

בין מציצנות לאינטימיות: המהלך האתי של קז'ישטוף קישלובסקי

א. מבוא

מהי פרטיות? האם יש מתח מתמיד בין שמירה או ויתור על פרטיות לבין היכולת ליצור קשר אינטימי עם הזולת? כיצד הפרטיות של אדם והפרתה מגדירות ומעצבות זהות? האם התשובות לשאלות אלו טמונות בתחומי המשפט? הפסיכולוגיה? האתיקה?
שאלות אלו מבטאות חלק ניכר מהסוגיות הפילוסופיות, הפסיכולוגיות והאמנותיות שמעסיקות את יצירתו של במאי הקולנוע הפולני קז'ישטוף קישלובסקי (Krzysztof Kieślowski, 1942-1996). קישלובסקי עוסק במרבית סרטיו בסוגיות אלה ובקשר שבינן לבין מהות המדיום הקולנועי. בחירתו מרתקת וייחודית, בין השאר מפני שחתר לייצוג קולנועי של פרטיות ואינטימיות במדיום שהוא ביסודו חודרני, מערער פרטיות ואף מוחק אותה. במאמר זה אבדוק את המהלך האתי – אל מול העמדה המשפטית ובצלה – שקישלובסקי מוביל בשלושה מסרטיו: דקלוג 6, דקלוג 9 ואדום.² בסרטים אלה השאלה האתית שאקט החודרנות מעורר מתחדרת ומזוקקת, בצד עיסוק בשאלות יסוד על משמעות האקט הקולנועי. בד בבד אבחן את הקשר שבסרטים אלה בין מציצנות וחודרנות לבין קשר אינטימי ואחריותו של אדם על מעשיו ועל חייו.

בשנים 1988-1989 יצר קישלובסקי עם קז'ישטוף פִּישוויץ' (Krzysztof Piesiewicz) את דקלוג, שבו עולות שאלות פילוסופיות מורכבות הנוגעות בקשר שבין אתיקה, מוסר, תאולוגיה, חוק וקולנוע. הזיקה שפרויקט זה יוצר בין אתיקה לקולנוע החלה כבר בהתגבשותו הראשונית – בעצם המפגש בין קישלובסקי לפִּישוויץ', שהיה עורך־דין פּוֹלִי. השניים נפגשו לראשונה ב־1982, ימי המחאה של תנועת סולידריות, כשקישלובסקי יצר קולנוע דוקומנטרי שבו תיעד משפטים פוליטיים של מתנגדי המשטר הקומוניסטי בפולין. פִּישוויץ' שימש אז סנגור לנאשמים פוליטיים מתנועת סולידריות ושמה לשתף פעולה עם קישלובסקי. משגילה פִּישוויץ' שהמצלמה המתעדת מרתיעה את השופטים מפסיקת דין שרירותית ומגזירת עונשים קשים, הוא רתם את ההתבוננות הקולנועית למלחמתו בשרירות הלב של המשפט ושל השלטון. לימים נרתם קישלובסקי לעזרת פִּישוויץ' והגיע לבתי המשפט עם מצלמה

* פרופסור, המחלקה לתקשורת, האוניברסיטה העברית בירושלים; המחלקה לאמנויות הקול והמסך, המכללה האקדמית ספיר.

1 ראו "דקלוג: 6" (להלן: דקלוג 6) וגם "דקלוג: 9" (להלן: דקלוג 9). דקלוג 6 ודקלוג 9 הם הפרקים השישי והשביעי בסדרת הטלוויזיה "עשרת הדיברות" ("דקלוג") בבימויו של קז'ישטוף קישלובסקי (Dekalog (Krzysztof Kieślowski, 1988-1989). הפרקים שודרו לראשונה ב־TVP ביום 8.6.1990 וביום 29.6.1990 בהתאמה.

2 ראו שלושת הצבעים: אדום (MK2, 1994) (להלן: אדום). זהו הסרט השלישי והאחרון בטריולוגיה של קישלובסקי שלושת הצבעים (Trois Couleurs: Rouge).

כבויה, גם כשלא התכוון לצלם, אך ורק כדי להרתיע את השופטים.³ כך נהפך הפוטנציאל הגלום במצלמה לכלי נשק בידיהם של קישלובסקי ופִּישׁוּוּיץ' במלחמה אידאולוגית ואתית. ייתכן שבהתנסות זו הבין קישלובסקי שהמצלמה התיעודית מאפשרת מעשה אתי אך ורק כשהיא דוממת. באמצעות אקט המצלמה הפיקטיבית הוא חווה בעוצמה את הקלישאה הרואה במצלמה מכונת ירייה (shooting machine). אל מול עוצמת המדינה הרודנית השימוש בכלי נשק זה הוא הכרח אתי, אך שימוש בו אל מול אנשים שעמם מבקשים לנהל דיאלוג ולהתבונן בחייהם מגדיר יחסים כוחניים, ואלה מוחקים אפשרות לדיאלוג. את הסיבות שהביאו אותו לזניחת הקולנוע התיעודי ולחיפוש תשובות לשאלות אתיות שהטרידו אותו במסגרת הקולנוע העלילתי סיכם קישלובסקי במילים אלה:

כשעשיתי סרטים דוקומנטריים שמתי לב יותר ויותר לעובדה שהדבר שמעניין אותי יותר מכול היה למעשה סגור בפני המצלמה הדוקומנטרית. לא ראוי, למעשה, לצלם אותו. [...] המהות שמעניינת אותי היא פרטיות האדם, האינטימיות. אסור באמת לשים שם מצלמה דוקומנטרית [...] זה לא רק יוצר הפרעה לאינטימיות, זה סוחר בה. [...] אתה לא יכול לדחוף מצלמה דוקומנטרית בין שני אנשים מאוהבים. [...] אהבה, אחרי הכול, משמעותה ששני בני אדם יחד, לא? הוא והיא. אם יש שם מצלמה, הם שלושה. זה בסתירה לאהבה. [...] עשיתי סרט שנקרא אהבה ראשונה. הצבתי מצלמה בכל המקומות שבהם הם אהבו זה את זה. [...] התבוננתי בנערה ובנער – היא הייתה בת 16-17, לקראת לידה, ואני התבוננתי בתקופה שהתינוק צמח בתוכה עד שנולד. [...] הבנתי אז שהמצלמה הדוקומנטרית היא כלי מסוכן, שיכול לשנות את הטבע ואת המהות של אהבה.⁴

דברים אלה מרעננים את הדיון האתי בהציגם מושג מפתח חלופי להתבוננות ביחסי מצלמה-אובייקט, וביחסי מצלם-מצולם: אינטימיות. המסקנה המתבקשת מדבריו היא שהיסוד הלא-אתי במצלמה התיעודית נעוץ בכישלונה המובנה לתעד אינטימיות: כשיש תיעוד אין אינטימיות. התבוננות חיצונית של עין שלישית ביחסים זוגיים מוחקת את מושא ההתבוננות ואת עצם תכליתה של ההתבוננות. מכאן כוחה ההרסני של המצלמה והסכנה הגלומה בה. קישלובסקי ממיר את הדיון באתיקה – דיון מופשט מטבעו – לדיון קונקרטי באינטימיות. השקפה זו, כשהיא מתורגמת למושגים קונקרטיים של יחסי אנוש מחד גיסא ולאקט של עשייה קולנועית מאידך גיסא, הובילה את קישלובסקי ופִּישׁוּוּיץ' לפרויקט השאפתני של סדרת דקלוג.

נקודת המוצא של קישלובסקי ופִּישׁוּוּיץ' לדיון האתי-פילוסופי-משפטי משתמעת בדבריו הסגור בפתחת סרטם דקלוג 5 – הדִבְרֵר החמישי:⁵

3 ראו אצל Krzysztof Kieślowski, Kieślowski on Kieślowski 125-43 (Danusia Stok ed., 1st. ed., 1993).

4 טקסט מתוך ריאיון של קישלובסקי בסרט תיעודי שעשה הבמאי הגרמני אנדריאס ווייט (התרגום כאן ובכל מקום שלא צוין אחרת של המחבר ע.פ.). Conversation with Krzysztof Kieślowski / Andreas Voigt, 1994, Poland/Germany.

5 ראו "דקלוג: 5" (להלן: דקלוג 5), (TVP, 1.6.1990). דקלוג 5 הוא הסרט החמישי בסדרת הטלוויזיה של קישלובסקי עשרת הדיברות.

אין החוק צריך לחקות את הטבע, עליו לתקן את הטבע. הוא הומצא כדי להסדיר יחסים. אנו איננו אלא פועל יוצא של החוקים שאנו שומרים או מפרים. [...] האדם הוא בן חורין ומוגבל רק בזכותו של הזולת לחירות.⁶

אם אכן "אנו פועל יוצא של החוקים שאנו שומרים או מפרים", אזי בחינה תרבותית של מערכת המשפט והשפעתה על הפרטים החיים בה חושפת את הנפש האנושית ואת רוחה וטיבה של החברה.

עשרת הדיברות מגדירים את התשתית המוסרית האוניברסלית של היהדות, הנצרות והאסלאם ומהווים את החוקה הכתובה הראשונה של התרבות המערבית, ששרדה כפי שנוסחה לראשונה.⁷ קישלובסקי ופִּישִׁיווִיץ' בחנו את התוקף האוניברסלי, המוסרי והמשפטי של הקוד העתיק בעולם המערבי של סוף המאה העשרים. מה הרלוונטיות של עשרת הדיברות לאדם המודרני והחילוני? לכל דיבר יש פן טריוויאלי בעל אוניברסליות ברורה ומקובלת על רוב בני האדם. לעומת זאת, במצבים מורכבים ומעוררי מחלוקת בני־אדם מפרים – ביודעין או שלא ביודעין – את הצו המתחייב מהדיבר. כך ניסח זאת קישלובסקי:

ידענון שעשרת הדיברות משפיעים על חיי היום־יום שלנו. ידענו שאין פילוסופיה או אידאולוגיה שניסתה לאתגר את עשרת הדיברות באלפי שנות קיומם. למרות זאת, בני אדם מפרים אותם בקביעות שגרתית או בפשטות: כולם יודעים שאסור להרוג בני אדם – ולמרות זאת מלחמות פורצות ונמשכות בכל מקום בעולם והמטרה מגלה גופות של קרבנות במרתפים ובפארקים עם סכינים בגרונותיהם.⁸

אם כן, קישלובסקי ופִּישִׁיווִיץ' חיפשו מצבים גבוליים, מורכבים וקשים להכרעה כדי לברוק את תוקף הדיברות. מבנה הפרויקט מהדהד למבנה הפיזי של לוחות הברית: עשרה פרקים בני שעה. כל פרק בנוי מסיפור דרמטי עצמאי, המתרחש בפולין של סוף שנות השמונים של המאה הקודמת. כל עשרת הסיפורים ממוקמים בשיכון דירות בוורשה, ודמויות מרכזיות בסיפור אחד מופיעות לעתים כעוברות־אורח בסיפור אחר. באופן עקבי בכל עשרת הפרקים, בנקודות מפנה דרמטיות של התפתחות העלילה, מופיעה דמות שותקת. הדמות מגולמת על ידי אותו שחקן, המופיע בכל פרק כבעל מקצוע אחר וכבעל הוויה שונה. הופעתה המקרית של הדמות, המכונה בתסריט "האיש שמופיע מכל מקום",⁹ חוזרת בנקודות קריטיות בעלילה ומקבלת מעמד של מייצגת הגורל – ולחלופין של מספר־העל המתבונן. כאמור, כל סיפור הוא יחידה דרמטית עצמאית בעלת משמעות שלמה גם במנותק מהדקלוג. מנגד, יסודות מסוימים מחברים בין עשרת הפרקים וקושרים אותם ליחידת־על שלמה בעלת משמעות חדשה בחטיבה המלאה. דמויות השיכון הוורשאי המופיעות בפרקים השונים מגדירות

6 שם, בדקות 00:16-00:46

7 קודים אתיים קדומים אחרים – שומריים, בבליים, אכדיים – אם נחשפו, קיימים כממצאים ארכיאולוגיים שחלקים מהם פוענחו ואפשר למצוא קשרים בינם לבין עשרת הדיברות. עובדה ארכיאולוגית זו, לא מפחיתה מעוצמתם וממעמדם הראשוני של עשרת הדיברות כתשתית האתית של התרבות המערבית.

8 KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI & KRZYSZTOF PIESIEWICZ, DECALOGUE THE TEN COMMANDMENTS (KIEŚŁOWSKI & PIESIEWICZ: (להלן: XIV (Phil Cavendish & Suzannah Bluh trans., 1991).

