

skellige niveauer (og lokalt, nationalt og internationalt).

Det er konturerne af en sådan teori- og metodeudvikling, der skitseres i de to hovedafsnit, skrevet af henholdsvis Tulloch og Jenkins, der former sig som eksemplariske analyser af henholdsvis *Doctor Who* og *Star Trek* og deres »fans and followers«. Her uddybes de indledende pointer i analyser, som fortrinsvis bygger på ældre studier, der nu historiseres og genreflekteres i lyset af den indledende diskussion. Denne historisering af et forholdsvist nyt akademisk felt har i sig selv appel til medieforskere, der har været inspireret af de såkaldte *Audience Studies* eller mere bredt cultural studies traditionen. Måske kunne den være bragt videre, hvis de to forskere havde valgt at kigge på hinandens frem for på den egne forskning og produktion, men samtidig kan de to afsnit læses som et inspirerende forsøg udi i den kunst af opøve en forskningsmæssig selvrefleksion. De indsigter, der fremkommer af bestræbelserne er – måske ikke overraskende, men alligevel gode at holde fast i – at der er tale om en parallel udvikling af forsknings- og genstandsområdet: Udviklingen i academia afspejler en udvikling inden for medieprodukter og fankulturer, idet der kan identificeres forskellige faser i udviklingen af de to mediekoncepter og forskellige generationer af fans. Den senmoderne medie- og fankultur har en egen historie, der blandt andet drejer sig om udviklingen af nye smagskriterier og -hierarkier og om kvalitetskrav.

Ideen bag bogprojektet er ganske tidstypisk, både i indhold og form. Personligt havde jeg set frem til den indledningsvist lovede komparative analyse af britisk og amerikansk mediekultur, men desværre er netop dette aspekt blevet nedtonet i udførelsen, idet et afsnit om indskrivningen af det nationale i de to produkter og deres fanfællesskaber er røget ud, angiveligt på grund af pladmangel. Tilbage står mere spredte iagttagelser omkring den krydskulturelle reception af de to koncepter, herunder de gensidigt udviklede myter om henholdsvis britisk og amerikansk kultur og kampen om ophavsretten til den 'rigtige' science-fiction. Symptomatisk er der ingen konklusion i form af en fælles afsluttende diskussion, og man mærker 'hurtigheden' i det elektronisk baserede projekt! Det er en skam, men tilbage står indtrykket af nogle gode grundlagsdiskussioner og et godt overblik over et akademisk felt.

Anne Scott Sørensen  
Lektor

Institut for Litteratur, kultur og medier  
Odense Universitet

**Erik Svendsen: »Kieslowskis kunst«, Frydenlund/media 1996. 188 s. III. 228 kr.**

Den polske filmskaber Krzysztof Kieslowski gav os værker som fjernsynsserien *Dekalog*, *Veronikas to liv* og trilogien *Tre farver: Blå, Hvid og Rød*. Værker, der tematiserer store og komplicerede eksistentielle spørgsmål, men som gør det på en måde, så alle kan være med. Det betyder ikke, at Kieslowskis filmsprog er banalt og/eller mainstream, men at han netop forstod at formidle det komplekse i en form, som på én gang er konkret og metafysisk, og som samtidig appellerer til såvel det brede publikum som de æstetiske feinschmeckere.

Skønt Kieslowski nåede at blive elsket og værdsat i sin levetid, er det bemærkelsesværdigt, at der ikke hidtil har eksisteret noget værk, der går detaljeret ind i hans univers og forsøger at udrede nogle af dets mange tråde. Bortset fra Danusia Stoks interviewbog »Kieslowski om Kieslowski« findes der ikke i den internationale film litteratur egentlige bogværker om filmskaberens Krzysztof Kieslowski. Eller rettere: der fandtes ingen nævneværdig litteratur om ham, for med »Kieslowskis kunst« har Erik Svendsen nu gjort sit for at rette op på denne skævhed.

#### En moderne auteur?

Svendsen giver *sit* bud på, hvorfor Kieslowski blev så populær en filmkunstner. I bogen hedder det, at hans film kunne »vække publikum og det fordi de taler indtrængende og mangetydigt om 'det arketyperiske moderne'« (s. 146) Svendsen ser altså Kieslowski som en moderne filmskaber, forstået på den måde at han til stadighed tager det komplekse moderne livsvilkår op i sine film. Netop denne Kieslowskis vedholdende kredsen om det samme tema bevirker imidlertid, at den polske filmskaber tillige kan betragtes som en højst umoderne filmskaber. Kieslowski er nemlig, som Svendsen påpeger det, en ægte auteur, dvs. en filmkunstner, der har sat en umiskendelig personlig signatur på sit oeuvre – og dét i en tid, hvor semiotik og postmoderne tænkning ellers har taget livet af kunstneren og erstattet ham med et udvidet tekstbegreb.

