

3. Thematische vergelijking

In wat volgt komen de belangrijkste thema's uit *Dekalog* en *Tien Geboden* aan bod: religie, eenzaamheid en dood. Ondanks dat de verhalen amper iets te maken hebben met de Bijbelse tien geboden, komen er verschillende religieuze elementen en symbolen in de film voor. Daarbij is vooral Kieślowski's visie op religie duidelijk merkbaar: hij beschouwt religie als iets persoonlijks. De mens kan kiezen voor het geloof of niet, maar wanneer het geloof wegvalt, blijft enkel de eenzaamheid over, zoals één van de personages uit het achtste gebod zegt (zie verder). Volgens Kieślowski is elke mens dan ook überhaupt eenzaam. Kieślowski besteedde in zijn verhalen niet enkel aandacht voor het eenzame leven op aarde, maar ook voor wat daarop volgt: de dood. De personages reflecteren vaak over de drie thema's en in de verhalen zitten veel symbolen en elementen die verwijzen naar een van de drie thema's. In deze masterproef worden de belangrijkste besproken.

Aan de hand van de vormaspecten die ik in het vorige hoofdstuk besprak en aan de hand van de film- en de theatertekst vergelijk ik op welke manier een bepaald thema aan bod komt in de film met hoe datzelfde thema opduikt in het theaterstuk. Waar dat relevant is voor het thema verwijs ik naar de setting/ het decor, de muziek en de symbolen die daarbij gebruikt werden. Uiteraard komen ook enkel die verhalen uit de filmreeks en het theaterstuk aan bod die te maken hebben met één van de drie thema's.

3.1. Religie

Na de twee Wereldoorlogen raakten veel mensen in het Westen gedesillusioneerd: ze gaven niet enkel het geloof in de vooruitgang van de wereld op maar ook het geloof in een oppermachtige goede God. Velen namen een agnostische of zelfs atheïstische houding aan, maar in Polen lagen de zaken anders. De kerk speelde een erg belangrijke rol in het maatschappelijke leven van Polen, zelfs tot in de laatste decennia van de twintigste eeuw (en ook nu nog): onder andere met de steun van de Kerk kon de onafhankelijke vakbondspartij Solidarność hervormingen bekomen van de communistische regering, met als gevolg de zeer belangrijke vrije verkiezingen van 1989. Kieślowski zei in een interview met Benjamin Gijzel dat in Polen '[het] geloof niet "één van de mogelijkheden" is, het is hier een vanzelfsprekend iets' (Gijzel 1990:9). Kieślowski zelf hield er een persoonlijke relatie met God op na – net zoals sommige van zijn personages – waarbij hij wel de rol van de Kerk ontkent:

De kerk is een religieus instituut en naar mijn mening niet de meest aangewezen plek om over God te praten. Kerken worden gebouwd om naar boven te kijken, naar zo'n hoog dak, langs die torens omhoog. En dat wat daarboven is, dat is niet afhankelijk van de kerk. In ons binnenste zit de behoefte, daar voelen wij een zekere noodzaak om ons te kunnen beroepen op iets definitiefs, iets absoluuts dat een gevoel van zekerheid geeft. Ik ken heel veel mensen die diepgelovig zijn en niet naar de kerk gaan maar wel een prima relatie met God onderhouden (Ibidem).

Volgens Kieślowski zoekt de mens iemand die hem zijn schuld kwijtscheldt. In het 'Onze Vader' volgens Matteüs staat: 'Vergeef ons onze schulden gelijk ook wij vergeven aan onze schuldenaren' (Matteüs 6:9-13). God kan ons die absolutie schenken, maar we hebben ook elkaars vergiffenis nodig. In *Dekalog* wilde Kieślowski dat zijn personages elkaar leren vergeven. Om ze zelf ook te kunnen vergeven, moest hij ze eerst en vooral begrijpen: 'Ik probeer hun motieven te begrijpen, waarom ze doen wat ze doen, vooral wanneer ze kwaad doen. Dat is ook het meest interessante. Begrijpen waarom ze dat doen, welk mechanisme daaraan ten grondslag ligt' (Gijzel 1990:10).

In de context van het strenge katholieke Polen beschouwde Katarzyna Jabłońska *Dekalog* als een

‘exceptional challenge to Polish Catholicism. To be sure, it is a polemic with false, superficial religiosity. It is also a provocation directed against a certain religious infantilism, against treating religion as an escape from responsibility for one’s own life and for the life of others’ (Haltorf 2004:78).

Net als Kieślowski werd ook Simons religieus opgevoed: hij groeide op in een streng calvinistisch gezin en de tien geboden werden hem met de paplepel ingegeven. Hij vond *Dekalog* erg boeiend materiaal omdat Kieślowski de voor Simons zo bekende tien geboden had gekoppeld aan het leven van alledaagse mensen met alledaagse problemen.

Dekalog en *Tien Geboden* zijn geen moderne bewerkingen van het verhaal waarin Mozes de stenen tafelen met daarop de tien richtlijnen van God ontvangt. In hun titels verwijzen de films en het theaterstuk direct naar deze Bijbelse gebeurtenis, maar de verhalen zelf hebben veel minder te maken met die religieuze geboden. Op de vraag wat ze toch met elkaar te maken hebben, antwoordde Kieślowski:

‘Ik heb een soort spelletje met het publiek willen spelen. Ik zeg gewoon: dit is Dekalogoog 1. Dan bekijken ze de film en dan moeten ze ontdekken wat dat betekent. Ze gaan dan nadenken welk gebod dat ook al weer is. Of ze willen of niet, ze moeten even hun hersens gebruiken. Daar hecht ik aan, omdat ik ze serieus neem. Ze krijgen van mij niet alles op een presenteerblaadje’ (De Kock 2008:9).

Net zoals Kieślowski houdt ook Simons van een uitdaging van het publiek:

[...] Simons is always politically motivated in claiming the theatre as a locus for thought. He distrusts conventional dramaturgies, impressive performances and the effects of illusionistic, empathetic and visual theatre. He prefers to cultivate intellectual discourse on the stage (Dössel).

De verantwoordelijkheid ligt net zoals in het Bijbelse verhaal bij de mensen zelf. Ze hebben de vrijheid om de goddelijke regels te gehoorzamen of net tegen te werken. Net zoals in het echte leven niets volslagen afgebakend is, lopen in de verhalen van Kieślowski en de bewerking van Simons en Tachelet de geboden door elkaar; het zijn mengvormen van verschillende geboden.

Naast de eerder vrijblijvende connectie met de geboden, komen er ook expliciet religieuze elementen aan bod in de filmreeks en het theaterstuk. Zo stellen de personages zich soms existentiële vragen over geloven en God. Verder kan de figurant die in acht van de tien films opduikt en die door sommigen ‘de engel’ wordt genoemd, als een boodschapper van God worden beschouwd.

3.1.1. De ‘Angel of Fate’

Op verschillende momenten verschijnt in *Dekalog* – met uitzondering van *Dekalog 7* en *Dekalog 10* – een stille getuige die alles gadeslaat. Vanwege zijn uiterlijk – een lange jonge man met blond haar en blauwe ogen – wordt hij door sommigen ‘de engel’ genoemd. De taxichauffeurs die hem naar de set brachten, noemden hem ‘de duivel’ en in het scenario staat hij vermeld als ‘de jongeman’. In het boek van Marek Haltof staat dat ‘Wieslaw Zdort, the cinematographer of *Decalogue 1*, reveals that during his first conversations with Kieślowski, they labeled the mysterious character ‘the Angel of Fate’” (Haltof 2004:81). In deze masterproef worden de verschillende namen voor het personage door elkaar gebruikt.

De mysterieuze man, gespeeld door Artur Barcis, geeft een metafysische dimensie aan de films doordat hij altijd op de beslissende momenten – meestal in close-up – in beeld komt. Hij heeft geen invloed op wat er gebeurt, hij zegt niets maar hij kijkt het hoofdpersonage dat op het punt staat een belangrijke beslissing te maken of een onomkeerbare daad te verrichten indringend aan. Zijn blik zegt genoeg: het lijkt erop dat hij de personages wil behoeden voor komend onheil. Sommige personages worden zijn blik gewaar en ze voelen zich bekeken of zelfs beoordeeld (bijvoorbeeld in het vierde verhaal wanneer Hanka de brief van haar vader wil openen). Op andere momenten is de figurant slechts één van de zovele passanten in het leven van het personage en wordt hij dus helemaal niet opgemerkt. ‘Toch is hij een teken en een waarschuwing voor degenen naar wie hij kijkt als zij hem gewaar worden’, aldus Kieślowski (Gijzel 1990:17).

Op aanraden van Witold (roepnaam Witek) Zalewski, die scenario’s beoordeelde bij de filmproductiegroep Tor, werd ‘de jongeman’ in het scenario geïntegreerd. Kieślowski vertelde hoe Zalewski hem op het idee had gebracht om de man in het scenario te stoppen:

Op een gegeven moment vertelt hij [Witold Zalewski] me een anekdote over een Poolse schrijver, Wilhelm Mach, een heel belangrijke man, die van de Wilhelm Machprijs voor het beste prozadebuut. Die was op een keer bij een filmvertoning samen met een tiental anderen. [...] En toen zei Mach “Ik vond het een goede film. Vooral die scène op het kerkhof. Die man in dat zwarte pak op de begrafenis was goed.” Daarop zei de regisseur “Pardon, maar daar was helemaal geen man in een zwart pak”. “Hoezo niet? Hij stond links in het kader, op de voorgrond, in een zwart pak met een wit overhemd en een zwarte stropdas. Daarna liep hij naar rechts en verdween uit het kader.” Zegt de regisseur “Die man was er niet”, en Mach “Jawel, ik

heb hem gezien en dat vond ik het mooiste van de film”. [...] Toen Witek Zalewski me die anekdote vertelde begreep ik wat hij miste: die man in dat zwarte pak die niet iedereen ziet en waarvan zelfs de regisseur niet weet dat hij in de film zit, maar die toch door sommigen wordt opgemerkt (1990:16-17).

Hoewel anders gepland – zijn naam staat in het script en zelfs in de aftiteling van *Dekalog 7* – is de engel gespeeld door Barcis niet te zien in de episode omdat er veel scènes moesten worden geknipt. *Dekalog 10* is de enige episode waarin de engel bewust niet voorkomt. Maar, zoals Kieślowski zei in zijn interview met Gijzel, was dat een fout: ‘Hij zit inderdaad niet in het tiende deel en dat is gewoon een stommeit geweest. Ik dacht dat het in zo’n lichtvoetige, grappige komedie geen pas zou geven. Maar hij had er natuurlijk gewoon in ontmoeten’ (1990:16).

In *Dekalog 2*, *Dekalog 3* en *Dekalog 9* speelt de engel een minder opvallende rol en de hoofdpersonages merken hem niet op. In het vijfde deel kijkt hij het hoofdpersonage, de jonge moordenaar Jacek, bezorgd aan, maar de protagonist negeert de waarschuwende blik, net als in het liefdesverhaal van Tomek en Magda in *Dekalog 6* wanneer Tomek na de ontuchtering bij Magda naar huis rent om zijn polsen door te snijden.

In de andere delen speelt Barcis’ personage een belangrijkere rol, en daarom wordt hij bij die betreffende episode uitvoeriger besproken. De figuur van de engel komt zoals gezegd niet voor in *Tien Geboden*.

3.1.2. Religie versus logica

Het eerste verhaal vertelt de aanloop naar en de tragische gebeurtenis op het meer zelf waarbij de kleine Paweł verdrinkt. Pawełs vader Krzysztof stelt meer geloof en vertrouwen in wetenschappelijke berekeningen en techniek dan in een 'hoger iets' en hij deelt deze kennis met zijn zoon, terwijl Pawełs gelovige tante Irena haar neefje leert over God en religie. Dat conflict tussen het materiële en het spirituele, tussen verstand en gevoel is gedurende het hele verhaal voelbaar aanwezig, onder andere in enkele symbolen.

Paweł is een leergierige jongen die zijn vader en tante met veel vragen bestookt. Nadat hij een dode hond op straat ziet, vraagt hij zijn vader wat er overblijft na de dood, waarop zijn vader antwoordt: 'Wat een persoon bereikt heeft, de herinnering aan die persoon'. 'En wat dan met de ziel?' vraagt de jongen. 'Ach, dat is zo'n uitdrukking. De ziel bestaat niet' (Kieślowski & Piesiewicz 1990:25). Krzysztof gelooft niet in het bestaan van een ziel. Hij vergelijkt de mens daarentegen met een machine, '[waarbij] het hart een pomp [is], de hersens een computer' (Tachelet 2009a:4). 'Toen jouw papa nog maar een beetje ouder was dan jij nu bent, toen zei hij al dat een mens zo knap is dat hij alles alleen kan. Dat hij als het ware alles uit zichzelf kan halen', zegt Pawełs tante Irena (Tachelet 2009a:5). Maar zij gelooft niet dat het rationele leven van haar broer God helemaal uitsluit. Ze knuffelt haar neefje als hij vraagt naar de betekenis van God. 'Wat voel je nu?' vraagt ze. 'Ik hou van je', antwoordt Paweł. 'Precies. Nu is hij hier, ook als je hem niet ziet' (Tachelet 2009a:6).

De scheidingslijnen tussen wetenschap en geloof blijken niet zo eenvoudig: hoewel zijn berekeningen kloppen en groen licht geven voor een schaatspartij op het ijs, checkt Krzysztof eerst even zelf de dikte van het ijs, alsof hij zijn eigen uitkomsten niet volledig vertrouwt.

Op dat moment in de film voelt Krzysztof zich bekeken: een vreemde man aan het meer – de engel – kijkt hem doordringend aan, alsof die Krzysztof wil waarschuwen voor het nakende drama. Maar Krzysztof merkt de waarschuwing niet op, met als gevolg de intussen bekende tragische gebeurtenis.