9 שם, בעמ' 133.

ביניהם קשר כרונולוגי ומעניקות לסדרה כולה אחדות של זמן ומקום – תנאי הכרחי, על פי אריסטו,¹⁰ להגדרת מבנה דרמטי שלם. אחדות הכרחית נוספת על פי אריסטו – אחדות העלילה¹¹ – אינה מתקיימת מאחר שבכל פרק נפרשת עלילה שונה, אך היא מומרת באחדות הרעיון. זהו היחס בין העלילה לדיבר שחוזר על עצמו בפרקים השונים. במילים אחרות, פרשנות הדיבר ומאפייניה הם שיוצרים אחדות בין עשרת הפרקים.

השאלה באיזה דיבר עוסק כל פרק היא מורכבת וחדתית בכוונת מכוון. הקשר בין מספר הדיבר ותוכנו לבין הציווי המוסרי הוא פרי פרשנות ואינו מובן מאליו. קישלובסקי ופִּישוּוֹיץ' בחרו במתכוון לקרוא לפרקי הסדרה **דקלוג 1 עד דקלוג 10** ללא ציון הציווי הרלוונטי. עשרת הדיברות במסורת היהודית לקוחים מספר שמות פרק כ': 1. אנכי ה' אלוהיך; 2. לא תעשה לך פסל וכל תמונה; 3. לא תישא שם אלוהיך לשווא; 4. זכור את יום השבת לקודשו; 5. כבד את אביך ואת אמך; 6. לא תרצח; 7. לא תנאף; 8. לא תגנוב; 9. לא תענה ברעך עד שקר; 10. לא תחמוד. במסורת הקתולית החלוקה שונה ונשענת על הכתוב בדברים פרק ה': 1. אנכי ה' אלוהיך; 2. לא תישא שם אלוהיך לשווא; 3. זכור את יום השבת לקודשו; 4. כבד את אביך ואת אמך; 5. לא תרצח; 6. לא תנאף; 7. לא תגנוב; 8. לא תענה ברעך עד שקר; 9. לא תחמוד אשת רעך; 10. לא תחמוד בית רעך. במאמר זה אני מתייחס לציוויים ולפרקי הדקלוג כפי שהם מופיעים בחלוקה הקתולית של הדקלוג.¹² פרשנות זו מקבלת תמיכה חזקה בדקלוג 5 הנקרא גם **סרט קצר על רצח**: בחלוקה הקתולית של הדברות הדיבר החמישי הוא "לא תרצח" (בחלוקה היהודית הדיבר החמישי הוא "כבד את אביך ואת אמך").

ככל אחד מהפרקים מתפתחים קונפליקטים אנושיים מסובכים שגורמים לדמויות להפר את הדיבר. בדרך כלל, בתחילת הפרק נדמה לצופה שרק דמות אחת מפרה את הדיבר; אך עם התפתחות העלילה מתעוררת דילמה שדוחפת דמויות נוספות להיכשל בו. באמצעות עלילות אלה מוצפת המורכבות המוסרית של הדילמות ומתעורר דיון פילוסופי, מוסרי ומשפטי במסגרת של תבנית דרמטית.

חמש שנים אחרי השלמת סרטי הדקלוג המשיכו קישלובסקי ופִּישוּוֹיץ' לבדוק סוגיות אתיות בהקשריהן המשפטיים ואת היחסים הדיאלקטיים שהן מקיימות עם יחסים אינטימיים ופסיכולוגיים. הטריילוגיה **שלושה צבעים** (Three Colors, 1993-1994) הייתה פרויקט שאפתני נוסף שבחן שאלות אלו בפרספקטיבה של הנאורות והמודרניזם. הטריילוגיה עוסקת

10 ראו, למשל, ROBERT STAM, *FILM THEORY: AN INTRODUCTION* 144-45 (2000) (להלן: סאטם).

כאשר כתב אריסטו במאה הרביעית לפני הספירה את הפואטיקה, לא היה קולנוע. הרחבת המשמעות של המושגים הפואטיים שלו – כמו, למשל, אחדויות המקום, הזמן והעלילה – באמנויות שאליהן לא התייחס היא נושא שחוקרי אמנות וקולנוע רבים עסקו וכתבו בו. החלת מושגים אלו ומשמעותם בקולנוע נדונה אצל סאטם.

11 ראו, למשל, Francis Fergusson, *Foreword to Aristotle, ARISTOTLE'S POETICS* 20-22 (S. H. Butcher trans., 1961) (להלן: *Unity of action*).

12 יש גם אפשרויות קריאה שונות זו מזו. ראו, למשל, את פרשנותה של אנט אינסדורף, ANNETTE INSDORF, *DOUBLE LIVES, SECOND CHANCES: THE CINEMA OF KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI* 214-15 (1999).

בערכי הנאורות על פי ייצוגם בדגל המהפכה הצרפתית: כחול, לבן, אדום – ובהתאם: חירות, שוויון ואחווה.

באמצעות דקלוג 6, דקלוג 9 ואדום תיבחן להלן הזיקה בין החדירה למרחב הפרטי של אדם לבין היכולת של אדם ליצור קשר אינטימי עם מי שחדר או נמנע מלחדור למרחב הפרטי שלו, ובין אלו לבין המותר והאסור במסגרת החוק ובמסגרת אתיקה אנושית.

ב. דקלוג 6: סרט קצר על אהבה¹³

טומאק (אולף לוב'ונקו), פקיד דואר בודד וכיישן בן 19, מנהל מעקב אוכססיבי ושתלטני אחרי מגדה (גרוזינה ז'פולובסקה), שכנתו מעבר לחצר. מגדה היא צעירה צעירה החיה בבדידות ומקיימת מפגשי אהבה חטופים אל מול חלונה החשוף למציצנותו. כל ערב שעונו של טומאק מצלצל בשעה 20:30 שבה מגדה שבה לביתה. בשעה זו טומאק העצור מתעורר לחיים כשהוא עוקב אחריה מבעד לחלוננו באמצעות טלסקופ שגנב מבית הספר השכונתי. טומאק לא מסתפק רק בחזיון בבואתה המרוחקת של מגדה; הוא חותר להקשיב לנשימותיה ולשמע את קולה, ומטלפן אליה בלי לדבר ובלי להזדהות. בשניות הספורות שבהן מגדה מנסה להבין את פשר הטלפונים הללו הוא מאזין לרחשי ליבה מבעד לאפרכסת הטלפון – ובה בעת עוקב מבעד לטלסקופ המוצב על אדן חלוננו אחר פניה המבוהלים ומתוסכלים. טומאק שולח למגדה הודעות מזויפות על העברות כספים בדואר שמגיעות לה כביכול ומציץ בה מקרוב בכואה למשוך את הכסף בסניף הדואר שבו הוא עובד. טומאק ממשיך לחפש את קרבתה בעבודתו הנוספת כחלבן, בהביאו בקבוקי חלב אל סף דלתה. הוא גונב מכתבים הנשלחים אליה וקוראם בלי להעבירם ליעדם. לבסוף, כשאנינו יכול לסבול את יחסי המין בין מגדה לבין בן זוגה, המתרחשים לנגד עיניו, הוא מזמין את חברת הגז בתואנה שקרית לדליפת גז בביתה. הגעת הטכנאים קוטעת את השניים בהפתעה גמורה. טומאק משתלט באופן מוחלט וחשאי על חייה של מגדה עד שכבר אינו יכול להכיל את ההצפה הרגשית שבה הוא שרוי. הוא מתוודה בפני מגדה ההמומה, המנסה להבין מה רצונו; היא איננה מאמינה לדבריו שהוא פשוט אוהב אותה ורוצה רק להתכונן בה:

13 בחלוקה הקתולית של הדיברות, הדיבר השישי הוא "לא תנאף". "לא דקלוג 6" (כמו גם "דקלוג 5"), שאורכו 59 דקות, קיימת גרסה קולנועית ארוכה של 1:22:44, שנקראת **סרט קצר על אהבה** (Krótki film o miłości). כאן אתייחס לסרט המלא, שחושף היבטים חשובים לעניינינו שרק נרמזים או לא קיימים ב"דקלוג 6". עם זאת, חשוב להתייחס לעובדה שההקשר של סרט זה הוא סדרת "דקלוג" המלאה, כפי שיתברר בהמשך הדברים. מעניין לציין שב"דקלוג 5" נהפך הדיבר "לא תרצח" באופן טבעי ל**סרט קצר על רצח** (Krótki film o zabijaniu); בניגוד לכך, הדיבר "לא תנאף" התגלגל להיפוך של ניאוף – ל**סרט קצר על אהבה**. בהפצה המסחרית של סרטים אלו תורגם שם לעברית: **סיפור קצר על רצח וסיפור קצר על אהבה**, בהתאמה. התרגום הנכון של שמות הסרטים המקוריים מפולנית, כמו גם בתרגום לאנגלית, הוא: **סרט קצר על רצח וסרט קצר על אהבה**, בהתאמה. כאן אשתמש בתרגום הנכון, כפי שבחר קישלובסקי לכנותם בפולנית ולא בתרגום בהפצה לעברית. ראו גם **סיפור קצר על רצח** (TOR, 1988) וגם **סיפור קצר על אהבה** (להלן: סרט קצר על אהבה), (TOR, 1988).

טומאק: אני אוהב אותך.
 מגדה: שמע, אין דבר כזה. זה פשוט לא קיים!
 טומאק: זה קיים!
 מגדה: אני מבוגרת ממך בעשר שנים ואני אומרת שזה לא קיים.¹⁴

על אף טענתה הנחרצת שאין דבר כזה "אהבה", מגדה נענית להזמנתו של טומאק לאכול גלידה. בשוכם יחדיו לדירתה מגדה מנפצת את העדשה שמבעדה התבונן טומאק במציאות ומלמדת אותו הלכות אהבה בוגרת, ספק נוקמת בו על חדירתו חסרת הגבולות לחייה ולמרחב הפרטי שלה. היא מפתה אותו ומובילה את ידו הרועדת לירכיה החשופים והוא מגיע לשיא מיידית. היא נרתעת לאחור, דוחה את ידו מעליה ומתריסה בבוטות: "זה היה טוב? כזה מסתכמת כל האהבה. עכשיו לך לאמבטיה ותתנקה".¹⁵ טומאק המושפל בורח מדירתה הישר לאמבטיה בכיתו וחותר את ורידיו. מגדה קולטת את פגיעותו של טומאק אך היא אינה מודעת למעשיו אלה. היא מונעת רגשית מאחרותו, וחדורת אשמה היא מנסה לחדש אתו את הקשר – ללא הצלחה. בעלת הבית של טומאק (סטפניא איבינסקה), שעקבה בעצמה אחר מעשיו בדירתה של מגדה באמצעות הטלסקופ שבחדרו, מצילה את חייו ברגע האחרון ומזעיקה אמבולנס שמוביל אותו חסר הכרה לבית חולים. מגדה מחפשת אותו באובססיביות שמהדהדת את האובססיביות שבה עקב הוא אחריה. היא מגלה שהמפגש שלה עם טומאק שינה בה משהו עמוק וגרם לה להתבונן בצורה חדשה על יחסי גברים ונשים. היא מפתחת כלפיו רגש חדש, חותרת למגע ולקשר אתו, אך נחסמת על ידי בעלת הבית. זו מגוננת עליו בשתלטנות אמהית, שמהדהדת גם היא את המעקב האובססיבי שבאמצעותו חדר טומאק והשתלט על חייה של מגדה. בלי לדעת מגדה משחזרת את המעקב של טומאק אחריה, אלא שהמעקב שלה מתחקה אחרי "נעדר" שלא משאיר עקבות קונקרטיים. כאשר הטלפון בביתה מצלצל ואין מענה בצד השני, מגדה בטוחה שטומאק חזר. היא אומרת לשפופרת הדוממת:

טומאק? האם זה אתה? (שקט) תאמר משהו! (שקט). טומאק, חיפשתי אותך.
 חיפשתי בכל מקום. הלכתי לבתי חולים בכל העיר. רציתי לומר לך. צדקת!
 האם אתה שומע אותי? צדקת.¹⁶

מתברר שצילצול הטלפון היה מבין הזוג של מגדה, שאותו היא מסרבת לראות מאז היעלמותו של טומאק. בהתעקשותה לומר לטומאק "צדקת" היא מתכוונת שהוא צדק בהתעקשותו התמימה ש"יש אהבה", בניגוד לטענתה הקודמת שמדובר רק בביולוגיה. לבסוף, בשעה שמגדה משקיפה לעבר חלונו של טומאק במשקפת תאטרון ישנה שמצאה בביתה, היא רואה מבעד לוויילון חדרו צלליות נעות. טומאק מגיע לחדרו עם בעלת הבית ונראה מבעד לחלונה כסרט בשחור-לבן. מגדה יוצאת מביתה, רצה לצד השני של החצר ועולה לדירתו של טומאק. בעלת הבית מכניסה אותה לחדרו של טומאק הישן במיטתו כשידו חבושה, אך אינה מאפשרת לה לגשת אליו. כתחליף לחוסר היכולת שלה לגעת בטומאק, מגדה ניגשת לטלסקופ המוצב על שולחנו ומתבוננת דרכו אל חלון דירתה הריקה. ברגע זה,

14 Kieślowski & Pięsiwicz, לעיל ה"ש 8, בעמ' 173.

15 שם, בעמ' 178.

