
Диана ГРИГОРЬЕВА

ОСОБАЯ РОЛЬ ДОКУМЕНТАЛИСТА

В пятьдесят три года Кшиштоф Кесьлевский решил уйти на вечный перекур, покинув профессию на пике своего мастерства. Возможно, как и за много лет до этого оставив документалистику, он вдруг понял, что и в игровом кино есть вещи, не требующие разгадок,—только камнем преткновения в последнем случае стала уже не этика, а... вера.

Дебют Кесьлевского в «большом кино» пришелся на 1969 год, когда режиссер снял на Студии документальных фильмов в Варшаве картину «Из города Лодзи». Одна из следующих его лент—«Рабочие-1971: ничего о нас и без нас» (снятая совместно с Томашем Зыгадло и Войчехом Вишневым)—стала одним из провозвестников «новой смены» в польской документалистике.

Уже в первых своих фильмах Кесьлевский использовал необычные формы работы с документом. Так, например, он зачастую прибегал к особому методу «подрежиссирования» материала, заключавшемуся в намеренной провокации событий, во внедрении профессиональных актеров с заданной ролью в реальную среду и в конструировании реальности.

Обратимся к документальным картинам режиссера, снятым в очерковых формах. При их создании режиссер сталкивается с проблемой реакции снимаемой действительности на объектив кинокамеры. Герои его картин, будь то каменщик, сторож, врачи или молодая пара,—все знают о том, что ведется съемка. И это знание может быть чревато разного рода последствиями, ибо любые съемки так или иначе нарушают обычное течение жизни. Все зависит от подхода режиссера и от реакций самого субъекта, на которого направлена камера. Главной задачей здесь является как раз обнаружить внезапно возникший оттенок фальши или же, наоборот, то настоящее, что может на мгновение мелькнуть из-под маски.

Каждый человек формирует собственное условное пространство, где он живет, работает, контактирует с другими людьми. Для создания портретного образа этого человека документалисту необходимо изучить это пространство, проникнуть в него, стать его частью. На это зачастую уходит много времени. Например, картину «Первая любовь» (1974) Кесьлевский снимал около года, то есть почти все то условное время, которое и проходит в фильме. Главным в ленте становится сам человек и его история. Фильм строится в основном на крупных и средних планах, что сокращает дистанцию между режиссером и героем (а при просмотре—между героем и зрителем), ведь крупный план приобретает первостепенное значение именно в показе того скрытого, что, как правило, и должен «вытягивать» режиссер-документалист из героя. Но если раньше это скрытое более всего отображал запечатленный на пленку факт, а затем, с приходом звука, главную роль стало играть слово, то в семидесятые на первые роли в документальном кинематографе выходит лицо. Приблизиться к лицу, войти в интимную зону, из которой чаще всего не удается взирать на человека в реальной жизни,—значит придать кинообразу черты человеческого, достичь максимальной достоверности. Осознанное использование крупного плана в документалистике стало инструментом более глубокого познания личности героя.

Кесьлевский всегда был режиссером, тонко чувствующим нравственную ответственность перед героем. Для современной документалистики этот подход кажется архаичным, особенно если говорить о документальных репортажах на телевидении, где часто беззащитные в своей открытости герои подвергаются разного рода спекуляциям. Кроме того, в наше время элементом достоверности становится уже не факт, не слово и не крупный план. Современная «гипердокументалистика», определяемая как *reality*, практически не использует открывающих сущность героя ключей, найденных предшественниками. Главное условие достоверности теперь—продолжительность показа, непрерывная фиксация цельного отрезка времени для демонстрации его на экране. *Reality* не действует полутонами или мазками, вспышками и штрихами-откровениями, наоборот, главный его метод—тотальность и временная всеохватность. Это в корне отличный от крупного плана тип невозможности взгляда, связанный не с уникальностью момента приближения, не с избранностью и значением мгновения (следовательно, и не с иерархией выбираемых режиссером мгновений, порождающей усиление или ослабление достоверности, игру смыслов), но с равномерностью времени, входящего в кадр, невероятно равного реальному человеческому времени героя. *Reality*—это достоверность другого рода, не драгоценная порода, извлекаемая из руды образа, а, наоборот, порода, вышедшая на поверхность в результате долговременного выдувания и вымывания почвы, достоверность стыдливая, не способная никуда деться, банальная, непримечательная, бытовая. Существуют и другие распространенные подходы, заключающиеся либо в подаче вымысла как реально происходившего факта (*documentary*), либо в создании некоей условной конструкции, когда факт не столько демонстрируется, сколько трактуется, что возможно лишь при моделировании реальности.

