

De *Dekaloog* van Krzysztof Kieslowski door de lens van de adaptatiestudies en intertekstualiteit

Justine Decoster

[20221884]

Aantal woorden: 10797

Masterproef
Master in de filmstudies en visuele cultuur

Promotor
Prof. dr. Maarten Coëgnarts

Medebeoordelaar
Prof. dr. Philippe Meers



Dankwoord

Mijn dank gaat uit naar mijn promotor, Maarten Coëgnarts, voor het begeleiden van deze scriptie en de vele nuttige opmerkingen. Vervolgens wil ook mijn ouders bedanken, zonder wiens bagage en intellect ik niet zou zijn wie ik ben. Tot slot mijn vrienden, die als mijn klankbord van onschatbare waarde zijn en mijn lief, die met zijn humor en levensvreugde het perfecte tegengif is voor mijn ernst.

Abstract

This paper examines Krzysztof Kieslowski's *Decalogue* by questioning whether it can be seen as an adaptation of the Ten Commandments. By analysing the field of the adaptation studies, insights on adaptation are applied to the *Decalogue*. Different scholars in adaptation studies have sought to broaden the concept of adaptation by linking it to intertextuality. The concept of intertextuality has had different meanings since it was first conceptualized by Barthes and Kristeva. It refers to the way different texts interact with each other. Authors, but also filmmakers, can knowingly and unknowingly use intertextual references in texts/films. Consequently, readers or audiences in turn can pick up on these references and combine this with their own background to interpret and create meaning. This paper will argue that adaptation is a form of intertextuality and because of its specific reference to a source text, a particularly interesting field to study. It will also be argued that the *Decalogue* is an adaptation of the Ten Commandments and thus a form of intertextuality. Following this, an intertextual analysis will be made of *Decalogue one, five and six* by analysing the historical and social context of Poland and combining these insights with other analyses of the films, texts and different films. This creates an interpretation of the *Decalogue*, which is by no means a definitive interpretation. Following the principles of intertextuality, this text too can interact with other texts which can create different readings.

Kieslowski - *Decalogue* - Adaptation - Intertextuality

Inhoudstafel

Inleiding 4

Adaptatiestudies: de geschiedenis, de definitie en de gevolgen 6

Adaptatiestudies? 6

Wat is een adaptatie? 8

Adaptatie en intertekstualiteit 10

De *Dekaloog* als adaptatie: de implicaties 15

Intertekstualiteit in de *Dekaloog* 16

Polen, communisme en *the Cinema of Moral Anxiety* 16

De *Dekaloog* 18

Dekaloog één: “Ik ben de Heer uw God. Gij zult geen andere goden voor mijn aangezicht hebben.” 19

Dekaloog vijf: “Gij zult niet doden.” 23

Dekaloog zes: “Gij zult niet echtbreken.” 27

Conclusie 31

Bibliografie 33

Filmografie 35

Inleiding

Vijfendertig jaar geleden lanceerde Krzysztof Kieslowski de tiendelige *Dekaloog*-serie (1989). De serie bestaat uit tien films van ongeveer een uur, gebaseerd op de Tien Geboden. Kieslowski interpreteert er de geboden en stelt ze voor als een uitdaging: niet als een Gebod dat een categorische imperatief is en nageleefd moet worden, maar als een concept dat mensen uitdaagt. Is het überhaupt mogelijk om de Geboden na te leven (Journey To The Center Of The Cinema, 2021, 2:55-3:24)?

De relatie tussen de films en de Geboden werd ook door Cavendish (2021) in *Sight and Sound* onderstreept:

“Although the Commandments are only the springboard from which he focuses themes of love, death, redemption and solitude, they are nevertheless relevant. It is important to know which film is based on which commandment, and generally they follow the sequence as given in Chapter 20 of Exodus. Some, however, may be more confusing than others.”

Met andere woorden, om een analyse te maken van de films is het noodzakelijk om de connectie met de Geboden te maken.

De directe relatie tussen de Geboden en de *Dekaloog*-serie creëert de indruk dat er sprake is van een adaptatie. Voorbeelden van adaptaties waren het afgelopen najaar niet moeilijk te vinden in de Belgische cinemazalen. Zo was er *Wil* (2023), de adaptatie van Tim Mielants die gebaseerd is op de gelijknamige roman van Jeroen Olyslaegers (2023). Niet veel later verscheen *Het Smelt* (2023), de adaptatie van Veerle Baetens, eveneens gebaseerd op de gelijknamige roman van Lize Spit (2023). Dit zijn voorbeelden van voor de hand liggende adaptaties in de zin dat ze herkenbaar zijn als adaptatie. De titels blijven behouden en de relatie met de literaire bron wordt benadrukt, opvallend genoeg onder meer door de boeken opnieuw uit te geven met als omslag de respectievelijke filmposter in plaats van het originele omslagontwerp.

De *Dekaloog* lijkt bijgevolg een adaptatie door de rechtstreekse relatie met een brontekst, maar wijkt ook af van de courante voorbeelden omdat het niet op een (klassieke) roman is gebaseerd. Het begrip adaptatie kent verschillende invullingen en heeft verschillende evoluties doorgemaakt. Binnen de adaptatiestudies is er bovendien een stroming die adaptaties theoretiseert aan de hand van intertekstualiteit (e.g., Barton Palmer, 2004; Cutchins, 2017; Hutcheon, 2006; Stam, 2000).

Laatstgenoemde concept laat zich niet gemakkelijk definiëren en kende verschillende invullingen doorheen de jaren. Zoals oorspronkelijk getheoretiseerd door Kristeva en Barthes was het een ontologische benadering van teksten. Deze radicale invulling werd later door andere academici vervangen door een meer gematigd, praktisch begrip. Intertekstualiteit verwijst in die zin naar de manier waarop teksten zich tot elkaar verhouden, elkaar beïnvloeden en hoe daaruit betekenis kan voortvloeien (Lavik, 2011: 55-56). Geen enkele tekst staat op zichzelf en is definitief. Teksten verwijzen naar elkaar, maken allusies en bevatten citaten, maar teksten kunnen ook meer verdoken vormen van intertekstualiteit bevatten (Venuti, 2009: 157). Zowel het belang van de auteur als van de lezer wordt in dit proces onderstreept (Ott & Walter: 2000).

Het eerste deel van deze scriptie onderzoekt of de *Dekaloog* een adaptatie is. Onderzoek naar de evolutie van de adaptatiestudies en de invulling van het begrip adaptatie leidt onvermijdelijk tot een onderzoek naar intertekstualiteit en de manier waarop deze twee begrippen zich verhouden tot elkaar. In dit gedeelte zal worden beargumenteerd dat de *Dekaloog* weldegelijk een adaptatie is en daarmee ook een vorm van intertekstualiteit. Zoals reeds vermeld kan intertekstualiteit gebruikt worden om inzicht te krijgen in de adaptatie, onder meer door het contextualiseren van de filmtekst en het in dialoog te laten treden met andere teksten (e.g., Cutchins, 2017; Hutcheon, 2008; Stam, 2000).

Uit het voorgaande volgt dat de *Dekaloog* zich leent, als adaptatie en vorm van intertekstualiteit, tot een intertekstuele analyse die inzicht biedt in de verschillende betekenissen die in de films ontdekt kunnen worden. In het tweede deel van deze paper wordt een interpretatie gemaakt aan de hand van intertekstualiteit van een aantal van de *Dekaloog*-films. Hiervoor werden drie films uit de serie geselecteerd die zich lenen tot dergelijke analyse. Er wordt onderzocht hoe we de films kunnen begrijpen en welke betekenissen impliciet of expliciet aanwezig zijn. Inzichten uit de Poolse filmgeschiedenis en samenleving, academische literatuur, filosofie en andere films treden met elkaar in dialoog en dragen bij tot een beter begrip van de films.

Dit creëert een analyse die op zijn beurt uitnodigt tot verdere uitwisseling met andere teksten en is geenszins een definitieve interpretatie.

Adaptatiestudies: de geschiedenis, de definitie en de gevolgen

Adaptatiestudies?

Om te onderzoeken of de *Dekaloog* te beschouwen is als een adaptatie wordt eerst een beknopt overzicht gegeven van de ontwikkelingen binnen de adaptatiestudies.

In de beginjaren van het medium film werd de filmadaptatie getheoretiseerd via vergelijking met andere kunsten, zoals de schilderkunst. Verschillende theoretici argumenteerden toen dat film als medium een adaptatie was van de reeds gekende en gevestigde kunsten (Corrigan, 2017: 28). Filmmakers ontdekten het potentieel van het verfilmen van literatuur zoals gretig gebeurde in het Hollywood van de jaren dertig. Dit gaf niet enkel aanleiding tot films met een duidelijke narratieve structuur, het was ook een manier om het medium film legitimiteit te geven en op die manier aan censuur te ontsnappen (Corrigan 2017: 29).

De academische aandacht voor het fenomeen van de adaptaties werd in 1957 aangevuurd door *Novels into Film* van George Bluestone. Een andere pionier uit die tijd is André Bazin. Waar Bluestone nog enigszins de verschillen tussen het medium film en literatuur aanduidt en daaraan ook een bepaalde waarde hecht, omarmt Bazin de specificiteit van het medium film, waardoor vergelijkingen en de notie van getrouwheid aan het geadapteerde werk niet langer relevant zijn (Corrigan, 2017: 29-30).

In de jaren tachtig is er een beweging in de adaptatiestudies die vragen stelt die niet langer te maken hebben met de mate waarin een adaptatie trouw blijft aan het geadapteerde werk. De nadruk komt daarentegen te liggen op semiotiek (Corrigan, 2017: 30). Hedendaagse theoretici die zich bij deze traditie aansluiten zijn onder meer Deborah Cartmell en Robert Stam, waarbij laatstgenoemde tracht de brug te maken tussen de adaptatiestudies en intertekstualiteit (Corrigan, 2017: 31).