16 שם, בעמ' 182.

כשהיא מאמצת את נקודת הראות המלאה של טומאק ונכנסת לראשו מטאפורית וממשית כאחד, מתרחש קסם קולנועי: אף שבמציאות מגדה נמצאת בחדרו של טומאק, היא רואה מבעד לטלסקופ, כחזיון קולנועי, את מה שראה טומאק באחד מרגעי ההצצה הקסומים, כשהתבונן בה בפעם האחרונה. זה היה לאחר שחזרה לביתה אחרי ריב סוער עם בן זוגה. היא מוציאה מהמקרר בקבוק חלב ובטעות מפילה אותו על השולחן. מגדה עוברת לצד השני של השולחן, כשגבה אל המצלמה ואל טומאק, המתבונן בה מבעד לטלסקופ. החלב נשפך מהבקבוק. היא מניעה את אצבעה בשלולית החלב שעל השולחן ולפתע מתייפחת כשכל גופה מיטלטל.¹⁷ זהו רגע עוצמתי של עצב ובדידות שחודר עמוק ללבו של טומאק, מעורר בו לראשונה אמפתיה כלפי מושא הצצתו ומוכיל אותו להתוודות בפניה למחרת.¹⁸ הבכי שלה גורם לו לראשונה לראותה כאדם חי ולהתייחס אליה כאל סובייקט בעל רגשות וצרכים עצמאיים, בניגוד להתבוננותו בה קודם לכן כאובייקט. בסיום הסרט, כשמגדה נמצאת בחדרו של טומאק, הצופים רואים בפעם השנייה את סצנת החלב הנשפך. זהו, למעשה, זיכרון המתקיים בייצוג זה אך ורק בתודעתו של טומאק. המבע הקולנועי מציג ייצוג שבו מגדה רואה אותו. הקסם הקולנועי מאפשר ליצור "תיקון לסצנה" במוחה של מגדה. הסצנה מתחילה כשהיא בודדה, כפי שהיתה במציאות כשהאירוע אכן התרחש. הפעם, בזמן שהיא מתייפחת, טומאק מופיע בדירתה ומושיט לה יד מחבקת ותומכת.¹⁹

הקסם הקולנועי מאפשר להקפיא את הזמן, להחזירו לאחור ולהוסיף את המתרחש בפנטזיה של התודעה. החיבור בין מגדה לטומאק, שנוצר כקסם קולנועי, התאפשר ברגע שתודעתם התמזגה; ברגע שמחיצות ה"אני", ה"פרטיות" והמרחב האישי קרסו ואפשרו את האינטימיות, שהחלה במציצנות חודרנית ואלימה והסתיימה ב"לידה" מטאפורית של "אני" חדש. כך, בהתמזגות המטאפורית בין מגדה לטומאק, המתרחשת בתודעה של מגדה באמצעות הטלסקופ – ייצוג המנגנון הקולנועי – נוצרת התמזגות בין המציאות לבין הייצוג הקולנועי שלה. הקולנוע מאפשר תיקון ושיפור של המציאות ואינו מסתפק רק בחיקוי שלה. על פי פרשנות זו, תפקיד הקולנוע מקביל לתפקיד החוק בדברי הסניגור בדקלוג 5: "אין החוק צריך לחקות את הטבע, עליו לתקן את הטבע".²⁰ חזיון (וגם חזון) קולנועי זה מסיים את סרט קצר על אהבה.

שני ההקשרים המנוגדים, לכאורה, שבהם הסרט מתקיים – הראשון כחלק מהדיבר השישי "לא תנאף" והשני כסרט קצר על אהבה – יוצרים מתח שמגדיר את הסרט ומשמש מפתח לפענוחו. מי נואף בסרט זה? מה משמעותה של עברת הניאוף בהקשר של עשרת הדיברות? מה הרלוונטיות של הדיברות המקוריים בכלל ושל איסור הניאוף בפרט בתרבות המודרניסטית של סוף המאה העשרים?

17 סרט קצר על אהבה, לעיל ה"ש 13, בדקות 0:24:20-0:25:32. (כאשר אני מצטט דיאלוג מהסרט הזה לחלוטין לדיאלוג כפי שהוא מופיע בתסריט, הציטוט לקוח מהתסריט בפרסום שלו באנגלית; ראו, למשל, ה"ש 10 לעיל. כאשר אני מתאר סצנות או מצטט קטע המופיע רק בגרסה הקולנועית המלאה ולא בפרק הדקלוג, אני מציין את שם הסרט סרט קצר על אהבה ואת הזמנים של הסצנה בסרט בשעות, דקות, שניות).

18 שם, בדקות 0:31:27-0:32:32.

19 שם, בדקות 1:20:00-1:20:50.

20 "דקלוג 5", לעיל ה"ש 5, בדקה 0:00:16.

הסרט נפתח בצילום לא מופענח של טומאק השרוע במיטתו כשירו חבושה. רק בסיומו מתחוויר לצופים שפתיחת הסרט רמזה על חילול הדיבר "לא תרצח" בניסיון ההתאבדות הכושל של טומאק. הצילום השני הנראה בפתיחת הסרט, מחוץ להקשרו הנרטיבי, הוא אובייקט ההצצה של טומאק – ישבנה של מגדה כפי שהוא נראה מחלון ביתו. זהו רמז ראשון לאקט המציצנות, אך אולי גם לעברה של מגדה על איסור הניאוף. הדימוי השלישי הוא ניפוץ של זכוכית חלון ונחיתתו של טומאק באולם ההתעמלות של בית הספר השכונתי. בחשכה המוארת בפנס פאלי גדול הוא מחפש את דרכו למחסן וגונב טלסקופ.²¹ בדימוי העוקב טומאק בודק בביתו את הטלסקופ, נפעם מהאפשרות להתקרב לחלונה של מגדה כפי שלא הצליח עד כה. בתחושת סיפוק הוא ניגש להחליף את המתקן דמוי העיניים שבתוכו משקפת שהיה על שולחנו בטלסקופ הגנוב, ובעזרתו מבטו המציצני מועצם.²² קישלובסקי מקדיש זמן קולנועי ניכר ותקריבים המדגישים את אקט ההחלפה של המשקפת בטלסקופ ואת הסיפוק הכרוך בכך. מדובר בהמרה מטאפורית של זוג עיניים – המשקפת, במכשיר פאלי חודרני – טלסקופ. הצילום הקולנועי מדגיש את הדימוי של המנגנון הריק חסר העיניים (אחרי שהמשקפת הוצאה ממנו) כעיוורון זמני (אדיפלי), לעומת הטלסקופ הפאלי. הדימוי האירוטי מועצם בצילום תקריב של היד המסובכת באיטיות את עדשת הזום לקירוב המבט לעבר חלונה של מגדה. בהקשר של מבע קולנועי, המעבר מצילום מבעד לעין רגילה לצילום מבעד למשקפת ולצילום מבעד לטלסקופ מגדיר מעבר מימטי מלונג־שוט למדיום־שוט וממנו לקלוז־אפ (תקריב). מבנה הסצנה והמבע הקולנועי שלה – במיוחד המבט דרך החלון והמעבר ממשקפת לטלסקופ – מהדהדים בעוצמה את חלון אחורי,²³ סרטו של אלפרד היצ'קוק שהיה לאבן דרך קולנועית בנושאים זוגיות, מציצנות, המבט (gaze),²⁴ המנגנון והחוויה הקולנועית.²⁵ בנקודה זו שמות הדמויות מתחילים לקבל משמעות המתפתחת ומתבהרת בהמשך. טומאק – הכינוי הפולני לתומאס־תום – מהדהד את המציצן הקולנועי Peeping Tom,²⁶ ששמו מתייחס לביטוי הגנרי באנגלית למציצנות. מגדה, שבן־זוגה פונה

21 **סרט קצר על אהבה**, לעיל ה"ש 13, בדקות 0:03:40-0:00:16. בשלוש דקות הפתיחה של הסרט יש דימויים נוספים אבל הסתפקתי בשלושת הדימויים המרכזיים של הפתיחה. "דקלוג 6", הקצר יותר, חוסך את הבלבול הנרטיבי שתחילתו בסיום הסרט, ופותח עם כותרות הסרט בדימוי השלישי של ניפוץ הזכוכית והעברה על הדיבר "לא תגנוב".

22 שם, בדקות 0:04:35-0:03:44.

23 *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954).

24 בחקר התרבות, בסוציולוגיה ובפסיכואנליזה "המבט" (the gaze) תורגם מצרפתית (le regard) ומתייחס לפעולת ההתבוננות. הראשון שהתייחס למושג זה באופן תאורטי היה ז'אן פול סארטר ב־1943. ראו JEAN-PAUL SARTRE, BEING AND NOTHINGNESS Part 3, Chapter 1 (1969).

25 רבות נכתב על חשיבותו של חלון אחורי בהקשר של מציצנות ושל משמעות המבט, במיוחד בהקשר של המנגנון והמבע הקולנועי וההשפעה של סרט זה על הקולנוע המודרני ועל רבים מיוצריו אחרי שנות החמישים. ראו, למשל, פרנסואה טריפו **הסרטים בחיי 82-84** (אביטל ענבר מתרגמת, 1987). לדוגמה מסכמת לדיון זה, הרלוונטית במיוחד לענייננו, ראו ענר פרמינגר **פרנסואה טריפו – האיש שאהב סרטים 88, 120, 135-145** (2006).

26 *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960).

אליה בטלפון בשמה המלא, מריה מגדלנה,²⁷ מהדהדת את מרים המגדלית של ישו,²⁸ מהתקבעה בתרבות המערבית כייצוג האייקוני לדיכוטומיה שבין קדושה לזונה ובין המאהבת האולטימטיבית לפילגש.

ככל שמציצנותו של טומאק מתעצמת ומשתכללת, חדירתו לחייה של מגדה ושליטתו בסוכב אותה סוגרות וצרות עליה, ומהדהדות דיברות נוספים כמו "לא תענה ברעך עד שקר", "לא תחמוד" ולבסוף "לא תרצח". מדוע דווקא הדיבר "לא תנאף", שנרמז בכותרת דקלוג 6 בנושא הסרט, איננו האיסור שטומאק מפר? כפי שהוזכר לעיל, ובוודאי כפי שמתחוויר מצפייה בכל סרטי הדקלוג, כל הדמויות הלוקחות חלק פעיל בעלילות הסרטים עוברות בשלב כלשהו על הציווי נשוא הסרט. מפתח לחשוב שהנאפת בסרט זה היא מגדה, על רקע מערכת הערכים השמרנית של הבורגנות המונותיאיסטית. אף שצופים רבים בני תרבויות שונות מייחסים למגדה ניאוף, פורמלית היא איננה נאפת משום שאינה קשורה בקשר נישואים מחייב עם גבר. דווקא טומאק הוא זה שאולי חושק ב"אשת איש" – וזו עברת הניאוף במובנה המילולי. מנגד, טומאק מעיד על עצמו – וכך גם משתקף מהתנהגותו – כי איננו רוצה אלא לראותה בלבד. אם כך, האם משתמע מהסרט שעברת הניאוף היא המציצנות? האם גנבת הטלסקופ והמכתבים איננה אלא גנבת המבט, גנבת הדימוי של מגדה, שהיא למעשה האקט הקולנועי של קישלובסקי – ואתו צופי הסרט? פרשנות זו מתחברת עם שיח קולנועי ואקדמי שהתחיל בחלון אחורי של היצ'קוק, המשיך שני עשורים לאחר מכן במאמרה המכונן של לורה מאלווי (Mulvey) על העונג החזותי של המבט הקולנועי (the cinematic gaze), וחזר לאחר מכן בתאוריות פסיכואנליטיות.²⁹

קישלובסקי משכלל את המציצנות הקולנועית ומוסיף לה פסקול באמצעות הטלפון. כך הוא יוצר גם מציצנות קולית, שאת גבולותיה הוא בודק במצבי קיצון, כפי שתוארו לעיל. הנרטיב הייחודי של קישלובסקי מוביל לתפנית רעיונית חדשה בנוגע לאקט המציצנות, שבו סובייקט עוקב אחרי אובייקט בחשאי ובאובססיביות המשתכללת ומתפתחת לגבולות לא מוכרים בקולנוע שקדם לו, עד שהיא עוברת טרנספורמציה ומתפתחת לאהבה אינטימית בין שני סובייקטים.