В «Первой любви» Кесьлевский всеми возможными способами пытался сохранить уважение к личной жизни героев. В фильме рассказана история молодой пары, которая готовится к появлению первого ребенка и параллельно сталкивается на своем пути с разного рода бюрократическими и общественными препонами. Кесьлевский признавался, что во время фиксации жизни в ее естественном развитии некоторые ситуации, которые рано или поздно все равно могли бы произойти, приходится провоцировать, потому что съемочная группа просто физически не может пребывать в полной готовности двадцать четыре часа в сутки, и важный момент может быть упущен. Так, режиссер сам послал милиционера к героям «Первой любви» и сам подбросил им книги «Молодая мать» и «Развитие плода», а затем ждал, когда Ядя и Ромек начнут обсуждать прочитанное, чтобы снять их разговор. В итоге получилась тонкая и очень трогательная сцена. Таким образом Кесьлевский в своем фильме «провоцировал действительность» (этот прием обрел большую популярность у других документалистов «краковской школы»: Марека Пивовского, Томаша Зыгадло, Марцеля Лозиньского и др.).

«Первая любовь» начинается с того, что Ядя приходит на прием к доктору, планируя сделать аборт. Затем мы видим Ромека, проходящего медицинскую комиссию в военкомате, где он получает отсрочку в связи с учебой. То есть начало этой истории уже произошло: знакомство, первое свидание Яди и Ромека, близость, момент, когда девушка узнает, что она беременна, и другие важные события предшествуют первой сцене. Зритель в это не посвящен и просто поставлен перед фактом: все свершилось. Заканчивается же картина разговором молодых родителей рядом со спящим ребенком. Они говорят о будущем. И этот эпизод—явно не точка как в их жизни, так и в цепи происшествий, связанных с рождением первенца. Зритель, просмотревший «Первую любовь», обязательно задается вопросами: а что же дальше, получат ли Ядя и Ромек квартиру, будут ли они счастливы, останутся ли вместе, и, наконец, какой вырастет их дочь? Неслучайно Кесьлевский обдумывал идею снимать каждый год жизни девочки, начиная с самого ее рождения. Этот замысел свидетельствует, что режиссер еще в семидесятые годы предвидел вектор развития документального кино и в своих неосуществленных задумках во многом предвосхитил современный *reality*-подход.

В двадцать первом веке съемки уже будут вестись круглосуточно, а сам документ будет совершенно избавлен от какого-либо авторского комментария и сложностей, связанных с высказыванием позиции режиссера. В *reality*, как и в другом упомянутом выше направлении документального кино, где реальность полностью моделируется, итог, собственно, все равно один и тот же—действительность исчерпывает сама себя из-за того, что событие приобретает бесконечное число трактовок, поэтому и сам факт как понятие исчезает.

В итоге Кесьлевский отказался от своей эффектной задумки фиксации каждого года из жизни девочки, потому что почувствовал, что вторгается в чужую жизнь слишком сильно. Не думаю, что и сегодня польский режиссер был бы способен перейти эту определенную для себя черту дозволенности проникновения в личную жизнь человека. Когда какая-то сфера пол-

ностью освобождается, вместе с раскрепощением человек начинает подвергать свою личную свободу бесконечным замещениям. Когда оказывается, что освободить больше нечего, личное заменяется подобием личного. Та этическая грань, которую чувствовал Кесьлевский, в наше время уже не работает или оборачивается симуляцией этики.

К фильмам, снятым Кесьлевским в очерковой форме, также относится картина «С точки зрения ночного сторожа» (1977), выполненная в жанре кинопортрета. Портрет, как известно,—один из самых популярных, но в то же время сложных жанров документалистики. Главный герой должен быть не просто центром картины, но и полноценным объектом художественного исследования. Критерием выбора героя для кинопортрета в данном случае, вероятно, стала яркая человеческая индивидуальность, скрытая под кажущейся на первый взгляд типичностью. Ведь перед нами обычный сторож, изо дня в день старательно выполняющий свою нехитрую работу—однако при этом у него твердые убеждения и собственный взгляд на мир, где добро четко отделено от зла, а плохие люди от хороших. Так же как и в «Первой любви», Кесьлевский использует для выстраивания материала инсценировку, которая монтируется с высказываниями героя—сторожа Мариана Осуха.

