

- Central Australia 1982-1986*. Canberra, Australian Institute of Aboriginal Studies.
- Meyrowitz, J. (1986). Television and interpersonal behavior. Codes of perception and response. In G. Gumbert & R. Cathcart (Eds.), *Inter/media: Interpersonal communication in a media world* (3rd ed.) (pp. 253-272). New York: Oxford University Press.
- Mshelia, A.Y., & Lapidus, L.H. (1990). Depth picture perception in relation to cognitive style and training in non-Western children. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 21, 414-433.
- Musser, C. (1991). *Before the nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press.
- Omari, I.M., & McGintie, W.H. (1974). Some pictorial artifacts in studies of African children's pictorial depth perception. *Child Development*, 45, 535-539.
- Price, S. (1989). *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press.
- Prince, S., & Hensley, W.E. (1990). *The Kuleshov effect: Recreating the classic experiment*. Paper presented at the Fourth Annual Visual Communication Conference, Northstar, CA.
- Prince, S., & Hensley, W.E. (1991). *Reassessing the Kuleshov effect: Mythological uses of empiricism*. Paper presented at the annual meeting of Speech Communication Association, Atlanta.
- Pryluck, C.B. (1975). The film metaphor metaphor: The use of language based models in film study. *Literature/Film Quarterly*, 3, 117-123.
- Salomon, G. (1979). *Interaction of media, cognition, and learning*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Smith, R., Anderson, D.R., & Fischer, C. (1985). Young children's comprehension of montage. *Child Development*, 56, 962-971.
- Snyder, J. (1980). Picturing vision. *Critical Inquiry*, 6, 499-526.
- Spain, S. (1983). *Factors affecting pictorial comprehension in non-literates*. Unpublished master's thesis, Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA.
- Tomlinson, J. (1991). *Cultural imperialism: A critical introduction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Wartofsky, M. (1984). The paradox of painting: pictorial representation and the dimensionality of visual space. *Social Research*, 51, 863-883.
- Williams, J. M. (1975). *Origins of the English language: A social and linguistic theory*. New York: Free Press.
- Williams, J. M. (1980). *Griffith: First artist of the movies*. New York: Oxford University Press.
- Worth, S., & Adair, J. (1972). *Through Navajo eyes: An exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

Paul Messaris er lektor ved Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, 3620 Walnut St., Philadelphia, PA 19104-6220. Denne artikels udformning har haft stor fordel af de kommentarer som Gretchen Barbatsis, Larry Gross, Klaus Krippendorff, Sari Thomas, og Michael Willmorth er kommet med, samt kommentarerne fra tre anonyme kritikere. Forfatteren ønsker at takke alle de ovennævnte. Artiklen er oprindeligt trykt i *Communication Theory*, november 1993, pp 277-294.

Kieslowskis *Trikoloretrilogi*

Af Erik Svendsen

Krzysztof Kieslowskis er i Vesteuropa blevet rosede modtaget af såvel kritikerstanden som af et bredt feinschmeckerpublikum. I denne artikel foretager Erik Svendsen en grundig analyse af den polske instruktørs seneste – og måske sidste? – film, trilogien 'Blå', 'Hvid' og 'Rød'. Trikoloretrilogien giver et signalement af den vestlige modernitet, hvis grundværdier er formuleret i den franske revolutions slogan om frihed, lighed og broderskab, men artiklen påviser, at det i lige så høj grad er de bibelske ønsker om tro, håb og kærlighed, der undersøges i filmene.

Alle Filme Krzysztof Kieslowskis handeln in Wahrheit nur von Kieslowski selbst: seinen Frauenbildern, seinen Mannesängsten, seinen Macht- und Todesphantasien. Aber der Regisseur wagt es nicht, seine Wünsche unverhüllt ins Kino zu tragen, er muss sie zur Kunst veredeln, und auf dem Weg dorthin geht ihnen das Leben aus

skrev *Die Zeits* filmkritiker Andreas Kilb i sin recension af *Rød* (*Die Zeit* d.9 september). Den resolution afvisning af den polske instruktør ser man ikke hver dag; om nogen er Kieslowski blevet taget til hjertet af kritikerstanden og et bredt feinschmeckerpublikum(!) i Vesteuropa. (1) Popularitet er der mange gode grunde til, det følgende kan blandt andet læses som et defensorat for Kieslowski. Alligevel indleder jeg med Andreas Kilbs distancerende refleksion, som det ganske vist er sin sag at gå i dialog med, da hovedanken formuleres på oplevelsens ubestemmelige niveau. *Rød* og de øvrige trilogi film bliver udlagt som private, som mislykkede forædlingsforsøg. Den kunstneriske iscenesættelse tipper mellem det dybsindige og det banale, figurerne formår ikke at udvikle sig, og de bliver ofret i og med at Kieslowski har så travlt med at sætte sit stempel overalt i filmene. Trilogien er visuelt og auditivt (herunder også musikalsk) så ubetinget mærket af deres ophavsmand, og ham kan man altså få for meget af. Lars Movin var i sin kritik af *Rød* (*Levende Billeder* 103) inde på en metaltræthed beslægtet med den Andreas Kilb ser i *Rød*:

Forudsigeligheden lurer lige om hjørnet. Denne gang er Kieslowski tættere på gentagelsen end no-

gen sinde. Det, som startede med at være forfriskende anderledes, er nu ved at nærme sig en formel – med de begrænsninger det nu en gang indebærer.

Sådan har jeg det nu ikke med trilogien, men det er oplagt at kritikken er en reaktion på instruktørens former.

Auteurpræget

Der er et umiskendeligt auteurpræg over instruktørens værker, fx gennem et væld af ledemotiver der både varieres og repeteres i film efter film. Med krydsningen af redundans og udvidelse får filmene en insisterende karakter. Den gennemførte betydningstilskrivning, de mange hverdagslige og de anbragte, kunstlede symboler, danner et univers, som paradoksalt nok samtidig med at det efter mine begreber er øjeåbnende kan fikseres tilskueren. De mange pointeringer leder tilskueren ved hånden. Filmenes kammermusikalske hyperæstetiske arrangementer tillader ikke mange svinkeærinder. Selv bedyrer instruktøren iøvrigt, at han

(...)ikke filmer i metaforer. Folk opfatter dem kun som metaforer, og det er fint nok. Det er det, jeg vil have. Jeg er hele tiden ude på at bevæge folk til et eller andet. Det er ligegyldigt, om det lykkes mig at drage folk ind i historien eller inspirere dem til at analysere den. Det vigtigste er, at jeg tvinger dem til noget eller bevæger dem (Kieslowski in *Kieslowski om Kieslowski* 1993:211).