בתחילת הסרט, שתי הדמויות – מסיבות הפוכת ומנגודות – אינן יודעות אהבה מהי. טומאק הוא יתום צעיר וביישן שמעולם לא חווה אהבת אם. הוא חולף בצד החיים, שואב עונג מהתבוננות עקרה בהם ואינו יודע כיצד לממש את האנרגיות שתאוות ההתבוננות מעוררת בו. בהקשר שלו הניאוף נובע מחדירתו הבלתי־מורשית למרחב הפרטי של מגדה, לדירתה, למזונה – החלב הוא משקה החיים שטומאק מעולם לא קבל מאמו – למכתביה ולמיטתה. הניאוף מתבטא בעצם התייחסותו אליה כאל אובייקט תשוקה, תוך התעלמות מרגשותיה ומעולמה הפנימי. בסופו של התהליך דווקא הוא היחיד מכל הגברים בחייה

27 סרט קצר על אהבה, לעיל ה"ש 13, בדקה 1:13:08.

28 בהקשר שמה של מגדה, מקבל שמו של טומאק משמעות נוספת כהדהוד לתומאס אחד משנים־עשר השליחים של ישו.

29 ראו, למשל, Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 16 SCREEN, 6 (1975);

וגם JACQUES LACAN, SEMINAR XI: THE FOUR FUNDAMENTAL CONCEPTS OF PSYCHOANALYSIS

JACQUES LACAN, THE SEMINAR OF JACQUES LACAN, BOOK 1: FREUD'S PAPERS ON

TECHNIQUE (John Forrester trans., Jacques-Alain Miller ed., 1988)

של מגדה שמצליח להתחבר לרגשותיה, לגלות כלפיה אמפתיה ולבסוף לחדור את חומת הגנותיה. כתמונת ראי הפוכה שלו, מגדה היא אשה בעלת ניסיון, משוחררת מינית ונטולת עכבות ומעצורים, אך בודדה ופגועה לא פחות ממנו. הניאוף שלה משתמע כיחסים חסרי גבולות עם גברים וכהתמודדות עם בדידותה. במובן זה היא אינה שונה מטומאק: אף היא מתייחסת לגברים כאל אובייקטים לניצול תשוקותיה ולהתמודדות עם חרדותיה ותסכוליה. טומאק עבורה הוא עוד משחק – אבל מסוג חדש; הוא גבר שמעולם לא פגשה כמותו. הוא לא רוצה את גופה ומסתפק בהתבוננות בו. ברגע השיא – כשהיא כביכול רוצה ללמד אותו לעשות אהבה – היא גם מבקשת, אולי לא במודע, לנקום, להשפיל אותו וללמדו למעשה שאין אהבה; היא חותרת לכפות עליו את העולם כפי שהיא חווה אותו. ברגע זה הוא איננו טומאק עבורה אלא ייצוג של כלל הגברים שהשאירו אותה בבדידותה. דווקא אז, לנוכח תמימותו הילדותית והבוסרית, בשיא עלבוננו והשפלתו, היא מגלה שחדר לליבה. היא כמהה אליו; מתאוה לראותו, לשמוע את קולו, להציץ בו כפי שהציץ בה. כשהיא נכנסת לעורו ולנקודת ראותו היא לומדת שיש אהבה. "אתה צדקת", "חיפשתי אותך בכל בתי החולים בעיר כדי לומר לך שצדקת" היא צועקת לעבר שפופרת הטלפון הדוממת, בלי לדעת שמאחוריה נמצא בן הזוג המנוסה שהשאיר אותה פגועה ובודדה. כאשר זה מגיע בהפתעה לביתה ונוקש בדלת, היא אומרת לעבר הדלת "אני לא בבית".³⁰ היא ציפתה לבואו של טומאק, אליו היא מתאוה. המשמעות המטאפורית של הרגע הסוריאליסטי שבו היא אומרת מתוך ביתה "אני לא בבית", היא "זו לא אני שבבית"; אני לא מחוברת לעצמי ולא נמצאת בביתי הגופני בנוכחותך"; "בית איננו הכתובת שלנו, המקום שבו אנחנו מקבלים שיחות טלפון ודואר, אלא המקום שבו אנחנו רוצים להיות, המקום שבו אנחנו מחוברים לעצמנו". במקרה הזה, טומאק הוא הבית.

לפי קישלובסקי אקט החדירה לפרטיות, פריצת הגבולות והאיסורים על ידי טומאק ומגדה גם יחד, פתחה לפנייהם דלתות חדשות של חיבור לעצמותם ואינטימיות ששניהם מעולם לא ידעו קודם לכן. התהליך שעברו, זה באמצעות זה, לימד אותם לאהוב, להפוך את הניאוף החד-צדדי לאהבה הדדית. כפי שמשמע מקריאה זו של הסרט, ניאוף הוא התייחסות לחזיון החיצוני תוך התעלמות מרבדיו הפנימיים והנפשיים של האדם. זוהי אובייקטיביות של הזולת, שלילת פרטיותו, השוללת את חייו ואת זהותו. רק משנוצרה הדדיות – כשראו כל אחד את נקודת הראות של האחר ויכלו לחוש אמפתיה – רק אז היה ביכולתם לראות זה את זה. שיאו של התהליך שעברו טומאק ומגדה מתרחש במרחב הפרטי והפנימי של הדמיון ומתאפשר במציאות רק באמצעות האמנות – הקולנוע, במקרה זה. זו משמעות הסיום הפיוטי והסוריאליסטי של הסרט, כשמגדה בחדרו של טומאק, רואה את עצמה בדמיונה, מבעד לטלסקופ שלו, ברגע מן העבר, שבו החלב – ייצוג האהבה הנעדרת – שפוך והיא בוכה על עצמה ועל בדידותה.

בדמיונה היא רואה תיקון לרגע הממשי שחוותה כשטומאק אהב אותה לראשונה, כשגילה כלפיה אמפתיה. היא רואה בדמיונה את מה שלא היה – את טומאק אתה בחדרה, ניגש אליה כשהחלב שפוך על שולחנה ומחבק אותה. בזמן שהוא שוכב, כשירו המצולקת חבושה אחרי ניסיון ההתאבדות שלו, היא נמצאת לצדו, מתבוננת במציאות אחרת פרי דמיונה.

30 סרט קצר על אהבה, לעיל ה"ש 13, בדקות 1:02:48.

נראה כי דווקא האמצעים החודרניים המרסקים את הפרטיות מאפשרים למגדה ולטומאק ליצור אינטימיות וללמוד אהבה. כך התפתח הדיבר "לא תנאף" – דקלוג 6 – והתגלגל ל"סרט קצר על אהבה".

ג. דקלוג 9

אם [דקלוג] 8 הוא הפרק הפילוסופי ביותר בכל סדרת הדקלוג, אזי [דקלוג] 9 הוא ההיצ'קוקיאני ביותר – סיפור אהבה ששורשיו ברגשות אשמה וחשדנות, מגולמים באמצעות חפצים בעלי משמעות דרמטית.³¹

בקביעה זו פתחה אנט אינסדרוף (Insdorf) את פרשנותה לדקלוג 9.³² כפי שנראה להלן, טענתה לעיל, המתייחסת לסגנון הסרט ולתוכנו, תקפה גם לזיקתו לדקלוג 6. שני הסרטים עוסקים בנככי המאוויים הפיזיים, היצריים והבלתי-נייטנים למימוש, ובמתח שבין ניאוף, חמדות ואובייקטיפיקציה לבין אהבה, אמפתיה ואינטימיות. שני הסרטים בודקים את הקשר המורכב שבין זוגיות למציצנות, בין חדירה למרחב האינטימי של הזולת וריסוק גבולותיו וחומות ההגנה שלו – לבין היכולת ליצור קשר אינטימי ולגלות את האניגמה החבויה במושג המופשט של אהבה.

רומן (פיוטר מאחליקה), מנתח לב מצליח בשנות הארבעים לחייו, מגלה בתחילת הסרט שהאימפוטנציה שלו מוחלטת ובלתי-ניתנת לריפוי. רופאו מבהיר לו בבוטות שלעולם לא יוכל לקיים יחסי אישות ומוטב שיתגרש מאשתו שהוא אוהב. רומן המום ומושפל, מציע להאנקה אשתו (אווה בלז'סייק) להתגרש. הוא נענה בהצהרת אהבה על בסיס חדש:

האנקה: תגיד לי שאתה אוהב אותי.

(רומן לא מגיב)

אתה מפחד לומר, למרות שאתה אוהב אותי. אהבה איננה רק זיון

שבועי של חמש דקות, אתה יודע.

רומן: אבל היא חלק מזה. זוהי עסקת חבילה.

האנקה: זו רק ביולוגיה. אהבה איננה רק מה שיש לך בין הרגליים. מה שחשוב

לי יותר הוא מה שאנחנו חולקים יחד, לא מה שלעולם לא נחלוק יותר

בעתיד.³³

בתגובה רומן מציע להאנקה לקחת מאהב. היא מסרבת אך הוא משוכנע שזה כבר קורה מאחורי גבו. הוא מתחיל לעקוב באובססיביות אחרי האנקה ולצותת בסתר לשיחות הטלפון שלה. בהמשך הוא גונב ומשכפל בסתר את המפתח לדירת אמה בשל חשדות – שמתאמתים – כי דירה זו היא "קן האהבים" הנסתר שלה ושל מאריזו' (יאן ינקובסקי), סטודנט צעיר לפיזיקה. כאשר האנקה מתנה אהבים עם מאריזו' בדירת אמה, רומן יושב על המדרגות מאחורי הדלת ומקשיב לקולות הבוקעים מהדירה.

31 INSDORF, לעיל ה"ש 12, בעמ' 114.

32 בגרסה הקתולית של עשרת הדברות, שהיא נקודת המוצא לכחינת הדיברות במאמר זה, הדיבר התשיעי הוא "לא תחמוד אשת רעך".

33 KIEŚLÓWSKI & PIESIEWICZ, לעיל ה"ש 8, בעמ' 243.

בפסקול הסרט בחר קישלובסקי להשמיע מוזיקה של ואן־דן בודנמאייר, ³⁴ שאליה התוודע רומן בסצנה מוקדמת על ידי אולה, מטופלת שלו (יולנטה פייטק-גורצ'קה). מוזיקה זו מגלמת את חוסר האונים והאימפוטנציה שמוגדרים ברגע השמעתה הראשון, בסצנה של תשוקה מודחקת שאיננה ניתנת למימוש, כשרומן מתבונן בערגה כולה ומתרכז באצבעותיה הפורטות את צילי היצירה על רגלה. שבוע לאחר מכן רומן חוצה שלב נוסף בחיירתו למרחב הפרטי והאסור של האנקה: הוא מסתתר בארון ומציץ במתרחש בחדר המיטות מבעד לחור הצצה. הפעם הוא שומע ורואה שהאנקה דוחה את מאריוו' ומבהירה לו שזו פגישתם האחרונה. מאריוו' מסתלק מאוכזב ומתוסכל והאנקה מגלה את רומן יושב מושפל ומבויש על הרצפה מאחורי דלת הארון. היא מציעה שהשניים יאמצו ילד והוא מציע פסק זמן ביחסים. כדי לוודא שאיננה נפגשת עם מאריוו' בזמן פרידתם הוא בוחר להישאר בבית ומציע שהאנקה תיסע לחופשת סקי. מאריוו' רודף אחרי האנקה ללא ידיעתה ובניגוד מוחלט לרצונה, ונוסע בעקבותיה. רומן מגלה במקרה שמאריוו' נסע אף הוא לאותה עיירת סקי והוא משוכנע שהאנקה ממשיכה לבגוד בו. בפגיעותו וביאושו, כשאמונו בהאנקה קורס, הוא מניח מכתב פרידה על הטלפון בביתם ויוצא לרכיבת אופניים אחרונה מתוך כוונה לקפוץ עם אופניו לנהר. האנקה מגלה לתדהמתה את מאריוו' בתור לרכבל הסקי וממהרת חזרה לוורשה, אל רומן. חוסר הסינכרון בין השניים מוביל להחמצה של כחוט השערה של מניעת הטרגדיה ורומן קופץ לנהר ונפצע קשה. בבית החולים, כשהוא מגובס מכף רגל ועד ראש, הוא שומע מהאחות את ההודעה של האנקה שלפיה חזרה לביתם. הוא מבין שחשדו התברר ומבקש מהאחות להתקשר להאנקה. שיחת הטלפון מתנהלת במעבר הלך חוזר בין האנקה בבגדי הסקי בביתם, לאחר שקראה את מכתב ההתאבדות שלו, לבין רומן שרוע חסר-אונים בחליפת הגבס, כשהאחות המתווכת מחזיקה את שפופרת הטלפון צמודה לאפרכסת אוזנו:

האנקה: הלו...