Een andere stem uit die traditie is Thomas Leitch (2008). Volgens hem is de behoefte om adaptaties te definiëren en te categoriseren hand in hand gegaan met het beoordelen en evalueren van adaptaties, hoewel dat niet noodzakelijk de opzet was. In dat proces komt bovendien de relatie met literatuur opnieuw naar voor, net als getrouwheid als criterium (Leitch, 2008: 63-64). Hij besluit het volgende: “Finally, despite the best efforts of Cartmell and Whelehan and virtually every other theorist of adaptation past and present, the field is still haunted by the notion that adaptations ought to be faithful to their ostensible sourcetexts” (Leitch, 2008: 64).

Vandaag zijn de adaptatiestudies gevestigd als een onderzoeksveld dat gekenmerkt wordt door zijn dynamisch karakter, waarvan bovenstaand debat een voorbeeld is. Hedendaags onderzoek focust zich niet meer uitsluitend op de relatie tussen een filmadaptatie en literaire tekst. Onder andere adaptaties van *games* en muziek worden tot het onderzoeksveld gerekend. Recent duikt daarbij ook het vraagstuk over auteurschap op, meer bepaald in verband met de positie die de scenaristen daarin innemen. Ook het debat over getrouwheid als criterium herleeft (Corrigan, 2017: 31, 33-34).

De vraag of de *Dekaloog* beschouwd kan worden als een adaptatie gaat hand in hand met de zoektocht naar een verbreding van het concept adaptatie. Het sluit aan bij de traditie waar onder meer Robert Stam en Thomas Leitch deel van uitmaken, waarbij getrouwheid als criterium geen relevantie heeft en er specifiek aandacht is voor de context en het dynamische karakter van zowel een literaire tekst als een filmtekst.

Wat is een adaptatie?

Om te antwoorden op de vraag of de *Dekaloog* een adaptatie is, is het noodzakelijk om eerst het concept te definiëren. Hoewel er verschillende tradities en definities bestaan, wordt deze vraag beantwoord door middel van theoretici die zich aansluiten bij laatstgenoemde stroming binnen de adaptatiestudies.

Getrouwheid is een onzinnig criterium om een adaptatie mee te beoordelen, aldus Stam (2000: 56). Ten eerste omdat dit in een letterlijke en realistische zin onmogelijk is. Door de verandering van medium en de specifieke context waarin zowel een boek wordt geschreven als een film wordt gemaakt, zijn aanpassingen onvermijdelijk. Bovendien veronderstelt dit criterium dat een roman een essentie heeft die overdraagbaar is naar film. Stam (2000: 57) betwist dit en veronderstelt dat een tekst steeds open staat voor interpretatie en afhankelijk van de context en tijd waarin het gelezen wordt, andere lezingen oproept.

Stam (2000: 68-69) beschouwt de roman die geadapteerd wordt bijgevolg als een tekst die tot stand is gekomen in een bepaalde context (zowel het medium als de historische context zijn relevant). De filmadaptatie verandert dan het medium en vaak ook de historische context. Het is een transformatie waarbij ingrepen in de geadapteerde tekst onvermijdelijk zijn. Dit niet enkel omwille van het feit dat het medium film zijn eigen kenmerken heeft, maar ook omwille van de context waarin de filmadaptatie tot stand komt. In die context zijn immers verschillende zaken relevant, zoals onder meer budget, casting of ideologieën (niet enkel van de filmmakers maar bijvoorbeeld ook van het land waarin de film gemaakt wordt). De filmtekst is ook onderhevig aan andere omringende teksten en de adaptatie is in die zin een soort tekst die door bovenstaande wordt beïnvloed.

Hoewel Stam (2000: 75-76) het voornamelijk heeft over de roman als geadapteerde tekst, besluit hij toch dat theoretici meer aandacht moeten besteden aan dit samenspel van context, dialoog en intertekstualiteit en dit bij films die op romans gebaseerd zijn of “op andere bronnen”.

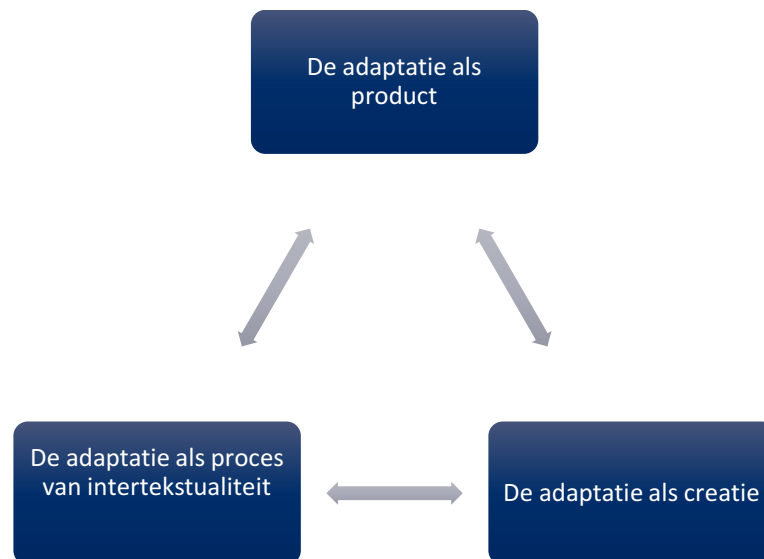
Stams inzichten zijn relevant en toepasbaar op de *Dekaloog* als tekst, maar zijn focus ligt voornamelijk op het dynamische karakter van filmadaptaties en de aandacht die theoretici daaraan kunnen spenderen. Hij geeft inzicht in de aard van een adaptatie, maar geeft niet echt een bruikbare definitie.

Cutchins (2017: 71, 75-76) bouwde voort op de inzichten van onder meer Bakhtin en Stam (die ook door Bakhtin werd beïnvloed). Hij meent dat de lezing van een hedendaagse tekst via wat die tekst oproept bij de lezer, ook een invloed kan hebben op de interpretatie van een oudere tekst. Met andere woorden, literaire teksten en adaptaties zijn verwikkeld in een constante dialoog met elkaar en dit onder meer en niet in het minst via het kader van de lezer/kijker.

Hoewel Cutchins (2017) zich aansluit bij Stam, besteedt hij meer aandacht aan de mediërende rol van de lezer/kijker. Het belang daarvan mag bij de interpretatie van een adaptatie zeker niet onderschat worden. Dit werd ook door Linda Hutcheon (2006) verwerkt in haar definitie van een adaptatie.

Hutcheon (2006: 7-8) schuift drie verschillende definities naar voren, die aan elkaar verwant zijn. Een adaptatie is volgens haar eerste definitie een product, met name een product dat het gevolg is van een overgang van het ene naar het andere. Die overgang kan breed geïnterpreteerd worden. Van realiteit naar fictie, van het ene medium naar het andere, door het vertelperspectief om te draaien etc. Maar een adaptatie is tevens het gevolg van een handeling en in haar tweede definitie zet ze daarom het handelen centraal. Hutcheon (2006: 8) omschrijft een adaptatie dan ook “as a process of creation”. De adaptatie wordt gecreëerd, het is als het ware een schepping die ontstaat uit een eerder gecreëerde schepping en het proces van creëren gaat in die zin hand in hand met interpreteren.

Tot slot verlegt Hutcheon (2006: 8, 21) de focus van het maken van de adaptatie naar het publiek dat de adaptatie waarneemt. Wanneer het publiek vertrouwd is met de originele tekst ontstaat het proces van intertekstualiteit, waarbij het publiek onvermijdelijk een vergelijking maakt en echo's herkent van het origineel. Het is evengoed mogelijk dat, afhankelijk van de culturele achtergrond van de kijker, andere teksten en/of bronnen herkend worden in de adaptatie. In die zin is de adaptatie een verzameling bronwerken, die al dan niet literair zijn.



Figuur 1. De drie definities van adaptatie volgens Hutcheon.

Adaptatie en intertekstualiteit

Stam, Cutchins en Hutcheon maken deel uit van een stroming binnen de adaptatiestudies die de adaptatie verbinden met intertekstualiteit. Zodoende is het belangrijk om ook dit begrip correct te definiëren zodat er geen verwarring ontstaat.

Intertekstualiteit is een begrip dat zich niet makkelijk laat omschrijven en op verschillende manieren ingevuld kan worden. Lavik (2011: 55-56) maakt een onderscheid aan de hand van de geschiedenis van de invulling van het concept. De oorsprong van intertekstualiteit, zoals getheoretiseerd door Julia Kristeva en Roland Barthes, valt te situeren in de overgang van het structuralisme naar het poststructuralisme, waarbij de term ook een politieke implicatie had. Het was niet enkel een manier om een tekst als een afgebakend geheel te ondermijnen maar ook om conventies uit te dagen.

Beïnvloed door de taaltheorie van De Saussure en Bakhtin ambieerde Kristeva in de eerste plaats een ontologisch begrip van teksten. Zo kan volgens haar een tekst nooit op zichzelf staan, maar is elke tekst steeds een herwerking van eerdere teksten en verwijzingen. Het is belangrijk om te vermelden dat er zich geen wereld afspeelt buiten de tekst om. Zowel de samenleving als de geschiedenis kunnen aanzien worden als een tekst en zodoende komen we tot het radicale standpunt dat alles in wezen tekst is. Een opvatting die Kristeva deelt met Derrida (Irwin, 2004: 228-229).

De inzichten van Kristeva vormden de aanleiding voor Roland Barthes om te concluderen dat het begrip van auteur verworpen kan worden. Opvallend is dat Barthes meent dat de auteur van een tekst geen betekenis in die tekst kan leggen. Een tekst leidt een eigen leven en kan niet ‘vastgelegd’ worden door de maker ervan. Het is net aan de lezers om de verbanden tussen de verschillende teksten te ontdekken en op die manier ontstaat betekenis (Irwin, 2004: 230). Er heeft zich met andere woorden een machtswissel voltrokken: het is niet de auteur die betekenis geeft, maar de lezer. Dit wordt ondersteund door Kristeva’s begrip van een tekst, die geen eigendom is van de auteur maar steeds een afgeleide van een hele wereld als tekst (Irwin, 2004: 233-234).