Det skal ikke adskille os, havde jeg nær sagt. Den

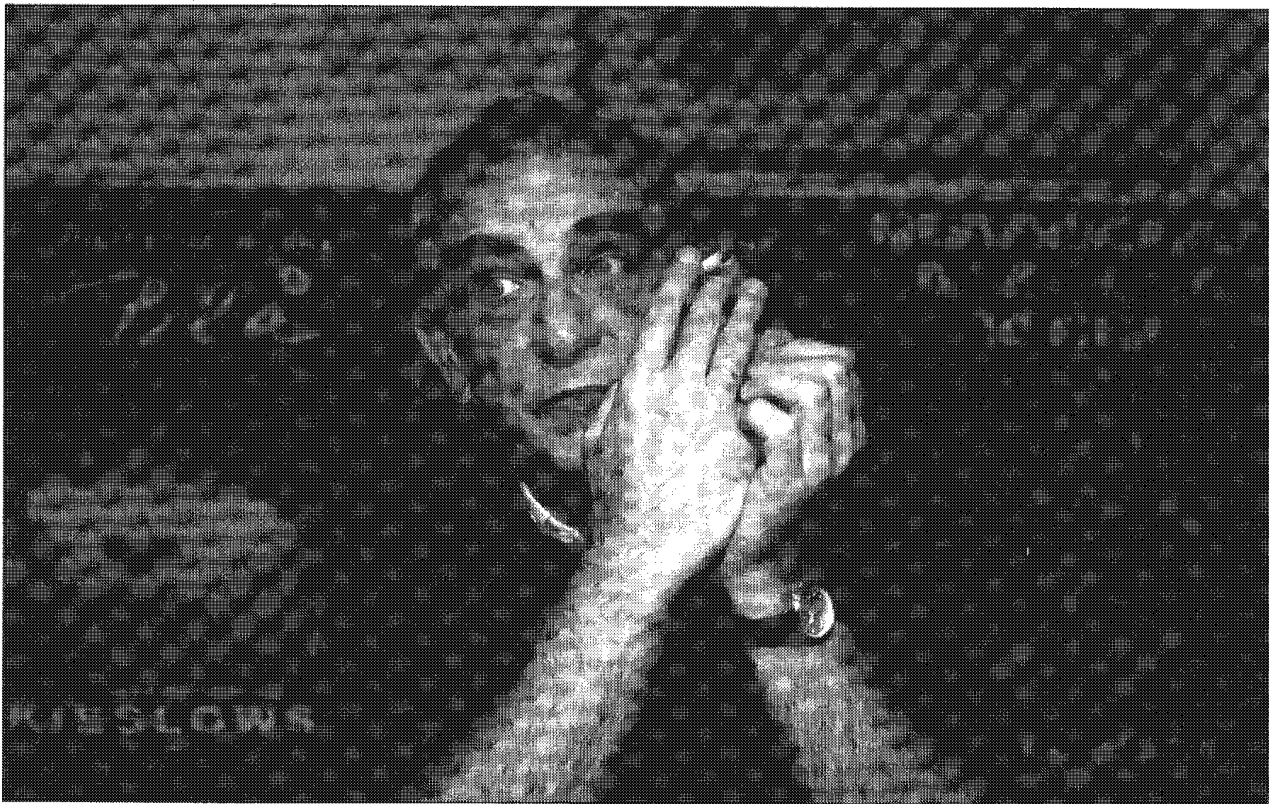
store opmærksomhed som instruktørens film får kommer vel ikke ud af det blå; pointen er naturligvis at de filmiske tekster er stiliserede og i høj grad med til at styre de veje ad hvilke publikum går. Intentionelt eller ej, så er det karakteristisk for Kieslowski at hans værker er kunstnerisk komprimerede. I modsætning til hovedstrømmen af moderne film, der karakteristisk nok virker som åbne værker – fx i kraft af stilblandinger, genrenedbrydninger, narrative strukturer der bliver stadig mere episodisk fragmenterede og intertekstuelle netværker – markerer Kieslowskis film en revitalisering af den tradition for lukkede værker, som blev opdyrket med til eksempel Ingmar Bergman – uden at jeg i parentes bemærket vil mene, at der er det store fællesskab mellem de to kunstnere. (2)

Kieslowski benytter sig af et stiliseret symbolsk-realistisk filmsprog og fortæller historier, der adskiller sig radikalt fra det, man ellers kan se på biografslærredet. Det er begrænset, hvad instruktøren har fælles med Europas øvrige prominente filmskabere – Pedro Almodovar, Luc Besson, Patrice Leconte, Aki Kaurismäki, Wim Wenders, Lasse Halstrøm og Ridley-Scott fx – hvis vi ser på brugen af det kunstneriske formsprog. På mange må-

der er Kieslowskis produktion 'usamtidig', fordi den opsamler erfaringer fra et exkommunistisk samfund i opløsning, et samfund der lærte Kieslowski at tænke eksistentielt. Og den er æstetisk usamtidig, da den repræsenterer en tilbagevenden til den tætte skæbnefortælling, samtidig med at den viderefører arven fra den pseudorealistiske og dokumentariske linje som landsmanden Krzysztof Zanussi markerer og som Ken Loach har sat sit præg på.

Apropos Andreas Kilbs kritik så havde Kieslowskis alvor en overgang nyhedens interesse, men i takt med at instruktøren vedbliver at fortælle som han gør, bliver det lettere at identificere den særlige auteur touch, hvorefter kritikken taler om forudsigelige mønstre. Man kunne lige så vel sige, at det er kritikken, der bliver kulturindustriens ekko, når den prioriterer det nye alene, fordi det ser nyt ud. Måske bunder den vrisne reaktion også i et udefinerligt ubehag over for Kieslowskis indtrængende historier. Når man ikke kan hvile i den legende distance, som de fleste moderne film tilbyder, har kritikken svært ved at finde en grimasse, der kan passe.

Der er imidlertid endnu en grund til, at Kies-



*Krzysztof Kieslowski fotograferet under et besøg i København 1993.
Foto: POL FOTO, Morten Langkilde.*

lowskis film virker usædvanligt indtrængende. Den fængslende måde at fortælle på og de fængslende fortællinger får en ekstra intrikat karakter, da instruktøren snart sagt altid betoner et voyeuristisk motiv, der både kan ligge eksplicit i historien og per definition ligger i mediet. Biografitilskueren ser og forstår, at han belurer et menneske, der igen er tilskuer til en andens liv. Igen og igen skildrer instruktøren distance mellem mennesker, en afstand som filmenes åbenbare voyeuraccentuering forstærker. Filmenes stramme form, deres vedvarende og rigt udfoldede pointeringer efterlader ikke blot tilskueren med en følelse af at være blevet beriget. Det bevidste kunstneriske arbejde efterlader også tilskueren med en følelse af, at man har været – akkurat – tilskuer. Positionen kan være betryggende og magtfuld, men når man bliver vidne til historier om mennesker, der går forbi hinanden igen og igen, fængsles tilskueren i mere end en forstand. Den magtfulde voyeur forvandles til en magtesløs ensom tilskuer til livet på lærredet, der ligner livet udenfor salens mørke alt for meget. Skæbner, det ikke er svært at spejle sig i, bliver op-rullet, og de synes fanget i et tilfældighedernes spil, der måske ikke er så tilfældigt endda, eftersom der dog er en bagmand, der trækker i trådene.

Det 'system' er til at tage og føle på i *Veronikas to Liv*, der som bekendt er overgangsværket mellem *Dekalogserien* og *Trilogiserien* og denne trækken i trådene er endvidere ekspliciteret i såvel *Hvid* som *Rød*. I sidstnævnte optræder en dommer, der i det skjulte aflytter sine naboer, og i *Hvid* får den forsmåede Karol sin hævn i kraft af, at han spinder et net omkring den elskede Dominique. Hun reduceres til en marionet i mandens spil, hvad der iøvrigt kun ser ud til at forløse frisøsen. Noget tilsvarende sker i *Veronikas to Liv*, hvor historiens eksplicite bagmand, forfatteren og tryllekunstneren Alexandre, er den hjælper, der ophæver franske Veroniques smerte. Vel er dommer Kern i *Rød* ikke nogen kunstner, men det er oplagt, at han og Alexandre har et og andet til fælles, ligesom de to har en yngre slægtning i Tomek fra *Dekalog* afsnit 6, der flittigt brugte kikkerten for at studere den modne kvinde, Magda, i boligblokken overfor. Den fatale fortælling om drengen, der vokser fra at være kigger hedder ikke tilfældigt *En Kærligheds-historie*, og moralen er netop, at kærligheden er brændt ud den dag, Tomek holder op med at se ind i Magdas soveværelse. Ikke bare drengens kærlighed er forandret til ukendelighed, det er Magdas også. Hvad der er værst er ikke let at sige; Tomek

får flået sin smukke, naive opfattelse af, hvad der er kærlighed op af Magda, der på sin side for sent indser, at den underlegne dreng kan lære hende noget om hvad kærlighedens væsen, for det har hun glemt i sin kontant kødelige, ensomme omgang med mændene. Som i *Rød* har vi to hovedpersoner, der egentlig burde få hinanden. Men i den prosaiske virkelighed, de er anbragt i, er den drøm umulig. Fordi man forbyder sig selv at være voyeur, bliver man ikke lykkeligere. Kieslowski har erklæret, at det er slut med at lave film; jeg vil mene, at argumentet herfor kan man finde i værkerne 'selv', i særdeleshed i *Rød*. En yderligere diskussion af voyeurmotivet reserverer jeg derfor til slutværket.

