

Kunstens ti bud

af Erik Svendsen

Kieślowskis *Dekalog*serie, frie fortolkninger af Moselovens 10 bud, er en bevægende oplevelse. Stor kunst der rager himmelhøjt op over, hvad der ellers er blevet beundret på lærredet i 80'erne. I elementær forstand er de 10 film bevægende, fordi de fremstiller fundamentale erfaringer – liv, død, angst, ensomhed og kærlighed. Tilværelsens absolutter.



1 – Du må ikke have andre guder end mig

Sagt overordnet, og det må blive sådan, så rig på betydninger som filmene er, vil jeg hævde, at *Dekalog* handler om menneskets søgen efter den anden, vores bestandige længsel efter i kærlighed at blive omsluttet af en anden – og så foreningens negation, dens ophør. Den adskillelse der sætter sig så tidligt igennem, at selv i sammensmeltningens drøm får realitetsprincippet det sidste ord. Det ord der betyder, at vi trækker os tilbage, den gestus der markerer distance, selvtilstrækkelighed eller angst over for den anden. Fælles for alle afsnit er bestræbelsen på at forene mennesker og en kuldslående beskrivelse af, hvor svært det er. Handler *Dekalog* på den ene side om menneskets førkulturelle tillid (for nu at snakke Løgstrupsk), handler filmene på den anden side også om, hvor tit mistilliden indfinder sig. Hvor svært vi har ved det mest simple, holde om hinanden, røre hinandens krop og sjæl.

Nej, *Dekalog* er ikke et aftenskolekursus i 'kom-hinanden-mere-ved'. Det er historier om lidenskaber, der i blinde leder efter deres forløsning. Hovedpersonerne er besatte og deres passioner ender på afveje. *Dekalog* er det store følelsers film, uden at være melodrama. Film om den kærlighed, vi ikke kan leve

uden, og den kærlighed der forsvinder i hænderne.

Moderniteten

Dekalog handler om det umulige moderne liv. Vi har mere end svært ved at følge de 10 bud, kan ikke andet end negere dem, og de lidenskaber der driver os er utæmmelige. På den ene side har man den ubændige kærlighedstrang til forening, på den anden side den virkelighed der altid adskiller og straffer de lovovertrædelser, som alle gør sig skyldige i. Modernitetens verden er for kompliceret til at kunne ligge inden for religionernes gamle bud; filmene afspejler en tid hvor værdier er i forfald, har Kieślowski sagt, og deres baggrund er en verden, hvor menneskene forsøger at etablere sig i det tomrum, der er blevet efter at Gud er død.

Den har vi hørt før. Men den moderne historie er en broget affære og man må se på det bagland Kieślowski har: et katolsk Polen. Den vestlige teknik og dens livsformer har nok erobret landet,

men det er dog også et samfund, hvor andre styreformere længe har været dominerende. Traditionelle værdier (der har rødder i agrare livssammenhænge) har været mere sejlivede i de ikke-borgerlige samfund i Europa (indtil nu), og usamtidigheden manifesterer sig bl.a. i den massive tilslutning katolicismen har haft i Polen. Troen har givet den sikkerhed som den marxistiske ideologi ikke har givet, og religionen har været et skalkeskjul for systemkritik. Som kapitalistiske liberaliseringer skrider frem, daler tidligere skattede bevidsthedsudtryks betydning. Den skæbne venter religionen – ikke kan samfundsfarlige kunst, der om føje år er lige så ligegyldig en størrelse i det gamle øst som den er i dag i vesten.

Dekalog, lavet på 2 år, 88 og 89, udspringer af et Polen, hvor værdierne er i forfald. Fordi vestens kultur – moderniteten – ikke kan stoppes af en totalitær facadeideologi og fordi sækulariseringen er kommet for at blive. Det er altså ikke Nietzsche, der går igen hos Kieślowski. Sporene fra dels vesten, dels



2 – Du må ikke misbruge Herren din Guds navn

den rystede kirke og dels den udvendige statsideologi, gør, at det mentale opbrud, som Kiesłowski oplevede i midten af 80'erne, hvor ideen til serien blev født, bliver så stærkt, at nationale spændinger kan generaliseres og dække vores moderne verden.

Hvis man så hævder, at *Dekalog* er udtryk for en postmoderne, ikke moralsk funderet tankegang, ved man ikke, hvad det postmoderne betyder. En postmoderne kultur er et eksklusivt kapitalistisk fænomen, og Polen har ikke meget med det smør at gøre. Hvilket ikke betyder, at *Dekalog* ikke kan sige os noget. Ingenlunde. Samtidig med at serien har sine polske rødder (tydeligst i 1. afsnit, et tilfælde?) er den yderst vestorienteret og helhedsindtrykket er klart, at *Dekalog* er mere moderne end den er polsk.

Kiesłowski har kreeret et arketyrisk moderne univers, derfor siger filmene os så meget. Også vi har værdiuroen tæt inde på os (vi har blot vænnet os mere til den end tilfældet givetvis vil være i opbruddets østeuropæiske verden); også vi lider af den fortvivlelse *Dekalog* fremviser, også vi har familier der er opløste, kender til fraværende mødre. Også vi lever i boligblokke, hvor folk bor tæt sammen uden at røre hinanden, også vi kender til statslige systemer og en magt, der maser den enkelte.

