

Kærlighedens kunst

Om Kieslowskis film og lidt om Alexandra Kollontaj

AF ERIK SVENDSEN

Artiklen behandler fremstillinger af den romantiske kærlighedsopfattelse, som den kommer til udtryk i den polske filminstruktør Kieslowskis værker. Sammenkoblingen mellem Alexandra Kollontaj, som repræsentant for den kommunistiske kærlighedsvision og Kieslowskis kærlighedsopfattelse, mener artiklens forfatter, paradoksalt nok står både i modsætning til hinanden og er nært beslægtet. Dette tages som udtryk for den politiske kultur instruktøren voksede op i, hvor katolicismen og kommunismen var to store vigtige ideologiske bastioner. Kieslowskis romantiske fremstilling fremstår som en stum kritik af det totalitære styre.

“P olitik er kærlighedens store fjende. Men elskende finder altid et øjeblik hvor de kan slippe for ideologiens kvælertag”.

(Octavio Paz: *Den dobbelte flamme*, 1993 side 110)

Den polske instruktør Krzysztof Kieslowski sagde selv, at *Blind kærlighed* (1984) var hans sidste politiske film. Den politiske verden blev siden ignoreret eller bedre sublimeret ind i et eksistentialiseret *Dekalog* univers. Man kunne også sige, at Kieslowski først vender politikken ryggen, fordi det kommunistiske system synes uigennemtrængeligt, siden, da han kommer til vesten for at lave *Veronikas to liv* og *Blå, Hvid og Rød*, gentager han i vid udstrækning ubehaget ved politikken. Octavio Paz giver én god forklaring på Kieslowskis attitude: “Politik er kærlighedens store fjende”, og i mine øjne var Kieslowski en stor romantisk kunstner.

Romantikken vokser ikke ud af det blå; jeg vil ikke påstå, at jeg kan finde alle årsagerne til favoriseringen af det romantiske, men min påstand er at to vigtige ideologiske bastioner i instruktørens hjemland Polen – katolicismen og kommunismen – bliver negeret i Kieslowskis romantik. Et konkret udtryk herfor finder man i *Blind Chance* (1981).¹

KERNEFAMILIEN – EN KEDELIG UTOPI

Blind Chance handler om Witek, en almindelig mand der rummer flere historier i sig. Han kan blive kommunist, systemkritiker og religiøs eller karrieremand, der nyder godt af sin familien og ikke vil blande sig i det samfundsmæssige. Så mange veje kan Witek gå, og det vises konkret, idet filmen udover en lille fællesindledning, der slutter med at Witek jager efter et tog, der skal bringe ham væk fra hjembyen, viser tre måder, Witek udvikler sig på. I den første når han sit tog, og dér møder han en gammel kommunist, som overtaler Witek til at hjælpe systemet. Med det fatale resultat at han kommer til at forråde sit eget spirende kærlighedsliv. I den anden når han derimod ikke toget, til gengæld kommer han i klammeri med myndighederne, hvorefter han i fængslet møder systemkritikere, og så har vi Witek som oprøreren, der, når ret skal være ret, lige så meget tænker religiøst, som han tænker oppositionelt politisk.

To forhold vil jeg hæfte mig ved hvad angår Witek's religiøse fornemmelser. For det første den scene hvor den søgende unge mand inderligt bønfalder herren om kontakt, og vi følgelig ser en himmelsk forbindelse i og med der pludselig ruller tårer ned fra et billede af Kristus på korset. Scenen ser ud derefter: det er kitsch, ikke et mirakel vi er vidne til. For det andet den centrale scene hvor Witek taler inderligt med en ældre socialt fortabt, troende kvinde. De to mennesker møder hinanden uden bedrag og masker. En spontan og essentiel kærlighed udvikles mellem to, der er dømt

til at leve på afstand af hinanden. Den grænseløse relation de kan realisere er den til Gud. "du er ikke alene" som kvinden siger med et citat fra Mother Teresa. For den troende er der et fællesskab – sammen med Gud. Den jordiske kærlighed er en skygge af den, der stråler op til den himmelske fader. Scenen mellem den unge Witek og den gamle kvinde er en parentes i *Blind chance*, men det er en vigtig parentes, for den gestalter den ideelle parkonstellation, som man genfinder i Kieslowskis senere film: parret der ikke har en kødelig kærlighed fælles men bindes sammen af ikke-seksuelle åndelige kræfter.