'Blå'

En god kunstner kender man blandt andet på evnen til at sige om ikke det hele så noget helt afgørende i ekspositionen. Sådan er det med Kieslowski, og sådan er det med starten i *Blå* der tæller ned til en trafikulykke: En bil kører ind i en vejtræ, der står i et skarpt sving. Ud af den rygende bil og henover den bare mark ruller en bold med tre farver – rød, hvid, blå. Med andre ord det franske flags farver, som danner titlerne på trilogien.

Det lille forløb siger noget om Kieslowskis stil og er sandelig også en markering af, hvad der følger. Bolden er et næsten ikke synligt symbol, en lille klode, skøbelig og cirkulær. I familie med det bilhjul vi ser i nærbillede lige før katastrofen. Bolden ruller videre, er fri, et vindens bytte, mens dens ejer, pigens Anna, dør. Annas fader dør også, den skattede komponist Patrice, mens pigens moder, Julie, overlever som den eneste. *Blå* er historien om, hvordan Julie lærer at leve ovenpå tabet af sin familie. Ekspositionen byder sig til som et allegorisk udsagn om *Trilogien*, for kan det være et tilfælde, at instruktøren begynder med at vise de tre farver i en bold, som vi forbinder med en katastrofe? Det er nærliggende at se indledningen som en overskrift til miniserien, som, hvis vi går autragtigt til sagen, kan ses som et studie i forlængelse af *Dekalog*. Men også som en modsætning hertil.

Dekalog var en undersøgelse af det mentale klima i et moderne Polen, et samfund som på mange måder lignede (og ligner) et vestligt samfund. Seriens røde tråd var de bibelske bud til menneskene, og i mine øjne viste de 10 film, hvor svært det ligger med at leve efter de religiøse fordringer. Kies-

lowskis figurer ville gerne, kunne blot ikke. Den statsstyrede modernitet gjorde de 10 bud bydende nødvendige, men moderniteten gjorde også den gamle tro umulig. *Trikoloreserien* går i dialog med *Dekalog*. Nu er det blot de vestlige grundværdier formuleret i den franske revolutions slogan om frihed, lighed og broderskab, symbolsk udtrykt i *Trikolorens* farver, der undersøges og digtes om. På den måde bliver vores vestlige verden for en gangs skyld objekt for en mental, kvasianthropologisk analyse, styret af en udenforstående, en kunstner med historiske rødder som ikke ganske kan ækvi-valeres med vestlige.

Det mentale landskab

Hvordan ser det mentale landskab ud i den vestlige modernitet ud, en kulturkreds der har erstattet troen med liberalisme og materialistisk virke? Hvordan ligger det med den højt besungne frihed, med ligheden i samfund hvor socialdemokratiet i snart mange år har spillet en central politisk rolle, og hvordan har det omsiggribende fællesmarkedets mennesker det med at være fælles? Hvordan har sjælene det i den demokratiske og frie verden, hvis ånd og varer, Coca Cola og MTV, synes at erobre stadig mere rum? Det er meget overordnet sagt disse spørgsmål, der er ledetrådene i *Blå*. Eller rettere: Den kontekst *Blå* opererer i gør det plausibelt at stille disse spørgsmål, mens filmen selv næppe svarer på dette politiske niveau, eftersom den snarere forholder sig eksistentielt til frihedens spøgelse. Men skal man endelig sammenkoble historierne fra øst og vest er resultatet jeg havde nær sagt ens. Af gode grunde var der ikke meget frihed, lighed og broderskab i *Dekalog*. Det er der heller ikke i trilogien om *Trikolorens* farver.

Blå handler om et menneske, som i sorg forsøger at starte forfra på livet. Hun søger den ultimative frihed, som er lig en selvvalgt isolation. Julie vil ikke binde sig til nogen, ikke have forpligtelser, ikke lave noget. Som hun selv siger til sin moder, som hun opsøger (egentlig ulogisk hvis hun vil realisere sit store frihedsprojekt, men det er ikke den eneste gang, hun modsiger sig selv), nu »er jeg ingenting«. Før havde hun meget, mand, barn, måske også en musikerkarriere. Efter katastrofen har hun intet og vil intet. Blot trodse livet. Det er nu ikke så let at gøre: flere gange i starten ser vi Julie forsøge selvmord, den første gang for alvor, men modet, fysikken, svigter. Hun kan ikke få pillerne

ned og undskylder to gange overfor sygeplejersken, at hun har handlet sådan. Senere, da Julie er begyndt at virke og blande sig i andres liv, siger en veninde, en luder fra opgangen, tilsvarende to gange undskyldt til Julie, fordi hun har lokket hende ud i natten, da kvinden havde brug for hjælp. Julie kan ikke lade være med at hjælpe, det er den smukke og enkle morale. »Man er kun fri, når man intet vil. Hvad vil man være fri til?« spørger Elias Canetti et sted i »Urets hemmelige hjerte« side 31. Sådan er det med Julie; hun vil netop noget. Med sin gode vilje kunne man tilføje, men det vel at mærke ikke med sin gode vilje, for nu at parafasere en Villy Sørensenstil. Men inden jeg kommer for godt igang med *Blå*, er jeg nødt til at gå bagud i Kieslowskis produktion, for i en tidligere film finder man en vigtig ekstra historie, som bliver vendt på hovedet i *Blå*. Forudsætningen eller referencen hedder *No End* (1984), på dansk *Blind kærlighed*.

Frihed, det bedste guld?

Der er tre spor i *Blind kærlighed*. En repræsentant for Solidaritet er bleven fængslet af myndighederne, og han får sig et ekstra problem, da hans advokat dør. Denne advokat er filmens andet spor, og man kan roligt sige, at han markerer instruktørens metafysiske interesse, for det er sådan, at den døde advokat går rundt i filmen og kommenterer det, der sker. Vi kan se ham, men han er naturligvis usynlig for omverdenen. Men én aner hans eksistens (eller skulle man sige ånd), nemlig hans hustru. Hun, Ula, udgør det tredje og vigtigste spor i *Blind kærlighed*. Da filmen starter er Ula blevet enke. Nu har hun kun sin lille søn og minderne, der ikke er for gode. Ægteskabet var ikke lykkeligt, og nu prøver den smukke kvinde at leve sit eget liv. Men det er i skyggen af manden, erfarer hun langsomt men sikkert. Vi ser hende sammen med et par mænd, og Ula kan hver gang ikke lade være med at tænke på sin fraværende ægtemand. Den, hun i sin tid var kørt træt med, liver op i hendes tanker, samtidig med at hun hele tiden bliver mindet om hans eksistens i og med at solidaritetsarbejderens hustru prøver at få Ula til at handle og hjælpe hendes fængslede ægtemand. Den side af historien lykkes. Oprindeligt ville Kieslowski kalde filmen for *Happy ending*, for sådan ser slutningen ud. En tragikomisk titel for det, der sker, er, at det går op for tilskueren, at Ula har fået en plan: vi forstår, at hun har elsket sin mand og ikke kan leve

videre uden ham. Hun skræller mere og mere af sig, installerer sin søn hos sin moder, tager hjem og tætnet huset. Gør hovedrent som en god husmoder. Og så tager hun sit liv. Det sidste, vi ser i *Blind kærlighed*, er en variant af slutningen på Chaplins *Moderne tider* – et par med hinanden i hånden går væk fra kameraet. Hos Kieslowski i et smukt lys i smukke naturomgivelser, som var de to døde i paradiset. Kærlighedens vilkår anno 1984 Polen?