Кесьлевскому удается «вычлениить» из одного образа одновременно и обаяние обывателя в его простой маленькой жизни, и ужас его косного мировоззрения. Все, что говорит сторож, по своей сути—ужасно и жестоко, но выглядит—жутко обаятельно. И мастерство режиссера именно в том, что он не снимает агитку для осуждения скрыто фашиствующих сторожей или же незамысловатую историю рабочего, с завидной стойкостью и прилежностью выполняющего свою работу, а создает портрет неоднозначного персонажа, состоящего из радикально противоположных друг другу черт. Оттого и возникает это удивительное и странное чувство по отношению к главному герою. Кесьлевский показывает сторожа так, что мы не можем ни осудить, ни внутренне принять его.

Действительно, попробуем определить качества, присущие персонажу. У Мариана Осуха есть своя мораль, он тверд и принципиален, однако его принципы основаны на архаичном, традиционном миропонимании. Сторож—государственник и патриот, но в то же время он маленький человек, «винтик» в Системе. С одной стороны, для него крайне важно дело, которым он занимается, уважение к своей работе, тщательное ее выполнение. С другой стороны, он жесток, является приверженцем смертной казни и исправительных колоний. Он утопист, сторонник порядка—и добр к животным. Все эти противоречивые качества говорят о радикально противоположных началах, заложенных в этом человеке. Демонстрируя нам такого героя, Кесьлевский ставит вопрос: а что есть мораль? С точки зрения одного человека, любое посягательство на свободу гражданина—незаконно, аморально. С точки зрения другого, аморально—нарушать установленные в обществе правила и не следовать законам. Какая же мораль верна, и существует ли вообще эталон морали?

Кроме того, в образе сторожа можно увидеть олицетворение польской власти семидесятих годов, с ее любовью к наказаниям, штрафам, ловле нарушителей общественных норм,—но политическая сфера опять же высту-

пает здесь как пространство, которое творит человека, делает его таким, какой он есть. Страсть героя контролировать все вокруг себя лишь отражает конкретное историческое время, когда в порядке вещей было преследование оппозиционеров и просто выбывающихся из общей массы, о проступках которых спецслужбам доносили как раз такие люди, как ночной сторож Кесьлевского.

В 1976 году режиссер снимает ленту «Больница» о врачах-травматологах обычной клиники. Здесь также чувствуется позиция автора, фокусирующего внимание не на больных, травмированных или умирающих людях, а на тех, кто занимается их лечением. Согласно этической установке Кесьлевского, съемки больных могли быть расценены как эксплуатация чувств и переживаний родственников и самих пациентов ради достижения определенной зрительской реакции.

Условное время фильма равнялось тридцати одному часу—ровно столько длится дежурство одной бригады. Поэтому главным героем здесь становится весь коллектив одной из ветхих варшавских больниц, где в ужасных условиях, в отсутствие нормального технического оснащения работает бригада врачей. Конечно же, картина снималась не за одно дежурство. Съёмочной группе пришлось около года посещать больницу—так происходило знакомство с персоналом и распорядком дня, изучение пространства, выбор мест установки камеры, в которых она бы не мешала ни врачам, ни пациентам.

В «Больнице» режиссер несколько отходит от привычного типа персонажа, ценного личной историей, и расширяет его до героя-образа. Однако и в абстрактном образе врача, в трудных условиях выполняющего сложную, ответственную работу, можно разглядеть индивидуальные черты. Неслучайно Кесьлевский перемежает эпизоды, демонстрирующие тяжелые операции, небольшой сценкой отдыха, когда в маленькой комнатке, пользуясь свободной минутой, врачи набираются сил. Каждый делает это по-своему: кто-то курит, кто-то спит или пьет кофе. Эти, на первый взгляд незначительные, детали играют большую роль—Кесьлевский словно еще раз подчеркивает: да, все они—прекрасные врачи, но, оставляя белый халат на вешалке, каждый из них погружается в свою уникальную жизнь, которая остается от нас скрытой.

Синтез вымысла и документа

Почему же Кшиштоф Кесьлевский оставил документальное кино ради игрового? В семидесятые годы одной из главных задач Кесьлевского было преодолеть пропасть между действительностью реальной и приукрашенной, экранной. Основная цель режиссера на первых порах предполагала репрезентацию действительности во всей ее неприглядности, серости и черствости, то есть—в истинном облики.