I den sidste variant af historien om Witek's udviklingsmuligheder når han heller ikke når toget, istedet løber han på den kvindelige medstuderende, Olga, som han har flirtet med i indledningen. De to bliver gift, og alt peger på en lys fremtid for Witek, der er udset til at blive universitetshospitalets nye leder. Vi er tæt på totalidyllen, i modsætning til de to første historier hviler Witek i sig selv. Ikke desto mindre slutter filmen med, at familiefaderen sidder om bord på et fly – som pludselig og uden varsel eksploderer.

Witek som glad borger er et usædvanligt kapitel i Kieslowskis produktion. Det er mig bekendt den eneste historie, hvor vi møder en intakt kernefamilie. Det formelig vrimler med halve familier, enlige fædre/mødre og højst umage par i instruktørens film. Men Witek elsker Olga, og hun elsker ham. 'Min sjæl hvad kan du mere forlange?' Meget, øjensynligt. Kieslowski kan ikke se en fremtid i forholdet mellem Witek og Olga. Ikke fordi han har specielt meget imod de to. Men deres prosaisk borgerlige lykke kan instruktøren ikke stille noget op med.

ROMANTIKKEN SOM PROTEST

Når den borgerlige utopi bliver en realitet, når kærligheden mellem to ligestillede bliver hverdag, aner Kieslowski ikke, hvad han skal sige. Det vil sige, det ved han godt: for



Alexandra Kollontaj, 1921. Foto: Udvalgte skrifter 2, 1977.

kærligheden bliver da et vrangbillede, en drøm som mister sin faldhøjde. Sadistisk vil instruktøren, at den glade lykke skal eksplodere. Min forklaring er den, at kærligheden grundlæggende er en romantisk konstruktion hos Kieslowski, og når den bliver overført til den prosaiske virkelighed, bliver utopikeren hjemløs, afmægtig. Kieslowskis samfundskritik er funderet i en romantisk tænkning, som per definition må benægte virkelighedens verden. Det er transcenden- den, der bevæger Kieslowski. Det er kærligheden som en kraft, der undsiger det prosaiske, der er essensen.

Kernen i foreningen af de tre k'er: kærlighed, køn og Kieslowski ligger i instruktørens eksplicitte romantik (som træder tydeligst i visuel karakter i *Veronikas to liv* (1991) og i trilogiens sidste værk *Rød* (1994)). Kieslowskis kærlighedsopfattelse er inderligt mærket af en romantisk tankegang, det samme er den måde kvinden og kvinderne bliver beskrevet på. Ja, ved siden af betoningen af de transcendent kræfter er det netop i kvindeskildringerne, man mærker Kieslowskis romantik.

Det 'andet køn' er solen i romantikken, og man kan have sin skepsis over for instruktørens sværmeri. Det er, havde jeg nær sagt, så let som ingenting at rynke på næsen af rækken af smukke æstetiske objekter, der med blanke øjne transcenderer det jordiske og aner metafysiske forbindelser. Der bekræfter gamle forestillinger om kvinden som det visionære køn, som svæver over vandene og er opfyldt af store følelser, som kvinden knapt verbaliserer. Jeg mener imidlertid, at der er mindst en historisk forklaring på Kieslowskis kvinde- og kærligheds- syn, som må relativere en afvisning af instruktøren som klam kvindeforelsket. Og den forklaring hænger naturligvis sammen med den kultur og den politik, som Kieslowski var barn af: kommunismens alternativ til det borgerlige samfund.

Jeg vil mene, at den kommunistiske opfattelse af kærligheden kommer til at spille en vis rolle i Kieslowskis univers. På to må-

der, og de to er ovenikøbet modsætningsfyldte, nemlig dels i kraft af den radikale fordring om en ny kærlighed, som blev lanceret i starten af 1920'ernes eksperimenterende Sovjet, dels den retraditionaliserede familie som kommunismen snart plæderede for og som blev den herskende også i vassalstaten Polen. Som Kate Millett gør opmærksom på i sin *Seksualpolitik* (1969), så blev alle de radikale idéer trukket tilbage under Stalin. Familien blev ikke afskaffet, den blev tværtimod styrket og udnævnt til et fundament i den kommunistiske moral. "Frels familien" lød nødråbet, og det betød logisk nok, at kærligheden skulle fungere som systembekræftende. Dermed blev den romantiske kærlighed gjort hjemløs.