De 'Angel of Fate' verschijnt zes keer in *Dekalog 1*, altijd op dezelfde plek. Hij zit aan een kampvuur vlak aan het meer waarin Paweł later in het verhaal verdrinkt. Hij kijkt recht in de camera. Het beeld switcht naar een oudere vrouw, Irena, die in de vitrine van een elektronicazaak naar een filmpje kijkt waarop een groep lachende kinderen, onder wie haar

neefje Paweł, naar de camera toeloopt. De vrouw huilt. In het volgende beeld loopt er ook een traan van het gezicht van de vreemde man aan het meer. Dit doet vermoeden dat de gebeurtenissen die zullen volgen een flashback zullen zijn waarin we te weten komen waarom de vrouw en de man wenen.

Zoals eerder vermeld, komt het personage van de engel in *Tien Geboden* niet voor, en ook de scène met Pawełs tante aan de vitrine van een elektronikawinkel ontbreekt. Dit heeft als gevolg dat het publiek in tegenstelling tot de kijkers van *Dekalog* lange tijd geen idee heeft dat het verhaal waarschijnlijk tragisch zal eindigen. De televisiekijker kan snel de link leggen tussen de triestige man aan het meer, de wenende tante die naar een lachende Paweł op de televisie kijkt en Paweł die op het meer wil schaatsen, maar het theaterpubliek ontbreekt die voorkennis.

Wanneer de inktpot op zijn schrijftafel zonder enige aanleiding barst en de inkt zich verspreidt over het tafelloppervlak, lijkt de verbaasde Krzysztow in de film en in de theaterbewerking een link te leggen met het bevroren meer. Als de inktpot vanzelf kan breken, kan het ijs dan ook breken hoewel de berekeningen zwart op wit bewijzen dat het ijs zelfs iemand met driemaal het gewicht van Paweł kan dragen zonder te breken? Krzysztow voelt dat er iets niet juist is en hij wordt zichtbaar nerveuzer. Wanneer hij even later de inkt van zijn gezicht en handen wast, hoort hij de sirene van de brandweerwagen die in de richting van het meer rijdt. Was de inktpot die brak een waarschuwing van God of had het enkel met het toeval te maken?

In de zelfgebouwde computer van Krzysztow komen het rationele en het niet-rationele samen: de computer is een menselijke uitvinding en is in staat om de moeilijkste berekeningen op te lossen, maar in *Dekalog 1* flitst hij op twee momenten vanzelf aan waarbij op het scherm te lezen staat: 'I am ready'. Dit gebeurt een keer wanneer Paweł nog leeft, maar ook net nadat zijn bevroren lijk uit het meer wordt gehaald. Het lijkt alsof de computer een eigen leven leidt, en misschien zelfs een boodschap van een of andere goddelijke of metafysische kracht zendt. Een boodschap van hogerop? De computer geeft aan dat hij klaar is, en wacht op verdere bevelen van Krzysztow. Het blijft stil op het scherm: Paweł is dood.

In de theaterversie worden het rationele en niet-rationele minder in contrast geplaatst dan in de film. In *Tien Geboden* wordt er minder nadruk gelegd op de computer als

‘vertegenwoordiger’ van zowel het rationele en het niet-rationele: de computer flitst bijvoorbeeld niet vanzelf aan. In tegenstelling tot de film waarin Krzysztof duidelijk als een scepticus wordt voorgesteld, heeft de theater-Krzysztof een minder rechtlijnig karakter. Wanneer Paweł uit het meer wordt gehaald, loopt hij naar de rand van het meer en hoewel hij ongelovig is, spreekt hij toch tot God: ‘Zeg eens, wat... moet... jij... met... zo’n... kleine... jongen. Er... was... geen... teken. Er is geen helderheid. Geen zin. Geen hoop’ (2009a:8).

Na de dood van Paweł gaat Krzysztof in *Dekalog 1* een kerk binnen. Door wanhoop en radeloosheid verscheurd, vernielt hij het geïmproviseerde altaar waarop de Matka Boska Czestochowska (de Zwarte Madonna van Czestochowa) staat. De omvergefallen kaarsen druppelen hete was op het beeld en op die manier lijkt het alsof de Madonna weent. Haar tranen kunnen haar verdriet om de dood van Paweł, ‘haar verdriet om de ongelovige Krzysztof of misschien zijn boetedoening aanduiden’ (Casagrande 1990:12). Om te kalmeren drukt Krzysztof een stuk bevroren gewijd water in de vorm van de Geest tegen zijn hoofd. In de theaterbewerking werd de volledige kerkscène en veel symbolen uit de film niet opgenomen. De vrijheid van religie in België en Nederland in de eenentwintigste eeuw was daarbij waarschijnlijk een bepalende factor, maar zeker ook de praktische kant. De limieten van een theaterdecor dat in vijf uur tijd tientallen plaatsen moet voorstellen en de onmogelijkheid om alle objecten op scène aanwezig te hebben, vragen een toewijding, inlevingsvermogen en verbeeldingskracht van het publiek die de televisiekijkers bij het bekijken van *Dekalog* niet nodig hebben.

Tien Geboden eindigt op een andere manier: Krzysztof beschrijft hoe het levenloze lichaam van Paweł uit het water wordt gehaald. In die scène speelt hij zowel de vader als de verteller. ‘Ik loop verder naar voren tot vlak bij het ijs. In de boot lag jij Paweł: nat, klein. Kleiner dan toen je nog leefde. Brandweerlieden brengen jouw lichaam naar de brancard, ik zie je rustige gezicht, je hebt toch je bril op. Je ogen zijn gesloten’, zegt vader Krzysztof. Daarna wisselt hij van rol, en zegt als verteller: ‘Wanneer de brandweerlieden je op de brancard leggen, buigt je vader zich over je heen en ritst je jack dicht’ (Tachelet 2009a:9). Tijdens deze verscheurende scène speelt een kerkorgel begrafenismuziek, waardoor de brancard een nieuwe functie krijgt: die van een lijkst.

3.1.3. Spelen voor God

In het tweede verhaal van de cyclus spelen de hoofdpersonages voor God: Dorota is zwanger van haar minnaar en ze wil de overlevingskansen van haar zieke echtgenoot kennen. Als haar man het haalt, zal ze haar ongeboren kind niet houden. De dokter heeft het moeilijk met de vraag van Dorota. Om te beginnen is het onmogelijk te voorspellen of een patiënt al dan niet zal genezen en de dokter wil geen valse uitspraken doen. Daarnaast verloor de dokter zelf zijn vrouw en twee kinderen in een bombardement tijdens WO II, wat de zaak nog moeilijker maakt: hij wil de dood van een ander kind helemaal niet op zijn geweten hebben. Dorota is teleurgesteld en kwaad omdat de dokter geen uitspraak wil doen over haar man. Ze vraagt aan de dokter of hij in God gelooft, waarop hij antwoordt dat zijn God privé is. Verbitterd zegt ze hem dat hij zijn persoonlijke God dan maar om absolutie moet gaan vragen. Wanneer Dorota hem later in het verhaal vertelt dat ze een uur later een abortus zal plegen, zegt hij dat haar echtgenoot zal sterven. De resultaten van de tests voorspelden al weinig goeds, maar de gedachte dat zijn woorden tot de dood van een kind zouden leiden is voor de dokter de ultieme drijfveer om te vertellen dat Andrzej stervende is.

In *Dekalog 2* wordt de steeds slechter wordende fysieke toestand van Andrzej gespiegeld door zijn omgeving. De camera volgt de blik van Andrzej in de ziekenhuiskamer en zoomt in op de verf die van het plafond afbrokkelt en op een gebarsten pijp waar ritmisch druppels uit lekken. Naast het druppen van de pijp en het gekreun van Andrzej is het muisstil in de kamer. Hoewel de symbolen die het lijden van Andrzej benadrukken niet voorkomen in de theaterversie, beklijft de lijdende Andrzej het publiek: Frank Focketyn speelt de rol van de lijdende Andrzej op een kleine, maar erg overtuigende manier. Net doordat theater live is, en de acteurs zich op zo'n dichte afstand met het publiek bevinden, kunnen met minder middelen dezelfde emoties worden opgeroepen.

Wanneer Andrzej op het einde van het verhaal is genezen, bezoekt hij de dokter en hij vertelt over zijn ervaring in het ziekenhuis, waarbij hij ook naar hogere machten verwijst: 'Ik had het gevoel alsof de wereld uit elkaar viel. Alles vertekende, alles werd lelijk... Het was net alsof iemand opzettelijk de wereld lelijk maakte om mij te helpen, om het minder erg te laten zijn...' (2009a:20).

3.1.4. A Christmas carol

Dekalog 3 speelt zich af op kerstavond en kerstnacht en daar horen natuurlijk de typisch Poolse kerstliedjes bij. Marek Haltof schreef in zijn boek *The cinema of Krzysztof Kieślowski* daarover het volgende: ‘The presence of decorated christmas trees and the singing of traditional Polish Christmas carols emphasize the spirit of that holy period’ (Haltof 2004:87). Maar het verhaal is allesbehalve een traditioneel kerstverhaal, en ook de context waarin het verhaal opent is atypisch: een dronken man sleept nog snel een kerstboom naar huis en zingt ondertussen een kerstlied. Ook tijdens de middernachtmis zingen de aanwezigen uit volle borst mee. Wanneer Ewa en Janusz in het appartement van Ewa op het punt staan om elkaar te kussen, gaat de bel: aan de deur staan enkele kinderen die een kerstlied zingen voor wat geld. De gezellige kerstsfeer staat in schril contrast met de heftige gebeurtenissen en komt eerder gedwongen over. Tijdens de middernachtmis zingt Janusz enthousiast mee, tot hij Ewa opmerkt. Zijn uitdrukking verandert, hij kijkt bezorgd en lijkt enkel nog op automatische piloot mee te zingen.

In het derde verhaal van *Tien Geboden* worden geen liedjes gezongen. Kerstmis heeft tegenwoordig bij veel gezinnen weinig meer te maken met de religieuze betekenis, maar meer met geschenkjes en gezellig samen zijn en lekker eten met familie of vrienden. Mensen die naar de middernachtmis gaan, zijn in het België van de eenentwintigste eeuw eerder uitzondering en kinderen trekken hier verkleed van deur tot deur op Driekoningen, maar niet op Kerstdag. De aanwezigheid van de kerstbomen is het enige dat de kerstsfeer weergeeft, bijvoorbeeld in het ziekenhuis waar Ewa en Janusz op hun zoektocht naar Ewa’s man Edward langsgaan: ‘Op een behandeltafel staat een klein kerstboompje, de radio speelt Poolse kerstliedjes [...]’ (Tachelet 2009a:27). Het kerstboompje waarover de verteller het heeft en waar Ewa ostentatief mee speelt, is eerder een fijn dennentakje, wat voor gelach zorgt in het publiek. De grimmige sfeer wordt in *Tien Geboden* benadrukt door Janusz die overdreven opgewekt zijn rol van Kerstman speelt. Maar wanneer hij zich in de badkamer omkleedt, ‘doe [ik] mijn wattenbaard af. Nu pas kan je zien, hoe ik er echt uitzie: bezweet en nadenkend, iemand zonder vreugde. Een clown, die zich net ontschminkt heeft’ (Tachelet 2009 a:24). Janusz’ vrouw – die ook de verteller is en zichzelf voorstelt als een levensmoeë vrouw – noemt een scène in de badkamer waarbij er amper affectie te zien valt, een ‘ontroerende scène’ (Ibidem). Het tragikomische van de situatie wordt door het publiek op gelach onthaald.

3.1.5. Goddelijke voorzienigheid

De ‘Angel of Fate’ duikt in de vierde *Dekalog* twee keer op een beslissend moment op. Wanneer Anka een brief in het handschrift van haar vader Michal vindt die aan haar gericht is, neemt ze de enveloppe mee naar een rustig plekje aan de Vistula rivier. Er is niemand in de buurt behalve een man die op het meer naar de oever toe kajakt. Wanneer hij haar passeert met de kajak op zijn rug, hebben ze gedurende enkele seconden oogcontact. Anka, die weet dat ze de brief niet mag openen tot na de dood van haar vader (op de enveloppe stond namelijk: ‘te openen na mijn dood’), voelt zich betrap en ze besluit de brief ongeopend te laten. Op het einde van het verhaal passeert hij opnieuw, met de kajak op de rug, wanneer Anka aan haar vader opbiecht dat ze gelogen heeft over de inhoud van de brief. Het lijkt alsof hij haar controleert: eerst door erop te letten dat ze de brief niet opent, en daarna om te zien of ze wel de waarheid vertelt aan Michal.

Het vierde deel van *Tien Geboden* is het enige van de theaterversie waarin de figuur van de engel indirect kan worden herkend. Het metafysische aspect uit de films blijft hierbij wel achterwege. De verteller beschrijft de handelingen van Anka: ‘Anka steekt de schaar in de enveloppe maar als ze wil knippen dan heeft ze ineens het idee dat iemand naar haar kijkt’ (2009a:37). Anka kijkt verontwaardigd naar de verteller. ‘Ja, dat kan natuurlijk niet want ze is helemaal alleen’ (Ibidem). Toch knipt Anka een keer met de schaar naar de verteller om hem weg te jagen. ‘Ze denkt een moment na, dan legt ze de schaar terug op tafel en ze steekt die witte enveloppe terug in die opengesneden gele’ (Ibidem). De interactie tussen de verteller en Anka dient als komisch effect, maar zijn aanwezigheid zorgt er ook voor dat Anka de brief ongeopend laat. Simons en Tachelet suggereren hiermee dat er wel eens ‘iets’ kan zijn dat het menselijke handelen helpt te sturen. De humor, die in de tragikomische *Tien Geboden* opmerkelijk veel meer voorkomt dan in *Dekalog*, is overigens in het vierde verhaal van de theaterbewerking het meest aanwezig.