Сейчас уже далеко не секрет, что многие режиссеры при создании документальных фильмов наравне с реальными кадрами используют дополнительные постановочные эпизоды. Кшиштоф Кесьлевский использовал несколько иной прием, также следующий из проникновения художествен-

ного материала в документ. Так, например, в картине «Биография» (1975) главный герой—полностью выдуманный персонаж, которого играет профессиональный актер. Но комиссия партийного контроля—самая настоящая, из людей, которые действительно на тот момент в ней работали. Между этими подходами к сопоставлению реальности и постановочности есть вполне понятное различие. Если в первом случае визуальная и смысловая ткань фильма формируется с помощью внутрикадрового дополнения или монтажного чередования документального и игрового материала, то во втором происходит полное слияние реальной и художественной действительности. Придуманный персонаж вдруг по-настоящему оживает и начинает контактировать с реальностью, с действительно существующими людьми. На первый план выходят реакции самого актера, его импровизация в заданной роли, потому что поведение людей из комиссии (в случае «Биографии») должно быть типичным, они ведь, по сути, просто выполняют свою каждодневную работу. Актер в данной ситуации наделяется особым, двойным статусом—«просто человека» и персонажа с определенной, придуманной режиссером судьбой. То есть он оказывается в ответе не только за себя как личность, как актер, но и за своего героя.

В данном контексте интересно обратиться к природе восприятия экранного отражения действительности, ведь психология восприятия игрового и документального кино различна. Что же происходит, когда две эти разновидности кинематографа сливаются в единый организм, как это случается, например, в рассматриваемой нами «Биографии» Кесьлевского? По всей видимости, режиссер делает главным персонажем не реального человека, а профессионального актера, так как считает невозможным или неэтичным вторжение камеры в подобную ситуацию в реальности. По его мнению, это нечто, что должно быть скрыто от публичного вмешательства.

Попробуем посмотреть на эту ситуацию с другой стороны, как если бы на допросе сидел не вымышленный персонаж, а настоящий, обвиняемый в каких-то идеологических проступках, человек. Существует большая вероятность того, что он, зная о том, что его снимают, возможно, даже неосознанно надел бы на себя маску конкретного поведения. Когда же на месте реального человека сидит актер—он тоже надевает маску, но в этом случае есть большая вероятность того, что в нем неожиданно возникнет собственная реакция, его подлинное я, то, что, возможно, никогда бы не проявилось в реальной жизни, но открылось здесь, под чужой маской. Используя подобный метод в документальном кино, Кесьлевский затем полностью переносит его в игровое. То, что при показе в реальной жизни было бы нарушением интимности (например, камера, снимающая близость двоих людей, сразу же десакрализирует этот акт, переводит его из интимного в публичный регистр), в игровом кинематографе наоборот усиливает свою значимость. Но «Биография» позиционируется как фильм документальный—соответственно, не посвященный в процесс съемок фильма зритель воспринимает происходящее на экране как реальную историю, а актера, играющего главную роль,—как реального человека.

Получается, что единственный способ показать людей без защитной маски—заставить их играть роль, войти в образ Другого. Из этого можно

сделать вывод, что, как ни парадоксально, художественный материал оказывается ближе к действительности, чем эта действительность в репрезентации самой себя. Если в «Биографии» перед нами смешение документа и вымысла, то в своих следующих, уже игровых картинах Кесьлевский полностью перейдет на сторону вымысла.

Удивительно, но в современном мире, где вся реальность уже давно стала фикцией, симуляцией, только искусство способно заставить человека поверить в его, человека, подлинность. Кесьлевский уже в семидесятые годы понял, что именно в «искусственной» среде художественного кинематографа существует шанс показать по-настоящему важное, личное, сокровенное, а в документальном кино таких возможностей становится все меньше и меньше.

Политика и суд как «темы-искушения»

Картина «Рабочие-1971: ничего о нас без нас» вместе с несколькими другими лентами, как уже упоминалось, стала точкой отсчета для нового периода в истории польского документального кино, связанного с режиссерами «краковской группы». В этой публицистической ленте безжалостно выявлено лицемерие социалистической системы на заре эпохи Эдварда Герека.