Endnu en komponent i forståelse af instruktørens romantik skal naturligt med, nemlig katolicismen der som bekendt i vid ustrækning kom til at være et dække for systemkritik. Det påfaldende ved katolicismen er imidlertid, at dens familiepolitik ikke adskilte sig synderligt fra hverdagslivets pragmatiske kommunisme. Min påstand er at Kieslowski ikke kan bruge katolicismens traditionalistiske familiepolitik til noget. Den rummer nemlig ikke den transcenden- s, som instruktøren søger, mens det underligt nok viser sig, at der er en hemmelig forbindelse mellem de radikale fordringer til kærligheden, som blev formuleret i 20'ernes Sovjet og Kieslowskis platoniske kærlighedsvisioner.

Kærligheden bliver et sublimt udtryk for den samfundskritik, som, så længe instruktøren arbejdede i det kommunistiske Polen, skulle pakkes ind. Senere forsvandt den ideologiske overbygning og det gamle system. Uden at instruktøren iøvrigt ændrede holdning. Kieslowskis romantik var nemlig ikke blot en negation af det totalitære regime, den var også en protest imod velstandssamfundets konformisme.

DEN KOMMUNISTISKE KÆRLIGHED

Et af de mest oplagte udtryk for kommu-

nismens alternative kærlighedsopfattelse finder man hos den russiske forfatter og politiker Alexandra Kollontaj. Et 3 bindsudvalg af hendes skrifter udkom på dansk i 1977: *Den store kærlighed og andre politiske historier* og *Arbejdsbierne og den hvide fugl* var titlerne på de to første bind, som jeg vil referere til i det følgende. Det vigtigste dokument i min sammenhæng står i bind 1 og hedder *Teser om den kommunistiske moral i ægteskabelige forhold*, skrevet i 1921. Det er en gyser, koldsvedproducerende læsning, må jeg indrømme. Dengang i de glade 1970'ere var Alexandra Kollontajs tanker nærmest progressive, og det var de i den grad i samtidens unge revolutionære Sovjet.

Kollontaj tænker klassisk marxistisk a la Engels i dennes *Familiens, privatejendommens og statens oprindelse* (1884) og hævder, at civilisationshistorien peger på en afskaffelse af kernefamilien. Optimal bliver den udvikling under kommunismen: "Den kommunistiske økonomi funktionstømmer familien; familien mister sin betydning som økonomisk celle i det proletariske diktators epoke fra det øjeblik, samfundsøkonomien går over til en enhedsproduktionsplan og til kollektivt, samfundsmæssigt forbrug" (Kollontaj: *Den store kærlighed og andre politiske historier* side 437). Idealet er at familien forsvinder; istedet forvandles den til "et forbund mellem ægtefæller, som bygger på gensidig aftale" (side 438). Det betyder blandt andet, at børneopdragelsen skal være et samfundsanliggende. Hvad er der så tilbage af familien? Kernefamiliens smertepunkt: lidenskab, seksualiteten, det uregerlige begær. Lystprincippet bliver imidlertid opløst som problem med den kollektive idé (og hold fast!): "Den ægteskabelige omgang mellem kønnene kan underkastes en lovmæssig regulering i arbejds-kollektivets interesser ud fra to synspunkter: a. hensynet til folkesundheden og racehygiejnen, b. hensynet til tilvæksten, eller faldet i folketallet afhængigt af det kollektive samfundsøkonomiske behov" (side 440). Kærlighed er altså modsat den borgerlige

kulturs dobbeltmoral et spørgsmål om det arbejdende folks sundhed og "udviklingen af solidaritetens bånd og væksten af kollektivets sjæleligt-åndelige bindinger" (side 441).

Jeg skal ikke opholde mig yderligere ved Kollontajs interesse for sund kønslig tiltrækning og dens grænser for udfoldelse, derimod fokusere på remsen i teksten: "I stedet for den tidligere devise: alt for den elskede, kræver kommunismens moral: alt for kollektivet" (side 445). Spidsformuleret i følgende ledetråd – og bemærk det parentetiske indskud: "Opdragelse af den unge opvoksende generation til at føle et sundt ansvar over for kollektivet og til bevidsthed om, at kærlighed ikke er livets indhold (det er særlig vigtigt at indprente kvinderne dette, fordi de gennem århundreder er blevet opdraget i den modsatte forestilling). Kærligheden er kun en af livets manifestationer. Kærlighedsoplevelserne skal ikke overskygge menneskets andre mangeartede interesser, som er forbundet med kollektivets opgaver og interesser" (side 444).