3.1.6. Vergeef de zonden der zondaren

‘Gij zult niet doden’ is het gebod dat met het vijfde deel van de reeks overeenkomt. Het verhaal draait om het ethische vraagstuk van de doodstraf, maar voor criticus Christopher Garbowski valt ook het religieuze aspect van de moordscène in *Dekalog 5* niet te onderkennen:

In the face of the cabdriver victim, who has been stranded and clubbed on the head with an iron bar, we seem to see the face of the crucified Jesus with blood streaming down his face as if from a crown of thorns. The victim appears to look at the murderer as if to forgive him. After the deed, the slayer eats the victim’s food, just as the soldiers cast lots for Christ’s clothes (Garbowski 1992:330).

Net zoals in de vorige verhalen van *Tien Geboden* veel religieuze symbolen uit de film achterwege blijven, komt ook in de enscenering van het vijfde gebod de ‘Jezus-chauffeur’ niet aan bod. Het vijfde gebod heeft in de theaterversie geen opvallende religieuze elementen, behalve dan een korte passage helemaal aan het einde van het verhaal wanneer na de terechtstelling van Jacek begrafenismuziek klinkt.

In het achtste deel confronteert Holocaust-overlevende Elzbieta de oudere docente moraal Zofia met een pijnlijk moment uit hun gezamenlijke verleden. Elzbieta gelooft niet dat het enige motief van Zofia voor de weigering om als fictieve doopouders voor de kleine Elzbieta op te treden, een kwestie van geloof kon zijn. Ze vertelt het motief van de doopouders aan de studenten van Zofia: ‘Ze kunnen niet liegen tegen Hem in wie ze geloven en die het afleggen van valse getuigenissen verbiedt. Ze kunnen geen fictieve doopouders zijn. Zo’n leugen, zelfs om bestwil, willen ze niet op hun geweten hebben’ (Tachelet 2009b:37).

Zofia is opgelucht dat Elzbieta nog leeft en dat ze nu eindelijk de waarheid kan zeggen. Ze geeft toe dat het motief een vals voorwendsel was: ‘We konden jou de waarheid niet vertellen, we konden het niet. We moesten dus iets zeggen wat niemand tegenwoordig nog ernstig neemt. U hebt veertig jaar lang gedacht dat wij u niet wilden helpen uit geloofsovertuigingen’ (2009b:40).

Het belangrijkste element in dit verhaal is wellicht de verzoening tussen beide vrouwen. In de film zoomt de camera in op de handen van Elzbieta die ze op de handen van Zofia legt, als teken van vergiffenis. Veertig jaar na de Tweede Wereldoorlog in het dan nog steeds erg katholieke Polen is het motief dat Zofia en haar echtgenoot gebruikten iets ‘wat niemand tegenwoordig nog ernstig neemt’ (Ibidem). De situatie twintig jaar later in België was dus nog anders (lees: meer seculair), en verklaart gedeeltelijk waarom er zo weinig religieuze elementen zitten in *Tien Geboden*.

Zofia is zelf gelovig, maar in haar werk staat niets over God te lezen. Wanneer Elzbieta haar hiernaar vraagt, antwoordt ze: ‘Ik ga niet naar de kerk, en ik gebruik het woord ‘god’ niet. Je hebt geen woorden nodig om ergens zeker van te zijn. De mens is vrij. Hij kan kiezen. Als hij dat wil, kan hij God achter zich laten’ (Kieślowski & Piesiewicz 1990:250). Net zoals bij Kieślowski’s godsdienstbeleving en bij de dokter uit de tweede *Dekalog* is ook haar God persoonlijk, en het staat de mens vrij om al dan niet voor een religieus leven te kiezen.

3.1.7. De klokken luiden voor iedereen

Dekalog werd opgedeeld in tien verschillende delen en die werden per week afzonderlijk uitgezonden, in tegenstelling tot *Tien Geboden* die in een marathonversie van vijf uur kon worden bekeken. Bij *Tien Geboden* kon er dus veel makkelijker een algemeen begin én slot worden voorzien: aan het begin van *Tien Geboden* is de scène niet verlicht en het enige geluid dat we horen zijn de klokken van een kerk. Ook aan het einde van de tien delen doven de lichten en het geluid; enkel de klokken van het katholieke Polen luiden nog. Net als na de zondeval laat God de personages – en het publiek – nu alleen achter, met Zijn richtlijnen als leidraad voor het leven. Volgens criticus Jan-Jakob Delanoye op Cutting Edge.be geeft Simons met het luiden van de klokken ‘impliciet mee dat de grote ideologieën terug het woord opeisen. Elk ideologisch principe is echter ondergeschikt aan wat voor onderliggend menselijk conflict dan ook’ (Delanoye 2013). De klokken introduceren een religieus element dat niet voorkomt in de filmserie (elk deel begint en eindigt met een nummer speciaal gecomponeerd door Zbigniew Preisner voor die aflevering) en ze verbinden de tien verhalen tot een meer coherent geheel.

3.1.8. Conclusie

Zowel de films als de theatervoorstelling hebben – ondanks wat hun titels doen vermoeden – weinig meer te maken met hun religieuze wortels. De personages stellen zich wel af en toe existentiële vragen over God en over het waarom van geloven, maar dit gebeurt meer in de zijkant van een ethisch vraagstuk of moreel probleem waarmee ze te maken krijgen. De fragmenten waarin er over God wordt gesproken, reflecteren de persoonlijke visie van Kieślowski: de dokter uit het tweede verhaal en docente moraal Zofia uit het achtste gebod geloven in een privé-God. Ze benadrukken dat geloven een keuze is, net zoals Irena in de eerste episode aan Paweł uitlegt dat iedereen op zijn eigen manier kan geloven. Kieślowski toont het heterogene gebied dat geloven volgens hem moet zijn, waarbij er geen goed of fout bestaat.

De films bevatten opmerkelijk meer religieuze elementen dan de theaterbewerking. Vooral in het eerste deel zitten er veel verwijzingen naar het Christendom, bijvoorbeeld de huilende Madonna en het computerscherm dat vanzelf aanspringt. In de andere delen valt vooral de engel op als hét metafysische symbool bij uitstek. ‘Goed dat hij er in zit, hij geeft te denken’, aldus Gijzel in zijn interview met Kieślowski. ‘Dat denk ik ook ja’, antwoordt die laatste. Het is al weer zo’n kleine provocatie, een prikkel om er over na te denken of te praten’ (Gijzel 1990:17). Ook komen er de hele filmreeks door kleine religieuze details voor die geen achterliggende betekenis hebben. Slechts enkele van die details werden overgenomen in de theaterbewerking.

De muziek in *Tien Geboden* is af en toe religieus ‘getint’: onder andere het gebruik van het kerkorgel en aan het begin en op het einde van de tien delen het symbolische luiden van de klokken. Daarnaast nam de theaterbewerking weinig religieuze details over. Dit heeft waarschijnlijk met de context te maken – een streng katholiek Polen uit de jaren 1980 naast een België uit de jaren 2000 – maar zeker ook met de vorm. In het theater wordt veel meer gesuggereerd, want het is praktisch onmogelijk om alle religieuze elementen op de scène te plaatsen, aangezien in vijf uur tijd het decor voortdurend switcht. Ook wordt de blik van de filmkijker altijd gestuurd door het focuspunt van de camera, maar bij een theatervoorstelling is het publiek vrij om zijn blik te richten naar waar hij maar wil, en dus kan de theaterbezoeker bepaalde details – die er al dan niet toe doen – missen. Onder de negen verschillende cameramannen waar Kieślowski mee samenwerkte, waren er veel die met close-

ups werkten, waardoor je blik soms heel duidelijk gestuurd wordt naar zo'n religieus detail. De theaterbewerking loste dit op door de verteller soms de ruimte en de elementen erin te laten beschrijven, maar niet alle religieuze details (want het zijn er erg veel) konden op die manier in het stuk opgenomen worden.

3.2. Eenzaamheid

Met *Dekalog* wou Kieślowski aantonen dat nadenken over religie niet in zwart-wit-termen dient te verlopen, maar altijd genuanceerd is: er bestaan talloze manieren waarop een mens kan geloven. ‘De mens is geschapen om zelf keuzes te maken. Als hij wil kan hij God daaruit weglaten’, zegt docente moraal Zofia in het achtste verhaal. ‘Maar wat komt daar dan voor in de plaats?’ vraagt Elzbieta. ‘Eenzaamheid’ (Tachelet 2009b:42).

Hoewel de wereldbevolking exponentieel stijgt en er steeds minder ruimte is om (fysiek) alleen te zijn, is eenzaamheid één van de grootste taboes in onze huidige maatschappij. De mensen tonen dat liever niet aan de buitenwereld, aldus Kieślowski:

Ik denk dat mensen onafhankelijk van het systeem waarin ze leven, in feite twee gezichten hebben. Het ene is voor op straat, op het werk, in de bus. [...] [In Polen] moest je een berustend gezicht hebben [...]. Maar wanneer de mensen thuiskomen doen ze de deur op slot en daarbinnen zijn ze alleen met zichzelf en dat is hun ware gezicht (Gijzel 1990:8).

Volgens Kieślowski is elke mens bovendien fundamenteel eenzaam, zo zei hij in het al vaak aangehaalde interview met Benjamin Gijzel:

Ik denk dat mensen überhaupt erg eenzaam zijn, onafhankelijk van waar ze leven, en dat onze wereld zo functioneert dat ze dat steeds meer zijn. Het doet er niet toe in welk land je de camera neerzet. Het probleem is dat de mensen niemand meer hebben om tegen te praten over de dingen die echt belangrijk voor hen zijn. Dat komt doordat onze beschaving zich zo ontwikkelt, ons dagelijks leven wordt steeds gemakkelijker en het contact steeds oppervlakkiger (1990:9).

Ook in de verhalen van *Dekalog* zijn alle personages in zekere mate geïsoleerd en velen onder hen voelen zich dan ook eenzaam. Kieślowski vond dat elk leven het waard is om besproken te worden, maar mensen willen vaak niet praten over hun leven omdat ze zich schamen, aldus de regisseur: ‘Het is uit om eenzaam te zijn en problemen te hebben. Het is in om succes te hebben, dus doen de mensen alsof’ (Ibidem). Daarom wilden Kieślowski en de zijnen de indruk creëren dat de personages toevallig werden gekozen door de camera. Eerst dachten ze

aan een enorm stadion waar de camera zou focussen op één van de honderdduizenden gezichten. Daarna aan een volle straat waaruit opnieuw op één figuur zou worden ingezoomd en die gevolgd zou worden voor de rest van het verhaal. Maar uiteindelijk kozen ze voor een groot flatgebouw met duizenden ramen waarachter duizenden gezinnen wonen, waarbij ‘elk huis zijn eigen kruis’ heeft.

‘The fact that the characters all live on one estate brings them together’, citeert Danusia Stok Kieślowski in haar boek (Kieślowski & Stok 1993:146). De personages ontmoeten elkaar soms, maar dat zijn meestal vluchtige contacten. Bijvoorbeeld in het vijfde gebod waar Dorota en haar man Andrzej uit het tweede verhaal geduldig wachten tot de taxichauffeur klaar is met het wassen van zijn auto of in het achtste verhaal waar de postzegelverzamelaar uit de tiende episode trots de serie postzegels ‘Polarfahrt 1931’ aan zijn buurvrouw Zofia toont. Toch voelen de personages zich vaak alleen. Het grauwe en onsympathieke woonblok met duizenden gelijke ramen negeert het unieke en eigene van de mens en symboliseert net de anonimiteit van de moderne maatschappij. En anonimiteit leidt (vaak) tot eenzaamheid.

Liliana Casagrande citeerde Krzysztof Kieslowksi in haar artikel over *Dekalog*:

De Dekalog ‘focust op extreem moeilijke toestanden die ons allen kunnen overkomen. Ogenblikken waarop we alleen staan en ieder over zichzelf tracht te beslissen. Onze naasten hebben we in de vergeethoek geduwd, we weten niet meer wat ons samenbindt.’ (Casagrande 1990:11).

Ook volgens Johan Simons is de mens steeds eenzamer, en dat komt volgens hem doordat

de wereld steeds ‘capsulairder’ aan het worden [is], steeds afgeslotener. Wij sluiten ons af voor de getto’s in de steden. De Belgische architectuurfilosoof Lieven De Cauter schrijft over arme wijken als vluchtelingenkampen, waar wij in onze capsules omheen leven. Of we zo’n ontwikkeling nou moeten toejuichen... (Stuivenberg 2007).

Hoe geïsoleerd en eenzaam de personages uit *Dekalog* en *Tien Geboden* zich ook voelen, visueel zijn ze alvast niet alleen. In alle delen van *Dekalog* – op *Dekalog 7* en *Dekalog 10* na – zijn de personages op het belangrijkste moment waarin ze een beslissing maken niet alleen: ze worden nauwlettend in het oog gehouden door de ‘Angel of Fate’. In *Dekalog 6* en *Dekalog 9* proberen de hoofdpersonages zelfmoord te plegen: de negentienjarige Tomek die vernederd en gekwetst is door zijn droomvrouw Magda en in het andere verhaal Roman die denkt dat zijn vrouw hem opnieuw bedriegt. In beide verhalen kijkt de engel hen strak aan met een begripvolle blik. Het lijkt alsof Kieślowski wil meegeven dat de mens, hoe eenzaam hij zich ook voelt, nooit volledig alleen is: God kijkt toe door de ogen van de engel. Hij houdt een oogje in het zeil en hoewel de engel zich nooit mengt in de gebeurtenissen, kan zijn blik toch heel veel betekenen voor hen die het opmerken.

In *Tien Geboden* zijn de personages nooit alleen op scène: in de eerste vijf geboden zitten de acteurs die in dat bepaalde gebod niet meespelen het grootste deel achteraan op scène aan een lange tafel en ze volgen het verhaal oplettend. Bij de laatste vijf geboden spelen ze steeds meer een (figuranten)rol in elkaars leven. In het tiende gebod culmineert dit in een groot ‘dansfeest’ waarbij alle acteurs op de agressieve muziek van Artur, één van de hoofdpersonages uit dat verhaal, expliciet bewegen en daarbij het decor vernielen. Maar: we hebben steeds minder tijd voor elkaar en ‘ons dagelijks leven wordt steeds gemakkelijker en het contact steeds oppervlakkiger’ (Gijzel 1990:9). De personages op scène zijn dus misschien visueel niet alleen, maar velen onder hen voelen zich toch eenzaam, zoals uit de fragmenten die hieronder worden besproken zal blijken.