Irwin (2004: 234-235) bekritiseert de opvattingen van Barthes en Kristeva en verwijst in deze context naar E.D. Hirsch Jr., die meent dat een auteur weldegelijk een betekenis kan leggen in een tekst. Dit gegeven neemt niet weg dat er bij de lezer nog steeds een vrijheid is om een andere lezing van de tekst te maken. Hij merkt terecht op dat het maar de vraag is of een lezer meer aan betekenisgeving kan doen dan een auteur. De tweedeling lijkt te scherp gesteld, aangezien lezers ook auteurs kunnen zijn en vice versa. Irwin (2004: 240) beargumenteert de noodzaak om de auteur van de tekst te erkennen voor wat die doet, nl. intentioneel betekenis verwerken in een tekst.

Voor onder meer Barthes en Kristeva ging het over de conventies van communicatie uitdagen. Noties zoals originaliteit, auteurschap etc. kwamen op losse schroeven. Intertekstualiteit als concept werd door andere theoretici zoals Gérard Genette en later ook Linda Hutcheon opgepikt en dit veranderde de invulling ervan. De opzet van Barthes en Kristeva was activistisch. Zij wilden met intertekstualiteit de fundamenteën van betekenis uitdagen. De latere theoretici gebruiken intertekstualiteit net om betekenis te geven, aldus Lavik (2011: 56).

Ott en Walter (2000: 429) merken op dat intertekstualiteit gebruikt wordt om twee fenomenen aan te duiden. Enerzijds om te verwijzen naar het proces van betekenisgeving dat zich voltrekt bij het publiek in de brede zin van het woord. Anderzijds wordt er in films en bij televisieseries in toenemende mate gebruikt gemaakt van intertekstualiteit in de zin van het verwijzen naar en benoemen van andere cultuurproducten. Het ene verwijst dus naar een proces dat zich voltrekt bij de kijker, het andere naar een mechanisme waar onder meer filmmakers gebruik van maken.

Zij benoemen met andere woorden intertekstualiteit ook als een praktijk die inzicht creëert in betekenis(sen), maar verwijzen daarbij expliciet naar het publiek en plaatsen daarnaast de manier waarop intertekstualiteit ook een artistieke keuze is.

Waar intertekstualiteit initieel verwees naar de ontologie van een tekst, evolueerde de invulling van een theoretisch standpunt naar een praktisch begrip. Immers, als zowel de maker(s) intentioneel gebruik kunnen maken van intertekstuele referenties om betekenis te creëren en de lezer/kijker op zijn beurt ook aan betekenisgeving doet aan de hand van andere teksten, is het van belang te onderzoeken hoe dit in zijn werk gaat.

Voor Venuti (2009: 157-158) is elke tekst een *intertext*. Elke tekst is geworteld in andere teksten en ingebed in onder meer culturele en linguïstische tradities. Hij maakt deze inzichten uit de intertekstualiteit praktisch door ze toe te passen op het principe van teksten vertalen. Hier ontstaat een interessant spanningsveld. De vertaler is immers een lezer van een tekst, maar ook de maker van de vertaling. In de vertaling maakt de vertaler keuzes die verband houden met intertekstuele referenties. Dit mechanisme vertoont parallellen met het maken van een adaptatie, waarbij de filmmaker ook lezer is van het geadapteerde werk.

Een tekst die vertaald moet worden, is geworteld in een culturele en sociale traditie en is verweven met andere teksten uit die traditie (Venuti, 2009: 159). Het is niet ongebruikelijk dat er in een tekst referenties sluipen die specifiek tijd- en cultureel gebonden zijn. De tekst vertalen veronderstelt keuzes met betrekking tot deze referenties:

“Translating, however, is radically transformative. The foreign text is not only decontextualized, but *recontextualized* insofar as translating rewrites it in terms that are intelligible and interesting to receptors, situating it in different patterns of language use, in different cultural values, in different literary traditions, in different social institutions, and often in a different historical moment.” (Venuti, 2009: 162)

De vertaling is op zichzelf een vorm van intertekstualiteit en opent tevens de mogelijkheid tot een andere benadering van de vertaalde tekst, aldus Venuti (2009: 165). Immers, een tekst staat nooit op zichzelf. Teksten verhouden zich tot en bevragen elkaar. Door tekst A te vertalen ontstaat tekst B. Door tekst B, ontstaat er een nieuwe tekst waartoe tekst A zich kan verhouden. De vertaling veronderstelt een interpretatie van tekst A, het al dan niet overnemen van specifieke tijd- en cultuurgebonden elementen. De lezers van tekst B geven betekenis aan tekst B door hun eigen sociaal en cultureel referentiekader, maar dat maakt dat zij ook een dialoog aangaan met tekst A. De betekenis van tekst A kan met andere woorden veranderen of ten minste mee geconstrueerd worden door tekst B. Dat is wat Venuti (2009: 165) aanduidt met “intertextuality as interrogation”.

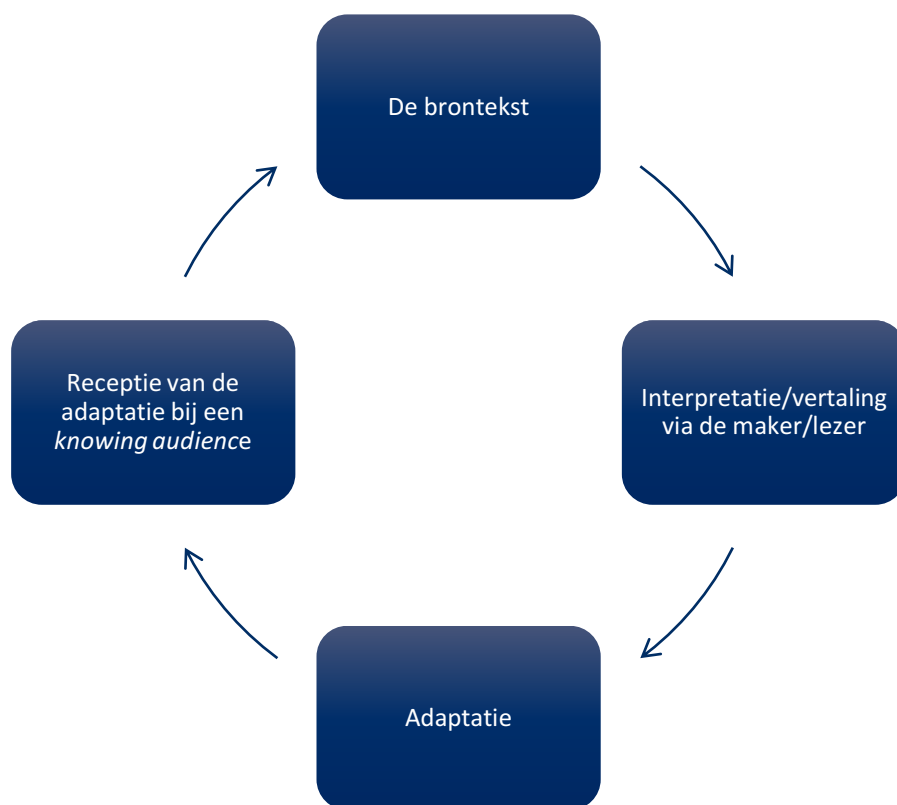
Venuti's opvattingen zijn niet alleen relevant voor de vertaling van teksten. Ze liggen in de lijn van Stam en Cutchins, die het hadden over een constante dialoog en wisselwerking tussen teksten, waarbij een belangrijke rol voor de lezer/kijker is weggelegd. De dialoog tussen een (literaire) tekst en de filmtekst/adaptatie is hier ook een voorbeeld van. Het is die dialoog die inzichten in beide kan genereren.

Kortom, uit de radicale opvattingen van Kristeva en Barthes is een gematigder en praktischer begrip van intertekstualiteit ontstaan. Het activistisch karakter heeft bij auteurs als Ott en Walter en Venuti plaatsgemaakt voor een gematigd standpunt waarin erkend wordt dat teksten met elkaar verband houden en elkaar beïnvloeden. Zowel de lezer als de auteur spelen een rol in dit mechanisme. De auteur kan intentioneel gebruik maken van intertekstuele referenties. Anderzijds kan de lezer, door een tekst in dialoog te laten treden met andere teksten, nieuwe inzichten genereren met betrekking tot deze en andere teksten.

Wat zijn nu de implicaties hiervan voor adaptaties? Zoals ook opgemerkt door Barton Palmer (2004: 258-259) vormt intertekstualiteit een theoretisch uitgangspunt om de filmadaptatie van een literaire bron te bestuderen. Intertekstualiteit legt immers de nadruk op de manier waarop teksten zich tot elkaar verhouden, de manier waarop teksten elkaar beïnvloeden en dus ook geen duidelijk afgebakende grenzen hebben. Een adaptatie is dus een vorm van intertekstualiteit en volgens Barton Palmer (2004: 259) ook een opvallend interessante vorm om te bestuderen vermits ook het medium verandert.

Hutcheon (2006: 121) merkt op dat een adaptatie zichzelf gewoonlijk kenbaar maakt als zijnde een adaptatie. Ze verklaart dit door te verwijzen naar de juridische implicaties: openlijk kenbaar maken dat de film gebaseerd is op een al dan niet literaire bron moet dienen als een juridisch beschermingsmechanisme. Het voordeel daarvan is ongetwijfeld dat het de kijker de kans geeft om het geadapteerde werk op voorhand te lezen en dus met die achtergrond de adaptatie te benaderen. Hutcheon (2006: 121) verwijst in deze context naar wat zij een *knowing audience* noemt. Opvallend is dat ook zij verwijst naar de relatie met het geadapteerde werk. Door met de kennis van het geadapteerde werk de adaptatie te bekijken, kan dat de opvattingen veranderen over het geadapteerde werk. De adaptatie veronderstelt immers een interpretatie en dit kan op zijn beurt tot (nieuwe) inzichten leiden. Dit sluit aan bij de opvattingen van Venuti.

Adaptaties zijn aldus een vorm van intertekstualiteit en lenen zich door hun aard ook tot een intertekstuele analyse in het kader van een gematigde opvatting die zowel de rol van de auteur/filmmaker als de lezer/kijker erkent.



Figuur 2. Het circulair proces van interpretatie en betekenisgeving bij het interpreteren van een tekst, het maken van een adaptatie, de receptie van de adaptatie bij het publiek en de nieuwe inzichten die dit genereert met betrekking tot de originele tekst die geadapteerd werd.