DEN VINGEDE OG VINGELØSE EROS

I 1923 skrev Kollontaj et åbent brev med titlen *Lad vejen stå åben for den vingede eros*. Den kollektive morale tordner endnu en gang frem, og besværgelserne flyver i luften. Det interessante er imidlertid dels etableringen af et dobbeltbillede med henholdsvis en vingeløs eros og en vinget eros, dels en mere nuanceret diskussion af de følelses- og kropsudtryk som kommunismen kan tillade. Den vingeløse eros er den sjælløse seksualitet, det "nøgne reproduktionsinstinkt" som ikke fylder så meget i menneskets liv som den vingede eros, den åndelige binding, der nu heller ikke skal komme for godt igang, når revolutionens klokke lyder: "I de dage [under revolutionen, ES] var det ikke formålstjenligt, at det kæmpende kollektivs medlemmer spildte deres sjælelige kræfter på underordnede oplevelser, som ikke umiddelbart tjente revo-

lutionen. Den individuelle kærlighed, som ligger til grund for 'parægteskabet' rettet mod en enkelt mand eller kvinde, kræver et enormt spild af sjælelig energi. For øvrigt var opbyggeren af det nye liv, arbejderklassen, interesseret i ikke alene at økonomisere med sine materielle rigdommen, men også at spare den enkeltes sjælelige og åndelige energier til kollektivets fælles opgaver" (Kollontaj: *Arbejdsbierne og den hvide fugl* side 634-35). Men efter at revolutionen ser ud til at sejre, begynder den krævende eros at melde sig.

Dén er udfordringen for Alexandra Kollontaj. Hun insisterer på at flytte den eksklusive kærlighed over på kollektivets skuldre. Driften mod den anden skal sublimeres til driften mod de andre: "Det er på tide at anerkende, at kærligheden ikke kun er en mægtig faktor i naturen, en biologisk kraft, men også en social faktor. Kærligheden er dybt social i sin emotions kerne.(...).I endnu højere grad bør arbejderklassens ideologi regne med kærlighedsemotionernes (følelsernes) betydning, som en faktor der (ligesom også ethvert andet social-psykologisk fænomen) kan være til gavn for kollektivet" (side 636). Der var igen en sigende parentes, som både trækker fra og kommer til at signalere, hvor sammensat det Kollontaj forholder sig til er. Argumentationen er mærket af apodiktiske udsagn, der generaliserende og ubetinget forklarer, at sådan forholder det sig – og dog: netop i forskydningen fra den eksklusive kærlighed til det sociale rum er det, at Kollontajs fortrængninger mærkes. For hende er "kærligheden overhovedet ikke en 'privatsag', som det ser ud til ved første øjekast. Kærligheden er en værdifuld social-psykologisk faktor, som menneskeheden instinktivt har styret i kollektivets interesse gennem hele sin historie".

Kieslowski ville for så vidt være enig i den sidste betragtning; men spørgsmålet er om man ikke skal skelne mellem den intimt bundne kærlighed til et bestemt seksualiseret objekt og så den almene menneskelige

binding til andre? En sådan differentierende bevægelse kan man iagttage hos Kieslowski, en drejning af kærligheden så den bliver universaliseret og ikke-seksualiseret. Det er præcis det, der er pointen i scenen mellem Witek og den troende gamle kvinde i *Blind chance*. Hos Kollontaj derimod handler det om at ophæve den erotiske kærlighed, om at transformere den vingeløse drift til vinget eros. Kollontaj nægter at forholde sig til den private kærlighed, den eksklusive: "Eksklusivitet i kærlighed, såvel den 'altopslugende' kærlighed, kan ikke være den ideelle kærlighed som skal bestemme forholdet mellem kønnene set ud fra den proletariske ideologi" (side 655). Ergo bliver idealet kammeratægteskabet.