3.2.1. Bezoek de gevangenen van de anonimiteit

In het tweede verhaal van *Dekalog* en *Tien Geboden* staat het dilemma van Dorota centraal, waarbij ze moet beslissen over leven en dood. Daarnaast vertelt de vereenzaamde dokter, die de man van Dorota behandelt, hoe zijn vrouw en kinderen omkwamen in WO II. Sinds die tragische gebeurtenis leidt hij een teruggetrokken leven; hij houdt zich enkel bezig met zijn werk en met het verzorgen van zijn planten. In *Dekalog 2* wordt de eenzaamheid van de arts ‘visually paralleled by the ‘loneliness of cactuses’ which he carefully grows in his provisional greenhouse built on the balcony’ (Haltorf 2004:85). De cactus kan ook verwijzen naar het karakter van de dokter zelf: hij wil geen intiem contact met andere mensen en daarom schermt hij zich af van de buitenwereld door zich bot en streng te gedragen (gesymboliseerd door de stekels van de cactus).

De enige die iets dichter bij de dokter raakt is zijn poetsvrouw die één keer per week langskomt. In de theatervoorstelling wordt ze als karikatuur van een naïeve poetsvrouw neergezet, wat de heftige scène luchtiger maakt. De dokter, die afstandelijk en streng overkomt, vertelt haar geëmotioneerd hoe zijn volledige gezin in een bombardement omkwam; een verhaal dat hij waarschijnlijk tot dan voor zichzelf heeft gehouden. Zijn immense verdriet is privé: wanneer er bezoek komt, draait hij de gezinsfoto die in de woonkamer staat met de voorkant naar de muur. Wanneer Andrzej op het einde van het verhaal is genezen en hij de dokter bezoekt om hem te bedanken, vraagt hij of de dokter weet wat het betekent om een kind te hebben. ‘Ja, zeker’ antwoordt die weemoedig (Tachelet 2009a:21).

Ook Dorota is alleen. Ze worstelt met een dilemma, maar ze heeft niemand met wie ze haar pijn kan delen of die haar lasten kan helpen dragen. Haar echtgenoot – die op sterven ligt in het ziekenhuis – weet niets van het bedrog van zijn vrouw, en ook Dorota’s minnaar en vader van haar ongeboren kind kan haar niet helpen: hij is afwezig en spreekt enkel af en toe iets in op het antwoordapparaat van Dorota. Hij laat haar weten dat als ze hun kind weghaalt, ze hem ook verliest. In *Tien Geboden* spreekt de acteur die de minnaar speelt niet als een afwezige minnaar vanuit de coulissen, maar staat hij vlak bij Dorota op scène. Dit versterkt paradoxaal Dorota’s eenzaamheid: hoewel hij fysiek vlak naast haar staat, zijn ze op emotioneel vlak erg ver verwijderd van elkaar, aangezien hij geen weet heeft van haar dilemma.

Het thema ‘eenzaamheid’ krijgt vooral zijn uitdieping in de derde episode. Het verhaal begint op kerstavond, in de gezellige huiskamer met de traditionele kerstboom van Janusz en zijn gezin. De gezelligheid en de warmte die binnen heersen, contrasteert met het kille en donkere buiten. Krzysztof, ‘we kennen hem uit de eerste episode van de decaloog’ (2009a:23), komt de als kerstman verklede Janusz tegen in de hal van het flatgebouw. ‘Hij kijkt met een vreemde blik naar de kerstman, een blik die begrepen wordt door degenen die zich de tragedie op het ijs herinneren’ (Ibidem). Janusz en Krzysztof wonen in hetzelfde flatgebouw, maar toch ‘merkt [Janusz] de blik niet op, hij herinnert zich niets’ (Ibidem).

De camera kijkt in *Dekalog 3* door de ogen van Krzysztof: hij volgt Janusz via het raam en ziet hem de versierde kamer binnenstappen en de geschenken uitdelen aan zijn gezin. Ook een ander eenzaam personage piept door het raam naar binnen, waar Janusz op dat moment bezig is champagne uit te schenken: het is Ewa die Janusz had gezien tijdens de middernachtmis. Kieślowski’s observerende manier van werken zorgde in *Dekalog* voor een realistische beeldregie met veel gebruik van glas waarbij de camera vaak door de ogen van de personages kijkt, zo ook bijvoorbeeld in het ‘voyeuristische’ zesde verhaal (zie verder). Het glas verbindt de personages – ze kunnen elkaar zien – maar tegelijk scheidt het hen van elkaar, waardoor de personages zich nog meer geïsoleerd en eenzaam voelen.

In het theater is er geen sturende macht (zoals de camera in de films) en dus kiest de toeschouwer zelf waar zijn blik naartoe gaat. Tachelet en Simons konden de ‘blik’ van het publiek sturen door bijvoorbeeld de verteller iets te laten zeggen over het tafereel binnen en buiten. Maar dit hebben ze niet gedaan, waarschijnlijk mede doordat de geboden sterk werden ingekort (van tien uur film naar vijf uur theater). Daardoor wordt de eenzaamheid van Janusz en Ewa minder visueel uitgebeeld dan in de film.

Krzysztof houdt zich afgezonderd van het huiselijke tafereel, maar Ewa verstoort het feestje. Zij lokt haar ex-minnaar mee met een valse reden, en het is pas na een lange nacht dat ze hem de waarheid vertelt:

Ken je dit spel: wanneer je achter de hoek een man tegenkomt heb je een dag geluk en wanneer het een vrouw is niet? [...] Dat spel heb ik vandaag gespeeld. Ik heb mezelf wijsgemaakt dat als ik met jou de nacht kan doorbrengen, tot zeven uur, hoe ook...

[...] Dan wordt alles terug normaal. [...] Op zo'n nacht is het moeilijk alleen te zijn (2009a:32).

De eenzame en radeloze vrouw zag zelfmoord als enige uitweg voor haar problemen, maar gelukkig was de geduldige Janusz bereid haar te helpen zoeken naar haar vermiste echtgenoot. En zo redde hij zonder het zelf te beseffen haar leven.

De eenzaamheid van Ewa wordt in *Dekalog 3* weerspiegeld in de stad Warschau *by night*. Op kerstnacht ligt de hoofdstad van Polen waar bijna twee miljoen mensen wonen er erg desolaat bij. Al van bij het beginshot wordt dit getoond: van een panoramisch zicht over Warschau en de lichtjes van zijn vele huizen, switcht de camera naar het beeld van een dronken man die alleen door de straten zwerft en een kerstboom met zich meesleurt. Ewa en Janusz rijden door Warschau maar ze komen amper iemand tegen. Onder andere in de enorme hal van het station waar overdag waarschijnlijk duizenden mensen passeren op weg naar huis, werk en school zijn slechts een handvol mensen aanwezig. Ewa voelt zich erg eenzaam in die miljoenenstad op zo een nacht: 'Mensen...', 'sluiten zich op in hun huizen', vult Janusz haar begrijpend aan (Ibidem). In *Tien Geboden* komt de stad Warschau noch visueel, noch tekstueel aan bod, waardoor de eenzaamheid van Ewa minder wordt benadrukt en het verhaal lange tijd over een verloren gegane liefde lijkt te gaan. Het theaterstuk suggereert door het ontbreken van bepaalde elementen – bijvoorbeeld de scène achter het glas of een verlaten Warschau – pas veel later dat de reden van Ewa om Janusz' hulp te vragen, een andere reden is dan ze hem vertelde.

Wanneer Ewa en Janusz op weg zijn naar het huis van Ewa, rijden ze steeds sneller door de straten van Warschau. 'Ik rij op de tramsporen. De motor draait op volle toeren. De tram komt snel dichterbij. Ewa kijkt met opengesperde ogen voor zich uit, zonder iets te zeggen. De tram komt steeds dichterbij...' (2009a:28). In *Tien Geboden* knalt op dat moment '*J'aime la vie*' van Sandra Kim uit de theaterboxen. Dat nummer contrasteert enorm met de schrijnende situatie en werpt een ironisch licht op de hele scène: de vrouw van Janusz heeft – omdat de illusie van onwetende personages wordt doorbroken aangezien ze tegelijk de vrouw van Janusz én verteller van het verhaal is – van in het begin al door dat zijn taxi niet gestolen is maar dat hij haar opnieuw beliegt en bij zijn ex-minnares Ewa is. Ze zingt met volle overtuiging het nummer mee terwijl Janusz en Ewa steeds sneller op de tram toe rijden. Het nummer dat een ode aan het leven is, staat in fel contrast met de echte reden voor de

nachtelijke uitstap van de ex-minnaars: Ewa die bang is dat ze uit eenzaamheid zelfmoord zal plegen. De gespannen en emotionele scène eindigt in het theaterstuk wanneer de muziek verstomt en Janusz heel naïef vraagt: ‘Is het genoeg zo?’, wat voor gelach in het publiek zorgt. In de filmreeks wordt deze scène niet vergezeld van muziek – enkel de ronkende motor van de auto is te horen – en net als in de andere delen uit *Dekalog* is er geen plaats voor humor.

In *Dekalog 5* reflecteert de stad het innerlijke gevoelsleven en gedrag van de hoofdpersonages. Zowel de moordenaar Jacek als zijn slachtoffer zijn producten van hun omgeving. Het zijn twee eenzame en geïsoleerde individuen die in hun eigen wereld leven en geen respect tonen voor hun medemens. Jacek wandelt op z'n eentje door Warschau waar een vijandige, agressieve en anonieme atmosfeer heerst. In een grootstad als Warschau is het voor Jacek erg makkelijk om ongestoord zijn pesterijen te voltrekken: hij negeert een man die ineengeslagen wordt, zonder aanleiding duwt hij een man in een openbaar toilet op de vloer, hij veroorzaakt een ongeval door een steen van een brug te laten vallen, Ook de taxichauffeur heeft geen respect voor anderen: hij rijdt bijvoorbeeld weg zonder de passagiers die geduldig stonden te wachten tot wanneer hij klaar was met het wassen van zijn auto. De theaterversie van dit verhaal toont of beschrijft de stad niet: er is maar één decor in het theaterstuk en het is de helft zo lang als de films samen, dus er is weinig ruimte voor uitbreidingen of beschrijvingen van details of omgevingen.

Volgens Kieślowski leven de mensen in Polen in

a world which is quite terrible and dull, a world where people don't have any pity for each other, a world where they hate each other, a world where they not only don't help but get in each other's way. A world where they repel each other. A world of people living alone (Kieślowski & Stok 1993:160).

Wanneer Jacek met zijn advocaat praat, zegt hij hoe geëmotioneerd hij was toen de advocaat hem bij het verlaten van de rechtszaal bij zijn naam riep. ‘Ik ben bijna 21. Maar ik kreeg tranen in m'n ogen toen u me bij m'n voornaam riep. [...] Ik hoorde alleen dat u me riep. Iedereen daar was ... Ze waren allemaal tegen me’ (Kieślowski & Piesiewicz 1990:162). Hij voelde zich volledig alleen in de rechtszaal, maar een enkel vriendelijk woord van de advocaat zorgde voor veel emoties bij de jongeman.

3.2.2. Eenzame jongeren

Kieślowski zei in het interview met Benjamin Gijzel over de eenzaamheid bij jongeren het volgende:

Ik heb contact met jongeren in Duitsland, Zwitserland, Finland en nog veel meer landen. En ik zie dat zij daar het meeste last van hebben, van eenzaamheid, en op dat punt bedriegen zij zichzelf ook het vaakst, omdat ze dat voor zichzelf niet willen toegeven (Gijzel 1990:9).

In *Dekalog* is Tomek één van die jongeren. Hij is de voyeur uit het zesde verhaal die zijn overbuur Magda begluurt. De negentienjarige jongeman leeft erg geïsoleerd en heeft geen contact met leeftijdsgenoten. Overdag werkt hij als bediende aan het loket van een postkantoor en 's avonds besteedt hij al zijn tijd aan het begluren van Magda. Het enige intieme 'contact' dat hij heeft, gebeurt door de lens van zijn telescoop. Tomek woont in bij zijn hospita, de moeder van zijn beste vriend die zich aansloot bij de legertroepen van de Verenigde Naties in Syrië. Tomek raakt verliefd op een fantasiebeeld van Magda, zonder ook maar één woord te hebben gezegd tegen haar.

Ook Magda is eenzaam: op seksueel vlak heeft ze verschillende partners, maar liefde of tederheid kent ze niet. Tomek en Magda blijven voor een groot deel van de film gescheiden door glas: door de telescoop, door de ramen van hun appartementen, en zelfs wanneer ze vlak voor elkaar staan door het glas van het loket op het postkantoor. Over die personages schreef Marek Haltof het volgende:

Kieślowski modifies the clichéd story about a mature woman who performs the role of sexual educator for a much younger man. Instead of playing with paired opposites such as experience versus innocence and cynicism versus naïvety, he portrays the encounter of two lost souls, two isolated, miserable characters (Haltof 2004:98).

Het glas van het loket en van de ruiten van de appartementen betekent afstand in *Dekalog 6*, maar het glas van de telescoop biedt net intimiteit. Door zijn telescoop kan Tomek het hele doen en laten van Magda volgen, tot de meest privé-zaken aan toe: vrijpartijen, huilbuien, ...

In *Tien Geboden* worden de personages noch fysiek, noch tekstueel gescheiden door glas. De personages komen in elkaars speelveld, en ze lijken daardoor – sneller dan in de film – toenadering te vinden tot elkaar.