De Dekaloog als adaptatie: de implicaties

Hutcheons' definities van een adaptatie zijn aannemelijk en bovendien toepasbaar op de *Dekaloog*. Als product is de *Dekaloog* een adaptatie van het conceptuele naar het tastbare, door de concepten te vertalen naar een narratief dat verfilmd werd. Die vertaling kan eveneens aanzien worden als een proces van creatie, waardoor deze ook aan de tweede definitie beantwoordt.

Hoewel de adaptatie als product en proces al de vraag beantwoordt of de *Dekaloog* als een adaptatie kan worden beschouwd, geeft dit onvoldoende handvaten voor een gerichte analyse. Het materialiseert de adaptatie maar focust niet op de inhoud van de adaptatie. De derde definitie doet dat wel en is verenigbaar met de inzichten van Stam en Cutchins. De *Dekaloog* als een verzameling bronwerken nodigt uit tot een gerichte analyse.

Als de *Dekaloog* een adaptatie is wil dat zeggen dat het zich ook leent tot een intertekstuele analyse, aangezien adaptaties een vorm van intertekstualiteit zijn. Elke film verwijst naar een Gebod. Hier komt de intentionaliteit van de maker aan het licht. Daarnaast is het belangrijk om de *Dekaloog* te situeren in een sociaalhistorische en culturele context aangezien ook deze bijdraagt tot de betekenis. Die intertekstuele referenties zijn niet noodzakelijk doelbewust door Kieslowski verwerkt in de films, maar kunnen voor de kijker wel bijdragen tot de betekenis van wat zich afspeelt in het universum dat Kieslowski creëerde. Tot slot bevindt de kijker zich eveneens in een specifieke context, waardoor de filmtekst via de kijker ook met andere teksten en films uitgewisseld wordt. Dit kan op zijn beurt bijdragen tot de betekenis die kan worden erkend, zowel in de adaptatie als in het geadapteerde werk.

Zoals reeds eerder vermeld, zijn een aantal elementen cruciaal bij het maken van een intertekstuele analyse van een adaptatie. Ten eerste kennis over de sociaalhistorische en culturele context waarin de adaptatie tot stand kwam. In wat volgt wordt daarom eerst de context waarin de *Dekaloog* tot stand kwam, besproken. Bij de adaptatie van bijvoorbeeld een literaire roman zou ook kennis over de context waarin die stand kwam, relevant zijn. In dit geval wordt er niet dieper ingegaan op de context van de Geboden omdat dit niet noodzakelijk is voor de analyse.

Vervolgens worden drie films geanalyseerd die zich het best lenen tot een intertekstuele analyse. Bij elke film wordt vermeld op welk Gebod de film gebaseerd is, aangezien ook dit essentieel is voor een beter begrip van de adaptatie. Tot slot wordt kennis over de context en het Gebod in dialoog gebracht met andere films en (academische) literatuur. Dit gebeurt via het referentiekader van de lezer/kijker, in dit geval de auteur van deze scriptie. De analyse die stand komt, kan op zijn beurt in dialoog treden met andere teksten en films.

Intertekstualiteit in de *Dekaloog*

Polen, communisme en the Cinema of Moral Anxiety

In het communistische Polen van de jaren zestig en zeventig was censuur geen uitzondering, evenals schaarste van basisvoorzieningen. Films in het bijzonder ontsnapten aan censuur door het gebruik van cinematografische codes die mogelijk maakten om het publiek te informeren maar niet opvallend genoeg waren om gecensureerd te worden (Stok, 1993: xvi – xvii).

Het medium film had met andere woorden de mogelijkheid om zich in te schrijven in een dissidente cultuur. Ballester (2016: 106) verwijst naar het volgende citaat van Gombrowicz om de essentie van het dissidente denken te vatten:

“Since communism is something that subordinates man to the human collective, one must conclude that the most essential method in the fight against communism is the strengthening of the individual before the masses” (Gombrowicz, 2005: 39).

Het idee dat het individu moest versterkt worden als manier van verzet, leefde in verschillende landen die tot de voormalige Sovjet-Unie behoorden. Aanvankelijke vertaalde dit zich in het leiden van een dubbelleven met een onderscheid tussen het publieke en het persoonlijke leven. Dit werd echter bekritiseerd door verschillende intellectuelen, zoals onder meer Vaclav Havel en de Poolse Adam Michnik. Het dubbelleven was voor hen onvoldoende waarachtig, de opdracht was om het individu te sterken op een manier die waarachtig en moreel is (Ballester, 2016: 107).

De Poolse filmtraditie trachtte reeds vanaf de jaren vijftig om realistische films te maken, waarbij ook documentaires zich in deze traditie inschreven (Ballester, 2016: 107). Opvallend is dat Ballester (2016: 108) het heeft over een specifiek Poolse traditie. Immers, in Polen zouden artiesten en intellectuelen vinden dat zij de maatschappelijke verantwoordelijkheid dragen om de natie een politiek en moreel kompas voor te houden. In de jaren zeventig veranderde de invulling hiervan en werd waarachtigheid het voornaamste element.

Dit vertaalde zich onder meer in de traditie van *the Cinema of Distrust*, die refereert aan een stroming in het Poolse filmlandschap die gedurende de periode 1976-1981 realistische films maakten. Een kanttekening die moet gemaakt worden, is dat deze stroming verschillende benamingen gekregen heeft. Er wordt onder meer verwezen naar *the Cinema of Moral Unrest*, *Concern* en *Anxiety*, aldus Haltof (2004: x). In dit verband verkiest hij de term *the Cinema of Moral Distrust*. Maar zoals ook hieronder zal blijken gebruikt bijvoorbeeld Ballester (2016) consequent *the Cinema of Moral Anxiety*. Om die reden zal laatstgenoemde term overgenomen worden bij het beschrijven van de invulling die Ballester hieraan gaf.

Ballester (2016: 111) verwijst naar een speech van de Poolse filmmaker Andrzej Wajda om de essentie van *the Cinema of Moral Anxiety* te vatten. Wajda verklaarde dat de filmmaker de wereld accuraat moet weergeven. In dat opzicht moesten vooral morele problemen van individuen kritisch aangekaart worden. Bij het zien van deze films moest de kijker zich als burger aangesproken voelen. Dit werd geïnspireerd door dissidente stemmen binnen de Sovjet-Unie zoals onder meer Havel en Michnik. Het doel was niet langer een revolutie maar het afwijzen van macht. Michnik beklemtoont het belang van het individu, die in het communistisch systeem het principe van de overheid als referentiepunt naast zich moet neerleggen. Het individu moet met andere woorden terug op zoek naar de eigen waarden en de waarheid. Waar de intellectuelen dit kenbaar maakten via het geschreven en gesproken woord, kon dit door de filmindustrie getoond worden (Ballester, 2016: 112).

Ballester (2016: 113) wijst naar de manier waarop het communisme werd georganiseerd om het verlies van moraliteit te duiden. Doordat de communistische partij een absolute greep had op nagenoeg alle aspecten van de samenleving, werden mensen burgers zonder verantwoordelijkheden. Het gevolg daarvan is apathische passiviteit. Het individu moest om die reden worden wakker geschud en bovenal een gevoel van verantwoordelijkheid krijgen, een voorwaarde om een ethisch leven te leiden.

Volgens Ballester (2016: 107) is het aannemelijk dat Kieslowski het citaat van Gombrowicz kende, aangezien die in de jaren zestig populair was bij Poolse studenten. Kieslowski, die steeds beweerde niet in politiek geïnteresseerd te zijn en ook het nationalisme aan zich voorbij liet gaan, ontwikkelde volgens Ballester (2016: 108) een zoektocht naar de individuele realiteit van personen.

Kieslowski begon zijn carrière als documentairemaker waarbij hij de realiteit afbeeldde waarin het individu zich bevindt. Bij het maken van zijn eerste fictiefilms wordt de nadruk gradueel verlegd naar het innerlijke leven. Centraal is het individu dat zijn leven moreel probeert te navigeren, in een samenleving die voornamelijk geïnternaliseerd blijkt, aldus Ballester (2016: 108).

De Dekaloog

Kieslowski schreef het script voor de *Dekaloog* samen met Krzysztof Piesiewicz. Van twee films maakte hij een versie om te vertonen in de cinema om extra inkomsten te genereren voor zijn project. De *Dekaloog*, uitgezonden tijdens de winter van 1988 en 1989 en opgenomen in elf maanden tijd in 1987 en 1988, had immers een beperkt budget (Haltorf, 2004: 76-77).

De *Dekaloog* is gebaseerd op de Tien Geboden, maar is geen religieuze noch politieke propaganda. Haltorf (2004: 78) verwijst naar een interview met Piesiewicz waarin die laatste verwijst naar de ambitie om de films menselijk en realistisch te maken. Desalniettemin werden bepaalde aspecten van de Poolse realiteit niet opgenomen in de serie, zoals bijvoorbeeld politieke problemen. De films zoomen in op individuen en de morele dilemma's waarmee ze geconfronteerd worden.

Omwille van de beperkte ruimte in deze scriptie, is het niet mogelijk om de tien *Dekaloog*-films afzonderlijk te bespreken. *Dekaloog één*, *Dekaloog vijf* en *Dekaloog zes* werden geselecteerd voor de analyse omwille van hun thematiek en directe of indirecte referenties naar andere films en teksten.

Dekaloog één: “Ik ben de Heer uw God. Gij zult geen andere goden voor mijn aangezicht hebben.”

In de openingsfilm van de *Dekaloog*-serie maken we kennis met Pawel, diens vader Krzysztof en tante Irina. Krzysztof is docent aan de universiteit, met een groot geloof in de wetenschap en rationaliteit. Samen met Pawel lost hij wiskundige vraagstukken op, op de computer. Wanneer Pawel vragen heeft over de dood, wuift Krzysztof deze weg en legt hij de dood uit als een biologisch proces. Hij verklaart voor Pawel aan wat een mens kan sterven, maar Pawel vraagt zich af wat er met de ziel gebeurt. In zijn kinderlijke onschuld wil hij niet weten waaraan mensen kunnen doodgaan, maar hoe het verder moet na de dood. Wanneer Pawel op bezoek gaat bij zijn tante Irina, de zus van Krzysztof, vraagt hij zich af waarom zij zo anders is dan haar broer. Irina is immers religieus en lijkt minder hoog op te lopen met het antropocentrisme van Krzysztof.