רומן: האנקה...

האנקה: כן... או, אלוהים, אתה בסדר.

רומן: אני הווה. (I am)

34 ואן־דן בודנמאייר הוא קומפוזיטור הולנדי שהתגלה כביכול לאחרונה וחי בהולנד לפני מאתיים שנה. קישלובסקי ופישוביץ' ברו את ואן־בודנמאייר בדקלוג 9 והתייחסו אליו בסרטיהם המאוחרים יותר כאילו מדובר במלחין אמתי. המוזיקה שלו, כמו גם שמו ופרטים נוספים על חייו ויצירתו, מופיעים בסרטיהם **חייה הכפולים של וורוניק** (La Double Vie de Véronique) (Sideal, 1991); **שלושת הצבעים: כחול** (MK2, 1993); **שלושת הצבעים: לבן** (MK2, 1993); **אדום** (1994), לעיל הש"ש 2. גם בכותרות הסרטים הללו מופיע שמו של ואן־דן בודנמאייר אף שהקטע המוזיקלי המיוחס לו נכתב על ידי זביגניב פרייזנר, המלחין שכתב את המוזיקה לכל הסרטים הללו ולכל סרטי הדקלוג. בכל אחד מהסרטים הללו המוזיקה של ואן־דן בודנמאייר מובחנת וזהה והיא מאפיינת מוטיבים ייחודיים לסרט (לייט מוטיב). למשל, בדקלוג 9 זו המוזיקה שמאפיינת את האימפוטנציה, את הרגע שבו יש תאוה אירוטית שאינה ניתנת למימוש. כך במערכת היחסים הדמיונית של רומן עם אולה, המטופלת שחושפת באוזניו את המוזיקה של ואן־דן בודנמאייר, וכך גם במערכת היחסים שלו עם האנקה, כשהוא מצייץ ומצותת לה בהיחבא.

הסרט מסתיים בהכרזתו הרפה של רומן: "אני הווה" ובדימוי התקריב שלו – מגובס, כשהשופרת שבידי האחות צמודה לאוזנו. התרגום באנגלית למילותיו מדויק יותר בשל היותו דו־משמעי (I am): רומן מאשר להאנקה שהוא חי במשפט קטוע, הטעון משמעות אקזיסטנציאליסטית מעבר לתשובה ישירה ופשוטה לשאלתה. "אני קיים", אני חי, ניסיון ההתאבדות כשל, על אף אבריי המרוסקים; את ברכת מעיירת הסקי וממריזו' הצעיר, הבריאי ובעל האון, אל וורשה והוכחת שאת אוהבת אותי ושחשדותי היו מופרכים. בשיא מוגבלותו וחוסר האונים שלו, כשהוא תלוי לחלוטין בהאנקה ובאמון בה ואינו מסוגל עוד לפלוש למרחב הפרטי שלה, רומן מקבל את חייו בחזרה ונולד כאדם חדש.

במובנים רבים הסרט הוא ואריאציה ל**סרט קצר על אהבה**. גם הוא עוסק באימפוטנציה, במציצנות, במעקב אובססבי ובחדירה למרחבו הפרטי של הזולת. תחילתו בעברה אתית או חוקית, בחשדות ובחשדנות אמתיים ומדומים ובשקרם; סיומו בניסיון התאבדות כושל של הגבר האימפוטנט. זו פעולתו האחרונה הנעשית מבחירה – אך היא נכשלת ופוגעת לחלוטין בכשירותו, והיא המאפשרת לו בסופו של דבר להגיע לאינטימיות וליצור קשר אהבה המושגת על יסוד חדש. עוד משותפת לשני הסרטים בחינת הזיקה שבין ההיבטים האירוטיים של אהבה לבין ההיבטים הנפשיים שלה. הנסיבות בשני הסרטים שונות ובמיוחד נקודת המוצא של היחסים בין הדמויות ומקומם בחייהן בזמן התרחשות העלילה. ב**סרט קצר על אהבה** מדובר בשני אנשים זרים – נער צעיר, לא בשל וחסר ניסיון רגשי וממשי, ואשה מנוסה אך בודדה, שאף היא לא התנסתה עד אז בקשר עמוק ומחייב. ב**דקלוג 9** מדובר באנשים הנמצאים בקשר זוגי אינטימי ובתקשורת טובה וקשורים מרצונם במחויבות של נישואים – זוגיות בשלה במשבר. הקשר בין שני הסרטים נרמז גם באמצעים קולנועיים ובנרטיבים בין־טקסטואליים. אף שב**דקלוג 9** השניים חיים באותה דירה, יש רמיזה לחלון אחורי שמגיעה למימוש מלא כשרומן מגובס בכל גופו. זהו הדהוד לסצנת הסיום של **חלון אחורי**, שבה ג'ף (ג'יימס סטיוארט) שוכב מגובס בשתי רגליו לאחר שנזרק מחלון ביתו על ידי הרוצח שחשף. ב**דקלוג 9** קישלובסקי ממשיך לפתח את שפת המציצנות שיצר היצוקוק – מבע קולנועי שהחל לפתח ב**סרט קצר על אהבה**. הפעם הוא מרחיב את המציצנות החזותית למה שמתבקש בשפת הקולנוע האודיוויזואלית – למציצנות קולית. הפעם רומן מצותת לשיחות הטלפון של האנקה, וזהו פיתוח הגרעין שנשתל ב**סרט קצר על אהבה**, שבו מכשיר הטלפון שימש את טומאק ומגדה באינטרקציה הפולשנית ביניהם. ב**סרט קצר על אהבה**, כמו בחלון אחורי, האתגר הקולנועי היה לצלם חיים מבעד לחלון, מבלי להכניס את המצלמה לדירה בה מתרחשים החיים. כאן התמודד קישלובסקי בצורה ייחודית עם האתגר לתאר מפגש רב־הפוכות בחדר. בשלב הראשון – מהרחוב, מבעד לחלון ולחדר המדרגות, באמצעות פסקול שבחלקו מושמע ובחלקו קיים בתודעת הדמויות ללא השמעתו. בשלב השני – לא מבעד לחלון מלבני, שנראה כמו פריים קולנועי ומשמש דימוי שלו, אלא מבעד לפס צר וארוך, במרווח שנפער בין דלתות הארון.

כפי שהוזכר, אחד האמצעים שבהם השתמש קישלובסקי ליצירת אחדות בין פרקי הדקלוג הוא הבחירה למקם את כל הסיפורים בשכונה ורשאית אחת, ואת רובם – בבית אחד בשכונה. בכל אחד מהפרקים מופיעות דמויות מרכזיות מפרקים אחרים כדמויות־משנה וכעוברי אורח מקריים. אמצעי זה משמש את קישלובסקי לחדד את הזיקה בין דקלוג 6 לדקלוג 9. כאשר טומאק מביא חלב למגדה, רומן יוצא מהבניין לרכיבת האופניים שלו.

מתברר שרומן והאנקה הם שכנים בכניין של מגדה. הזיקה הרעיונית בין שני פרקי הדקלוג הללו והעובדה שרומן הוא גלגול בוגר יותר של טומאק מגולמים במפגש הפיזי ביניהם אף שהם אינם מכירים זה את זה.

הדיון בשני הסרטים מעוררים בתפקיד היחסים הגופניים בקשר של אהבה ואינטימיות גם הוא נקודת חיבור ביניהם. מבחינת התפיסה המגדרית של יחסי אהבה, מדובר בתמונת ראי הפוכה. בדקלוג 6 מגדה טוענת שאין אהבה, ופליטת הזרע המהירה של טומאק מסכמת את המשמעות הבלעדית של מה שמכונה אהבה. לבסוף, בעקבות המפגש שלה עם טומאק, היא אומרת לו: "צדקת, יש אהבה". השיחה הראשונה בין רומן להאנקה בדקלוג 9 בדבר האימפוטנציה שלו מהדהדת שיחה זו בין טומאק למגדה. הטענה של האנקה הפוכה לזו של מגדה: "אהבה איננה בין הרגליים, אלא בלב בלבד" – ודווקא רומן, הגבר, הוא הטוען שמדובר בעסקת חבילה. כשם שמגדה הבינה שטעתה, גם הגישה המנוגדת לה – שלילתה המוחלטת של האהבה הפיזית – מתגלה להאנקה כשגויה. כאשר האנקה מבינה עד כמה נפגע רומן, היא אומרת לו: "אתה צדקת. אסור להשאיר דברים לא מדוברים. מעולם לא אשקר לך שוב. [...] אנחנו צריכים לאמץ ילד. צדקת גם בכך".³⁵ מגדה מקבלת את אהבתו של טומאק, שלא האמינה בה קודם לכן, והאנקה מקבלת את נקודת ראותו של רומן, שגם תשוקה ומימוש חשובים. מעבר לכך, אמירת אמת בין בני הזוג הכרחית לאינטימיות משותפת ולקיום הקשר הזוגי. מההיפוך המגדרי בין הדקלוגים משתמעת תפיסתם של קישלובסקי ופִּישוּוֹיץ' שלפיה אין מדובר בהבדלים בין גברים לנשים בתפיסת האהבה אלא בהבדלים אישיותיים ובהוויות הקיום של בני אדם שונים. הזיקה ההדוקה בין הדקלוגים מחדדת את עיסוקם התמטי במציצנות, ובמתח שבין פעולה זו לבין יחסי זוגיות ואינטימיות; בנוסף על כך היא מחדדת גם את הקשר בין אהבה לבין ניאוף, חמדנות ושקר.

נקודת המוצא של קישלובסקי ופִּישוּוֹיץ' בשני הדקלוגים, כמו גם ביתר סרטי הסדרה, היא המשמעות הפורמלית והקונבנציונלית של הדיבר ושל הפרתו. בהמשך הם חותרים תחת המשמעות המקובלת ומערערים עליה. בדקלוג 6 ניאוף איננו קיום יחסי מין מחוץ למסגרת הנישואים, ובמובנו לפי דקלוג, כל הדמויות חוטאות בהפרתו. לעומת זאת, בדקלוג 9 היחיד שעובר על ציווי הדיבר שמעניק לסרט את שמו ("לא תחמוד אשת רעך") הוא מאריזו, דמות שולית וחסרת חשיבות בסרט זה. אם כן, מהי עֵבֶרַת החמדנות שעוברים האנקה ורומן? המשותף לשניהם הוא התכחשותם למציאות והימנעותם לחלוק בצורה מלאה את האמת הנפשית שלהם זו עם זה. בעקבות זאת, בלתי־נמנע שהאנקה מחפשת סיפוק מיני שאינו מתאפשר עם רומן, ואילו רומן – שאינו מקבל את מצבו הגופני החדש – חומד את האנקה בטריטוריות בלתי־אפשריות עבורו. העובדה שהם נשואים אינה רלוונטית; חמדנותו היא פועל יוצא של רצונו האובססיבי במה שאיננו ברה־השגה עבורו והתכחשותו לכך.

פרשנות זו מקבלת משנה־תוקף באמצעות עלילת־המשנה שבה הוא חומד את אולה, המטופלת שלו, שאף היא חוטאת בהפרת הציווי "לא תחמוד". אולה מגיעה אליו לניתוח לב בשל פגם מולד בלבה. היא יכולה להמשיך לחיות חיים בריאים ללא צורך בניתוח, אך ללא הטיפול החודרני בלבה לא תוכל לשיר ולממש את כישורונה המוזיקלי יוצא־הדופן.³⁶ המוזיקה

35 דקלוג 9, לעיל ה"ש 1, בדקות 0:42:50-0:43:09.

36 גרעין סיפורי זה עומד בבסיס סרטו של קישלובסקי חייה הכפולים של רובניק, לעיל ה"ש 34.