In het zevende verhaal is twintiger Majka de tragische figuur. Na zes jaar wil Majka haar dochter terug en ze wil vluchten naar het buitenland, weg van haar strenge en controlerende moeder Ewa. Maar om haar dochter Ania mee naar het buitenland te kunnen nemen, heeft Majka de toestemming nodig van de officiële moeder, van Ewa dus. Majka kan bij niemand op begrip of steun rekenen: haar moeder weigert te voldoen aan haar eisen en Wojtek, de vader van het kind, verraadt haar. Ondanks Majka's inzet en inspanningen om te vluchten met Ania, komt Ewa hen op het spoor. Majka beseft dat Ania haar nooit als haar echte moeder zal beschouwen en dat ze er helemaal alleen voor staat. De radeloze vrouw springt op een voorbijrijdende trein, wellicht om nooit meer terug te keren.

3.2.3. Eenzaamheid in plaats van God

Wanneer Elzbieta in de achtste episode vraagt waarom Zofia God uit haar werk weglaat en wat daar dan voor in de plaats komt, antwoordt die laatste: ‘Eenzaamheid in deze wereld. En ik het hiernamaals... Probeer het maar tot op de bodem uit te zoeken. Als er niets anders is dan de leegte... Als er op het einde niets anders dan leegte overblijft...’ (Kieślowski & Piesiewicz 1990:250).

Zofia woont al jaren alleen in haar kleine appartement en ze krijgt ook weinig bezoek, behalve van haar vereenzaamde buurman die af en toe trots zijn nieuwste postzegelaanwinsten komt tonen. De vrouwen vinden troost bij elkaar en ze kunnen zich eindelijk met het verleden verzoenen. Wanneer Elzbieta ’s avonds naar haar hotel wil terugkeren, vraagt Zofia of ze niet blijft slapen. ‘Ik hoop dat je er niets tegen hebt...maar misschien wil je hier blijven. Ik heb een kamer. Het gebeurt niet vaak dat iemand in die kamer overnacht’, zegt de vrouw (1990:251).

De man die in de oorlog de kleine Elzbieta zou opvangen, maar valselijk werd beschuldigd van samenwerking met de Gestapo, ‘kon er zich niet bij neerleggen dat zijn eerlijkheid in twijfel werd getrokken’ (Tachelet 2009b:41). Wanneer Elzbieta hem opzoekt in zijn kleermakersatelier, verkiest hij niet te praten over het pijnlijke verleden. Hij negeert haar vragen en probeert halsstarrig het onderwerp te veranderen. ‘Ik ga niet praten over wat er was tijdens de oorlog. Ik ga niet praten over wat er was na de oorlog. Ik kan wel praten over wat er nu is. Ik kan een jurk voor u naaien, een mantel of een mantelpakje. U kunt zelf het model uitzoeken’. Elzbieta probeert hem te doen praten, maar hij blijft haar vragen negeren: ‘U zou mij hebben gered. Daar wilde ik u voor bedanken, dat u dat wilde doen’, zegt ze. Waarop hij: ‘Heeft u zelf de stof? Het is nu zo moeilijk om aan iets goeds te komen waar je wat van maken kunt’. Even lijkt het erop dat hij zal spreken wanneer Elzbieta zegt: ‘Ik was zes jaar oud. In de winter van negentiendrieënveertig...’ ‘Toen was ik tweeëntwintig’ vult hij nadenkend en ernstig aan. Maar dan herpakt hij zich snel en vraagt met een verkopersglimlach: ‘Een mantelpakje of een mantel?’. ‘U wilt echt niet met me praten?’ ‘Echt niet’, antwoordt hij (allemaal uit: Kieślowski & Piesiewicz 1990:256).

In de film eindigt de episode met de kleermaker die vanuit zijn atelier door het raam naar buiten kijkt waar de twee vrouwen met elkaar praten en elkaar vastnemen. Hij bekijkt het tafereel triest en gelaten. Haltof beschrijft de scène in zijn boek over Kieślowski's werk: '[H]e cannot share their sense of closeness. The window bars physically and symbolically separate him from the two women' (Haltof 2004:101).

In de theaterversie wordt op een andere manier – met woorden – nadruk gelegd op de eenzaamheid van de personages. Zo zegt Elzbieta: 'Vreemd hoe alles zich steeds herhaalt: zelfde geboden, zelfde zonden. Alleen de eenzaamheid wordt groter. Bij u ook' (Tachelet 2009b:42). Wanneer Zofia antwoordt dat enkel eenzaamheid in de plaats komt van het geloof, herhaalt de kleermaker die ook aanwezig is op de scène met weemoedige stem: 'Ja, de eenzaamheid' (Ibidem).

3.2.4. Conclusie

Volgens Johan Simons wordt onze samenleving steeds meer ‘capsulair’, waarmee hij bedoelt dat we steeds meer in isolement leven. ‘Maar’, zegt hij ‘je kunt misschien het tij ook niet keren. Een wereld ontwikkelt zich zoals hij zich ontwikkelt’ (Stuivenberg 2007). De mensen in die anonieme wereld voelen zich eenzaam, en dat vormt één van de vertrekpunten in Kieślowski’s verhalen.

In tegenstelling tot het decor bij *Tien Geboden*, waar het centrale begrip ‘recyclage’ is (zie 2.2.5.) en dat onder andere wegens praktische redenen niet de eenzaamheid van de personages uitbeeldt, reflecteert de setting van *Dekalog* vaak het gevoelsleven van de personages, zoals een leeg Warschau op kerstnacht en de door eenzaamheid getergde Ewa. Kleine elementen in die episode, bijvoorbeeld een close-up van de televisies in de beveiligingskamer van het station waarop geen mens te zien is, benadrukken de leegte van de stad.

Kieślowski’s beeldregie bestaat vaak uit glas en ruiten om de – emotionele – afstand tussen de personages weer te geven. In *Dekalog 3* bijvoorbeeld wanneer zowel Krzysztof als Ewa die buiten staan via een raam naar het gezellige kersttafereel binnenshuis kijken, en in *Dekalog 8* wanneer de kleermaker vanuit zijn kleermakersatelier naar buiten kijkt waar Elzbieta en Zofia elkaar omhelzen. Maar in *Dekalog 6* symboliseert het glas niet enkel afstand: de telescoop van Tomek biedt net intimiteit. Glas kan afstand aanduiden en ‘biedt bescherming maar tegelijk ook de mogelijkheid om [...] te kijken, gezien te worden en zichzelf te spiegelen’ (Casagrande 1990:12).

Tien Geboden bevat opmerkelijk meer humoristische elementen dan *Dekalog*: de acteurs brengen zelfs een pijnlijk thema als eenzaamheid met de nodige ironie door onder andere karikaturen neer te zetten en ook door de muziekkeuze. Doordat de verhalen in de theaterversie met ironie en relativiseringsvermogen worden gebracht, wordt het stuk aangenamer en toegankelijker om in een marathonversie van vijf uur te bekijken. *Dekalog* moest zich niet beroepen op humor om het geheel toegankelijker te maken aangezien elke aflevering slechts een klein uur duurt, en de delen afzonderlijk werden uitgezonden.

Wegens praktische redenen beeldt het decor in elk verhaal verschillende plaatsen tegelijkertijd uit – onder andere een appartementswoning, een auto die rondrijdt in Warschau, een ziekenhuis, een winkel, een concertzaal, ... Daardoor zitten de personages vaak al klaar in ‘hun’ ruimte, terwijl het verhaal zich nog in een andere ruimte afspeelt. In *Tien Geboden* zijn de personages – visueel – nooit alleen op scène, maar dat vermindert hun eenzaamheidsgevoel niet. Ook in *Dekalog* bevindt de engel zich op het beslissende moment altijd in de buurt van de hoofdpersonages. Wilde Kieślowski daarmee meegeven dat de mens zelfs op de meest moeilijke momenten niet alleen is en zich kan beroepen op een hoger iets?

3.3. Dood

Danusia Stok bundelde verschillende interviews van Kieślowski in haar boek tot één geheel. In één van die interviews had Kieślowski het onder andere over de ergste angst van de mens: de eenzaamheid.

When I ask: 'What are you really afraid of?', I often hear the reply, 'I'm afraid of being alone.' Of course, there are people who answer that they're afraid of death but in the majority of the cases, now, people say, 'I'm afraid of loneliness. I'm afraid of being alone.' (Kieślowski & Stok 1993:160).

De angst voor een eenzaam leven is tegenwoordig de grootste vrees bij veel mensen. Maar ook de dood – en wat daarop volgt – is een fundamenteel maar niet te vatten begrip dat elke mens, ongeacht afkomst of ras, bezighoudt. Vroeg of laat krijgt iedereen ermee te maken en het is dus ook onvermijdelijk één van de belangrijkste thema's in Kieślowski's verhalen waarin het alledaagse leven van de gewone mens centraal staat.

Ook Johan Simons werkte voor hij *Tien Geboden* maakte al vaker met het thema. In zijn speech naar aanleiding van het eredoctoraat dat hij van de Gentse Universiteit in 2009 ontving, zei hij

[dat] de kracht van het toneel is dat het leven en dood op hetzelfde moment kan tonen, dat een acteur op de grond gaat liggen en zegt 'ik ben er nu niet, ik ben dood' en een seconde later weer opstaat en doorgaat daar waar hij gebleven was. In theater kun je de tijd stilzetten. Dat het voor dood spelen zo'n vooraanstaande rol is gaan innemen in mijn theaterwerk, heeft vast met het ouder worden te maken. [...] Het podium helpt me om mijn doodsangst te bezweren. Net omdat ik in het theater creatief met tijd, met dat breukvlak tussen leven en dood, kan omspringen waar me dat in het gewone leven niet gegund is (Simons 2009).

In *Tien Geboden* zet Simons die tijd op verschillende momenten stil, bijvoorbeeld wanneer de taxichauffeur uit het vijfde verhaal na zijn moord plots opstaat en door een minieme kostuumwissel herrijst als een ander personage binnen datzelfde verhaal.

3.3.1. Zielenstrijd

In het eerste deel van *Dekalog* en *Tien Geboden* leren we Paweł kennen. Wanneer hij in de krant een doodsbericht ziet, roept dit verschillende vragen op bij de leergierige jongen: ‘Waarom gaan mensen dood?’, vraagt hij aan zijn vader. Krzysztof interpreteert de vraag op een verkeerde manier en hij geeft zijn zoon een rationeel antwoord: ‘Dat verschilt. Hartproblemen, kanker, ongevallen of gewoon door ouderdom’ (Kieślowski & Piesiewicz 1990:24). In *Tien Geboden* begrijpt tante Irena waar Paweł naartoe wil, en ze zegt vanaf de zijkant: ‘Maar dat bedoelde hij toch helemaal niet?!’. ‘Wat is dat eigenlijk, dood?’, probeert Paweł en opnieuw geeft Krzysztof een wetenschappelijke verklaring: ‘Dood? Het hart houdt op met bloed rondpompen. Het bloed bereikt de hersenen niet en dan staat alles stil. Het houdt op. Dat is het einde’ (allemaal uit: Tachelet 2009a:4-5).

Paweł bekijkt het overlijdensbericht in de krant: ‘Hier staat: moge haar ziel vrede vinden. Je zei niets over een ziel’. ‘Zo wordt dat gewoon gezegd’, antwoordt de immer rationele Krzysztof (2009a:5). Zowel Pawełs vader als zijn tante hebben hun eigen idee over het bestaan van een ziel, en ze delen allebei hun waarheid met Paweł. In haar analyse van *Dekalog 1* schreef Lisa Di Bartolomeo dat ‘[t]he film is at one level a battle over Paweł’s soul; he is enthralled by the power of technology, the lure of epistemology rather than mystification... Paweł must lose his life rather than lose his soul’ (Di Bartolomeo 2000:54). Voor het te laat is en hij net zoals zijn vader zijn ziel kwijtraakt aan de wetenschap, verliest hij zijn leven. In zijn bespreking van *Dekalog 1* analyseert Marek Haltof ook het kleurgebruik in de film:

The combination of blue and green, perhaps symbolically a juxtaposition of the spiritual and the material, also organises the film on the visual level. [...] The colour green features particularly in the scenes with the computer; the green light of its screen is reflected on the boy’s face, possibly signalling an attempt to conquer the boy’s soul (Haltof 2004:83).

Maar er is nog iets dat Paweł bezighoudt: ‘Toen ik naar de winkel ging, zag ik een bevroren hond op de grond liggen. Ik knielde naast hem neer en vroeg me af: waarom? Wat heb ik eraan om te weten wanneer Miss Piggy Kermit heeft ingehaald?’, vraagt hij geëmotioneerd. ‘Welke hond was het?’, vraagt Krzysztof. ‘Die met die gele ogen. Hij snuffelde altijd bij de

vuilnisbakken rond, dat arme beest. Weet je wel?'. Hoewel Paweł in het verhaal meer interesse toont in het wetenschappelijke, hoopt hij dat zijn tante gelijk heeft over het bestaan van een ziel en zegt: 'Misschien heeft [de hond] het nu wel beter' (allemaal uit: Kieślowski & Piesiewicz 1990:25).

In *Dekalog 1* komen er – naast de dode hond en de vragen over de dood – verschillende tekens voor die de dood van Paweł voorspellen. Bij het begin van de film kijkt Irena naar een filmpje waarin Paweł lachend naar de camera toe rent. Haar tranen – die weerspiegeld worden door de engel aan het meer – doen vermoeden dat er iets met de jongen is gebeurd. Toen hij nog leefde, had Paweł ongerust aan Krzysztof gevraagd wat er dan na de dood overblijft, als de ziel niet bestaat. 'Herinneringen, ja. Die zijn belangrijk. Of iemand lief of vriendelijk was. Dat in iemands mond een tand ontbrak', antwoordt Krzysztof (Tachelet 2009a:5). De video van een lachende, lopende Paweł is een blijvende herinnering aan de jongen. Marek Haltof interpreteert die scène als volgt:

The screen almost freezes, thus almost immortalising the boy, transferring him to another realm, the realm of human memory. [...] The accidental footage taken by a television crew during the visit to Paweł's school extends our failing memory. It preserves the smile on Paweł's face and his moment of happiness (Haltof 2004:83).