Jeg læser den didaktiske Alexandra Kollontajs skrifter som udtryk for kommunismens kærlighedsutopi. Som man vil vide blev drømmene om kammerateriet imidlertid snart minimaliseret. Kollontaj var radikal, den realiserede kommunisme holdt snart op med at være så radikal i familiepolitikken. Stalins stat ville ikke overtage familiens funktioner, snarere tværtimod og den seksuelle frihed, herunder retten til fri abort, blev en saga blot. Fra at være et arnested for det nye menneske blev familien til en pragmatisk størrelse som var nødvendig, fordi den var den bedste reproduktionsenhed for systemet. Sådan kom landet til at ligge i Sovjet, og sådan lå det nødtvunget i det Polen, Kieslowski voksede op i. Kærlighed er, om ikke en by i Rusland, så en binding mellem mennesker som ikke må være styret af drifternes lidenskaber men gerne sublimeres begæret, så det har kollektivet for øje. Eller i katolicismens regi: lidenskab er tilladt, bare den bliver holdt indenfor familiens fire vægge.

Paradoksalt nok vil jeg sige, at Kieslowskis kærlighedsopfattelse er diametralt modsat og nærtbeslægtet med Kollontajs kommunistiske kærlighedsbegreb. Det sidste fordi instruktøren netop også drejer begæret væk fra det erotiske og ind mod en bredere drift mod det andet menneske. Ki-

eslowskis kærlighedssyn var ikke forankret i erotikken, seksualiteten fremstår som en plage, den åndelige kærlighed derimod som en frelse.² Diametralt modsat fordi Kieslowski går ud fra og slutter med det singulære, det enestående menneske. Kunstneren er antiautoritær, ikke-totalitær, hvor politikerne Alexander Kollontaj til hver en tid satte kollektivet over det individuelle.

Hos Kieslowski er metafysikken, herunder kærligheden, en transcenderende samfundskritik, hos Kollontaj er drømmen om kollektivet den metafysik som skal garantere den materialistiske ideologis overlevelse. Hos Kieslowski har den enkelte en urørlighedszone, hos Kollontaj levner kollektivet intet frirum, hverken for den vingeløse eros der skal bekæmpes endnu hårdere end i den borgerlige kultur eller for et eksklusivt følelsesregister. For Kollontaj skal der herske demokrati i kærligheden, Kieslowskis parodiske *Hvid* (1993) dementerer den drøm.

KÆRLIGHEDENS KUNST

Kommunismen fortrængte det unikt menneskelige og den fornægtede begæret. Derfor blandt andet dens nederlag. Kollontaj udstiller udhulingen af det personlige, markerer den fatale tilsidesættelse af det subjektive. Og derfor må kunstneren Kieslowskis kærlighedsopfattelse være i opposition til kommunismen, såvel dens radikale variant som dens pragmatisk afdæmpede variant. Til gengæld er der et dybt slægtskab mellem Kieslowski og en anden kunstner, den mexicanske forfatter Octavio Paz, der for et par år siden udgav bogen *Den dobbelte flamme* (1993). På nogle helt afgørende punkter tænker de to ens.

Nedenunder talen om kærlighedens 'love' diskuterer Octavio Paz den herskende kulturs fatale problem: ekskluderingen af individet, personligheden, det unikt menneskelige, som akkurat i Kieslowskis film kommer til orde, uden at det betyder at det kommer til sin ret. Jeg skal ikke underholde læseren med Paz' dystre tale om personbe-

grebets forsvinden, den kan forekomme hasaderet; hvad der derimod er oplagt at notere er de kærlighedsbestemmelser, som Paz leverer og som korresponderer med Kieslowskis symbolske visualiseringer.

Kollontaj ville sætte kærligheden og kærlighedsvalget i system, Paz hævder heroverfor smukt, at kærlighed for det første må og skal rumme det uforudsigelige. Meget apropos hævder Roland Barthes i sin bog med den bemærkelsesværdige titel *Kærlighedens forrygte tale* (1977) at den elskede ikke kan klassificeres. Den anden er ubeskrivelig, begærsobjektet er "det Unikke, det særegne Billede, der på mirakuløs vis har indfundet sig som et svar på det særlige ved mit begær" (Roland Barthes: *Kærlighedens forrygte tale* side 36). For det andet siger Paz, at kærlighed fordrer en eksklusivitet, der bliver gengældt. Dermed også antydning at kærligheden ikke kan adskilles fra spørgsmålet om frihed. Kun den der er fri kan elskes, og den der er fri kan elske. Man ejer ikke den elskede, man overgiver sig til den elskede, som Paz skriver. For det tredje har kærlighed altid et moment af forhindring og overskridelse: "Samspillet mellem forhindring og begær optræder i alle kærlighedshistorier og tager altid form af en kamp" (Octavio Paz: *Den dobbelte flamme* side 107). I forlængelse heraf taler Paz følgende om at kærlighed altid rummer "overmagt og underkastelse" (side 110).