של פון בודנמאייר, שאותה היא רוצה לשיר, מתחברת למוטיב החמדנות והאימפוטנציה. אמה של אולה, כפי שהיא מספרת לרומן, מתעקשת שאולה תעבור את הניתוח כדי שתוכל לשיר ולהיות זמרת מפורסמת. לאחר התלבטות והתייעצות עם רומן היא עוברת בהצלחה את הניתוח הנדרש. אף שקיבלה את מבוקשה בלי שבריאותה או חייה ניזוקו, היא כועסת על רומן שניתח אותה: היא חשה שבעקבות הניתוח הפולשני נהפכה לאדם שונה. אם כן, כמו במקרה של רומן והאנקה, "חמדנותה" היא חוסר ההסתפקות במה שיש לה. הרצון להילחם באמצעות ניתוח חודרני במגבלותיה הגופניות גרם לשינוי זהותה. מקרה משני זה חשוב להבנת הסרט משום שבמקרה זה ה"חמדנות" הצליחה כביכול; לכאורה לא הייתה כרוכה בה פגיעה של אדם בעצמו או בזולתו או תשלום של מחיר קונקרטי נראה לעין. מהתבוננות במהלך העלילתי שעוברות כל הדמויות בסרט מתברר שמשותפים לכולן איי-קבלת מגבלותיהן ורצונן העז לנכס לעצמן מה שאיננו שלהן באופן טבעי. זו המשמעות שקישלובסקי ופִּישְׁוויִץ' מקנים לחמדנות. כמו בדקלוג 6, גם בסרט זה חמדנות היא ההפך מאינטימיות ואהבה, והיא כרוכה בפלישה חודרנית לטריטוריה של הזולת אגב התעלמות מגבולותיו ומפרטיותו.

ד. שלושה צבעים: אדום (אחוה)

כאמור, נקודת המוצא של קישלובסקי ופִּישְׁוויִץ' בדקלוג היא בדיקה של אמות-המידה האנושיות ושל מערכת הערכים המניעה אותנו, כפי שהן משתקפות בחוקים שאנו מקיימים ומפרים. בפרויקט שלושה צבעים המשיכו השניים לחדור לנבכי הנפש בניסיון להבין התנהגות בין-אישית ואת הקשר בין אינטרקציה אנושית לגורל ולערכים מופשטים אוניברסליים. במיוחד כיוונו השניים לערכי הנאורות העומדים ביסוד המכונן של ההומאניזם – ערכי המהפכה הצרפתית, המגולמים בצבעי הדגל: כחול לחירות, לבן לשוויון ואדום לאחוה. בפרויקט זה יש לאדום משמעות מיוחדת מתוקף מעמדו כסרט מסכם. אדום, החותם את טרילוגיית הצבעים, מסכם בדיעבד גם את דקלוג ובמובנים רבים את מכלול הקורפוס הקולנועי של קישלובסקי, בהיותו סרטו האחרון.³⁷ עושרו של אדום מאפשר פרשנות מגוונת וקריאה רב-שכבתית. מרבית סרטיו הקודמים מהדהדים בו ומעצימים את הדיון המורכב בסוגיות האנושיות והפילוסופיות שבהן עוסקת עשייתו הקולנועית. להלן אתמקד במיוחד בהדהודים ובהקשרים של סרט זה לדקלוג 6 ולדקלוג 9.

כאמור, קישלובסקי בחן את הזיקה בין ניאוף, חמדנות וחילול הפרטיות לבין היפוכיהן – אהבה, אינטימיות, אמפתיה, פתיחות לזולת והכלה הדדית. בהמשך טבעי לקריאה זו, הצבע אדום מרחיב את האינטרקציה הזוגית לעבר מושג ה"אחוה" שכמעט אינו שגור בשיח הבין-אישני הנפוץ. עלילת הסרט מרחיבה ומעצימה את גבולות המציצנות, המעקב והפלישה למרחב הפרטי של הזולת. בה בעת העלילה בוחנת את הקשר בינם לבין אימפוטנציה,

37 ב־13.3.1996 נפטר קישלובסקי בן ה־54 באופן פתאומי במהלך ניתוח לב יזום, כאילו היה דמות בסרטי, כפי שהיה יכול לקרות ולא קרה לאולה בדקלוג 9. בזיקה מטפיזית למותו הבלתי־צפוי הצהיר קישלובסקי שנתיים קודם לכן, ב־1994, כי אדום, לעיל ה"ש" 2, הוא סרטו האחרון. הצהרתו בחייו שלא יעשה סרטים נוספים אחרי אדום מעידה על כך שגם בתודעתו נתפס אדום כסרט סיכום. קריאה מעמיקה בסרט מצדיקה הנחה זו.

שליטה, מקריות ותקשורת אינטימית המבוססות על אמון הדדי, לנוכח הפיתוי לבגוד באמון זה ולחשוד בהפרתו. קישלובסקי בחן את הדיאלקטיקה המעגלית בין שני מושגים קוטביים זה לזה: אחווה ואינטימיות אל מול פלישה חודרנית.

בדימוי הפתיחה של הסרט נראות אצבעות על מקשי החיוג במכשיר טלפון. המצלמה מתרחקת מהטלפון, יוצאת מהחדר, עוקבת אחרי כבלי התקשורת עד לאוקינוס, צוללת לים ונבלעת בו, ממשיכה בצילום רציף לכאורה כשהיא יוצאת מהצד השני של האוקיינוס, ממשיכה לרחף בעקבות הצליל האלקטרוני שמתקדם בכבלי התקשורת עד שהיא מובילה את עיניי הצופים לטלפון בצד השני – שבו נענה החיוג בצליל תפוס. בפסקול נשמעים צלילי תקשורת ריאליסטיים מעורבלים עם קולות וצלילים דיגיטליים לא ריאליסטיים ועם בליל של קולות אנושיים לא מובנים המעצימים את הדימוי האודיו-ויזואלי של אקט התקשורת בעוצמתו החודרנית ובכשלו. ³⁸ כך מתוארת הפתיחה בתסריט:

פנים. דירתו של מישל. יום.

אצבע מקישה 12 ספרות על מקלדת טלפון. המצלמה נעה בתנועת PAN מהירה לאורך חוט הטלפון, עוקבת אחר צליל החיוג שעובר בו.

פנים./חוץ. חילוף טלפון. אפקטים מיוחדים. יום.

שומעים קליק אלקטרוני של היווצרות קשר. המצלמה מאיצה את תנועתה לאורכם האי-סופי של כבלי טלפון מצטלבים, דרך חילופי טלפונים, חיבורים אלקטרוניים ונורות מהבהבות. אנחנו שומעים מספר הולך וגדל, עד עשרות שיחות טלפון, בביליל שפות המעורבלות זו בזו בלי שאפשר יהיה להבין אף מילה. המצלמה עוקבת אחרי כבלים עבים על קרקע גשומה וצוללת למצולות הים. הרעש של החיבורים והשיחות גדל. גיהנום. המצלמה צפה מחוץ לים – השמש זורחת – ויורדת לתוככי מנהרה עמוסה של כבלים עבים וחיבורים; נורות מהבהבות, טלפונים מצטלבים. לפתע המצלמה נעצרת. על רקע זה נראות הכותרות של פתיחת הסרט.

שומעים צליל קו תפוס. המצלמה נסוגה אחורה במהירות עצומה, מרחפת על פני שנאים, סלילים וכבלים. צלילי ההמרה, החיבורים והצליל התפוס חוזרים למכשיר הטלפון שממנו חויגה השיחה בתחילת הסצנה. ³⁹

שתי סצנות, על פני חצי עמוד תסריט, חותרות להעניק תיאור מילולי כאוטי לקופוניה של דימויים וצלילים שמגלמת מוטיבים מרכזיים בסרט. הממד האוראלי-קולי מודגש ומועצם באקספוזיציה ועומד בבסיס עלילתו ושפתו הקולנועית של הסרט. הטלפון ממלא תפקיד מרכזי בנרטיב ועם התפתחות העלילה מקבל מעמד של דמות אוטונומית, כנרמז בפתיחה. הרכיב החזותי והרכיב הקולי מקבלים תפקיד בעל משקל זהה בבניית הנרטיב. היחסים הדיאלקטיים בין קול לתמונה מתפתחים לחלק מהתמה של הסרט. האקספוזיציה יוצרת רמיזה חזותית וקולית למיתוס מגדל בבל כהתגלמות של חוסר התקשורת האנושית והניכור

38 אדום, לעיל ה"ש 2, ברוק 0:00:20-0:01:11.

39 Krzysztof Kieślowski & Krzysztof Piesiewicz, *Three Colours Trilogy: Blue, White, Red* (להלן: *Three Colours Trilogy*). (Danusia Stok trans., 1998).

בין אדם לזולתו, כמחיר של אורבניזציה והתפתחות טכנולוגית מואצת. המושג המופשט "אחוזה", הנרמז מכותרת הסרט, בולט באינתו לנוכח פתיחה זו. בה בעת, קיומן של אלפי שיחות רוחשות המצטלבות זו בזו ומתקדמות מתחת לאדמה ללא ייחוסן למשוחחים ספציפיים ונראים, מציף את מוטיב המציצנות בסרט בממד קולי.

מיד אחרי כותרות הסרט היד האלמונית מחייגת שוב. הפעם נוצר הקשר ובצד השני מרימה את השפופרת ולנטין (אירן ז'קוב), סטודנטית באוניברסיטת ז'נבה ודוגמנית-על במשרה חלקית. המטלפן אינו נראה והוא מזדהה כבן-זוגה מישל. מישל אינו נוכח פיזית במרחב של ולנטין ובחלל המצלום במהלך הסרט כולו, אך נוכחותו הטלפונית חוזרת פעמים נוספות ומבטאת את יחסו הרכושני והאובססיבי כלפיה. דמותו מהדהדת את טומאק מדקלוג 6, בתחילת יחסיו עם מגדה. כאשר ולנטין מדברת בטלפון עם מישל היא צופה מבעד לחלונה בשכנה אוגוסט (ז'אן-פייר לוריט), סטודנט למשפטים שעולה לדירתו עם כלבו כדי לטלפן לקארין (פרדריק פדר), אשה אלמונית שמעניקה באמצעות הטלפון שבביתה שירות מזג-אוויר אישי. אוגוסט אינו מתעניין במזג האוויר אלא שולח לבת-זוגו שבצד השני של קו הטלפון נשיקה וירטואלית,⁴⁰ העושה את דרכה כצליל נוסף עבור אלה ששומעים ורואים את נתיב תנועתם של הצלילים בכבלי הטלפונים בפתיחת הסרט. כך, בארבע הדקות הראשונות של הסרט, שרטט קישלובסקי עולם של ארבעה אנשים עסוקים, בודדים, כמהים לקשר ולאהבה, המתקשרים באמצעות הטלפון בלבד ונמצאים בחללים שונים ונפרדים. גם כשמרחבי הפעילות שלהם סמוכים, כמו במקרה של אוגוסט וולנטין, מתקיים ביניהם רק קשר עין חד-צדדי – קשר מציצני. במהלך הסרט ולנטין רואה את אוגוסט ופרגמנטים מקריים בחייו בלי שהוא מודע לקיומה. זהו הדהוד נוסף למערכת היחסים החד-צדדית בין טומאק למגדה בתחילת דקלוג 6. ביחסיה עם אוגוסט ולנטין מזכירה את טומאק, אך ביחסיה עם מישל היא מהדהדת את מגדה, בהיותה אובייקט לאובססיות של מישל: הוא אינו מניח לה מרחב פרטי ומנסה לשלוט בחייה גם ממרחקים באמצעות הטלפון.

בארבע דקות הפתיחה של הסרט מוגדרת שפתו הקולנועית, המחייבת לחבר פרגמנטים חזותיים עם פרגמנטים קוליים, להשלים פערים נרטיביים ולבנות מתוכם סיפור בעל משמעות. מישל – בן הזוג של ולנטין, כמו גם קארין – בת הזוג של אוגוסט, הם בגדר חזיונות קוליים ולעולם אינם מופיעים ויזואלית בסרט.⁴¹ אוגוסט מתפקד כדמות-משנה שמשמעותה מתחזרת רק בסופו. המידע המועט שניתן על חייו מפוזר כרמזים שהצופה מתבקש להשלים ולנסות לטוות בעזרתם את סיפור חייו ואת זיקתו לעלילה המרכזית. אוגוסט נע כלוויין סביב חייה של ולנטין ונפגש עמה רק ברגעי הסיום. ולנטין ואוגוסט, שכנים המתגוררים זה מול זה, מהדהדים – ולו מבחינת יחסי החלל ביניהם – את מערכת היחסים בין טומאק למגדה בדקלוג 6. הדמות המרכזית בסרט הוא ג'וזף קרן (ז'אן-לואי טריניטיאן), שופט בדימוס, המופיע לראשונה בדקה ה-12 של הסרט. המפגש בינו לבין ולנטין עומד במרכז העלילה: ולנטין דורסת בטעות את ריטה, כלבת הרועים שלו, בעקבות הפרעות מטרידות ולא ברורות

40 אדום, לעיל ה"ש 2, בדקה 0:04:05.