Terwijl deze vragen door het hoofd van Pawel spoken, vriest het al enkele dagen stevig. Pawel kan dan ook niet wachten om zijn nieuwe schaatsen uit te testen op het dichtgevroren meer. Samen met Krzysztof rekt hij uit of het ondertussen voldoende gevroren heeft om op het meer te kunnen schaatsen. Krzysztof berekent het twee keer en komt steeds tot hetzelfde besluit: het ijs moet het gewicht van de kinderen kunnen dragen. Wanneer Pawel slaapt, sluipt Krzysztof naar buiten en loopt nog even op het meer, alsof hij de uitkomst die de computer hem gaf toch niet helemaal vertrouwt. De volgende dag schaatst Pawel met zijn vrienden op het meer en zakken ze door het ijs. De hulp komt te laat en op het einde van de film wordt het levenloze lichaam van Pawel uit het water gevist.

Een eerste vorm van intertekstualiteit in *Dekaloog één* is de opvallende visuele gelijkenis die het noodlot aankondigt met *Don't Look Now* (1973) van regisseur Nicolas Roeg. Deze film opent met een klassiek gezinstafereel. De ouders, Laura en John, zijn binnenshuis aan het werk terwijl de kinderen buiten in de tuin spelen. Terwijl John foto's bekijkt op een lichttafel, stoot hij een glas water om. Hierdoor loopt de kleur rood van de foto uit. Op dat moment verdrinkt zijn dochter in de vijver achter hun huis. De uitlopende, rode kleur kondigt het noodlot aan.

Op het moment dat het noodlot voor Krzysztof toeslaat, gebeurt een gelijkaardig voorval. Krzysztof is thuis aan het werk en in de veronderstelling dat Pawel op dat moment les volgt. De lerares was echter ziek en heeft de kinderen naar huis gestuurd. Pawel besluit om niet naar huis te gaan, maar om te schaatsen op het meer. Het noodlot slaat toe en hij zakt door het ijs. Op dat moment, terwijl Krzysztof aan het werk is, loopt zijn inktpot zonder aanleiding uit.



Figuur 3 (beelden uit *Dekaloog één* en *Don't Look Now*). Links: de inktpot van Krzysztof die uitloopt (*Dekaloog één*). Rechts: de uitgelopen rode kleur op de foto van John (*Don't Look Now*).

Een geïnformeerd publiek dat *Don't Look Now* gezien heeft, kan op die manier aanvoelen dat het ook voor Pawel mis zal lopen. Nadat John en Laura (het echtpaar in *Don't Look Now*) hun dochter op deze manier verliezen, vertrekken ze naar Venetië voor John's werk. Daar doen zich een aantal mysterieuze voorvallen voor die een nieuw drama aankondigen. *Don't Look Now* is een thriller en vertoont inhoudelijk, afgezien van de dood van een kind, weinig gelijkenissen met *Dekaloog één*. Deze vorm van intertekstualiteit informeert de kijker over de manier waarop het verhaal zich zal ontplooiën, maar is onvoldoende om inhoudelijk betekenis te geven aan wat zich afspeelt. Bovendien beantwoordt het ook niet de vraag hoe het Gebod verband houdt met de inhoud van de film.

Haltorf (2004: 82) merkt op dat dit verhaal over meer gaat dan enkel de tegenstelling tussen Krzysztof die wetenschap en kennis verkiest boven religie en Irina, die wel gelovig is. Ondanks de uitkomst die de computer Krzysztof gaf, besluit hij alsnog om ook zelf het ijs te onderzoeken. De idee dat Krzysztof gestraft wordt met dood van zijn zoon omdat hij meer vertrouwen had in zijn computer en in die zin het eerste Gebod niet heeft nageleefd, is een te simplistische voorstelling van wat hier aan de hand is.

Kieslowski had niet de ambitie om een normatief scenario te schrijven en de kijker een pasklaar antwoord voor te schotelen over wat goed of slecht is. De personages in de *Dekaloog* worden geconfronteerd met een situatie die iedereen zou kunnen overkomen en die, zonder dat ze dat noodzakelijk zelf beseffen, vragen oproept over het al dan niet kunnen naleven van de Geboden, aldus Bartley (2014: 1).

Bartley (2014: 5) argumenteert dat bij analyses van deze film de rol van Irina onvoldoende onderzocht werd. Hij verwijst in deze context naar de opvatting van Joseph Kickasola, die meent dat dat we kunnen besluiten dat Irina een sterker ideologisch kader heeft om de dood van Pawel te plaatsen omwille van het feit dat ze religieus is. Bartley (2014: 5) meent echter dat de verhaallijnen van Krzysztof en Irina zich tegengesteld ontwikkelen. Op het einde van de film wandelt Krzysztof immers een kerk binnen en lijkt hij zich te wenden tot God, terwijl Irina overblijft met twijfels. Dit terwijl zij aanvankelijk zeker was van haar religieuze overtuigingen en Krzysztof zeker was van zijn geloof in de wetenschap.

In een gesprek met Benjamin Gijzel vertelde Kieslowski waarom hij niet langer geïnteresseerd was in het maken van politieke films: “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” (Kieslowski, Piesiewicz & Gijzel, 1990: 7).

Het wetenschappelijk denken en het atheïsme heeft volgens Kieslowski “heel veel vrijheid gegeven op het vlak van ons intieme, innerlijke leven. Maar het verwerpen van God als één van de mogelijkheden is ook een valkuil gebleken” (Kieslowski et al, 1990: 9).

Krzysztof is in deze film in zekere zin een voorloper op zijn tijd omdat in Polen het atheïsme niet sterk maatschappelijk ingebed was. Historisch en maatschappelijk gezien heeft religie daar een belangrijke rol gespeeld en dus is religieus zijn voor veel mensen in Polen niet een keuze die ze maken maar iets dat ze per definitie zijn, aldus Kieslowski (Kieslowski et al, 1990: 9).

Interessant is om laatstgenoemde observatie te koppelen aan Irina's positie op het einde van de film. De vraag is of een niet doordacht, vanzelfsprekend geloof inderdaad voldoende is en een sterker kader biedt om de dood het hoofd te bieden. Dat de mens in de problemen kan komen bij het besef dat God dood is, werd reeds door Nietzsche aangekondigd. Het gebrek aan God brengt immers onzekerheid voort, niet in het minst over waarden en normen. Maar godsdienst vervangen door een verheerlijking van de rationele mens werd ook door Nietzsche verworpen (Vermeersch & Braeckman, 2008: 279-280).

Hoewel Nietzsche heel wat zaken verwerpt en afbreekt, wil dat niet zeggen dat hij zich schikt in een fatalisme. Roger Scruton (2013: 237) omschrijft het als volgt: "De 'nieuwe mens' die Nietzsche aldus aan de wereld aankondigde, werd gekenmerkt door 'vrolijke wetenschap': het vermogen om keuzen te maken met het gehele 'ik', zodat de daden niet in strijd zijn met motieven". De filosofie van Nietzsche stelt het individu centraal en Scruton (2013: 238) meent dat Nietzsche "nihilisme juist de pas probeert af te snijden en ons ertegen wapent".

Samenvattend kunnen we stellen dat *Dekaloog één* visueel een gelijkenis vertoont met *Don't Look Now* omdat het noodlot op dezelfde manier aangekondigd wordt. Over de positie van Krzysztof en Irina en de manier waarop het Gebod zich vertaalt in deze film, is discussie. Stellen dat Krzysztof wordt afgestraft voor zijn antropocentrisme en Irina een sterker ideologisch kader heeft om de dood het hoofd te bieden, is een te simplistische lezing. Kieslowski haalde immers zelf aan dat het geloof in Polen iets vanzelfsprekends is geworden en net daarom geen doordachte overtuiging. De rationaliteit en wetenschap bieden evenmin antwoord.



Figuur 4 (beelden uit Dekaloog één). Links: Krzysztof (acteur Henryk Baranowski) in een kerk na de dood van Pawel. Rechts: Irina (actrice Maja Komorowska) bij het zien van beelden van Pawel na zijn overlijden.

Als we voorgaande in dialoog laten treden met inzichten uit *the Cinema of Moral Anxiety* en de filosofie van Nietzsche, creëert dat inzicht in de inhoudelijke betekenis van de film.

Dekaloog één toont het individu dat worstelt om situaties het hoofd bieden. Om het eerste Gebod na te leven, zou enkel God aanbeden mogen worden. In de lijn van wat Kieslowski en Nietzsche vaststelden, wordt God al lang niet meer op die manier aanbeden. De vraag is hoe het individu de dood het hoofd moet bieden zonder het houvast van een religieus kader. Het antwoord op die worsteling is niet eenduidig maar ligt in de lijn van wat *the Cinema of Moral Anxiety* voor ogen had: het individu moet versterkt worden en in overeenstemming met Nietzsche is de eerste stap een besef dat onze begrippen en overtuigingen hun religieus fundament verloren hebben.

Krzysztof en Irina worstelen door de dood van Pawel met hun overtuigingen. In mindere mate kan men zich afvragen wie verantwoordelijk is voor het ongeval. Krzysztof, omdat hij zijn computer vertrouwde? De wetenschap? God? Vragen in verband met de zinloosheid van de dood, moord en bovenal verantwoordelijkheid komen eens te meer aan bod in *Dekaloog vijf*.