Blå er nærmest den diametrale historie. Julie forsøger selvmord, så snart hun kan stå op af sengen, og hun ender med at gå ind i livet igen og får måske en ny mand. Set i forhold til forgængeren *Blind kærlighed* er *Blå* en optimistisk film. Det er den sådan set også i forhold til opfattelsen af frihed. Julie vil være ultimativ fri og bliver dermed en øde ø i storbyen. Men – og det er her Kieslowski vender op og ned liberalismens kongstanke, friheden – filmen viser, at Julie uvægerligt drages mod andre, ligesom hun ikke, hvor meget hun end vil, ikke kan skippe sin fortid og starte forfra fra et absolut nulpunkt. Frihed er at være fri for bindinger, men ingen kan leve uden at hænge sammen med andet liv, heller ikke Julie. Men sin bevidsthed vil Julie skabe frihed og bliver dermed ensom, med sin sjæl derimod drages hun mod andre. Omverdenen trænger sig på – og Julie afviser den ikke. *Blå* er således et stort dementi af det vestlige frihedsbegreb. Det ser og hører vi utvetydigt til slut, hvor bibelens 'tro, håb og kærlighed' for fuld musik bringer Julie ind i et andet menneskes arme. Kærligheden sejrer, den basale mellem mennesker. Jeg er ikke helt sikker på, at det er den erotiske Kieslowski hælder til, den, som vi i vesten mener, er livets nerve. Det er ikke det seksuelle begær, der er sagen, det er den højere kærlighed og det fundamentale begær efter en anden og efter at blive begæret, der løfter Julie. Den der sværmer for hende er Olivier, hendes mands sekretær som hele tiden har elsket hende. Det er slet ikke sikkert, at hun gengælder hans hede følelser, det er alt nok, at hun får brug for en anden.

Kærligheden er ikke alene om at bringe Julie ud af frihedens fængsel. Kieslowski opererer med en række tekstelementer, som peger i samme retning. To har Julie med sig hjemmefra: dels en blå uro, som er det eneste, hun overhovedet tager med ind i sin nye lejlighed i Paris, og som hun som det allerførste hænger op. Mere fattet i sin sag er hun altså ikke, siden hun hæger om dette urolige symbol, der minder hende om fortiden. Dels er der en anden

detalje, som hun tager med sig, et par nodesider som Patrice har efterladt. Da hun finder dem, ser vi Julie et kort øjeblik fortabe sig i musikken. Senere finder hun, hårdt presset af Olivier, siderne frem igen, og på det tidspunkt kan hun ikke lade være med at skrive videre på sin mands ufuldendte symfoni. Pointen er, at hun vil skabe og at skabe er at søge andre mennesker, at ville nå andre. Kunstneren i Julie vil ikke friheden men skabelsen. Genfødslen. Derfor opsøger hun sin moder, hvad hun ikke behøver medmindre hun selv har behov, for at få noget at vide om sig selv og sin barndom. Moderen er imidlertid tabt for verden, alderssvækket og fikseret til et tv som uafbrudt viser mennesker, der går på afgrundens rand, kaster sig ud i elastikspring eller går på line. Det er den vestlige modernitet, modige og frygtløse mennesker som med partout vil realisere sig selv. Man turde mene, at det er en absurd, omvendt Sisyfosagtig måde at gøre det på.

Det er ikke omkostningsfrit at grave i fortiden. Heller ikke for Julie. Nærmest ved et tilfælde erfarer hun, at Patrice har været en anden, end hun troede. Han har haft et liv ved siden af deres fælles. Endog et kærlighedsliv, idet han i flere år har været kæreste med en advokat, apropos *Blind kærlighed*. Denne kvinde er nu højgravid, og Julie opsøger hende på et dunkelt belyst kældertoilet. Martres enken ikke af jalousiens ejendomsforømmelser, såret kærlighed? Måske. Svaret må blive svævende, og filmens udgang ophæver Julies konflikt. Den smukke og på mange måder jordnære kvinde bliver selv ophøjet til et symbol, et menneske som legemliggør tro, håb og kærlighed. Så kom ikke og sig at *Dekalog* er en definitiv afskrivning af det religiøse mirakel. Overfor vestens sværmen for liberalismens stærke kræfter, forestillingen om 'det nye' som det evigt saliggørende, dette at man skal og må bryde med traditioner og fortid, svarer Kieslowski med en smuk bibelsk tonet, almenmenneskelig kærlighedsfordring, der siger, at vi ikke kan leve uden hinanden.

Frihed er i vores samfund lig med at eje, men den frihed giver ikke adgang til sjælen. Det gør den frihed som Julie dementerer derimod. Julie er ikke den mest talende kvinde. Hun lytter, ser og iagttager livet. Ser at livet vokser op omkring hende. Erfarer at hun ikke kan gøre krav på at eje, holde noget for sig selv. Heller ikke sin mands historie og kunstværk. Julie må dele Patrice med andre, for sådan er livet: en strøm af udvekslinger mellem mennesker og det levende. Finalen, der er

et crescendo, der vil noget, viser, hvordan de mennesker, vi har mødt, alle klynger sig til livet og de symboler, der står for det på en gang flygtige og permanente i tilværelsen (fx et tv eller i den anden ende af værdiskalaen, et kors). Et andet symbol af den kleine slags, en rottefamilie, der bor i Julies spisekammer, minder hende om det elementære liv. Ganske vist bliver dyrene og deres fysiske nærvær meget for hende, og hun låner naboens kat til at gøre det beskidte arbejde. Men den aktion viser igen, at hun har brug for andre, uafsladeligt.

»Jeg har en stærk følelse af at det vi virkelig er optaget af er os selv. Selv når vi bemærker andre tænker vi stadig på os selv« siger Kieslowski et sted i *Kieslowski om Kieslowski*. *Blå* er en film, som beviser det, men som også modgår vores hellige almindelige individualisme. Hvis frihed bliver til elastikspring og selvtilstrækkelighed, hvad skal vi så med den? Filmsproget i *Blå* er selv et udtryk for denne dialektiske spænding. Kieslowski er på en gang en gelinde, økonomisk og uhyre ekspressiv instruktør. At vi ser verden gennem Julie bliver flere gange artificielt pointeret med black out, når hun har sine absencer, med forvrængede kamerateinstillinger, som havde vi hendes øjne, og i den syntetiserende finale med drømmesyner, som både er Julies og filmens. I de afsluttende sammenkædninger mellem de forskellige mennesker insisterer romantikeren Kieslowski på, akkurat som tilfældet var i den forrige *Veronikas to liv*, at der er mere mellem himmel og jord end vores flade fornuft vil være ved. Hvad det så er, der korresponderer mellem tilværelsens levende (og døde?!) væsener, er ikke til at definere. Det har vi kunsten til at antyde.

'Hvid'

Slutningen i *Blå* har ingen mislyde. Man kan ikke være i tvivl om at filmen deler den religiøse drøm om tro, håb og kærlighed. Visuelt glider historiens figurer sammen og på lydsiden er Zbigniew Preisners musik hymnisk ud over alle grænser. *Hvid* slutter til gengæld så man ikke ved hvad helt skal mene. Kieslowski 'inddrømmer' da også i interviewbogen, at man skal se *Trilogiens* finale for at vide, hvordan det går med det par *Hvid* handler om. Som i *Blå* går det godt med kærligheden. Parret får i al fald hinanden. Men det er nu sin sag at sige, at vi har været vidner til en forsonende fortælling om lighed. Vel ser filmen ud til at være let og munter. Tonen er legende. Spørgsmålet er imidlertid om det ikke er bedrag, til trods for den vedhæf-

tede, konstruerede happy-end i *Rød*. Komedi er mere en tragedie, mere sort end hvid.