In *Dekalog* hanteert Kieślowski een sobere maar opvallende beeldregie, waarbij naast het herhaalde gebruik van glas, het veelvuldige voorkomen van vloeistoffen opvalt. De toestand van de vloeistoffen kan symbolisch worden geïnterpreteerd: wanneer de vloeistoffen vloeibaar zijn, verwijzen ze naar het leven, maar wanneer hun toestand vast is, verwijst dit in bijna alle gevallen naar de dood. In de eerste *Dekalog* valt dit het meeste op: op school krijgen Paweł en zijn vrienden gratis melk voor een actie, en de cameraploeg filmt de spelende en lachende kinderen. Wanneer Paweł thuis is, merkt hij dat de fles die hij buiten had gezet om te kijken hoe hard het vriest, is gebarsten. De vloeistof is hard, en suggereert de (nakende) dood van de jongen. De gebarsten fles is tevens een symbool dat vooruitwijst naar het gebroken ijs op het meer, net zoals de gebarsten inktpot dat deed.

Zoals al uit de andere hoofdstukken bleek, komen in *Tien Geboden* veel minder symbolen voor. De eerste scène met een wenende Irena en de engel die in de film als voorbode voor de tragische afloop dient, ontbreekt waardoor het theaterpubliek lange tijd niet vermoedt dat er

een drama staat te gebeuren, terwijl dit bij de film voor de oplettende kijker al vanaf de eerste scène duidelijk is.

Wanneer Pawels lichaam in de film uit het water wordt gehaald, klinken de hoge schelle noten van een panfluit en iedereen rond het meer knielt voor de dode jongen, wat de scène nog aangrijpender maakt. De mensen bidden voor de ziel van de jongen. Aan het einde van de theaterversie kijken alle acteurs in stilte toe hoe Paweł uit het water wordt gehaald, maar ze knielen niet. De verschillende context van het katholieke Polen versus een vrij België kan hiervoor een mogelijke reden zijn.

3.3.2. Dodelijk dilemma

In het tweede verhaal moet Dorota beslissen over het leven van haar ongeboren kind. Als haar echtgenoot doodgaat, dan laat ze het kind leven. Maar als haar man het haalt, dan laat ze het kind aborteren. Wat er ook gebeurt, iemand van haar naasten – of haar echtgenoot of haar kind – zal sterven: een leven voor een leven. Ze klopt aan bij de arts die haar man behandelt en vraagt hem naar de toestand van haar echtgenoot. De vijandigheid in die scène toont de gespannen sfeer die de rest van de gesprekken tussen Dorota en de arts kenmerkt: ‘Ik ben de violiste van de bovenste verdieping. Herinnert u mij zich nog?’ vraagt Dorota. ‘Ja, u heeft twee jaar geleden mijn hond doodgereden’, antwoordt de dokter. Ze vraagt naar de gezondheidstoestand van haar man – ‘het is dringend’ – maar de geneesheer wimpelt haar af. ‘Jammer dat ik twee jaar geleden u niet overreden heb’, breekt Dorota het gesprek af. In de theaterversie vraagt de dokter verontwaardigd wat ze zei, waarop de poetsvrouw naïef herhaalt: ‘Jammer dat u niet overreden heb’ (allemaal uit Tachelet 2009a:12).

Later in het verhaal biecht ze de arts op waarom ze zijn hulp zo hard nodig heeft. Maar de arts wil Dorota niet helpen omdat hij nog elke dag vreselijk lijdt door het verlies van zijn gezin in de Tweede Wereldoorlog. Verder kan hij haar ook niet helpen: haar echtgenoot heeft slechts 15% overlevingskans ‘[m]aar ik heb in mijn loopbaan teveel mensen gezien die leefden, hoewel dat eigenlijk niet meer kon, en evenveel die stierven zonder dat daar een reden voor was’ (2009a:16). Wonder boven wonder: uiteindelijk halen zowel Andrzej als de baby het.

Het dilemma van Dorota – dat heel expliciet met de dood te maken heeft – wordt vooral in de film extra in de verf gezet door enkele elementen. In de eerste scène bijvoorbeeld vindt de conciërge van het flatgebouw een bevroren haas op de grond, die net als de bevroren hond in *Dekalog 1* verwijst naar de dood. Volgens Marek Haltof zijn Dorota’s dilemma’s ‘externalised: before taking a decisive step, she meticulously destroys the only green plant in her flat; in another scene she deliberately smashes a cup of tea (portrayed in slow motion)’ (Haltof 2004:85). Allebei worden ze in close-up gefilmd en ze staan symbool voor het jonge leven dat Dorota wil beëindigen. Wanneer ze de kop thee laat vallen, lijkt de vrouw een belangrijke beslissing te nemen. Even later maakt ze inderdaad een afspraak met haar gynaecoloog voor een abortus. De doodsstrijd die Andrzej levert, wordt gesymboliseerd door een extreme close-up: een wesp probeert tevergeefs uit een glas drank te raken. Uiteindelijk

lukt het de wesp, en de volgende scène met Andrzej toont dat ook hij er – miraculeus – bovenop is geraakt.

Het theaterstuk mist deze close-ups, en slechts in één tekstueel fragment wordt verwezen naar de aftakeling van Andrzej. Wanneer de dokter aan zijn poetsvrouw vraagt naar haar mening over een cactusplant zegt hij: ‘Deze cactus, die is ziek, denkt u niet?’ (Tachelet 2009a:12). ‘Ja, die gaat kapot’, antwoordt zij daarop (Ibidem). Dit kan een verwijzing zijn naar de steeds slechter wordende toestand van Andrzej, naar Andrzej ‘die kapotgaat’.

3.3.3. Doodsverlangen

In *Dekalog 3* staat de eenzaamheid van Ewa centraal, en die eenzaamheid leidt bij haar tot een doodsverlangen. Ewa heeft het erg moeilijk om alleen te zijn op een nacht als kerstnacht, wanneer iedereen zich terugtrekt in huis met vrienden en familie. Ze besluit om het gezellige feestje van haar ex-minnaar Janusz te verstoren en speelt een spel met hem dat over haar leven zal beslissen. Als Janusz bij haar blijft tot de volgende nacht, dan pleegt ze geen zelfmoord.

Maar ook Janusz lijkt te willen flirten met de dood. Vanaf de eerste scène wordt hij al voorgesteld als een levensmoeë man, iemand zonder vreugde. In *Dekalog 3*, wanneer hij en Ewa op weg zijn naar haar huis, trekt Janusz de aandacht van een politiewagen door hen met gierende banden te passeren. De auto, die gesignaleerd staat aangezien Janusz hem als vermist opgegeven had om geen argwaan te wekken bij zijn vrouw, trekt de aandacht van de politiemannen en ze zetten de achtervolging in. De auto's rijden aan een razende vaart door het lege centrum van Warschau. Iets later zet Janusz zich aan de kant, en hij kan de politiemannen overtuigen dat hij de eigenaar van de auto is, waarop de politiemannen wegrijden. Ewa en Janusz kijken elkaar lang aan. 'Zullen we het nog eens proberen?' vraagt Ewa (Tachelet 2009a:29). 'Doe je gordel om!', zegt Janusz op zijn beurt (Ibidem). Ewa schudt haar hoofd. Janusz start de auto en gaat steeds sneller rijden. Wanneer ze op een brug komen, en al meer dan 100 kilometer per uur rijden, komt een tegenliggende tram – die bestuurd wordt door de 'Angel of Fate' – recht op hen af. In *Tien Geboden* wordt die scène begeleid door '*J'aime la vie*' van Sandra Kim (zie hoofdstuk 3.2.2.). De fatale crash lijkt onvermijdelijk, tot Janusz plots het stuur omgooit, waardoor duidelijk wordt dat hij het voor de adrenaline deed en niet omdat hij dood wilde. Na een nacht vol leugens halen de twee samen de ochtend, en op die manier redt Janusz Ewa's leven.

3.3.4. ‘A story about a young boy who kills a taxi-driver and then the law kills the boy’

Het vijfde verhaal is het ‘doodsverhaal’ bij uitstek. Het verhaal brengt twee hoofdpersonages in beeld die het slachtoffer zijn van hun omgeving. ‘Als dingen anders waren, was ik hier misschien niet vandaag’, zegt Jacek in zijn cel enkele ogenblikken voor zijn executie (2009a:55). Het is het toeval dat de mannen samenbrengt: taxichauffeur Waldemar die verschillende klanten afwijst voor hij uiteindelijk Jacek oppikt en Jacek die eerst ongeïnteresseerd door Warschau zwerft om dan de taxi van onze chauffeur te nemen.

Jaceks zwerftocht door de stad, de belevenissen van de taxichauffeur en hun uiteindelijke ontmoeting zijn flashbacks die tussen het pleidooi van de advocaat Piotr voorkomen. Hij is een fervent tegenstander van de doodstraf en dat blijkt duidelijk uit zijn speech:

De wet moet de natuur niet nabootsen, maar het verbeteren. Mensen hebben de wet bedacht om hun onderlinge verhoudingen te regelen. Wat we zijn en hoe we leven wordt bepaald door de wet die we respecteren dan wel overtreden. De mens is vrij. Z’n vrijheid wordt beperkt door het recht op vrijheid van anderen. En straf is een vorm van wraak vooral als het bedoeld is om de misdadiger pijn te doen en niet om de misdaad te voorkomen. Maar in wiens naam oefent de wet wraak uit? In naam van de onschuldigen? Zijn de wetgevers wel echt onschuldig? (2009a:52).

In *Tien Geboden* worden de delen die in de film als flashback te zien zijn, verteld door de moeder van Jacek – zij treedt als moeder én als verteller op. Ze vertelt het verhaal van de moord op de taxichauffeur niet als een afstandelijke verteller, maar ze heeft het schijnbaar erg moeilijk met het verhaal. Bij momenten raakt ze erg overstuur. De moord zelf vertelt ze zonder veel moeite tot in de kleinste details, maar daarna stort ze in. Het daaropvolgende moment wanneer Jacek zijn moeder probeert te troosten wordt begeleid door Gregoriaanse gezangen, die de al pakkende scène nog ontroender maken. In de film komt Jaceks moeder niet voor, behalve even als figurant in de rechtszaal.

Hoeveel moeite de advocaat ook doet en hoe onderbouwd zijn argumenten dan wel mogen zijn, het is onvermijdelijk dat Jacek tot de doodstraf wordt veroordeeld. De advocaat is diep teleurgesteld en hij vraagt de procureur-generaal na afloop van het proces of het iets had uitgemaakt als hij een oudere en bekendere advocaat geweest was. ‘Helemaal niets’,

antwoordt die. ‘De dingen die ik gezegd heb... Misschien had ik het anders kunnen zeggen?’. ‘Uw pleidooi... was het beste pleidooi tegen de doodstraf dat ik in jaren gehoord heb. Maar de uitspraak had niet anders kunnen uitpakken. U heeft geen fouten gemaakt, als advocaat noch als mens’, antwoordt de procureur-generaal. ‘Deze zaak had door een betere rechter behandeld kunnen worden. Alles wat er gaat gebeuren is mijn fout. Biedt dat geen soelaas?’, vraagt hij aan de advocaat. ‘Nee’, antwoordt die. ‘U bent vandaag een jaar ouder geworden’ (alles uit: Kieślowski & Piesiewicz 1990:159).

Voor de executie bezoekt de advocaat Jacek in zijn cel. Tijdens hun gesprek komt de menselijke kant van Jacek boven: liefdevol praat hij over zijn zusje dat op twaalfjarige leeftijd is gestorven. Hij had samen met zijn beste vriend wodka en wijn gedronken, en toen die vriend door het bos naar huis ging, reed hij met zijn tractor Jaceks zusje aan. Het schuldgevoel heeft Jacek nooit kunnen loslaten. Hij vertelt de advocaat dat er naast het graf van zijn vader en zus nog een plaats is voor een derde persoon, en het is zijn wens naast hen begraven te worden. In *Tien Geboden* antwoordt de verteller, die tevens de moeder van Jacek speelt: ‘Natuurlijk, dat mag, jongen’ (Tachelet 2009a:54). Jacek vraagt de advocaat ook of hij een foto wil ophalen en die aan zijn moeder kan bezorgen. Op de dag van de moord had hij aan de verkoopster van een fotowinkel gevraagd om een foto van een meisje in een wit jurkje en met bloemen in het haar te vergroten. Hij had haar ook gevraagd of het waar is dat je op een foto kunt zien of iemand nog leeft of niet. ‘Onzin. Laat je toch niets wijsmaken’, had de verkoopster geantwoord (Tachelet 2009a:49). Tijdens het gesprek tussen Jacek en de advocaat in de cel leren we dat het meisje op de foto zijn zusje is.

Daarna klopt een cipier op de deur: ‘De directeur en openbare aanklager willen weten of u klaar bent’ (Kieślowski & Piesiewicz 1990:164). ‘Zeg tegen de aanklager dat ik nooit klaar zal zijn’, antwoordt de advocaat bitter (Ibidem). In de film leiden de cipers hem onnodig bruusk naar de executiekamer en er is een hele delegatie aanwezig bij de terechtstelling: de gevangenisdirecteur, de beul, de assistent-beul, een arts, een priester, de advocaat, de procureur-generaal en een stuk of vijf cipers om Jacek in bedwang te houden. Daar wordt hij eerst gezegend door de priester, waarna de procureur-generaal de straf voorleest:

De rechtbank van Warschau veroordeelt Jacek Lazar, schuldig bevonden aan de roofmoord op Waldemar Rybkowksi te Warschau op 16 maart 1987, op grond van artikel 148, paragraaf 1 en artikel 44 paragraaf 23 van het Strafrecht, tot de doodstraf

en de ontzegging van al zijn burgerrechten. De hoge raad heeft het vonnis bekrachtigd (Tachelet 2009a:56).