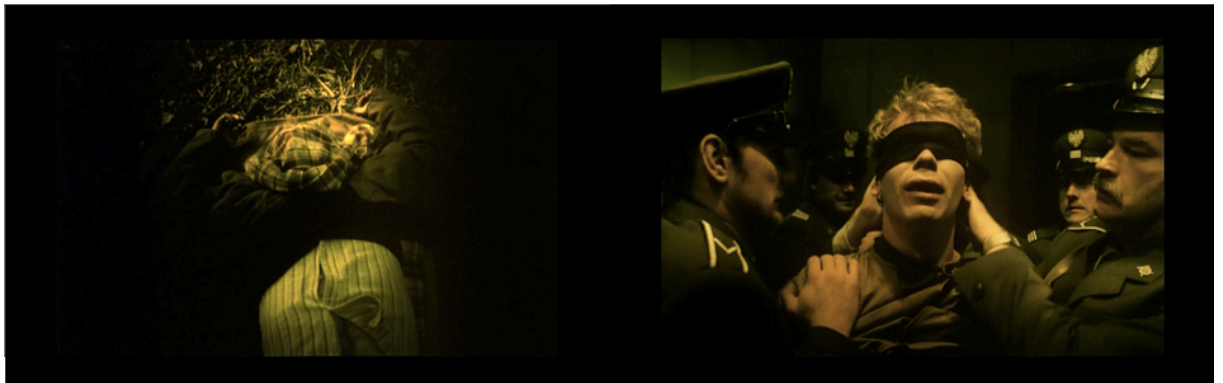
Dekaloog vijf: “Gij zult niet doden.”

Het vijfde deel van de *Dekaloog* is een sombere en grimmige film. We volgen de levens van drie personages die door een samenloop van omstandigheden met elkaar verbonden zijn. Jacek, een jongeman, lijkt doelloos door de straten van Warschau te wandelen, op zoek naar opportuniteiten om destructief gedrag te vertonen. Hij jaagt de duiven weg van een vrouw die ze probeert te voederen en gooit een steen van een brug op het doorgaand verkeer onder de brug. We maken kennis met Piotr, die net afgestudeerd is als advocaat. Tot slot is er de taxichauffeur, Waldemar, die wederom niet echt hartelijk of sympathiek overkomt. Zo laat hij een koppel dat dringend vervoer nodig heeft staan aan de kant van de weg.

Het verhaal komt in een stroomversnelling wanneer Jacek in de taxi van de taxichauffeur stapt en hem de weg wijst naar een afgelegen plek. Daar vermoordt Jacek de taxichauffeur. De kijker wordt geconfronteerd met een gewelddadige en zinloze daad. Vervolgens staat Piotr Jacek bij, maar Piotr kan niet verhinderen dat Jacek ter dood veroordeeld wordt en worstelt met zijn geweten.

Kieslowski maakte van dit deel ook een (langere) cinema versie, nl. *A Short Film About Killing* (1988). De verhaallijn is hetzelfde gebleven, maar er werden een aantal nieuwe scènes toegevoegd en de montage werd aangepast (Haltorf 2004: 90). De versie die hier besproken wordt is echter het vijfde deel van de *Dekaloog* en dus de tv-film.

Om de essentie van de film te vatten, verwijst Haltorf (2004: 90) naar een citaat van Kieslowski: “Kieslowski once tersely described the film as ‘a story about a young boy who kills a taxi driver and then the law kills the boy’ ”. Het citaat spreekt boekdelen over de manier waarop Kieslowski de dood van zijn twee protagonisten invult, nl. als een dubbele moord. De film nodigt dus zowel uit tot een analyse van de moord die Jacek pleegt als de doodstraf die Jacek wordt opgelegd. In dit geval is de invulling van het Gebod in deze film geen enig. Het Gebod gaat zowel op voor Jacek als voor de rechtspraak.



Figuur 5 (beelden uit Dekaloog vijf). Links: de moord op Waldemar (acteur: Jan Tesarz). Rechts: de executie van Jacek (acteur Miroslaw Baka).

Aanvankelijk heeft de kijker geen idee waarom Jacek zich vijandig opstelt naar andere mensen en waarom hij uiteindelijk overgaat tot het vermoorden van een voor hem onbekende en willekeurige persoon. Nadat hij tot de doodstraf veroordeeld is, vertelt hij aan Piotr dat zijn zusje overleden is. Zij werd aangereden door een vriend van Jacek die onder invloed was nadat hij die bewuste dag met Jacek gedronken had. Haar overlijden heeft Jacek ertoe aangezet om zijn ouderlijk huis te verlaten. Hij vraagt zich af of zijn leven er helemaal anders zou hebben uitgezien als dit niet was gebeurd. Piotr lijkt te bevestigen dat het ene met het andere te maken heeft en vermoedt dat Jacek zonder het overlijden van zijn zusje niet zou overgegaan zijn tot het doden van iemand.

Volgens Bauer (2016: 122-123) worden de protagonisten in deze film geconfronteerd met morele vraagstukken in een wereld waarin ze zich vervreemd voelen van anderen en geen moreel houvast hebben. Jacek en Waldemar lijken geïsoleerde figuren die geen verbinding vinden met anderen en ook geen deel uitmaken van een gemeenschap. In de contacten die ze hebben met andere stellen ze zich vijandig en wreed op.

Volgens Bauer (2016: 125) kunnen we uit dit vijfde deel in het bijzonder, maar ook uit de *Dekaloog* als geheel, concluderen dat de manier waarop de mens de samenleving heeft georganiseerd de mens niet noodzakelijk ten goede komt. Hij meent dat bepaalde gebeurtenissen, zoals het plots overlijden van het zusje van Jacek, niet te vatten zijn. Daardoor wordt het onmogelijk om er betekenis aan te geven. Die onmogelijkheid is een direct gevolg van de manier waarop de samenleving is georganiseerd: “(...) the events take place within systems of socialization and communication which are distorted and inadequate, and thus incapable of helping us to actualize our proper strivings as human beings” (Bauer, 2016: 131).

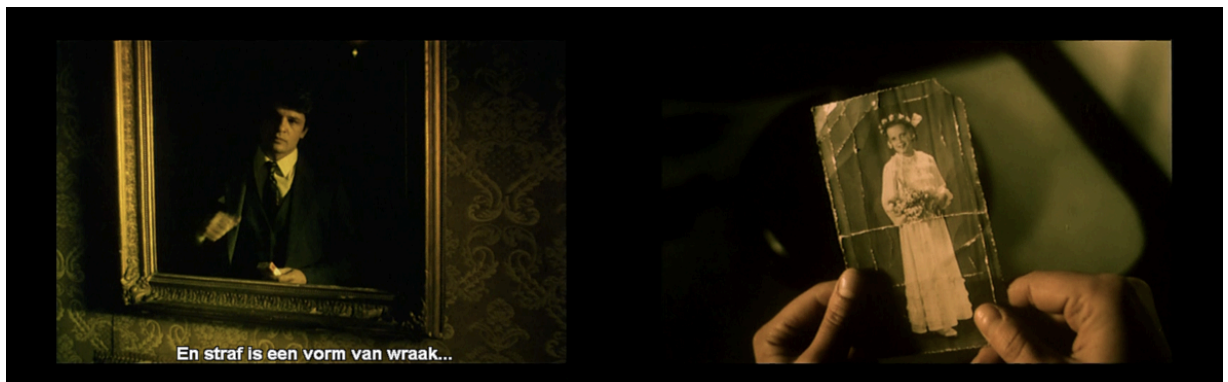
In de logica van Bauer is de manier waarop de samenleving is georganiseerd verantwoordelijk voor hoe Jacek is geworden. Ironisch genoeg is het juridische systeem, dat onderdeel is van de geïnstitutionaliseerde systemen die mensen ervan weerhouden zich ten volle te ontwikkelen, ook net het regulerend instrument in dit verhaal dat Jacek uit de maatschappij wil elimineren omwille van zijn totale onaangepastheid.

Het risico bij dergelijke redenering is dat individuele verantwoordelijkheid hier geen plek heeft. Bauer (2016: 138) besluit dat we ons moeten afvragen of we nog menselijkheid herkennen in Jacek aangezien hij bij een gebrek daaraan ook geen deel kan uitmaken van de gemeenschap. Hoewel dat geen rechtstreeks argument is voor de doodstraf, lijkt hij te impliceren dat mensen zoals Jacek geen plaats hebben in de gemeenschap. Wie moet er dan voor zorgen dat Jacek geen gevaar meer vormt voor de samenleving? De institutionele instellingen zoals het juridische systeem die volgens Bauer dan weer mee aan de oorzaak liggen van Jaceks ontsporing? Als dat het antwoord is, vervallen we in een vicieuze cirkel.

Bauers analyse legt de verantwoordelijkheid van wat gebeurd is bij de samenleving en ziet daar ook de oplossing, nl. door de samenleving regulerend te laten optreden. Als we deze inzichten volgens de methode van de intertekstuele analyse vergelijken met de inzichten uit *the Cinema of Moral Anxiety* dringt een andere conclusie zich op.

In de lijn van laatstgenoemde stroming is het maar de vraag of de te trekken les is dat het probleem bij de samenleving ligt. De oorsprong van Jaceks ontsporen wordt immers deels door Piotr geplaatst bij het overlijden van het zusje. Het is ook Piotr die het meest met de hele situatie worstelt en een aantal pertinente opmerkingen maakt. Al bij de opening van de film vraagt Piotr zich af welke functie straffen hebben. Zo zegt hij dat “een straf een vorm van wraak is, vooral als het bedoeld is om de misdadiger pijn te doen en niet om een misdaad te voorkomen. Maar in wiens naam oefent de wet wraak uit? In naam van de onschuldigen? Zijn de wetgevers wel echt onschuldig?” (*Dekaloog vijf*, 1989, 00:00 – 01:18).

Later merkt hij op dat advocaten “fouten kunnen rechtzetten van de enorme machine die we het justitiële apparaat noemen” (*Dekaloog vijf*, 1989, 6:07-6:13). Vervolgens stelt hij ook het afschrikkende effect van straffen in vraag, want het bestaan van straffen weerhoudt mensen er immers niet van de misdrijven te plegen.



Figuur 6 (beelden uit Dekaloog vijf). Links: Piotr (acteur Krzysztof Globisz). Rechts: portret van een het overleden zusje van Jacek.

Het meest opvallend is de vraag naar verantwoordelijkheid nadat de rechter de doodstraf heeft uitgesproken. Piotr worstelt met zijn eigen aandeel in de uitspraak en spreekt de rechter hierover aan. Hij vraagt of het een verschil had gemaakt als Jacek zou zijn bijgestaan door een oudere advocaat. Opvallend genoeg voelt de rechter waar Piotr naartoe wil en zegt hij dat hijzelf (de rechter) en niet Piotr verantwoordelijk is voor wat Jacek te wachten staat.