Начиная уже с этого фильма политика в кинематографе Кесьлевского существует не как изредка возникающий феномен, требующий описания, а как неотъемлемая часть того пространства, в котором протекает жизнь главных персонажей. Она становится одновременно и фоном, и тем, что напрямую влияет на жизнь героев. В картине «Рабочие-1971» Кесьлевский и Зыгadlo показали ситуацию, возникшую в рабочей среде после трагических событий декабря 1970 года, когда в столкновениях рабочих Гданьска, Гдыни, Щецина и Эльблонга с милицией погибло более 40 человек. Наибольший эффект вызывает линия противостояния бедных рабочих и чистеньких, холеных партийцев. Картина снята аскетично, режиссерский метод напоминает журналистское расследование, поэтому ничто не отвлекает зрительское внимание от происходящих на экране событий, актуальность которых—такова позиция режиссера—гораздо важнее художественных эффектов.

Картина наполнена живыми свидетельствами, рассуждениями о происходящих в реальном времени исторических событиях. В последующих документальных работах Кесьлевского также часто можно будет встретить общее обсуждение какой-либо проблемы. Постепенно подобная публицистичность в картинах режиссера уменьшается, особенно если дело касается обсуждений политического толка, и, наконец, в игровом кино полностью исчезает. Так, в «Кинолюбители» (1979) дебаты проходят уже за закрытыми дверями, оператора туда не пускают, оставляя ему единственную возможность заснять делегатов, когда они выходят в туалет. В «Случае» (1981) подобные политические обсуждения снова возникают, но носят уже горький, иронический характер. А как еще можно интерпретировать собрание наркоманов, поднявших пуч в психушке?

Интересный факт: в «Кинолюбители» наряду с профессиональными актерами снялись люди, выступающие под собственными фамилиями (в том

числе, например, Кшиштоф Занусси). Постоянно прибегая к вымыслу в документальных картинах, в художественном кино режиссер продельсывает же самое, только наоборот. В этом же фильме одной из главных тем оказывается отношение автора к документу—так режиссер продолжает размышления, начатые еще в его поздних документальных работах.

Главный герой «Кинолюбителя»—рабочий Филип (в исполнении Ежи Штура), в руки которого случайно попадает маленькая камера. Сначала он снимает своего ребенка, затем готовит небольшой фильм для завода и постепенно становится одержимым съемкой: кадр обретает большее значение, нежели действительность. В конце концов, Филип снимает разоблачительный материал для телевидения, но в результате своими попытками судить о происходящем мешает сослуживцам сделать доброе дело—использовать выделенные государством деньги на строительство детской площадки.

Через образ «кинолюбителя» Кесьлевский пытается понять и проанализировать сознание документалиста. Как он впервые начинает вычленять из бурного потока действительности именно те события, которые действительно ему важны (вспомним момент, где Филип переводит камеру с делегатов, выходящих в коридор, на окно, к которому слетаются голуби)? Что происходит, когда он впервые ощущает свою ответственность перед той реальностью, которую запечатлевает? Как он определяет для себя ту этическую грань в показе действительности, которую нельзя переходить? Со всеми этими вопросами рано или поздно сталкивается любой документалист. И здесь очень важна последняя сцена фильма, когда Филип поворачивает камеру на себя,—в этом жесте прочитывается ответ Кесьлевского. Он ставит крест на документальном кино, находя подлинную действительность внутри себя. В образах, мыслях, чувствах человека, в его внутреннем мире, который может быть воспроизведен на пленку только в художественной форме. Главный герой «Кинолюбителя» оказывается в ловушке, когда понимает, что его благое намерение—показать правду на экране—может быть использовано в дурных целях. Раскручивается пленка с компроматом, катясь по асфальту,—Филип добровольно снимает с себя мантию судьи. Так же как снимает ее сам Кесьлевский после завершения документального фильма «Вокзал» (1980). Эта картина стала поворотной для мировоззрения Кесьлевского.

Замысел режиссера заключался в том, чтобы показать вокзальное помещение, где находят временное пристанище пассажиры, ожидающие поезда. Кесьлевский уточнял, что это фильм о людях потерянных—и, как оказалось, неспроста. Так случилось, что скрытая камера, в течение десяти дней снимавшая вокзал, почти стала свидетелем страшной трагедии. Как выяснилось позже, в дни съемок неизвестная девушка, убившая свою мать, спрятала в ячейке камеры хранения ее останки. К счастью, камера не зафиксировала это событие. Тем не менее Кесьлевский глубоко переживал, что таким образом мог оказаться чьим-то судьей. Эта история окончательно убедила его перейти в творчестве от реального мира к художественному.