Hvid handler om lighed. Ikke hvor som helst men i kærlighed. Men er kærligheden demokratisk? Følger kærligheden det borgerlige samfunds spilleregler? Søger kærligheden at stille de elskende lige? Spørgsmålene er retoriske, også i *Hvid*. Historiens udgangspunkt er ulighed. Polske Karol bliver fyret af sin hustru Dominique. Han kan, apropos *Dekalog* 9, ikke få den op at stå, og den impotente mand er ikke den samme, som den frisøsen Dominique engang blev forelsket i. I retten i Paris efterlyser Karol ligheden for den, der ikke kan tale fransk. Men der er ingen kære Mor, heller ikke når den moderne stat dømmer. Ud ryger Karol, tilmed har Dominique lukket hans konto og ugyldiggjort hans pas. I *Blå* var Julie tvunget til at starte forfra på sit liv efter, at manden og barnet er døde ved en ulykke. Så godt er det, havde jeg nær sagt, ikke for Karol, som istedet bliver vejret og fundet for let. Den hjemløse polak flakker om på gaderne i Paris, mens Dominique har sit på det tørre.

Julie i *Blå* løb væk fra sin fortid. Karol søger tilbage til den. Det lykkes ham at returnere til Polen. Forslået slår han øjnene op og ser på en gigantisk losseplads, mens han mumler »endelig hjemme«. Jo, stemningen er paradoksalt nok munter i *Hvid*, der minder en del om *Dekalog* 10. Karol bliver ikke tilfældigt spillet af den samme skuespiller, som havde den ene hovedrolle i netop det afsnit; tilmed er det samme skuespiller som agerer hans broder i såvel *Hvid* som i *Dekalog* afsnittet. Hvad skal Karol i Polen? Han skal score en masse penge, genvinde sit tabte selv for at vinde sin elskede tilbage. Han skal vise, at der er nogen, der er mere lige end andre i det nye Polen. Det lykkes til fulde. Karol bliver et big shot, der narrer den lokale mafia, men han bliver dog ikke så kold, at han vil slå sin ven, selvmordskandidaten, Mikolaj, som han mødte på falderebet i Paris, ihjel. Hvorfor familiefaderen Mikolaj vil dø, får vi aldrig rigtigt en forklaring på; i kærlighed rækker rationelle forklaringer aldrig langt nok og hensyn til andre kan ikke altid opveje hensynet til ens egen tabte sjæl. Men den pengegriske Karol vil ikke dræbe Mikolaj, og i en meget smuk scene viser Kieslowski, hvordan to ulykkelige mænd kan finde sammen om en rest af livsglæde og som børn glide henover den is, der ikke kunne bære en dreng i *Dekalog* 1.

Karol bliver styrtende rig. Men lever og ånder kun for at få Dominique tilbage. Selv er han ble-

vet en skygge af et menneske, der ikke under sig nogen fornøjelse. Det skulle da lige være at ringe til den tabte elskede i Frankrig og opleve at blive afvist endnu en gang. Derfor er det såre logisk, at han arrangerer sin egen død, en begivenhed, som lokker Dominique til landet. Da Karol som en voyeur gennem en kikkert ser hendes tårer ved graven, aner han håb, og ægteparret bliver da også forenet snart efter. Den impotente bliver potent. Alt er såre godt. Eller? Hvorfor forsvinder Karol næste morgen, hvor Dominique ligger og godter sig i sengen? Hvorfor dukker politiet pludseligt op øjeblikket efter og arresterer Dominique, sigtet for at gå efter den anseelige arv? Hvad betyder de sidste billeder i filmen, hvor vi ser den tilfangetagne Dominique signalere ned til Karol, som står med tårer i øjnene nede i fængselsgården? Hvordan kan den grumme slutning forklares som andet end Karols hævn? Hans kærlighed til Dominique er ikke den samme. Den er blevet en besættelse, som går hen over virkeligheden. Uligheden, som er så åbenlys i starten, bliver udlignet til slut. Karakteristisk nok for instruktøren så kan han nok hævde, at de to alligevel får hinanden, men han vil ikke skildre kærlighedens fylde. Dominique fyrer Karol. Han fængsler hende. Endelig kan han få hende for sig selv. På hjemmebane i Polen, landet hvor man åbenbart kan anskaffe sig alt, hvis man har penge nok. Som rigmanden kan han nu spille den, der forbarmer sig over den fortabte kvinde Julie og vinde hende tilbage, takket være (?) en formue som han har fusket sig til.

Pointen er, at Karol er blevet lidt af en satan. Fordi han elsker vildt og ikke vil leve med, at kærlighed ikke kender til lighed eller retfærdighed. Måske for hans krops længsler og mangler er så massive, at hans sjæl ikke kan ånde. Kødets lyst er Karols achilleshæl, og jeg vil hævde, at hans kropslige fiksering er diskvalificerende i Kieslowskis univers. Kieslowski er en moderne romantiker. Det kan der ikke herske tvivl om. I film efter film forenes sjæle på tværs af afstande og intuitive korrespondancer knytter mennesker sammen. En udefinerlig ånd forbinder det levende. Kieslowski er en sjælelig romantiker. Men ikke romantiker når det handler om kroppens længsler. Hvorfor han er en påfaldende blufærdig instruktør. Hans film er yderst sparsomme hvad angår erotiske scener, hvor to mennesker flyder lykkeligt sammen. I film efter film ser vi møder som kikser eller som hurtigt, alt for hurtigt bliver afbrudt. De to hænder, der, som et citat fra Michelangelos skabelses-

maleri, berører hinanden i Hvid, glider hurtigt fra hinanden. I kærlighed eksisterer ligheden kun et øjeblik. Ligheden er historisk og flygtig. Den Karol, som Dominique i genforeningen elsker igen, er netop ikke den samme som den hun tidligere, før ægteskabet blev indgået, elskede. Ligheden tilhører altid fiktionen, fortiden eller fremtiden. *Blå* viser, at frihed er en illusion, *Hvid* at også ligheden er blændværk. Det står skralt til med de vestlige grundværdier, og det er vel skæbnens (dvs Kieslowskis morbide) ironi, at det er en østeuropæer, der må sande, at ligheden er fiktiv, hvorfor han med bankende hjerte gør ondt værre ved at leve og ånde for penge. Bare for en overgang, sådan vil Karol gerne havde det til at se ud, for pengene er midlet til at vinde kærligheden tilbage. Men har man, apropos *Dekalog* 10, først fået vinding på hjernen, mister man respekten for livet. Sådan er *Hvid* en skæbnefortælling. Stilistisk er *Hvid* ikke nær så ekspressiv og introvert som *Blå* og *Veronikas to Liv* var det. Den romantik, som barde to, er blevet afløst af en nøgtern realisme, en gråmeleret tristesse, som bliver holdt oppe af en tragikomisk, lettere barok tone. Tilsvarende den stemning den østeuropæer må føle ved at blive en del af den vestlige modernitet og så dog blive takseret som andenrangs, uelskværdig?. Er *Hvid* en profetisk allegori om, hvordan hævnen kan blive sød i fremtiden?

Kieslowskis trilogi handler angiveligt om frihed, lighed og broderskab, som symbolsk markeres med de tre farver i *Trikoloren*. Indgangsportalen *Blå* måtte nødvendigvis foregå i Frankrig, i den kultur hvor de ypperligste fordringer for den moderne vestlige civilisation første gang blev manifesteret med revolutionær kraft. Med frihedsdrømmen blev det borgerlige samfund til, siden er det vestlige menneske blevet opdraget til at prise friheden som det bedste guld. Kieslowskis ærinde er imidlertid ikke at hylde friheden, derimod at undersøge den, ja mere end det: Konklusionen i *Blå* er, at frihed er, om ikke af det onde, så er den dog ikke værd at stræbe efter. Det vidunderlige er ikke at være fri; det vidunderlige er at skabe, at blive begæret af andre. Vi tror på friheden, men i det øjeblik den er en realitet, flygter vi fra den. Hovedpersonen Julie stod med al den frihed man kan begære og var på vej til at skabe sit eget indelukkede univers. Hun ender med at bryde ud af sin skal. Frihed er ikke at være fri for andre, frihed er at vælge at eksistere med andre levende væsener.