Beide moordscènes worden tot in de kleinste details in beeld gebracht (in geval van de film) en verteld (in geval van het theaterstuk). Die koele manier van registreren wekt afschuw op en maakt van beide scènes erg intense en pakkende momenten. Eerst de stuntelige moord met voorbedachten rade – getuige het touw en de ijzeren buis die Jacek bijheeft: hij stuurt Waldemar naar een afgelegen plaats waar hij hem van achteren probeert te wurgen met het touw, maar dat blijft tussen zijn tanden steken. Daarna klopt hij hem verschillende keren op de armen en de benen met de ijzeren staaf – ‘Ja, daarmee kan je gaten in het cement slaan’ (2009a:51). Ten slotte sleurt hij de chauffeur uit de auto, hij bedekt zijn gezicht met een doek en slaat dan enkele keren met een zware steen op het gezicht van Waldemar. In de gevangenis gaat het er bij de voorbereiding iets anders aan toe: koel en zakelijk controleert de beul het touw en het luik en hij plaatst een bakje onder het luik. Hoewel alles goed voorbereid is, doet de terechtstelling in de film erg onhandig en verwarrend aan. In een laatste wanhoopsdaad probeert Jacek nog te ontsnappen uit de handen van de cipiers. Dan slepen de cipiers de geblinddoekte jongeman naar de plaats waar de beul het touw rond zijn nek legt. De assistent-beul spant het touw op en schreeuwt daarbij. Die elementen maken de hele scène nog gruwelijker dan ze al is.

De film heeft eerder de uitstraling van een semi-documentaire en doordat Kiesłowski de moordscènes op dezelfde gruwelijke manier in beeld brengt, lijkt het alsof hij beide moorden gelijkstelt. Kiesłowski vindt inderdaad dat er geen verschil bestaat tussen moord door een individu of moord door de wet:

I think this film isn't really about capital punishment but about killing in general. It's wrong no matter why you kill, no matter whom you kill and no matter who does the killing. [...] The film was an indictment of violence. Inflicting death is probably the highest form of violence imaginable; capital punishment is an infliction of death. In this way, we link violence and capital punishment and the film is against capital punishment as a form of violence (Kiesłowski & Stok 1993:160/166).

In het begin van de film wanneer Waldemar zijn auto wast, zoomt de camera in op het hoofd van een poppetje dat aan de achteruitkijkspiegel hangt. Het trollenpopje is van zijn lichaam ontdaan, wat door de extreme close-up gedurende enkele seconden extra belicht wordt en ondersteund wordt door dreigende muziek. Het publiek wordt gealarmeerd en kan het poppetje zien als een verwijzing naar de ‘onthoofding’ van de taxichauffeur – zijn hoofd wordt geplet door een steen – en van de jonge moordenaar – hij wordt opgeknoopt. In *Tien Geboden* wordt dit beeld gedegradeerd tot een banaal detail: het hoofd wordt vervangen door een ET-poppetje. Het theaterpubliek krijgt daardoor minder ‘voorkennis’, en het voelt de dreiging niet. Maar Simons en Tachelet geven het theaterpubliek op een andere manier zelfs meer kennis mee: al aan het begin van het verhaal draagt de advocaat Jaceks straf voor, waarna hij ‘de titel’ van het verhaal dat zal volgen voordraagt: ‘De roofmoord op Waldemar Rybkowski’. Dat is de cue voor de verteller/de moeder van Jacek om het verhaal te starten. Het publiek weet dus meteen dat Jacek Waldemar zal vermoorden.

Het serieuze onderwerp maakt van het vijfde verhaal het zwaarste van *Tien Geboden*, en het is misschien daarom dat het zo eenvoudig in beeld wordt gebracht. Terwijl bij de andere geboden de volledige scène en soms zelfs de volledige zaal als speelvlak wordt gebruikt, beperkt de ruimte zich bij het vijfde gebod tot het middendeel van de voorscène. Jacek zit op een veldbed naast zijn moeder, en de advocaat en taxichauffeur staan recht, maar gebruiken slechts een klein deel van de scène. De andere acteurs zitten in de buurt van het veldbed op stoelen verspreid. De moeder vertelt heel gedetailleerd wat er gebeurt tijdens de moord op de taxichauffeur, maar de moord wordt niet uitgebeeld. De taxichauffeur grijpt wel naar zijn keel wanneer hij – tekstueel – wordt gewurgd en hij zakt daarbij langzaam op de grond, maar in tegenstelling tot de geweldige moordscène in *Dekalog 5*, wordt de moord in het theaterstuk heel sereen en kalm uitgebeeld. In het theaterstuk neemt de taxichauffeur na zijn dood de rol aan van de beul die Jacek zal ophangen. *An eye for an eye?*

Hoewel de inhoud van het stuk zwaar te verteren is, integreerden Tachelet en Simons ook humor in het vijfde deel van *Tien Geboden*, waardoor het deel toch tussen de andere geboden past. Bijvoorbeeld wanneer de moeder de taxichauffeur beschrijft: ‘Hij draagt een Amerikaanse broek. Made in China’ (Tachelet 2009a:47). Wanneer Jacek zich in de executiekamer bevindt, wordt hem nog een sigaret aangeboden. ‘Ja, maar hij rookt enkel zonder filter’, zegt zijn moeder, waarop het publiek hardop lacht (2009a:56). In tegenstelling tot *Tien Geboden* is dat fragment in de film helemaal niet komisch.

Het verhaal eindigt zowel in de film als in de theaterbewerking op dezelfde manier: de advocaat die, getraumatiseerd door de executie en vol afschuw voor het rechtssysteem, roept: ‘Ik haat jullie! Ik haat jullie!’. In het theaterstuk rent de vrouw van de advocaat – die in de televisieversie niet en in de kortfilm wel voorkomt – op hem af om hem te troosten.

Het theaterstuk komt op verschillende vlakken meer overeen met *A Short Film About Killing*: de vrouw van de advocaat – die in de televisieversie niet voorkomt – komt verschillende keren aan bod in *Tien Geboden*, bijvoorbeeld wanneer ze haar man feliciteert met zijn geslaagde eindexamen of wanneer ze hem op het einde van het verhaal in haar armen neemt om hem te troosten. De kortfilm is ook explicieter dan zijn televisieversie:

Both ‘killing sequences’ are longer in the theatrical version, which also contains some graphic material, perhaps unsuitable for television viewers. This includes Jacek repeatedly hitting the lying taxi driver with a stone and the image of the hanged Jacek with his bodily fluids dripping into a plastic container that is placed below him. (Haltorf 2004:92).

In de theaterversie wordt ook beschreven hoe ‘druppels dik bruin vocht’ uit de broekspijpen van Jacek sijpelen (Tachelet 2009a:57). Het theaterpubliek, twintig jaar na de release van de filmserie, is waarschijnlijk minder snel geschokt dan een Pool die na jarenlange censuur zulke beelden voor de eerste keer te zien krijgt.

3.3.5. Allesvernietigende liefde

Het zesde en negende verhaal draaien allebei om een allesvernietigende liefde: wanneer Magda Tomeks liefde niet kan beantwoorden en ze hem vernedert in het zesde verhaal, ziet de jongeman als enige uitweg de dood. Volgens Slavoj Zizek is *Dekalog 6* geen film over liefde is, maar ‘A Short Film About Self-Killing’. Het is een film

in which a Peeping Tom male character stalks and harasses a woman who traumatises him, finally attacking her with a knife: *Decalogue 6* is a kind of introverted “slasher” in which the man, instead of striking at the woman, turns his murderous rage against himself (Zizek 2001:115).

In het negende verhaal probeert Roman zelfmoord te plegen wanneer hij zijn vrouw Hanka opnieuw verdenkt van overspel. Hij stort zich van een brug, onder het toezicht van de ‘Angel of Fate’. Maar het vermeende bedrog van zijn vrouw was slechts een ongelukkige samenloop van omstandigheden. Wanneer Hanka in paniek thuiskomt omdat ze weet dat Roman haar zal verdenken, vindt ze zijn afscheidsbrief. Bang dat ze te laat is, stort ze helemaal in, maar dan belt Roman haar op vanuit het ziekenhuis. Gelukkig voor hen was zijn zelfmoordpoging mislukt.

3.3.6. Tot de dood ons herenigt

In het tiende verhaal heeft de dood een positieve kant: de broers Artur en Jerzy hadden jarenlang amper contact met elkaar en met hun vader, maar daar brengt zijn dood verandering in. De dood van de filatelist brengt zijn twee zonen samen, en via zijn postzegelverzameling brengt het hen ook dichterbij hem. ‘Voor deze collectie heeft uw vader z’n hele leven opgeofferd. Het zou misdadig zijn om iemands werk van 30 jaar zomaar weg te gooien. Ook al was die persoon je vader die je nauwelijks kende’, aldus de voorzitter van de filatelistenbeweging (Kieślowski & Piesiewicz 1990:313).

Artur en Jerzy besluiten de collectie niet te verkopen en ze nemen de passie van hun vader over. ‘Zijn familie, zijn beroepsleven en misschien ook wel zijn gevoelens heeft hij aan die edele hartstocht opgeofferd’, zegt de voorzitter van de filatelistenbeweging op zijn begrafenis (1990:299). Zijn zonen maken dezelfde opofferingen: Artur, die de leadzanger is van een bekende rockband, zegt een tour met zijn band af en Jerzy verliest zijn vrouw en kind, én geeft zelfs een nier af om een zeldzame postzegel te kunnen bemachtigen.

In de film zitten opnieuw enkele sterke close-ups die verwijzen naar de dood: de camera toont een eenvoudige kamer en zoomt dan in op een bokaal waarin enkele dode vissen drijven. De dode vissen in de vervuilde bokaal en de muf uitzierende kamer doen vermoeden dat het al even geleden is dat iemand de kamer betrad. De muziek klinkt dreigend hoog en onheilspellend, en die elementen samen zorgen ervoor dat de kijker al een vermoeden krijgt dat er iemand is gestorven. En inderdaad, in de volgende scène staan de broers Artur en Jerzy samen op het kerkhof aan de kist van hun vader, en de scène eindigt met een lugubere close-up van de kist die langzaam in de grond zakt.

De theaterversie begint met de begrafenis van de oude man, en heeft de verwijzingen naar ‘een dode’ dus niet nodig. Daardoor mist het publiek van *Tien Geboden* die opbouwende spanning. Dit zal de hele episode door zo zijn: hoewel zowel de film- als de theaterversie veel humor bevat, heeft de film ook nog enkele spannende elementen waarin de kijker uitgedaagd wordt om de verschillende puzzelstukken samen te leggen, terwijl het theaterpubliek dit op een presenteerblaadje krijgt.

Zowel in de filmversie als in de theaterversie is het tiende gebod verschillend van de voorafgaande negen delen: het verhaal is een zwarte komedie met tragikomische elementen. De filatelist kende zijn zonen niet, maar omdat hij zelf te weinig geld had voor een pak werd hij begraven in een pak van Jerzy: ‘Weet je wat hij in de kist aanhad? Een pak dat nog van mij is geweest!’, brult Jerzy vol verontwaardiging (Tachelet 2009b:65). De film opent met een nummer van Arturs band, *City Death*, met de expliciete titel ‘*Kill, kill*’. Op dat moment komt Jerzy de concertzaal binnen om – zo leren we later – Artur te vertellen dat hun vader is gestorven. In het laatste gebod durft Kieślowski te lachen met de dood en in *Tien Geboden* maakt het tempo en de energie van de acteurs het verhaal nog absurder. Frank Focketyn bijvoorbeeld wisselt niet af tussen twee rollen, maar hij neemt vijf rollen tegelijk op zich, en soms wisselt hij zelfs binnen één zin van rol. Johan Simons maakt het ironische tiende verhaal op die manier helemaal bizar en chaotisch.

3.3.7. Conclusie

Zoals al bij het hoofdstuk over religie en het hoofdstuk over eenzaamheid het geval was, blijkt nog eens bij de bespreking van het thema dood dat de filmserie beduidend meer symbolen bevat. In *Dekalog 1*, *Dekalog 2* en *Dekalog 10* zijn er verschillende elementen die naar de nakende dood verwijzen. Bij *Tien Geboden* worden die symbolen soms tekstueel aangehaald, bijvoorbeeld de dode hond uit *Dekalog 1*, maar de meeste symbolen lieten Tachelet en Simons achterwege. Daardoor mist de theaterbezoeker vaak elementen die de oplettende televisiekijker al snel doorheeft en waardoor hij dus al kan anticiperen op het verhaal.

Net als bij religie en eenzaamheid reflecteren de personages ook over de dood, vooral in het eerste verhaal waar de nieuwsgierige Paweł enkele lastige vragen stelt aan zijn vader, en in het vijfde verhaal wanneer de advocaat in zijn pleidooi tegen de doodstraf enkele sterke argumenten aanhaalt.

De muziek en het decor zijn in mindere mate belangrijk bij het thema dood en vooral de muziek heeft een meer dienende rol. De muziek in de film is algemeen gezien niet de meest opgewekte, maar vooral na de dood van een personage, bijvoorbeeld na de dood van Paweł of na de dood van Jacek, klinken wel erg treurige en weemoedige klanken. In de theaterversie speelt een orgel op die momenten begrafenismuziek.

Zowel in *Dekalog* als in *Tien Geboden* wordt de dood soms niet enkel als iets ‘positiefs’ opgevat – het brengt onder andere twee geliefden terug samen en ook de broers Artur en Jerzy – maar zelfs als iets om mee te lachen, getuige de teksten en de naam van Arturs band en in het theaterstuk het tempo en de energie van de acteurs. Daarmee tonen Kieślowski en Simons dat ze duidelijk niet bang zijn voor de dood en dat ze in het bezit van een groot relativeringsvermogen zijn.