Правда, в 1982 году, после введения в Польше военного положения, Кесьлевский еще раз попробовал ступить на путь документалиста. Все началось с идеи создать картину, где действие целиком происходило бы в

суде, а главными героями были бы обвиняемый и обвинитель. В итоге произошла очень интересная вещь: фильм так и не был снят, потому что режиссер... не смог собрать необходимый материал. Посетив со съемочной группой более восьмидесяти судебных процессов, ни на одном из них он не дождался вынесения приговора. Позже Кесьлевский объяснял это тем, что судьи, зная, что их снимают, боялись выносить несправедливые приговоры. Во время военного положения в стране могли наказать за все что угодно. За малейшее сопротивление, за появление на улице в комендантский час, за участие в забастовках или в выпуске подпольной газеты присуждали по два-три года тюремного заключения. Наказания были как никогда суровы—тем более странным был факт, что Кесьлевскому так и не удалось запечатлеть хотя бы одного приговора. Разгадка этого, действительно, кроется в психологии людей, знающих, что их действия записываются на пленку и, возможно, когда-нибудь будут использованы в качестве фактического материала. Страх быть «пойманными на месте преступления» заставлял судей смягчаться. Таким образом, Кесьлевский снова оказывал влияние на чьи-то судьбы. Вскоре из этой идеи развился сценарий игрового фильма «Без конца» (1984).

Тема суда в фильмографии Кесьлевского взаимодействует с мотивом осуждения как неизменным результатом установления отношения к морали. Однако режиссер лишает зрителя возможности морализировать и осуждать, показывая каждого своего героя как минимум с двух сторон, касаясь острых, порой неразрешимых вопросов. Эта стратегия, разработанная в документальном кино, переходит и в игровые фильмы Кесьлевского, достигая апогея в «Декалоге» (1989), где режиссер исследует фундаментальные основы морали, содержащиеся в Божьих заповедях. Мотив осуждения сочетается в картинах Кесьлевского с демонстрацией судебного процесса. Вот пожилой Жан-Луи Трентиньян («Три цвета: красный», 1994) в роли судьи на пенсии, единственное развлечение которого—подслушивать телефонные разговоры соседей. В прошлом он многих не пощадил в своих приговорах, возможно, особенно не разбираясь в причинах преступлений. А теперь осознает, что, попади он сам в такие условия, тоже пошел бы на убийство или кражу. Виноваты все, кого же судить? А главный вопрос—кому?

В «Коротком фильме об убийстве» (1987) молодой человек убивает незнакомого таксиста. Что это—следствие аффекта, необъяснимая агрессия? На первый взгляд, этот мужчина не имеет никакого отношения к прошлому парня (в котором, что немаловажно, пьяный тракторист задавил его сестру). Или это месть—случаю, обществу? Месть Человеку вообще, за его бездушие, за отстраненность от чужих трагедий? На протяжении многих веков люди выстраивают в мире гармонию, но эта хрупкая конструкция все так же осыпается, стоит только подуть какому-нибудь не предусмотренному гуманизмом «ветру». Вот зашел в кафе молодой юрист со своей девушкой—они влюблены и счастливы. А за соседним столиком сидит будущий убийца, которого молодому человеку придется в скором времени защищать. Но он еще не сделал ничего противозаконного, и пока есть шанс предотвратить катастрофу. Весь вид будущего убийцы словно призывает обра-

тять на себя внимание, но окружающим не до того. Мотивы будут тщательно разбираться уже после совершенного преступления. Тогда же молодой юрист впервые задумается об этической стороне своей профессии и вдруг почувствует неизъяснимую вину за что-то. И тогда в профессии судьи или же адвоката можно будет найти прообраз профессии документалиста. Ведь, по сути, судья совершает похожие действия: он собирает факты, убеждается в их достоверности и выносит приговор. Суд как машина по установлению скрытого мотива действия соблазняет документалиста, словно предлагая ему взять на вооружение не только техники и инструментарий судебной системы, но и саму ее философию, основывающуюся на принципах нормы и ненормальности, закона и незаконности, морали и аморальности, а также на неременном осуждении, вынесении приговора в финале. Кшиштоф Кесьлевский всей своей деятельностью в кино и отношении к профессии противостоял этому искушению.