41 קביעה זו נכונה באופן מוחלט לגבי מישל. קארין (פרדריק פדר), חזאית מזג האוויר, מופיעה בכמה סצנות מרחוק, מבעד לשמשות, מנקודת ראותו של אוגוסט, ופניה – אף שהם ניתנים לזיהוי – אינם ברורים ולא מקבלים מעמד חזותי כשאר הדמויות בסרט (ולנטין, ג'וזף, אוגוסט).

בתקשורת שקוטעות את המוזיקה שהיא שומעת ברדיו שבמכוניתה. היא מוצאת את ביתו באמצעות פתק שמצאה בקולר הכלבה ומביאה אותה אליו.⁴² הדריסה המקרית של הכלבה, בעקבותיה של הפרעת תקשורת צלילית מקרית, מאפשרת את המפגש הקריטי בין ולנטין לג'וזף ומהווה את הכוח הדרמטי המניע את אדום. לכך מתלווים שני צירופי מקרים נוספים, שרירותיים כביכול אך רבי-משמעות. רגע לפני התאונה ולנטין חולפת בלא מודעות על פני אוגוסט, השומט מידי ערמת ספרים באמצע כביש סואן. הוא כורע באמצע הכביש לאסוף את ספריו. מכוניות חולפות על פניו והוא עלול להידרס, כמו ריטה. אחד מספריו, החוק הפילי, נפתח במקרה בשל משב האוויר שיוצרות המכוניות החולפות על פניו. הוא קורא בעיון את הדף בספר במקום שבו נפתח.⁴³ מאוחר יותר מתחוויר שהצליח בבחינת הסמכתו לשופט הודות למה שקרא ברגע מקרי זה – כשהספר נפתח וולנטין חלפה על פניו במכוניתה. בהמשך ג'וזף מספר לוולנטין סיפור זהה שקרה לו עשרות שנים קודם לכן ובזכותו עבר בהצלחה את בחינת הסמכתו לשופט. אוסף זה של צירופי מקרים ברגע המכונן שזורים את חייהם של ג'וזף, ולנטין, ריטה ואוגוסט באופן מטאפורי וקונקרטי בריזמנית. בכך מוגדר אוגוסט כווריאציה צעירה או כאלטר-אגו של ג'וזף קרן, שפרש לגמלאות מחייו המקצועיים כשופט ונמצא על סף פרישה מהחיים עצמם.

כאשר ולנטין מביאה לג'וזף במאמץ רב את ריטה הפצועה והכבדה, היא מזועזעת ופגועה מתגובתו האדישה ומחוסר העניין שהוא מגלה בכלבתו. הוא מניח לה לעשות בכלבה כרצונה. היא לוקחת אותה לוותר, שם היא מגלה לרווחתה שפציעתה קלה ושהיא בהיריון. ולנטין מאמצת את הכלבה ומקבלת ממנה חום, החסר לה בסביבתה האנושית המנוכרת. כבעלת כלבה נקשר חוט סמוי נוסף בינה לבין אוגוסט שכנה, שכלבתו היא ידידתו הקרובה היחידה, על אף קשריו הזוגיים עם קארין. כאשר ריטה מחלימה היא בורחת מוולנטין חזרה לבעליה. ולנטין חשה אחריות כלפי הכלבה ובהיפושם אחריה מגיעה פעם נוספת לביתו של ג'וזף. ישירותה, כנותה, פתיחותה ואולי אף צעירותה ויופיה הרב נוגעים ללב של ג'וזף והודרים מבעד לחומות ההגנה שבהן הוא מתבצר. ולנטין – שמחזירה לו את כלבתו – שופעת חיים וחום, ומשיבה אותו לאט לחיים. בכניסתה לחייו היא מגלה לתדהמתה ולחרדתה שהשופט בדימוס מבלה את יומו מול מערכת צינות מתוחכמת שהתקין, כמו מרגל-על, בהאזנה לשיחות טלפון של שכניו. באמצעות מציצנות קולית מתוחכמת זו הוא נחשף לשברי חיים ולסודות אסורים של שכניו, משלים פערים ומפרש את חייהם. כך הוא חי, למעשה, דרכם ובאמצעותם בלי לזוז מכיסאו. מדובר בהתפתחות מוקצנת, משוכללת ומעודכנת בזמן למציצנות של ג'וזף מחלון אחורי, כמו גם למציצנות של טומאק ורומן מדקלוג 6 ודקלוג 9, שמטרותיה נרחבות יותר. בעוד ששני גיבורי הדקלוג התמקדו באובייקט מציצנות אחד וחיפשו דרך לחיות באמצעות המציצנות, או לשפר את יחסיהם הזוגיים עקב הכשל האישי שלהם, ג'וזף מרחיב את אובייקטי ההצצה שלו לכלל השכונה. אובייקט המציצנות שלו הוא כל מה שנמצא מחוץ לביתו ולחייו. הוא איננו מעוניין בשכן ספציפי ואינו מחפש פתרון לבעיה נקודתית. למעשה

42 אדום, לעיל ה"ש 2, בדקות 0:08:44-0:14:00.

43 שם, בדקות 0:07:51-0:08:10.

הוא "מת מהלך", כפי שהגדירה אותו ולנטין במפגשם השני – "אתה יכול להפסיק לנשום ודי"44 – אחרי שהבהיר כי אינו רוצה את ריטה או כל דבר אחר.⁴⁵

בהמשך ג'וזף מספר לולנטין כי בעבר, אחרי שגילה באמצעות אקט מציצני שאשתו בגדה בו, איכד את אמונו בכני אדם ובחיים בכלל. כך, בלי שהוא מודע לכך, הפכה אותו טראומת הבגידה ל"במאי-על" או, כפי שהיה כשופט, למשקיף בחיי זולתו ללא מעורבות פעילה בחיים. אל מול חלונו רוחשים חיים יצריים ואפלים של בגידות, יחסים הומוסקסואליים בארון, פשיעה בין-לאומית של מאפיית סמים ויחסים קשים של תלות, ניצול והתעללות בין אם לבת. גם חזאית מזג האוויר, שכנתו של ג'וזף, בוגדת באוגוסט עם אחד מהשכנים. אוגוסט חושד בה כשאינה מגיבה לצלצוליו ומגיע לביתה. מבעד לחלונה הוא רואה בהיחבא את מעשה הבגידה בזמן התרחשותו. הפעם אוגוסט ומעשיו מהדהדים את טומאק המציץ לדירתה של מגדה בדקלוג 6. אוגוסט צופה בבגידה באמצעות מציצנות חזותית ללא שמיעתה, ואילו ג'וזף מודע לקשר האינטימי בין אוגוסט לקארין שכנתו לפני אירוע הבגידה, באמצעות הציתות, בלי לראות את ההתרחשות. השניים מהווים כבואה זה של זה והם משלימים זה את זה. הבגידה שחוה אוגוסט משחזרת עבור ג'וזף את בגידת אשתו. שתי הבגידות, שעשרות שנים מפרידות ביניהן, מתאחדות לטראומה משותפת שמאשררת את אוגוסט ככפילו המטאפורי של ג'וזף.

ולנטין מזועזעת מחודרנותו חסרת הגבולות של ג'וזף לחיי שכניו, מחשדנותו בכני אדם ומיחסו הציני לחיים בכלל ולקשר אנושי בפרט. מסיבה שאינה מובנת לה עצמה היא חוזרת אל ג'וזף ומנסה להניא אותו מפעילותו. כשם שדאגה לריטה ללא מחויבות פורמלית – רק מעצם תחושת האחריות לעוול שהייתה שותפה להתרחשותו – כך, ברגע שנחשפה לחייו האבודים של ג'וזף היא חשה אחריות כלפיו וצורך עז לנסות ולהפיח בו רוח חיים מחודשת וחמלה אנושית. הוא, מצדו, חושף בפניה צדדים אפלים בהתנהגות האנושית שמעולם לא הייתה במודעות מלאה אליהם, אך מהדהדים בה חוויות שהכירה, ובהן במיוחד יחסיה המורכבים עם אמה הפגועה ואחיה המכור לסמים, קרבן של מאפיונרים כמו אחד משכניו של ג'וזף. הקשר החדש והייחודי, נטול האינטרסים, שנרקם בין ולנטין לג'וזף מאפשר לקישלובסקי לבחון את משמעותה של אחווה ואת גבולותיה. כאשר ולנטין מגלה כותרת בעיתון על משפט של "העם נגד ג'וזף קרן", היא מבינה שמערכת הציתות המציצנית שלו נחשפה והוא נתבע על ידי שכניו. היא ממחרת לביתו כדי לומר לו שלא הלשינה עליו. להפתעתה, ג'וזף מודה בפניה כי הסגיר את עצמו כדי לראות כיצד תגיב.

מדובר במהלך כפול המאגד את הדיאלקטיקה הקישלובסקיאנית בין אקט המציצנות האסור לאקט האינטימיות הזוגית המוחלטת, שכמעט אינה בת-השגה. אמנם ג'וזף עושה את מה שוולנטין רצתה, גם במחיר של עונש ותשלום חברתי, אך הוא פועל באופן חודרני ומניפולטיבי גם כלפי ולנטין עצמה. פעולתו זו פותחת ומרחיבה את הקשר בין השניים, הצובר ממדים מיסטיים של התבוננות ישירה בוולנטין – טרנספורמציה מאקט המציצנות הבלתי-מעורבת לאקט של התבוננות טהורה ומעורבת, כמו הטרנספורמציה שעבר טומאק ביחסיו עם מגדה בדקלוג 6 – ומקבל ביטוי קולנועי באמצעים ייחודיים של תאורה ופסקול.

44 שם, בדקה 0:23:41.

45 שם, בדקה 0:23:36.

ברגעים אלה קישלובסקי חוזר למוטיב המוזיקלי של פון בודנמאייר, שהושמע לראשונה בדקלוג 9; התקליט עם תמונתו מונח על שולחנו של ג'וזף. היחסים האפלטוניים בין ג'וזף לוולנטין, המלווים במתח מיני מודחק, מהדהדים את יחסיהם של רומן ואולה, המנותחת שלו, בדקלוג 9. גם ההשתקפות ההדדית בין ג'וזף לאוגוסט, כגלגולו הצעיר ממנו עשרות שנים, מועצמת באמצעות השימוש במוטיב המוזיקלי של פון בודנמאייר. ולנטין מאזינה למוזיקה זו בחנות תקליטורים; בתא האזנה סמוך מאזינים לאותה מוזיקה אוגוסט וקארין, שמקדימים את ולנטין ברכישת התקליטור האחרון של פון בודנמאייר שנותר בחנות. הצטלבות דרכיהם של אוגוסט וולנטין בחנות התקליטורים, כמו הצטלבויות אחרות ביניהם במהלך הסרט, מתרחשת בלא שהם מודעים לכך. הסגרתו העצמית של ג'וזף מחזירה אותו לחיים – ולעימות עם תשוקתו הממשית והבלתי־נינת למימוש לוולנטין הצעירה. באמצעות הקשר המיוחד שלו עם ולנטין, לראשונה בחייו הוא מתחיל להשתחרר מטראומת הבגידה של אשתו, והיחסים בין השניים מתפתחים לסדרה של מפגשים שמערבלים בסימביוזה פסיכולוגית את חייהם וחוויותיהם. הוא – עם חוכמתו וניסיון חייו, יכולתו האנליטית והרטורית והתבוננותו ארוכת השנים בבני אדם; היא – בתמימותה, בישרותה ובאהבתה הבלתי־תלויה בדבר, השופעת ומקרינה על סביבתה. בין השניים נוצרים יחסי אחווה נדירים שאינם תלויים באינטרסים ובהתנהגות הקונקרטי של אחד הצדדים. יחסים אלה משתקפים ביחסים בין ולנטין לריטה הכלכה ובין ריטה לבין ג'וזף, על אף התנכרותו אליה. מכאן אולי חשיבותה של ריטה כיצור שהפגיש לראשונה בין ולנטין לג'וזף: יחסי האחוה המתקמים בין השניים שגורים בדרך כלל בעיקר ביחסים הבלתי־תלויים בדבר בין אדם לכלב – ריטה עם ג'וזף, ריטה עם ולנטין ואוגוסט עם כלבו. חוסר הסינכרוניזציה בין תקופות חייהם של ולנטין וג'וזף, ההחמזה שבצלה חולפים חייו וחוסר היכולת שלו לממש את תשוקתו לוולנטין ולמה שהיא מייצגת מגולמים בחלום שהוא מספר לה: בחלומה הוא רואה אותה לצדו, בת חמישים מאושרת המחייכת למישהו לא מוכר לו השוכב בצדה.⁴⁶