Kieslowski confronteert de kijker dus met iemand die zich relatief gemakkelijk zou kunnen verschuilen achter het argument dat justitie verantwoordelijk is voor de dood van Jacek maar desalniettemin enorm worstelt met de vraag naar zijn eigen aandeel in de uitspraak. De individuele (morele) verantwoordelijkheid wordt belichaamd door Piotr.

Zodoende komen we door middel van de intertekstuele methode tot een genuanceerder inzicht. Jacek loopt in de lijn van wat reeds werd geschetst in *Dekaloog één* verloren omdat hij niet om kan met de dood. De reden daarvoor kan, zoals door Bauer, geplaatst worden bij de maatschappij, maar evengoed bij Jacek zelf. Institutionele veranderingen hadden Jacek kunnen redden van de doodstraf, maar Waldemar had gered kunnen worden als Jacek als individu versterkt was in een samenleving die ideologisch geen houvast meer biedt.

Dekaloog zes: “Gij zult niet echtbreken.”

In het zesde deel van de *Dekaloog* maken we kennis met postbeambte Tomek. Hij woont bij de moeder van een vriend, terwijl zijn vriend in Syrië verblijft. Tomek bespioneert stiekem Magda, die in het appartementsblok aan de overkant woont. Magda is kunstenares en houdt er meerdere relaties met mannen op na. Tomek observeert haar niet enkel, maar zoekt ook naar een manier om contact te leggen. Hij belt haar op om dan de telefoon in te leggen en laat haar door vervalste brieven meerdere keren opdraven naar het postkantoor. Uiteindelijk bekent hij tegen Magda wat hij doet. Zij reageert aanvankelijk terughoudend, maar besluit vervolgens om met hem af te spreken. Magda's kijk op de liefde is bijzonder cynisch en dat Tomek verliefd is, lijkt ze niet te willen aannemen.

Ze neemt hem mee naar haar appartement maar daar loopt het mis wanneer ze avances maakt bij Tomek. Aangedaan door dit hele gebeuren, onderneemt Tomek een zelfmoordpoging. Magda heeft spijt van hoe ze zich gedragen heeft en zoekt terug contact met Tomek. Zij probeert bij hem binnen te kijken om zijn aandacht te trekken, maar Tomek ligt op dat moment in het ziekenhuis. Wanneer hij terug aan het werk is, laat hij aan Magda weten dat hij niet meer naar haar kijkt.

Kieslowski maakte ook van dit deel een versie voor de cinemazalen, nl. *A Short Film About Love* (1988). Onder meer door de opmerkingen van actrice Grazyna Szapolowska (Magda) werd het ritme en het einde aangepast voor deze versie. De cinemaversie laat de mogelijkheid open dat Tomek en Magda samen nog een toekomst kunnen hebben, aldus Haltof (2004: 96-97). Hier wordt opnieuw enkel de tv-film besproken.

De manier waarop dit zesde deel moet geïnterpreteerd worden, is voer voor debat. Sommigen menen dat dit een liefdesverhaal is, aldus Haltof (2004: 98). Haltof (2004: 98) verwijst naar en sluit zich aan bij de opvattingen van Slavoj Žižek, die meent dat de film in essentie over zelfmoord gaat. De getroebleerde voyeur valt in dit geval niet de vrouw aan, maar zichzelf. Hierdoor wordt het een soort van inverse van de zogenaamde *slasher* films.

Haltof (2004: 97) en Kickasola (2019: 27-28) merken op dat de manier waarop het voyeurisme van Tomek in beeld wordt gebracht, waarbij Magda wordt gereduceerd tot een object ‘in het raam’, gelijkenissen vertoont met Hitchcocks *Rear Window* (1954).

In laatstgenoemde film begluurt hoofdpersoonage Jefferies zijn buuren nadat hij door een ongeval immobiel is geworden. De levens van zijn overburen spelen zich af in de kaders van hun ramen die uitgeven op de gemeenschappelijke binnenplaats. Jefferies geraakt ervan overtuigd dat zijn overbuur Thornwald zijn vrouw heeft vermoord. Hoewel dit idee aanvankelijk sceptisch wordt onthaald door de andere personages, raken na een tijd ook zijn vriendin Lisa en verpleegster Stella betrokken en overtuigd van de moord. De film eindigt met een confrontatie tussen Thornwald en Jefferies nadat eerstgenoemde ontdekt dat hij wordt bespioneerd.

De gelijkenis tussen *Dekaloog zes* en *Rear Window* is vooral visueel treffend, maar ook inhoudelijk vallen enkele zaken op. Hierdoor kan ook de inhoud van *Rear Window* volgens de intertekstuele methode in dialoog treden met *Dekaloog zes* en andere teksten.



Figuur 7 (beelden uit Dekaloog zes en Rear Window). Links: Magda (actrice Grazyna Szapolowska) geobserveerd door Tomek in Dekaloog zes. Rechts: Thornwald (acteur Raymond Burr) geobserveerd door Jefferies in Rear Window.

Howe (2008: 20, 23) merkt op dat Jefferies zichzelf isoleert door de macht van het voyeurisme, waarbij hij anderen objecteert en zichzelf als subject veiligstelt. Howe (2008: 23-24) meent echter terecht dat het binair voorstellen van Jefferies als het subject dat kijkt en Lisa als iemand die wordt geobjectiveert, te simplistisch is. Lisa is meer dan het beeld dat Jefferies van haar heeft. Dat wordt duidelijk wanneer zij mee wil uitzoeken wat er is gebeurd en op eigen houtje besluit om in te breken in het appartement van Thornwald.

Net als Jefferies wordt ook Tomek geconfronteerd met Magda als iemand met een eigen karakter in plaats van een object waarop de eigen verlangens kunnen worden geprojecteerd. Magda is ouder, woont alleen en leidt een vrij leven. Het is maar de vraag waarom Tomek verklaart van haar te houden terwijl hij nog nooit een conversatie heeft gehad met haar. Verliefd worden op een beeld is zoals verliefd worden op een filmpersonage. De realiteit haalt de personages echter in.

Wanneer Lisa Jefferies confronteert met zijn kijkgedrag, opnieuw een indicatie dat zij meer is dan een kijkobject, verantwoordt Jefferies zijn gedrag door te stellen dat zijn burens hetzelfde kunnen doen. Wanneer Jefferies de indruk heeft dat Thornwald hem zou kunnen zien, verplaatst hij zich echter gehaast naar de schaduw zodat het kijken toch niet wederkerig kan worden (Howe, 2008: 25-26, 29). Ook Tomek laat zich niet bekluren door Magda. Wanneer zij zich afvraagt wat er met Tomek gebeurd is na hun confrontatie, heeft ze er het raden naar. Hij laat zich niet zien. Magda zoekt uiteindelijk Tomek op. Bij deze fysieke confrontatie stelt ze vast dat Tomek, verstopt achter het glas van zijn loket, haar niet meer objecteert.



Figuur 8 (beelden uit Dekaloog zes en Rear Window). Links: Tomek (acteur Olaf Lubaszenko) in Dekaloog zes. Rechts: Jeffries (acteur James Stewart) in Rear Window.

Zowel in *Rear Window* als in *Dekaloog zes* worden we dus geconfronteerd met een mannelijk hoofdpersonage dat objectiveert, maar zelf niet toelaat om te worden geobjectiveerd. Door geen wederkerigheid toe te laten in het gestelde gedrag naar de ander, wordt er ook geen verantwoordelijk genomen voor het gestelde gedrag.

Dit inzicht kan op zijn beurt, volgens de intertekstuele methode, afgetoetst worden aan de analyse van Garbowski (1992). Volgens hem komt het Gebod in *Dekaloog zes* terug op twee manieren. De manier waarop Tomek verlangt naar Magda is een vorm van overspel maar Magda is eveneens ontrouw door meerdere relaties te hebben (Garbowski, 1992: 328).

In navolging van het voorgaande is de nauwe invulling van ontrouw bij Garbowski te beperkend voor de situatie waarin Tomek en Magda verzeild zijn. Het is inderdaad Tomek die als ontrouw wordt afgebeeld, maar Magda niet. Tomek is niet ontrouw omdat hij naar Magda verlangt, maar omdat hij geen wederkerigheid toelaat. Het Gebod kan met andere woorden breder ingevuld worden dan ontrouw door overspel. Het ontrouwe karakter zit in het benaderen van de partner op een manier die de partner onrecht aandoet.

Door het objectiveren en projecteren van gevoelens op Magda kan zij alleen maar ontrouw zijn aan het gecreëerde beeld door Tomek aangezien dit niet overeenstemt met de realiteit. Het is echter een onvermijdelijk gevolg dat voortvloeit uit het gedrag van Tomek. Hierdoor ligt de oorsprong van de ontrouw niet bij Magda.

Conclusie

In deze scriptie werd de *Dekaloog* van Krzysztof Kieslowski onderzocht aan de hand van de inzichten uit de adaptatiestudies en intertekstualiteit. De *Dekaloog* is gebaseerd op de Tien Geboden en houdt in die zin rechtstreeks verband met een brontekst. In het eerste deel van deze scriptie werd onderzocht of de *Dekaloog* beschouwd kan worden als een adaptatie. Deze vraag sluit zich aan bij een stroming binnen de adaptatiestudies die ijvert voor een verbreding van het concept adaptatie en deze ook verbindt met intertekstualiteit.

Er werd beargumenteerd dat de *Dekaloog* een adaptatie is volgens de definities gegevens door Hutcheon. Een adaptatie is immers volgens haar definitie een product, een creatie en een proces van intertekstualiteit. De *Dekaloog* voldoet aan deze drie omschrijvingen.