I Svendsens forståelse er Kieslowski imidlertid en uforfalsket auteur og dermed på én gang en moderne og en umoderne filmskaber. Han karakteriseres som en uhyre sammensat kunstner, der i sit æstetiske udtryk forener realisme, naturalisme og det, som Svendsen kalder ekspressivitet. En metafysisk realist eller en realistisk metafysiker. Eller, som det hedder i bogen: »Kieslowski er ikke den grelle modernist. Han er heller ikke en udpræget realist og for lidt årsagsføgende i sin psykologi til at man kan taksere ham som barn af naturalismen. Men han syntetise-

rer tre kategorier – kammerspillet's gransken i karakteren, realismens betoning af menneskets forankring i det sociale og ekspressivitetens betydningsoverskud.« (s. 12).

### **Kunstneren, elskereren, voyeur'en**

Videre påpeger Svendsen, hvordan Kieslowski ude af trit med sin tid, når han vælger højstemt og alvorsfuldt patos frem for den distancerende ironi, der er så karakteristisk for vor tids kunstneriske frembringelser. Det betyder ikke, at Kieslowski ikke arbejder med distance, blot fremtræder den i hans film ikke som ironi, men antager form af en stadig refleksion over voyeur-fænomenet.

Fra de tidligste dokumentarfilm frem til de sene fiktionværker forfølger Svendsen dette voyeur-spor igennem hele Kieslowskis produktion. Et spor, der løber sammen med og forener to andre spor: kærligheden og kunsten. Svendsen sammenfatter således Kieslowskis oeuvre som »de mange virtuose variationer over få temaer. Det er historier om mennesker, der beskuer tilværelsen og har svært ved at træde aktivt ind i livet, og det er historier om to, der får hinanden, fordi der er så langt imellem dem at kødet sublimeres til ånd.« (s. 124)

I denne udlægning fremstår også kunstneren som en voyeur, der betragter livet på afstand og sublimerer sin længsel efter fysisk at træde ind i verden og blive ét med andre mennesker til ånd, til kunst. Svendsen betragter på den baggrund Kieslowskis beslutning om at holde op med at lave film som et konsekvent valg, et forsøg på at være i stedet for at betragte.

### **Personligt, ikke privat**

»Man kan ikke vide så meget med sikkerhed, når man går i dialog med Kieslowskis film«, skriver Erik Svendsen i indledningen til bogen. Kieslowskis film er i udpræget grad åbne, spørgende. De kalder på diskussion, snarere end de leverer entydige svar. Hele Svendsens bog former sig da også netop som en uhyre kompetent diskussion med Kieslowskis værker. Og ejheller Svendsen giver nogen svar. Han forsøger ikke at trække bestemte verdensbilleder eller livsanskuelser ned over hovedet på filmene og deres skaber, men med et skarpt blik for både temati-

ske og æstetiske pointer lader han elegant værkerne træde i dialog såvel med hinanden som med andre film og litterære værker.

Selv de, der allerede har beskæftiget sig indgående med Kieslowski, vil i »Kieslowskis kunst« kunne finde nye og tankevækkende observationer vedrørende hans film. Men dermed er det sidste ord ikke sagt om dem, skal heller ikke være det. For Kieslowskis produktion fremstår som et mangefacetteret prisme, der lige fuldt lægger op til andre udlægninger end netop Svendsens. Man kunne f. ex. forestille sig en diskussion, som i højere grad lagde vægten på Kieslowskis behandling af det moderne individs livtag med den etiske fordring.

Denne side af Kieslowskis værk strejfes kun i Svendsens bog, for det er ikke den, han har valgt at stille skarpt på, ikke den der har berørt ham personligt. Dét skal han ikke lastes for. Tværtimod, for »Kieslowskis kunst« vedkender sig, helt i Kieslowskis ånd, at være en dybt personlig bog. Den er lærd og refererer indsigtfuldt til såvel filmteori som filosofi og litterære værker, men først og fremmest er den et udtryk for et åndeligt møde mellem to mennesker, der i udgangspunktet befandt sig ganske fjernt fra hinanden: Krzysztof Kieslowski og Erik Svendsen.

Ligesom Kieslowskis film er personlige uden at være private, er Svendsens dialog med dem nok personlig, men samtidig uhyre tankevækkende og vedkommende også for os andre. Ikke mindst udmærker »Kieslowskis kunst« sig ved sin diskuterende rehabilitering af den romantiske kunstnerskikkelse i en tid, hvor auteurbegrebet mest af alt synes at være degenereret til et markedsføringsfif. I forening demonstrerer Kieslowski således med sine film og Svendsen med sin diskussion af dem, hvad stor filmkunst kan være. Det har vi godt af at blive mindet om i disse ellers ganske magre år, hvor der er langt imellem såvel de store film som de skarpsynede og læseværdige behandlinger af dem.

Eva Jørholt  
Lektor

Institut for Film- og Medievidenskab  
Københavns Universitet