Heroverfor foregik *Hvid* i det turbulente øst, i

instruktørens hjemland Polen. Ganske vist laver Kieslowski aldrig (mere) film med klare politiske overtoner (som fx i *Blind Kærlighed*); ikke desto mindre er det vel udslag af skæbnens ironi, at en film, der overvejende foregår i et samfund, som for ikke længe siden skulle være virkeliggørelsen af den rene lighed, i den grad demonstrerer, at menneskene i denne prosaiske verden, heller ikke efter at Polen er overgået til vestligliberale tilstande, kan gøre krav på at leve i lighed. Slet, slet ikke hvis vi spørger efter det almenmenneskelige, in casu efter hvordan kærlighedens vilkår er. *Hvid* viste med al ønskelig tydelighed, at demokrati ikke har meget at skaffe med kærlighed. Lighed er blændværk, i særdeleshed når det drejer sig om de lidenskabelige bindinger som mennesker uafledeligt knytter ind og ud mellem hinanden. Vi kan håbe, at ligheden bliver mulig, næppe regne med at det sker.

'Rød'

Det afsluttende værk, *Rød*, er trilogiens syntese. Historien udspiller sig i et blandingsamfund, i Geneve, der er en stor by i et lille land med mange enklaver. Her skal trådene samles, hvilket sker i 'bogstavelig forstand' i slutningen, hvor vi et øjeblik får at vide, hvordan det er gået med hovedpersonerne fra de tre afsnit. Det går alle godt. Utroværdigt godt, kunne man måske mene. Men Kieslowski er både en god romantiker og en ironiker. Instruktøren er også en systematiker. Ergo handler *Rød* om broderskab, den tredje fordring som bar den franske revolution. Hvilket broderskab toner da frem i rødt skær? Ser man på filmens happy-end, er det afgørende, at ulige (!) par finder sammen. Det er ikke det eneste mirakuløse. Det ser også ud til, at mennesker kan transcenderer tid og rum og åndeligt knytte bånd, måske er denne mulighed endnu vigtigere end den åbenlyse parkærlighed, som vi ser på en fragmentrig tv-skærm. Såvidt jeg 'læser' *Rød*, så er den store forening, den der virkeliggør broderskabet, mødet mellem de to hovedpersoner, Valentine og dommer Kern. Et møde som ikke inkluderer fysiske favntag, det gør dog ikke kærligheden mellem de to mindre. Tværtimod havde jeg nær sagt.

Hvad jeg siger om trilogien er altså, at den rigtigt nok fortæller konkrete historier som beskriver frihedens, lighedens og broderskabets vilkår, men ihukommende den patetiske slutning på *Blå*, hvor kameraet i en bevægelse forbinder afsnittets figu-

rer, samtidig med at vi på lydsporet hører en orkestral korhyldet til de bibelske ønsker om tro, håb og kærlighed, vil jeg mene, at det i lige så høj grad er disse værdier trilogien undersøger, som det er de bærende værdier i den vestlige civilisation. Ergo handler *Rød* om den kærlighed mellem mennesker, der er betingelsen for et broderskab.

Den unge fotomodel Valentine er kæreste med en fyr, der farter verden rundt. Han mister sin kuffert i Polen (så han har træk fælles med Karol i *Hvid*), og opholder sig, mens fortællingen foregår, i England. Fyren ringer uafledeligt, ikke for at sige søde ord, snarere for at lufte sin uberettigede jalousi og for at gøre sig bemærket. Kedelig karl. En skygge af en mand, som filmen ikke viser ét billede af. Derimod er der mange af Valentine, der ikke tilfældigt bliver spillet af Iréne Jacob, som også havde hovedrollen i *Veronikas to Liv*. Over for hende bor en ung jurastuderende. De to krydser ustandselig vej, uden at de bemærker hinanden. Men tilskueren mere end aner, at der er noget mellem de to. Hvorfor ellers mødes så tit? En aften kommer Valentine til at køre en hund ned. Hun opsøger dens herre, der åbenlyst har trukket sig tilbage fra omverdenen (som Julie i *Blå* kunne have gjort det, hvis det ikke var, fordi instruktøren mente, at hendes liv var til mere end det). Og så dog: Den pensionerede dommer lever og ånder tilsyneladende kun for ét. Hans lidenskab er at overvåge andres passionerede liv, liv som udelukkende ser ud til og lyder til at være baseret på livsløgne og (selv)bedrag.

Det er noget af et møde mellem Valentine og Kern. I første omgang er de hinandens diametrale modsætninger. Den ene er hjælpsomheden selv, den anden ser vi ikke tilfældigt første gang med et bortvendt ansigt. Kern hader livet; den erkendelse giver ham kraft til at leve misantropisk videre. Hunden forbinder de to. Man kunne også sige, den markerer det elementære liv, som har hjælp nødig. Den frihedselskende Julie blev svag i knæene, da hun så en rotte med unger i sit køkken. Synet af de svage dyr fik hende til at opsøge andre (med den hensigt at dræbe dyrene). Valentine, derimod går til dyrlægen for at redde hunden. Dommer Kern insisterer på at betale for operationen, selv om han siger, at Valentine kan beholde dyret. Den lille morale i den store historie er, at de to, den unge kvinde og den gamle mand, er fælles om at ville forlænge liv. Andres og hinandens. Det sidste er det essentielle i *Rød*. De to omvender hinanden, omend, igen, der ikke et øjeblik

er nogen lighed mellem Valentine og Kern. Det er primært Valentine som foranlediger en udvikling hos Kern. Til gengæld fungerer den gamle dommer som lidt af en faderfigur for kvinden, én som hun kan lære af og en som gør hende klogere, fordi hans eksistens og livsfilosofi tvinger hende ud af rollen som en tyggegummispisende ung, smuk udvendighed, der pryder byen på gigantiske plakater.

Valentine og den jurastuderende Auguste får angiveligt hinanden i enden. Eller gør de? Er det ikke snarere Valentine og Kern, der får hinanden, ganske vist gennem en stedfortræder? Først via hunden, så via Auguste. I ånden er det de to, den unge kvinde og den gamle mand, der hører sammen. Det er de to, som binder trilogiens modsætninger sammen. Kern vil gøre alt (om) for Valentines skyld, derfor kommer han med gode råd, som den uerfarne kvinde adlyder intuitivt. Dommeren holder op med at dømme, holder op med at reducere sig til historiens tilbagetrukne bedrevende vidne. Gennem mødet med Valentine drømmer dommeren om at genvinde det tabte. Voyeuren holder op med at leve på distance.