Kærligheden er dialektisk, forankret i et evigt spil mellem sjæl og legeme, mellem frihed og skæbne, mellem aktiv og passiv, mellem objekt og subjekt, mellem sammen-smeltning og adskillelse: "Kærligheden består af modsætninger, men de kan ikke skilles ad, og de kæmper og forenes konstant med sig selv og hinanden" (side 117). Min påstand er at Kieslowskis film transformerer disse idéer til fiktiv praksis. Filmene handler alle uden undtagelse om kærlighed, og alle har hovedpersoner, som vil handle i frihed og som forsøger at opfatte den anden som fri, eller også er pointen netop, at protagonisten ikke vil leve med kærlighedens ulti-

mative krav om frihed (*Hvid* f.eks).

Det singulære er karakteristisk for Kieslowskis film, det er også figurernes tilsyneladende tilfældige flakken rundt i livet og hverdagen. Vi ved ikke, hvor vi har Julie i *Blå*, vi ved slet ikke hvad dommer Kern kan finde på i *Rød*, mens vi aner nok efterhånden hvad Ula i *Blind kærlighed* har i sinde at gøre, nemlig på klassisk romantisk vis at begå selvmord for i dødens rige at blive forenet med den elskede og savnede. Som kærligheden og dens objekter ikke kan klassificeres, er livets grænser til for at blive overskredet i romantikeren Kieslowskis univers.

Kærligheden er, skriver Octavio Paz "en oplevelse af total anderledeshed: vi bringes ud af os selv, slynges mod den elskede person; og det er en oplevelse af at vende tilbage til oprindelsen, til et sted som ikke findes i rummet, og som er vort oprindelige hjemland. Den elskede er på en gang ukendt område og fødehjem, ukendt og genkendt" (side 129). Dette provisoriske øjeblik med livsfylde er en sjældenhed hos Kieslowski. Den enhed instruktøren er mest tilbøjelig til at visualisere er et åndeligt møde mellem to, der elsker hinanden, som drengen Pawel og hans tante i *Dekalog I*, som dommer Kern og Valentine i *Rød*. Der er én undtagelse fra denne regel, nemlig den tredje historie i *Blind chance*, den mellem Witek og Olga. Så meget mere bemærkelsesværdig er den bratte og katastrofale udgang på denne borgerlige kernefamilieharmonie, hvor fader gør karriere og moder passer de søde børn.

Men den konstatering kan jeg ikke slutte min artikel. Jeg mangler at sige noget om Kieslowskis beskrivelse af de to køn. Kvinden i særdeleshed, for det er kvinden der (visuelt) er mest spændende. Fordi det er så oplagt, at instruktøren overvejende har lavet film om mænd, og at filmene har en mandlig optik. Fra og med det underkendte hovedværk *Blind kærlighed* (1984) har Kieslowski udvidet sit rum til også at lave film med kvindelige hovedpersoner. Det

ændrer nu ikke noget ved det faktum, at filmene er mærket af et mandligt blik. Det er næppe tilfældigt, at instruktøren altid formår at filme kvindelige skuespillere, der kan gå lige ind i en Lancòmedrøm.

DEN STUMME KÆRLIGHED

'Kærligheden er stum' sagde den tyske romantiker Novalis. Det er ikke mange replikker, Julie har i *Blå*, og det er karakteristisk, at de fleste af Kieslowskis kvindelige stjerner overvejende 'ser ud'. Filmenes visuelle poesi får kærligheden til at tale. De tavse kvinder får et sprog i billederne – og for nogen kan den æteriske stil være hård kost. Jeg vil ikke undskylde Kieslowski, blot gøre opmærksom på at han også på det punkt er i pagt med romantikkens æstetik: kvinden inkarnerer det sublime. Det andet køn fremstår som kulturens natur.

Et eksempel herpå er Dominique i *Hvid* (ubærlig og aldeles krukke spillet af Julie Delpy, hun er i min private verden undtagelsen fra reglen i Kieslowskis række af forførende, dejlige kvinder). Hun er som det sublime et sammensat fænomen, der går ud over mandens forstand, og vil jeg mene i modsætning til de øvrige kvindelige hovedpersoner i instruktørens univers, ligner hun i væremåde en moderne kvinde. Dominique stiller krav, tager sig friheder og tryner stakkels Karol i retsalen. Alligevel formår den forsmåede mand efter at have tage tælling at indfange den elskede. Den sublime natur kan bemestres. Skræk og rædsel afløses af fryd og lettelse. Karol narrer Dominique så eftertrykkeligt, at magtforholdet mellem de to vender 180 grader. Der, hvor spillet for alvor vender, er, da Karol agerer død og med sin kikkert kan han, som en anden voyeur på afstand, se at den kolde Dominique står til begravelsen og hulker sønderknust.