Intertekstualiteit is een begrip dat reeds op verschillende manieren ingevuld werd. Hoewel het aanvankelijk verwees naar de ontologie van teksten, maakte deze opvatting plaats voor een meer gematigd begrip. Het verwijst zowel naar de artistieke keuzes die door een auteur/filmmaker kunnen worden gemaakt als naar de manier waarop de lezer/kijker betekenis creëert en inzicht krijgt in het werk via uitwisseling met andere teksten die erin kunnen worden herkend. Voortbouwend op het principe van vertalingen (die ook vorm van intertekstualiteit zijn) waarbij de maker van de vertaling zowel de lezer is van de tekst die wordt vertaald als de maker van de vertaling, werd geconcludeerd dat een aantal zaken noodzakelijk zijn voor een intertekstuele analyse. Het sleutelbegrip daarbij is kennis: over de context waarin de adaptatie tot stand kwam, eventueel over de context waarin het geadapteerde werk gemaakt werd en over het geadapteerde werk. Deze treedt via de lezer/kijker in dialoog met andere teksten en films. Dit creëert inzicht in de betekenissen die in de adaptatie erkend kunnen worden. In het tweede deel van deze scriptie werd dit toegepast op drie films uit de *Dekaloog*.

Dekaloog één, vijf en zes werden geselecteerd voor een intertekstuele analyse omdat zij zich daar het best toe lenen. In *Dekaloog één* is de visuele gelijkenis met de film *Don't Look Now* een opvallende vorm van intertekstualiteit. Het noodlot wordt visueel op dezelfde manier aangekondigd, maar inhoudelijk zijn de films te verschillend om meer inzicht te krijgen in de betekenis. Aan de hand van de dialoog tussen opvattingen van dissidente stemmen in de voormalige Sovjet-Unie, de Poolse filmtraditie, Nietzsche, interviews met Kieslowski en academische literatuur werd geconcludeerd dat de kijker bij *Dekaloog één* wordt geconfronteerd met individuen die op ideologisch drijfzand staan.

Religie is in Polen immers een vanzelfsprekendheid geworden zonder dat dit nog gebaseerd is op een sterke ideologische overtuiging. Het is maar de vraag of religie vervangen door antropocentrisme meer houvast biedt. In navolging van Nietzsche en *the Cinema of Moral Anxiety* stellen we als kijker vast dat het individu moet versterkt worden nadat de overtuiging(en) hun fundament verloren hebben.

Dekaloog vijf behandelt zowel de moord gepleegd door Jacek als de moord uitgevoerd door justitie door de executie van Jacek. In dialoog met de tekst van Bauer dringt zich vooral de vraag naar (individuele) verantwoordelijkheid op. Volgens Bauer ligt het probleem bij de manier waarop de samenleving (institutioneel) werd ingericht door mensen. Dit creëert een omgeving waarin mensen zich niet ten volle kunnen ontwikkelen en zij ook geen handvaten hebben om, om te gaan met bepaalde gebeurtenissen, in dit geval het overlijden van het zusje van Jacek. Toch is het ook deze samenleving die ervoor moet zorgen dat burgers worden beschermd tegen mensen zoals Jacek.

Voortbouwend op de inzichten uit *Dekaloog één* houdt deze opvatting geen stand als het in dialoog treedt met de inzichten uit *the Cinema of Moral Anxiety*. De focus ligt niet op de samenleving maar op het individu. Via Jaceks advocaat Piotr wordt duidelijk dat deze film vragen oproept over individuele verantwoordelijkheid en dit in een samenleving die het maar al te gemakkelijk heeft gemaakt om deze vragen naast zich neer te leggen.

Dekaloog zes vertoont zowel inhoudelijk als visueel opvallende gelijkenissen met Hitchcocks *Rear Window*. Laatstgenoemde film werd daarom in dialoog gebracht met *Dekaloog zes*. Aan de hand van de opvattingen van Howe over *Rear Window* werd geconcludeerd dat in beide films de kijker wordt geconfronteerd met een hoofdpersonage dat andere mensen begluurt en zichzelf als subject veiligstelt. Beide hoofdpersonages laten in die zin geen wederkerigheid toe in hun relatie met het kijkobject. In *Dekaloog zes* werd dit in dialoog gebracht met het Gebod waarop de film gebaseerd is. In tegenstelling tot de opvatting van Garbowski, werd beargumenteerd dat enkel Tomek ontrouw is in de brede zin van het woord door het niet toelaten van wederkerigheid in zijn relatie met Magda.

Kortom, via het theoretisch kader van de adaptatiestudies en intertekstualiteit is een methode ontstaan om adaptaties te interpreteren en inzicht te krijgen in de betekenissen die in adaptaties aanwezig kunnen zijn. *Dekaloog één, vijf en zes* werden in dialoog gebracht met academische literatuur, filosofie, de Geboden en andere films. Dit creëerde via het referentiekader van de lezer/kijker een inzicht in en interpretatie van de betekenissen die aanwezig zijn in de films.

Voorliggende scriptie nodigt op zijn beurt uit tot een dialoog met andere teksten.

Bibliografie:

Barton Palmer, R. (2004). The Sociological Turn of Adaptation Studies. The Example of the Film Noir. In R. Stam & A. Raengo (eds.), *A Companion to Literature and Film* (pp. 258-277). Malden, Ma: Blackwell Publishing.

Ballester, C. (2016). From *Personal* to *Dekalog*: Michnik, Havel, Konrad, Camus and the Search for the Individual in the Cinema of Krzysztof Kieslowski. *Central Europe*, 14(2), 106-124. <https://doi.org/10.1080/14790963.2016.1319611>

Bartley, W. (2014). Faith, Doubt, and Chiasmus in Krzysztof Kieslowski's Decalogue I. *Journal of Religion & Film*, 18(2), article 4, 1-33.

Bauer, M. (2016). Decalogue Five: A Short Film about Killing, Sin, and Community. In: E. Badowska & F. Parmeggiani (eds.), *Of Elephants and Toothaches. Ethics, Politics and Religion in Krzysztof Kieslowski's 'Decalogue'* (pp. 122-139). New York: Fordham University.

Cavendish, P. (2021, 25 juni). "I know it's unfashionable, but I believe in humanity": Krzysztof Kieslowski on the Decalogue. *Sight and Sound*. Geraadpleegd op 15 november 2023, van <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/krzysztof-kieslowski-decalogue-dekalog>

Corrigan, T. (2017). Defining Adaptation. In T. Leitch (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 23-35). New York, New York: Oxford University Press.

- Cutchins, D. (2017). Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation. In T. Leitch (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 71-86). New York, New York: Oxford University Press.
- Garbowski, C. (1992). Krzysztof Kieslowski “Decalogue”: presenting religious topics on television. *The Polish Review*, 37 (3), 327-334.
- Gombrowicz, W. (2005). *Diario. 1953-1969*. Seix Barral.
- Haltorf, M. (2004). *The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on destiny and chance*. Wallflower Press.
- Howe, L. (2008). Through the Looking Glass: Reflexivity, Reciprocity, and Defenestration in Hitchcock’s Rear Window. *College Literature*, 35(1), 16-37.
<https://doi.org/10.1353/lit.2008.0008>
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Irwin, W. (2004). Against Intertextuality. *Philosophy and Literature*, 28(2), 227-242.
<https://doi.org/10.1353/phl.2004.0030>
- Journey To The Center Of The Cinema. (2021, 3 juli). *Dekalog (1988) – Director Krzysztof Kieslowski Interview* [Video]. YouTube. Geraadpleegd op 23 november 2023, van <https://www.youtube.com/watch?v=1eeJNCusFXU&t=73s>
- Kickasola, J.G. (2018). Inflancka Travelogue: 10 Short Essays on “Decalogue”. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, XXIV (3), 19-38. <https://doi.org/10.14746/i.2918.33.03>
- Kieslowski, K., Piesiewicz, K. & Gijzel, B. (1990). *Dekaloog: Tien Scenario’s*. International Theatre & Film Books i.s.m. IKON Televisie Amsterdam.
- Kieslowski, K. & Stok, D. (1994). *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber.

- Lavik, E. (2011). The Poetics and Rhetoric of the Wire's Intertextuality. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 6(1), 52-71.
<https://doi.org/10.7227/CST.6.1.6>
- Leitch, T. (2008). Adaptation Studies at a Crossroads. *Adaptation*, 1(1), 63-77.
<https://doi.org/10.1093/adaptation/apm005>
- Olyslaegers, J. (2023). *Wil* (Twintigste Druk). De Bezige Bij.
- Ott, B. & Walter, C. (2000). Intertextuality: Interpretive practice and textual strategy. *Critical Studies in Media Communication*, 17(4), 429-446.
<https://doi.org/10.1080/15295030009388412>
- Scruton, R. (2013). *Moderne filosofie: Van Descartes tot Wittgenstein: een korte geschiedenis* (E.Coenen, Vert.) (derde druk). Bijleveld.
- Split, L. (2023). *Het Smelt* (Zeventiende druk). Das Mag Uitgevers.
- Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In J. Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-76). New Brunswick: Rutgers UP.
- Venuti, L. (2009). Translation, Intertextuality, Interpretation. *Romance Studies*, 27(3), 157-173. <https://doi.org/10.1179/174581509X455169>
- Vermeersch, E. & Braeckman, J. (2008). *De rivier van Herakleitos. Een eigenzinnige visie op de wijsbegeerte*. Houtekiet.

Filmografie:

- Baetens, V. (Regisseur). (2023). *Het Smelt* [Film]. Savage Film, Flanders Image & PRPL.
- Hitchcock, A. (Regisseur). (1954). *Rear Window* [Film]. Alfred J. Hitchcock Productions.
- Mielants, T. (Regisseur). (2023). *Wil* [Film]. Lecter Scripted Media, Menuetto Film & Minds Meet.

Kieslowski, K. (Regisseur). (1989). *Dekaloog* [Film; DVD-uitgave]. Telewizja Polska (TVP) & Zespół Filmowy “Tor”.

Kieslowski, K. (Regisseur). (1988). *A Short Film About Love* [Film]. Zespół Filmowy “Tor”.

Kieslowski, K. (Regisseur). (1988). *A Short Film About Killing* [Film]. Zespół Filmowy “Tor”, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów “Zespoły Filmowe” & Wytwarznia Filmów Dokumentalnych (Warszawa).

Roeg, N. (Regisseur). (1973). *Don't Look Now* [Film]. Casey Productions, Eldorado Films & D.L.N. Ventures Partnership.