Det umulige i *Rød* er, at den postulerer magisk, at historiens fejl kan gøres om. Kernen i den historie er Kern, deraf navnet. Dommeren er på to måder filmens brændpunkt, dels i forhold til kærlighedshistorien, dels i forhold til en overordnet problematik i Kieslowskis (sene) produktion, nemlig voyeurismen, men inden lidt mere om den nære lidenskabshistorie. Kieslowski elsker snurrige historier, der griber ind over hinanden. Baggrunden for Kerns mistrøstighed er et kærlighedsfallit. Som ung, nyudklækket kandidat måtte han se sig vraget som elsker. Kvinden i hans liv foretrak en anden, en mand som han senere i embedsmedfør møder. Kan han leve med i det skjulte at være en hævner? Er det nok at blive dagligt bekræftet, når han overhører andres erotiske telefonsamtaler, som gang på gang viser menneskelig afmagt? Vel næppe, hvorfor Kieslowski digter en mulighed ind i historien. Auguste fordobler og omskriver Kerns historie. Den unge jurastuderende gentager Kerns ungdomshistorie et langt stykke af vejen, men ikke hele vejen igennem. Også han bliver glad kandidat, jubler med sin elskede, for så i næste øjeblik at blive svigtet af hende. Toppen af ydmygelsen er, da han lister op på et hus og fra 2 sals højde ser ind i sin elskedes soveværelse, hvor hun morer sig med en anden og bedre mand. Som i *Dekalog 6* ser Auguste på, og det erotiske favntag trækker vanen tro hos Kieslowski mere på smerte end på lyst (Mig

bekendt er der kun én scene hos instruktøren, som synes blottet for ubehag ved det erotiske, nemlig starten af *Veronikas to Liv*). Denne forsmædelige tilsidesættelse er en reprise af Kerns kærlighedshistorie. Også på en anden led slægter Auguste Kern på. Til den afsluttende eksamen lod Kern sig i sin tid lede af en tilfældighed; lærebogen faldt på gulvet, og de sider, som den lagde sig på, var dem, kandidaten blev overhørt i. Det samme sker for Auguste, og det er selvfølgelig ikke tilfældigt, at Auguste taber sin bog på gaden, lige efter at Valentine i bil har krydset hans vej.

Hvad kan man lære af det? Tilsyneladende har de tre meget at gøre med hinanden, og det ser ud til at dommeren er den, der trækker i trådene. Han bruger Auguste som et medium, måske uden at han ved det. Og med mediet og med Valentines eksistens kan den gamle dommer indhente det forsømte, begynde forfra. På to afgørende punkter er Valentine ny ilt for Kern. Han erfarer, at misantropi ikke er sandheden om menneskeheden; dermed er det muligt for ham at bryde den fortrængte fortid op. Og ikke bare det: Istedet for at blive ved med at leve med triste minder om forsmåelse forstår Kern, at Valentine er den kvinde, han ikke kan andet end elske. Da Auguste er dommerens yngre alter ego ender det altså med, at Kern ikke som Julie trækker sig fra verden, derimod med at han tager sin gamle bil ud af garagen og vender tilbage til verden. Den bevægelse kulminerer med, at han på et tv, lånt af Valentine, ser, at kærligheden sejrer som vores eneste rigtige tro, den altgennemtrængende kærlighed der ikke kender til grænser, hvorfor den er det håb, der binder mennesker. Den symbolske forening mellem Valentine og Kern er lige så virkelig som den korrespondance, der holdt de to Veronika'er sammen i *Veronikas to Liv*. Filmene fra 1990 og 1994 har altså det elementære fællestræk, at grundideen er metafysisk, at fysiske grænser er til for at blive ophævede.

Voyeurproblematikken

Rød (og *Veronikas to Liv*) er konciperet af en romantisk ånd. Jeg vil imidlertid mene, at det er lige så vigtigt at se filmene som refleksioner over filmmediets væsen, refleksioner over den voyeurisme som uvægerligt knytter sig til det at lave film og dermed holde mennesker ud i en arms længde. Så vidt jeg kan se er diskussionen af voyeurismen i Kieslowskis univers samtidig det 'sted', hvor man må søge

beviser for instruktørens ord om, at det er slut med at lave film, jvf devisen Never trust the Teller, trust the Tale. Hvis det er rigtigt, at instruktøren vil stoppe med at lave film, må forklaringen eller forklaringerne hertil ligge i filmene selv. Ganske vist har polakken i et Cannesinterview trukket lidt i land, hvad angår den ultimative frasigen sig erhvervet, og til trods for at Julie i *Blå* jo netop vælger at dele sit liv med andre, blandt andet fordi hendes lyst til at skabe musik er så stor, at den opløser hendes selvvalgte splendid isolation. Dog; jeg vil argumentere for, at man kan læse Kieslowskis film, *Rød* i særdeleshed, som historier, der peger frem mod et produktionsstop.

Der er en lang, kritisk tradition i filmkunsten for at pointere blikkets magt og såvel voyeurismens fortrædeligheder som dens muligheder. Hitchcocks *Rear Window* og Michael Powells *Peeping Tom* er to af klassikerne, mens Pedro Almodovars *Kika* er et aktuelt eksempel. Fælles for de tre er, at voyeurismen er funderet i den psykoseksuelle mise-*en-scène*.⁽³⁾ Oven i det skal, som John Orr fremhæver i sin *Cinema and Modernity* (1993) tilføjes, at den moderne kultur er en overvågningskultur. Kameraet er et våben, identisk med (videns)magt, hvorfor mange film i den modernistiske tradition, som John Orr undersøger, udmærker sig ved en høj grad af selvrefleksivitet, der både kan mod- og tilsvare den omgivende okulare kultur:

As an instrument, the camera has grown up as part of a culture of surveillance whose possibilities it enhanced. Cinema, as a medium, was destined, therefore, to be highly self-conscious. In all the great modern film-makers there is a tendency to take issue with the power of the gaze, and to explore the sensitivity of the camera as its willing instrument (*Cinema and Modernity* 1993:60).

Skriver Kieslowski sig ind i denne kritiske tradition? Både ja og nej, vil jeg mene. En sammenligning mellem Pedro Almodovars *Kika* og *Rød* er oplagt, hvis det særegne ved den polske filmskabers arbejde skal præciseres. I *Kika* har figurerne to passioner: De er vældig optaget af erotik, og de er vilde med at se på, det sidste via brug af medier. Deres liderlighed ligger i remote controllen eller sidder i kameralinsen. Helt efter den psykoanalytiske drejebog handler det om at sikre sig mod kastrationen, om at agere som en fallos og om at bruge teknikker, der giver fallisk magt. Foreningen mellem mennesker er imaginær, hvorfor den fører

smerte med sig. Ingen kan få nok, heller ikke selv om de ser på i en uendelighed. Koblingen mellem medier og erotik er det ene karakteristikum i *Kika*. Det andet er, at filmen selv indarbejder en kritik af billedmediets magt. På den ene side skildrer den fikserede mennesker med udprægede voyeuristiske træk, på den anden side integrerer filmen dette moderne kulturtræk i værket selv, pointerer det kritisk i sin egen spraglede form. *Kika* er et studium i en altomsiggribende voyeurisme, som rammer filmen selv. Pedro Almodovar trækker i sit formsprog på en modernistisk tradition. Hans værk er stilistisk splittet, ligesom filmen er uafklaret hvad angår den mediemagt den selv eksemplificerer i en historie, der skal forstås som en kritik af den selvsamme tendens. Logisk nok må den tone, der bærer filmen hjem, være ironisk. *Kika* skildrer en gennemgribende fremmedgørelse, som bedst holdes ud ved at blive garneret med masser af (selv)ironi.

Kieslowski og Almodovar ynder begge at beskrive voyeurisme, men der er pokker til forskel på de måder, de skildrer tilskuergørelsen af det moderne menneske på. En vigtig forskel ligger i formsproget: Hos Almodovar er værket selv mærket af kiggeriet, filmen gør ustandseligt demonstrativt opmærksom på iscenesættelsesskuespillet. Splittelsen ligger i værket selv. Hos Kieslowski ligger splittelsen snarere mellem værket og tilskueren. Den ene trækker på en modernistisk tradition, mens den anden synes at tænke mimetisk. Kieslowski benytter sig af en særegen krydsning mellem realisme og symbolisme, der stiliserer voyeurismen idet den samtidig fordobler den. Det er med Kieslowskis figurer, som det er med hans films publikum: den, der trækker sig fra verden, kan overskue den hemmeligt, men den distancerede er dermed også placeret i en almægtig og afmægtig position uden for livet. Den, der ser på, er isoleret og bedrevidende. Dommer Kern i *Rød* er prototypen. Han er på en gang en Gud og en levende død. Hvis man nu drister sig til vulgært at forbinde det fiktive værk med den, der skaber fiktionen, instruktøren Kieslowski, er det nærliggende at se dommer Kern som en mand, der har et skæbnefællesskab med Kieslowski. Leger man med denne biografistiske (fejl)slutning bliver det klart, at *Rød* peger frem mod en ophævelse af voyeuristens, eller skal der stå kunstnerens, distance til livet.