Døden er omdrejningspunktet; den er ikke en undergang, tværtimod frigør døden bevidsthed og bliver kærlighedens forløser. For Karol, kunne man sige, så hvor er mit

ræsonnement henne, når det alligevel er manden, der sejrer i *Hvid*? Er filmen udover, som bekendt at være en parodisk beskrivelse af et efter-kommunistisk forrædt og korrupt Polen, en hævn over den moderne krævende kvinde? Jeg er lige ved at tro det; måske er det grunden til flere er kritiske overfor filmen og instruktøren. Uden at det skal tjene som undskyldning vil jeg til kritikken fremhæve, at Kieslowski tænker og æstetiserer som gedigen romantiker. Det afgørende er da ikke, hvem der vinder kærlighedskrigen i *Hvid*, derimod hvilke kvalifikationer de to køn tilskrives og dermed hvordan kønsbeskrivelser bliver et ekko af en desperat og arkaisk samfundskritik.

I sit studie af den romantiske kærlighed, bogen *Dolken og såret* (1994) gør Jens Hougaard rede for mandens og kvindens prototypiske roller i den romantiske kunst: "Kvinden udpeges som den natur, der er af guddommelig virkning, mens manden identificeres med det oplevende jeg. I det mandlige rummes på en gang fortabelsen i det guddommelige og refleksionen over det, mens kvinden er ren natur. Herved opstår en forståelse af forholdet mellem kønnene, hvor kvinden forstås som ren følelse, mens manden både er følelse og refleksion" (Jens Hougaard side 25). Parallellen til Kieslowskis *Hvid* (og flere andre af instruktørens værker) er tankevækkende. Man kan naturligvis diskutere, hvor meget sandhed der er i den romantiske ånd, hvor meget naturbeskrivelsen af det andet køn er udtryk for en kulturel fantasme; omvendt vil jeg mene, at man ikke må glemme, hvad det var Kieslowski kunne bruge romantikken til. Den var et andet navn for en stum kritik af det totalitære styre, som havde gjort kærligheden hjemløs. Og romantikken repræsenterede en tænkning, et livssyn som fortsat gav instruktøren mening, når han iagttag det frigjorte vesten. Kieslowski var en metafysiker, som i romantikken fandt et sprog for de savn, som fulgte med moderniteten, såvel den forsinkede i østeuropa som den totaliserende EU-agtige i vest.

NOTER

1. Jeg vil ikke forudsætte min bog om Kieslowski kendt, men heller ikke lægge skjul på at denne artikel videretænker synspunkter som jeg fremfører i Kieslowskis kunst (1996). For en nærmere argumentation og fremstilling vedrørende Kieslowskis værker henvises derfor til denne kilde.
2. Min bog om instruktøren er et langt forsøg på at argumentere for disse synspunkter.

LITTERATURLISTE

- Barthes, Roland: *Kærlighedens forrykte tale*, København, Rævens sorte bibliotek 1985
- Hougaard, Jens: *Dolken og såret*, Esbjerg, Århus Universitetsforlag 1994
- Kollontaj, Alexandra: *Udvalgte skrifter* (bind 1 og 2), red. af Hanne Møller m.fl., København, Tidene skifter, 1977
- Millett, Kate: *Seksualpolitik*, Haslev, Gyldendal 1971
- Paz, Octavio: *Den dobbelte flamme*, Haslev, Gyldendal 1997
- Svendsen, Erik: *Kieslowskis kunst*, Randers, Frydenlund 1996

SUMMARY

The article deals with the construction of the conception of romantic love in the productions of the Polish film director Kieslowski. Erik Svendsen discusses the idea of romantic love as a silent criticism of the authoritarian regimes in Eastern Europe and points out, too, the similarities to the Communist interpretation of love as it was perceived and proclaimed by Alexandra Kollontaj. The heritage of Kieslowski is the cultural heritage of both Communism and Catholicism in Poland.

Erik Svendsen, lektor
Institut for Sprog og Kultur
RUC