4. Algemene conclusie

In deze masterproef maakte ik een thematische analyse tussen *Dekalog* en *Tien Geboden*. Daarbij had ik aandacht voor zowel de overeenkomsten als voor de verschillen. Ik maakte een vergelijking tussen de twee met behulp van de teksten en de dvd's en besprak de vormaspecten die daarbij opvielen. In de analyses van de volgens mij drie belangrijkste thema's religie, eenzaamheid en dood kwamen verschillende aspecten meermaals terug.

Eén van de opvallendste verschillen tussen *Dekalog* en *Tien Geboden* ligt in het gebruik van symbolen: de film bevat beduidend meer symbolen dan het theaterstuk. Het thema religie vond vooral in het eerste gebod veel overeenkomstige symbolen, en dat deel bevatte ook veel verwijzingen naar de dood. Elke godsdienst heeft bepaalde symbolen, net zoals vele beelden naar de dood kunnen verwijzen. Eenzaamheid is een nog abstracter begrip, en behalve het gebruik van glas was er verder geen symboliek met betrekking tot dit thema. De andere delen bevatten veel (impliciete) details en met betrekking tot het thema religie was de engel een niet te negeren symbool. Voor het thema dood vielen vooral de dode dieren in *Dekalog 1* en *Dekalog 2* op. Het thema eenzaamheid werd symbolisch versterkt door Kieślowski's gebruik van glas en ruiten.

In *Tien Geboden* werden veel van die symbolen – bijvoorbeeld de 'Angel of Fate' uit de film – achterwege gelaten, en daar kon Simons verschillende redenen voor hebben. Om te beginnen is er het praktische aspect: het is onmogelijk voor Simons om alle symbolen uit *Dekalog* te integreren in zijn theaterstuk. Als Simons alle symbolen uit de film zou gebruiken, zou het podium letterlijk bomvol liggen en zouden de acteurs geen ruimte om te spelen hebben. Simons en Tachelet losten dit op door sommige van de symbolen tekstueel 'weer te geven', door ze te laten beschrijven door een verteller (die meestal ook een andere rol op zich neemt). Bij een theatervoorstelling moet het publiek zich nu eenmaal zelf bepaalde dingen voorstellen, verbeelden. In theater wordt – algemeen genomen – meer gesuggereerd dan in film.

Naast de onmogelijkheid om het podium vol te leggen met attributen die dan kunnen verwijzen naar een bepaald thema, kan de blik van de theaterkijker niet worden gestuurd zoals in de film. In *Dekalog* zitten veel close-ups waardoor je niet anders kan dan een detail of een

symbool opmerken. Daarbij komt dat de films op momenten erg ‘traag’ zijn, de camera neemt de tijd om in te zoomen op een bepaald object, gezicht, ... Vaak wordt die bepaalde scène dan nog begeleid door passende muziek, waardoor de kijker automatisch het ‘voorgeschatelde’ beeld gaat interpreteren. In een theaterzaal daarentegen beslist het publiek zelf waar die zijn focus legt, en veel kleine elementen zouden op die manier niet opgemerkt worden. Ook de snelheid van *Tien Geboden* maakt het praktisch onmogelijk om (lang) stil te staan bij bepaalde objecten. Door ‘het gebrek aan symbolen’ heeft het theaterpubliek van *Tien Geboden* minder informatie, minder voorkennis dan de *Dekalog*-kijkers – toch wanneer dit niet op een andere manier wordt opgelost, bijvoorbeeld in het vijfde gebod waar de symbolen die verwijzen naar de dood worden vervangen door een tekstuele flashforward naar Jaceks terechtstelling (zie 3.3.4).

Hoewel de oplossing eenvoudig lijkt – de elementen uit de film in plaats van visueel tekstueel weergeven in het theaterstuk – namen Simons en Tachelet niet alle symbolen en details over. De filmserie werd op één jaar tijd ingeblikt en pas na de montage op de televisie vertoond. Maar in het theater gebeurt alles live: dezelfde verhalen als in de film, maar dan zonder montage en in tijd gehalveerd. De films werden dus gefilterd waarbij enkel de belangrijkste symbolen – of voor de regisseur de meest interessante – in het toneelscript verschenen.

Vooraf op religieus vlak vallen in elk van de tien delen wel enkele details op waar de camera even op rust, maar die voor de rest weinig betekenen. In *Tien Geboden* vielen bijna al die elementen weg, en naast de mogelijke verklaringen van hierboven, is ook de context hiervoor wellicht verantwoordelijk. In 1989, net wanneer het strenge communistische regime zijn laatste adem blies, hielden vele Polen zich vast aan één van de enige dingen die ze nog hadden: hun geloof. Het is ook pas na de val van het communisme in 1989 dat een volledige godsdienstvrijheid in Polen van kracht ging, terwijl de godsdienstvrijheid er in België en Nederland al kwam in respectievelijk 1831 en in 1579. In de eenentwintigste eeuw heeft het (katholieke) geloof in België een hoop minder aanhangers dan in het Polen van 1980. Als Kieślowski de vele Mariabeeldjes, kruisjes, ... etc. niet zou gebruikt hebben in zijn films, zou de setting van zijn films historisch niet correct zijn.

Een tweede belangrijk verschil is dat de tragische verhalen uit *Dekalog* in het theaterstuk tot tragikomedies zijn omgevormd. In *Tien Geboden* bevatten alle delen humor, terwijl dit in *Dekalog* enkel van toepassing is op de laatste episode. Het maakt het theaterstuk alvast een

pak toegankelijker. Elke week werd één episode uit *Dekalog* uitgezonden op televisie, en dus kregen de kijkers per week slechts één ‘zwaar’ verhaal te verwerken. Maar in *Tien Geboden* werden minstens vijf – deel één en deel twee apart – en maximaal tien – in de marathonversie – geboden na elkaar gespeeld. Om het geheel toegankelijk te maken voor een groter publiek, integreerden Tachelet en Simons humor in het stuk. Daarbij valt de rol van het live publiek niet te onderschatten: hun reactie op de scherpe ironische vondsten draagt bij aan het humorgehalte van het stuk.

Veel heeft waarschijnlijk opnieuw ook met de context te maken: Kieślowski’s films verschenen in een tijd dat Polen een democratische ontwikkeling doormaakte. Maar de erfenis van veertig jaren communisme konden niet zomaar worden weggeveegd, en de realiteit bleek minder mooi dan de droom. De Pool die jarenlang onderdrukt werd, had weinig reden tot lachen; zo werd zelfs na 1989 nog voedsel gerantsoeneerd in Polen. Door zijn verleden als documentairemaker wilde Kieślowski het dagelijkse leven van de modale Pool waarheidsgetrouw weergeven: een hard leven, waarin vooral de eenzaamheid een grote rol speelde. In het België en Nederland van 2009 konden de verhalen al wat humor verdragen, maar in 1989’s Polen waren de herinneringen aan de onderdrukking door de communistische regering nog te vers, te pijnlijk.

Dekalog en *Tien Geboden* verschillen niet in hun verhaallijnen en ook de reflecties over religie, eenzaamheid en dood nam het theaterstuk praktisch letterlijk over uit het filmscript. Net als Kieślowski daagt Simons zijn publiek graag uit om te reflecteren.

Het medium was de bepalende factor bij hoe een thema in beeld werd gebracht, met veel of weinig humor, veel symbolen of net niet, ... En ik durf dan ook te zeggen dat de aspecten die ik hierboven besprak, ook zullen opgaan wanneer andere thema’s worden geanalyseerd.

5. Referentielijst

CASAGRANDE 1990

Liliana Casagrande, 'Dekalog. Onbereikbaar ideaal', in: *Film en Televisie*, nr. 398/399, p.11-13, 1990

CLOOSTERMANS 2009

Mark Cloostermans, 'Experimenteren met de tien geboden', in: *De Standaard*, p. 26, 20 januari 2009

DELANOYE 2013

Jan-Jakob Delanoye, 'Tien geboden, of moreel theatererfgoed van de bovenste plank', 2013. Geraadpleegd op 2 maart 2013 op <http://www.cuttingedge.be/opinie/tien-geboden-moreel-theatererfgoed-van-de-bovenste-plank>

DE KOCK 2008

Ivo De Kock, 'Kieślowski's Dekaloog. Eindelijk op dvd', in: *Filmmagie*, nr. 588, p. 9, 2008

DE RUYCK 2009

Hans De Ruyck, 'Tien Geboden in Vlaanderen', in: *Gazet van Antwerpen (ed. Waas-Dender)*, p. 65, 17 januari 2009

DI BARTOLOMEO 2000

Lisa Di Bartolomeo, 'No Other Gods: Blue and Green in Kieślowski's Dekalog I', in: *Studies in Slavic Cultures*, p. 54, februari 2000

DÖSSEL

Christine Dössel, 'Johan Simons' (M. Pearce vert.). Geraadpleegd op 5 maart 2013 op <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/jsi/enindex.htm>

GARBOWSKI 1992

Christopher Garbowski, 'Krzysztof Kieślowski's *Decalogue*: Presenting Religious Topics on Television', in: *The Polish Review* 37, nr. 3, p. 330, 1992

GIJZEL 1990

Benjamin Gijzel, 'KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI in gesprek met Benjamin Gijzel', in: *Dekaloog. Tien scenario's* (B. Gijzel, vert.). Amsterdam, International Theatre & Film Books i.s.m. IKON Televisie, 1990

HALTOF 2004

Marek Haltof, *The cinema of Krzysztof Kieślowski. Variations on destiny and chance*. London & New York, Wallflower Press, 2004

HILLAERT 2010

Wouter Hillaert, 'Ik kwam als Hollander en vertrek als Belg', in: *De Standaard*, 6 maart 2010

IKS

Onbekend, 'Polen augustus 1980: Het proletariaat knoopte weer aan bij de ervaring van de massastaking'. Geraadpleegd op 15 maart 2013 op <http://nl.internationalism.org/isme/2005/321/polen>

ISEL MAGAZINE 2009

onbekend, 'De Tien Geboden. 'Een mens wordt continu geconfronteerd met morele overwegingen'', in: *Isel Magazine*, p. 20, 1 februari 2009

JANSSEN 2009

Hein Janssen, 'Feest waarop je soms verloren bent', in: *de Volkskrant*, p. 11, 19 januari 2009

KIEŚŁOWSKI en PIESIEWICZ 1988/1989

Krzysztof Kieślowski en Krzysztof Piesiewicz (reg.), Poltel, SFB (prod.), *Dekaloog* (dvd), 1988/1989

KIEŚŁOWSKI en PIESIEWICZ 1990

Krzysztof Kieślowski en Krzysztof Piesiewicz, *Dekaloog. Tien scenario's* (B. Gijzel, vert.). Amsterdam, International Theatre & Film Books i.s.m. IKON Televisie, 1990

KIEŚŁOWSKI en STOK 1993

Krzysztof Kieślowski en Danusia Stok, *Kieślowski on Kieślowski*. London Boston, Faber and Faber Limited, 1993

KUBRICK 1991

Stanley Kubrick, 'Kubrick on Kieślowski', 1991. Geraadpleegd op 14 maart 2013 op <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0078.html>

LAUWAERT 2009

Guido Lauwaert, 'Surfend spel. Het tweede deel van *Tien Geboden* hort én stoot', in: *Knack*, p. 68, 28 januari 2009

MATTEÛS

Matteüs, 'Onze Vader', in: Matteüs, 6:9-13. Uit: *De Nieuwe Bijbelvertaling*. Haarlem, Het Nederlands Bijbelgenootschap, 2004

MÜNCHNER KAMMERSPIELE 2005

Anoniem, 'Die Zehn Gebote', 2005. Geraadpleegd op 7 maart 2013 op <http://www.muenchner-kammerspiele.de/programm/die-zehn-gebote/>

PENNE 2005

Rutger Penne, 'Zbigniew Preisner en Krzysztof Kiesłowski', in: *Film en televisie*, nr. 556, p. 33, 2005

SEGERS, BOESTEN en DEREYMAEKER 1990

J. Segers, Jos Boesten en Jaak Dereymaeker, 'Dekalog. De Tien Geboden volgens Kiesłowski', in: *Mediafilm*, jrg. 44, nr. 186, p. 38-47, 1990

SIMONS 2009

Johan Simons (reg.), NTGent en Wunderbaum (prod.), *Tien Geboden*, Niet uitgegeven dvd, 2009

SIMONS 2009

Johan Simons, 'Speech eredoctoraat', Niet gepubliceerde speech, 2009

STALPAERT 2009

Christel Stalpaert, 'Laudatio Johan Simons. Eredoctoraat UGent 14 sept 2009', Niet gepubliceerde speech, 2009

STUIVENBERG 2007

Richard Stuivenberg, 'Interview met Johan Simons en Jeroen Versteete', Niet langer gepubliceerd interview, 2007

TACHELET 2009a

Koen Tachelet, *Tien Geboden Deel 1*, Niet gepubliceerd script, 2009

TACHELET 2009b

Koen Tachelet, *Tien Geboden Deel 2*, Niet gepubliceerd script, 2009

VAN HEUVEN 2006

Robbert van Heuven, 'Koen Tachelet. De dramaturg is geen bewaker', 2006. Geraadpleegd op 16 maart 2013 op <http://www.robbertvanheuven.nl/archief/interviews/koentachelet.html>

VERREYKEN 2008

Katrien Verreyken, 'Religie in het openbaar', in: *Tertio III*, p. 12, 16 januari 2008

VERSTEELE 2009

Jeroen Versteete, "'Begrijpen is vergeven". Een oefening in ware democratie. Over de politiek van Kieślowski', in: *Tien Geboden* programmaboekje, p. 6-12, 2009

WEINSTEIN 1996

Harvey Weinstein, 'In Memoriam – Krzysztof Kieślowski. To Smoke and Drink in L.A.', 1996. Geraadpleegd op 26 februari 2013 op <http://www.petey.com/kk/docs/smkedrnk.txt>

ZIZEK 2001

Slavoj Zizek , *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*, London, British Film Institute, 2001