I mit portræt af Kieslowski i antologien *Stil på strimler* gør jeg opmærksom på vinduets betydning

i serien. Vinduet er både udtryk for en trækken sig fra livet udenfor, og det er udtryk for indespærring. Vinduet er det almindelige menneskes fængselsgitter, hvorfor det må forstås som et godt tegn, at dommer Kern undlader at reparere de vinduer som hans naboer knuser, fordi de er vrede over, at han har overvåget dem. Når glasset er væk, er eneboeren ved at bryde igennem til livet på den anden side af væggen. Hvad er det Kieslowski utrætteligt har gjort i mange år? Set os gennem et glas, gennem kameralinsens optik. På vores vegne har han gjort sig til dommer over vores gerninger, næppe for at fordømme os, nok snarere for at vise hvem vi er. Dog; han har tillagt sig en guddommelig position. Kunstneren har skarpsindigt betragtet os og dermed har han automatisk måttet trække sig tilbage fra det almindelig liv. At være kunstner inkluderer nødvendigvis en tilbagetrækkethed, en art voyeurisme.

Det er sådan Kieslowski fremstiller voyeurismen. Som en essentiel nødvendighed, som et grundvilkår. En skæbne som vi helst vil undgå, men synes bundet til. Modsat sine forgængere i filmhistorien er det karakteristiske for polakken imidlertid ikke at voyeurismen bliver anskuet som en erotisk forviklingshistorie med dybe rødder i psyken, derimod at den er etisk forankret. Konstitutionel. Fordi de moderne mennesker er på afstand af hinanden, fordi vi lever i en okular kultur, hvor vi mere overvåger hinanden end vi lever med hinanden, og indirekte fordi kunstneren Kieslowski kommer til at placere sig som en distanceret livsiagttagere. Jeg gætter på, at instruktørens hang til at skildre menneskelig adskillelse, som bliver ophævet, hænger sammen med ønsket om at slå en streg over kunstneren som tilskuer til tilværelsen. Bemærk igen den hårfine forskel der er mellem Kieslowski og den modernistiske tradition, som excellerer i figurer, der er fulde af skygger, af fordoblinger og fraspaltninger, hvorfor det ubehagelige kan ligge såvel i figurens indre som i den truende omverden. Hos Kieslowski er det karakteristiske snarere, at figurerne supplerer hinanden. Forskellen kan synes minimal. Den er markant. Jeg havde nær sagt: Instruktøren dæmper sin guddommelighed ved at skildre mennesker, som tilsammen danner en enhed. Kieslowskis fordoblinger tilslører den distance, der er mellem iscenesætteren, historien og tilskueren i biografmørket.

Den skæbnesvangre distance til livet, som så at sige er forudsætningen for Kieslowskis film, resul-

terer i anden omgang i værker, som helt ned til den mindste detalje synes mærket af tilfældet som lede-tråd. Eva Jørholt argumenterede overbevisende for det synspunkt i sin anmeldelse af *Veronikas to Liv* (*Kosmorama* 1992), og Michael Rasmussen siger noget tilsvarende i sin artikel i *Kritik* nr. 107. Hertil vil jeg sige: Alle disse tilfældigheder er dog plantet af den næsten guddommeligt indsigtfulde bagmand, som så på filmens udsigelses- og udsagnsniveau kan forlede os til at tro, at det partikulære, det singulære, det enestående tilfælde, og skæbnens (u)gunst gelejder os gennem tilværelsen. Meget vel, men der er en dommer, et centrum, som lader tilfældet råde. Ikke Gud, derimod en guddommelig kunstner som at dømme efter sine værker ikke længere kan leve med at være tilskuer.

Som god omend uortodoks katolik ved Kieslowski, at 'du må ikke have andre guder'. Det er derfor *Dekalog* I var så hård i sin dom over den videnskabs-tro fader, og det er derfor instruktøren laver et så grumt, ironisk portræt af dommer Kern. Han holder op med at overvåge andre, bekender sin voyeurisme og slutter med at se tv (!). På den anden side: Hvis Kieslowski har tænkt sig at sidde og se fjernsyn, kan han jo lige så godt fortsætte med at være voyeur, bare på et kunstnerisk skabende niveau.

Noter

- 1 Der er endnu ikke publiceret meget om kieslowskis produktion. Janice Granods har begået en psykoanalytisk læsning af *Dekalog, 10 bud på Livet*, 1994. Den er ganske forfærdelig, hvis jeg må være så fri. Så hellere læse instruktøren selv, der fortæller både nuanceret og underfundigt om sit arbejde i *Kieslowski om Kieslowski*, 1993. *Etudes cinématographiques, nos 203-210 présentés par Michel Estève* drejer sig om instruktøren, og Michael Rasmussen har skrevet et givende essay i *Kritik* nummer 107 under titlen 'Jeg ved ikke'. Jeg giver et signalment af Kieslowskis univers i artiklen 'Kieslowski - kunstens ti bud' i antologien *Stil på strimler*, 1992. Vil man vide mere om den polske filmtradition, som instruktøren af gode grunde er rundet af, kan man læse Boleslaw Michalek og Frank Turajs *The Modern Cinema of Poland*, 1988.
- 2 Naturligvis kan man finde flere eksempler på åbne værker i filmhistorien. Pointen er at tendensen til at opløse den stramme fortælling til fordel for det episodiske, det excesfulde ligger i manganen moderne film. En gang var det undtagelsen fra reglen at bryde med genrekrav og lege med formerne, i dag er det næsten omvendt, selv i Hollywood. Timothy Corrigan disku-

terer i *A Cinema Without Walls*, 1991 udviklingen i filmkulturen, ligesom Anne Jerslev reflekterer over opbrudstendenserne i *Kultfilm og Filmkultur*, 1992.

- 3 I den nyere filmteori spiller overvejelser over voyeurisme en central rolle, i særdeleshed hos kritikere, der hælder til det psykoanalytiske. Der bliver trukket flittigt på Lacans forestillinger om spejlszene og alle de fortrædeligheder, der knytter sig til den imaginære orden og det permanent splittede subjekts forsøg på at leve op til den symbolske orden. Et vigtigt fundament for Lacans refleksioner er Freuds psykoanalyse,

i særdeleshed ideen om kastraktionstruslen og overhovedet subjektets dannelsesproces, som den former sig i kraft af den ødipale intrige. Flere filmteoretikere har fokuseret på voyeurismen, bl.a. Christian Metz og Kaja Silverman (f.eks. i *Male Subjectivity At The Margins*, 1992), den sidste er en blandt mange i den feministiske filmteori, der interesserer sig for filmens blikke og kønnede positioner. Et lille, vigtigt studie i voyeurisme er iøvrigt antologien *Vision and Visuality* som Hal Foster redigerede i 1988.

Anmeldelser

Dansk Filmhistorie:

Drengedrømme. Nils Malmros – en auteur.
(Amanda, 1992)

Verden er leth. En bog om Jørgen Leths film og forfatterskab.
(Odense Universitetsforlag, 1992)

Autentiske inntrykk. Møte med ni skandinaviske dokumentarfilmskaparar.
(Det norske samlaget, 1994)

Danske spillefilm 1968-1991
(Sammenslutningen af danske Filmklubber, 1993)

International filmhistorie:

European Cinemas – European Societies 1939-1990.
(Routledge, 1992)

Cinema Without Walls. Movies and Culture after Vietnam.
(Routledge, 1993)

Elektroniske fiktioner. TV som fortællende medie.
(Borgen, 1993)

Bag Hollywoods drømmefabrik
(Informations- og medievidenskab, Aarhus Universitet, 1992)