כ"במאי־על" המתמרן ומוביל את המציאות להתרתה הבלתי־צפויה, ג'וזף מעודד את ולנטין לנסוע במעבורת לאנגליה ולבקר את מישל הנמצא שם.⁴⁷ אמנם, אין באפשרותו לדעת שגם אוגוסט יהיה על אותה מעבורת בעקבות בגידת חברתו, אך במשמעותו הטרנסצנדנטאלית של הסרט – בהיותו ואריאציה שלו – מן הסתם מסע זה של אוגוסט חקוק בתודעתו. ג'וזף יודע שחזאית מזג האוויר תהיה באותו זמן על יאכטה בים, במסע אהבים עם שכנה. בעקיפין, ציתותיו של ג'וזף והסגרתו העצמית בעקבותיהם אפשרו את המפגש ביניהם בבית המשפט ואת בגידתה באוגוסט, לה ג'וזף אחראי, ולו מבחינה מטפורית. על סיפון המעבורת לאנגליה מצטלבות בפעם האחרונה דרכיהם של ולנטין ואוגוסט. כפי שמשמע מהמבע הקולנועי של הסרט, השניים נפגשים בנסיבות שקושרות את גורלם. בסצנת הסיום של הסרט, המתרחשת בביתו של ג'וזף, במאי־העל שמשדך ומפריד בין דמויות הסרט כשהוא מתבונן בטלוויזיה – מכשיר ההצצה הלגיטימי האחרון שנותר לו – ומתבשר על סערה קשה ובלתי־צפויה בתעלת לה־מאנש. כל כלי השיט בתעלה טבעו, כולל יאכטה פרטית – זו שבה נסעו חזאית מזג האוויר עם מאהבה החדש – והמעבורת שבה נסעו ולנטין ואוגוסט. רק שבעה מ־1,435

46 Three Colours Trilogy, לעיל ה"ש 39, בעמ' 277.

47 שם, בעמ' 262–263.

נוסעי המעבורת ניצלו. הכשל בחיזוי מזג האוויר⁴⁸ והמתווכת שלו – החזאית – אפשרו את אובדנה שלה, ובאופן אירוני יצרו את התנאים למימוש המפגש הבלתי־נמנע בין אוגוסט, חברה הנבגד, לבין ולנטין.

שבעת הניצולים מאסון המעבורת הם מעיץ בכואה של שבעת הגורים של ריטה, שניצלו מתאונת הדריסה על ידי ולנטין בתחילת הסרט. הם נראים במסך הטלוויזיה שבו מתבונן ג'וזף בדאגה וחרדה. בזה אחר זה, כשתמונותיהם מוקפאות על מסך הטלוויזיה, רואים את ז'ולי וינן ואוליבייה בנואי, הדמויות המרכזיות בסרט כחול; קרול קרול ודומיניק וידאל, הדמויות המרכזיות בסרט לבן; אוגוסט וולנטין, שני הצעירים הבודדים בסרט אדום; ובריטי זר, סטפן קיליאן, המוזג כבר המעבורת.⁴⁹

הסרט, שנפתח ברמיזה למיתוס מגדל בבל של קריסת התקשורת האנושית, מסתיים ברמיזתו למיתוס המבול ותיבת נח, שבו הושמד הרוע האנושי שיסודו בניכור, ניצול והיות "אדם לאדם זאב". במיתוס תיבת נח ניצלו המינים השונים, זוגות־זוגות, למען המשכיות הבריאה. בווריאציה המודרנית של קישלובסקי למיתוס, לסערה הבלתי־צפויה שמנוגדת לתחזית המדעית, יש ממדים מיתיים, משמדי כול פרט לשבעה ניצולים, שלושה זוגות מעולם הבריון – סרטי הטריילוגיה – וסטפן קיליאן, זר בריטי, שניצלו באורח נס. לסיום זה יש משמעות מטאפורית. מה שהציל את השבעה הוא עצם העובדה שקישלובסקי בחר לספר את סיפורם, ובכך הקנה להם חיי נצח כדמויות פיקטיביות בעלות קיום בעולם הבריוני, שהוא בכואה של העולם הממשי. כך, האקט האמנותי של הסיפור מעניק משמעות לחיים בהכניסו סדר בכאוס המציאותי. אל מול הריק המאיים לנוכח המוות, במציאות של ניכור שבה אינטימיזם וקשר אנושי מאוימים על ידי מציצנות ופלישה חודרנית לחיי הזולת, האמנות מציעה ישועה ומפלט של תיבת נח מטאפורית. בין שלושת הזוגות מפרקי הטריילוגיה בולט בחריגותו הזר – המוזג כבר. אמנותו של המוזג היא יצירת קוקטיילים שמותאמים לחיכם של אורחים מזדמנים כבר שבו זרים נפגשים, מצטלבים ומתאחדים זה עם זה. ייתכן ששם נפגשו לבסוף ולנטין ואוגוסט, והמוזג האלמוני – מערבב המשקאות, השדכן המטאפורי – הוא הגילום של ג'וזף קרן, המגלם בעצמו את תפקידו של קישלובסקי במאי הסרט.

המשותף לששת הניצולים מפרקי הטריילוגיה ולמוזג הבריטי אינו רק היותם דמויות פיקטיביות – גיבורי סרטיו של קישלובסקי ומי שמהדהד אותו ואת ג'וזף קרן, אלא גם סיפורם הייחודי, שבו עברו מטמורפוזה מניכור, בדידות וחוסר תקשורת לקשר אינטימי. בדקלוג 6 ובדקלוג 9 אמצעי המציצנות והמעקב שגוזלים את הפרטיות ומגלמים את החמדנות והניאוף מאפשרים קשר אינטימי שמנוגד להם. באדום, המציצנות המתוחכמת, שחודרת למרחב המוגן של הפרט, מתפתחת לחמלה אנושית ופותחת אפשרות לתיקון. התיקון אינו מתמש בחיים עצמם אלא מתבטא במעשה האמנות, בסיפור שמעניק משמעות לתהו ובהו האנושי. ג'וזף, במאי־העל של סביבתו, הגשים את הדבר שהשתוקק לו בחלומו. תשוקתו לוולנטין, שאינה ניתנת למימוש במציאות, מתממשת בתיבת נח המטאפורית של קישלובסקי

48 מוות טרגי שמקורו במתן אמון בחיזוי מזג־אוויר מדעי כוזב מהדהד את הגרעין הטרגי של דקלוג 1 (TVP, 10.12.1989), הסרט הראשון בפרויקט האפי של קישלובסקי.

49 אדום, לעיל ה"ש 2, בדקות 1:30:35–1:31:35.

באמצעות מפגשה עם אוגוסט, האלטר-אגו שלו. הסרט אדום אפשר לקישלובסקי את מה שאפשר החלום לדמותו הבידיונית ג'וזף קרן.

ה. סיכום

אני סבור שאדום הוא סרטי האישי ביותר. הוא משקף לא רק את הדרך שבה אני חושב על החיים, אלא גם את מחשבותיי על הקולנוע.⁵⁰

מדבריו של קישלובסקי עולה מודעותו לכך שסרטו אדום הוא רפלקסיבי ועוסק בקולנוע כשם שהוא עוסק ביחסים בין-אישיים. הקשר בין מציצנות לאינטימיות נוגע מטבעו במנגנון הקולנועי, הפועל במתח שבין מפגש אינטימי טוטאלי לבין אקט חשיפה חודרני ופולשני. דווקא בשל כך חשוב להדגיש כי לשלושת הסרטים שנסקרו כאן יש משמעות נוספת – ברובד פוליטי-חברתי. בשלהי התקופה הקומוניסטית-טוטליטרית בפולין אפשר היה לקוראם כמטאפורה למדינת משטרה שחודרת לחיי אזרחיה ושולטת בהם באמצעים חודרניים כמצלמות ומכשירי ציטות. אולם, ההשלכות החברתיות והפוליטיות של סרטים אלה חורגות מעבר להקשר ההיסטורי הספציפי שבו נוצרו. היום, בעולם הטכנולוגי של חברת המעקב, חברות הסלולר, גוגל ופייסבוק מאתרות ורודפות אותנו 24 שעות ביממה, מנצלות את הרגלי הצריכה והחיים שלנו ומציעות לנו תשתית כדי שנעקוב אחר זולתנו – ואנחנו מתפתים ועושים זאת, מוותרים מרצון על הפרטיות שלנו ומוחקים את זו של זולתנו – היום סרטים אלה מקבלים משנה-תוקף ואקטואליות מפרספקטיבה חדשה. הם מעוררים שאלות בדבר גבולות הפרטיות וההשלכות והסכנות הכרוכות בחדירה לתחום האסור של הפרט. הסרטים בוחנים כיצד פעולות אלה משפיעות על חיינו ועל היכולת לתקשר וליצור יחסי אמון בין אדם לזולתו.

אדום ייחודי בהתמקדותו בשאלות אתיות בדבר הלגיטימיות של בני אדם לשפוט את זולתם ובדבר תוקפו והשלכותיו של חוק המדינה על ריבונות הפרט. ביתר דיוק, הסרט בודק את המתח בין ריבונות הפרט לריבונות החברה והמדינה. השפעת חייו הפרטיים של ג'וזף על יכולתו להיות שופט בלתי-מוטה⁵¹ חוזרים ועולים בסרט תוך בדיקת האתיקה של השיפוט לנוכח האתיקה של הציתות, המציצנות ואמצעי הטכנולוגיה הפולשניים. דומה שקישלובסקי לא הציע פתרונות חד-משמעיים ולא התיימר לקבוע חוקי אתיקה חלופיים לעשרת הדיברות הטבועים בתרבות משחר ההיסטוריה האנושית, או לאתיקה ההומאניסטית-ליברלית הנגזרת מהנאורות שהתפתחה מאז קאנט ב-1784.⁵² קישלובסקי חותר תחת אמתות יסוד שהתקבעו בשיח התרבותי. הוא בוחן את האתיקה של ההתנהגות האנושית ושל המשפט לאור המנגנונים הטכנולוגיים, המקנים לאדם עוצמה שלא הייתה ברשותו בעבר.

התבוננות בעולמו הקולנועי של קישלובסקי, כפי שהוא עולה מתוך הסרטים ופרשנותם שהוצגו לעיל, מעלה שיש בהם חיפוש אחר ערכים מוחלטים שאינם תלויים בנסיבות משתנות

50 .ANDREW GEOFF, THE THREE COLOURS TRILOGY 52 (BFI ed., 1st. ed., 1998)

51 ג'וזף ספר לוולנטין שהבחור שעמו בגדה בו אשתו עלה למשפט מולו והוא לא פסל את עצמו כי רצה לשבת בתיק שלו.

52 עיינו: עמנואל קאנט מהי נאורות? (פיני איפרגן עורך, יפתח הלרמן-כרמל מתרגם, 2009).

ובמציאות מעורפלת, ומתמקדים בחתירה לאמת, ככל שהנסיבות מאפשרות, ובלקחת אחריות אישית של הפרט לבחירותיו ולמעשיו כמו גם לזולת. מנקודת ראות של המורשת הקולנועית שעסקה בעבר בסוגיות אלה, תרומתו הייחודית של קישלובסקי נעוצה בבחירה להעמיד במרכז עיסוקו ותהייתו הקולנועית את קרבנות המציצנות והפרת הפרטיות ואת האינטרקציה שמתקיימת בין אלה שמציצים בהם לבין המציצנים. המורשת הקולנועית שקדמה לו – החל בחלון אחורי ובהמשך בבלואו-אפ,⁵³ השיחה,⁵⁴ בלואו-אאוט⁵⁵ וסרטים אחרים – התמקדה במציצנים, בעולמם הנפשי, בהשלכות מציצנותם הפולשנית על סביבתם ובמשמעותם כמייצגים של המנגנון הקולנועי החודרני. לפני קישלובסקי, הקולנוע לא עסק באלו הנתונים למציצנות שהיו בעבר אובייקטים. בסרטיו אובייקטים אלו מקבלים לראשונה מעמד של סובייקטים. בבחירה חדשנית זו קישלובסקי מקנה תוקף אתי לשאלות האתיות שהוא מעורר בסרטיו.

53 *Blowup* (Michelangelo Antonioni, 1966) ובעברית יצרים (מיכאלנג'לו אנטוניוני, 1966).

54 *The Conversation* (Francis Ford Coppola 1974)

55 *Blow-Out* (Brian De Palma 1981)