På den ene side handler *Dekalog* om vores moderne verden, på den anden side tematiserer den moralsk-menneskelige problemer alle plages af, til hver en tid. Men det er ikke evigyldige historier Kiesłowski fortæller; det er historier, der er fortalt på moderne betingelser. Udgangspunktet for at fortolke de 10 bud er altså modernitetens turbulente verden, den der pulveriserer alle sand-

heder. Et moralsk kaos følger hermed. Derfor, fordi instruktøren så bevægende og rigt facetteret fortæller om fundamentale vilkår, er det ingen sag for en dansker at sætte sig ind i *Dekalogs* univers. En særlig gruppe vil have let ved det, nemlig intellektuelle. Der er en overvægt af veluddannede, lærde og kreative i det forstadskvarter til Warszawa, som historierne foregår i, og den slags belæste er sikkert Kiesłowskis primære publikum, uden at andre ikke også skulle gribes af kunsten. Kammerspillerne er ikke tyngende forankret i et filmsprog, en stil, der kalder på den dannede tilskuer. Men folk, der går efter



3 – Kom hviledagen i hu, så du holder den hellig

'Det er en film om ansvar. Janusz lever et roligt familieliv, men hans kone ved, at han kun elsker hende lidt. Hun ved også, at han er en ansvarsbevidst mand, der ikke vil svigte hende. Men så dukker hans forhenværende elskerinde op igen, ensom og ulykkelig. Janusz kan ikke længere bevare skinnet: han lyver, som alle, der ikke er lykkelige. Det er menneskets skæbne aldrig at kunne realisere sig selv helt.'

Krzysztof Kiesłowski

kunst, der tilfredsstiller det trygheds-søgende, giver sikre forklaringer og har handlingsduelige budskaber, vil nok ryste på hovedet. »Kvalitet er et eksklusivt fænomen«, skriver den nye redaktion af *Fredag*. Det er ikke løgn.

Ledemotiver

Kiesłowski er en vidunderlig præcis instruktør. Ikke i betydningen entydig, tværtimod; alle elementer trækker flere betydninger med sig, så det nøjagtigt ligger i en økonomisk og ukunstlet måde at forvalte sproget på. I iscenesættelser, der både er realistiske og symbolske. Stilen er usminket og dog finpudset, nøgen og arabeskagtig. Filmene parrer det umulige, det arketyriske med det moderne, og det symbolistiske går op i en højere enhed med det realistiske fundament. Og motivet er det umulige: kærligheden der binder mennesker sammen og splitter dem ad.

Dekalog har en række sensibelt markerede ledemotiver, som kontant betoner kærlighedens veje og vildveje, liden-skabernes blinde rasen og lysende øjeblikke. I flere afsnit er billeder af hænder således afgørende. Vi ser hænder, der når hinanden, aer og slipper. Hænder, der kæler en ryg og slipper taget øjeblikket efter. Barnehænder, der i søvne lukker tæt om den voksnes hånd, så den vågne må vriste sig løs, en barnehånd der tillidsfuldt holder en voksens hånd, og i begge tilfælde bliver barnets tillid forrådt. Eller en famlende, men hedt elskende ung mand får lov at holde



4 - Ær din fader og din moder

det begærede objekt i hænde, men vi aner, at hun (endnu da) mest leger med en kærlighed, der langt overgår hendes voksne, desillusionerede, kontante seksualitet.

Sandheden er konkret, sagde Brecht og bortset fra, at *Dekalog* dementierer den enkle filosofi hos marxisten, fordi sandheden er mangetydig hos Kieślowski, er en meget sammensat størrelse, så er Brecht som kunstner på linie med instruktøren, der sætter det elementære i højsædet. Det er ikke suggestiv klipning og listigt udtænkte kameravinkler, der præger billedet. Det er hverdagslivets små detaljer, der rummer det store i sig.

Et andet eksempel på Kieślowskis knappe stil er brugen af en telefon. En teknisk anordning, hvis betydning filmene udnytter til det nervepirrende yderste. Telefonen kan bringe pludselig nærhed, overskride afstande, danne et intimt rum, men den kan også tydeliggøre distance. Det, der er mellem to i telefonen, er spinkelt, blot to stemmer uden synderlig megen krop bag. Mediet bringer mennesker sammen, omvendt markerer telefonen ved ikke at blive brugt, eller ved ikke at blive taget, at en forbindelse er dårlig. Hvis det da ikke er sådan, at der lyves, og man taler forbi hinanden i telefonen.

I næsten alle 10 film spiller telefonen en afgørende rolle. Uden at gøre større væsen af sig er den det medium alle benytter, eller netop ikke bruger, og så mange misbruger. Nogle når til mediets grænser, uden at overskride dem. Adskillige gange ringer telefonen, tit udløser samtaler menneskelige eksplosio-

ner, og hvis den ene part er tavs, rystes den talendes indre. Telefonen er kvintessensen af moderne relationer. Den eliminerer distance og dog er mediet koldt. Selv om apparatet er opfundet for at forbedre kontakten mellem mennesker står det størstedelen af tiden og gør opmærksom på moderne ensomhed. Og selv når det er i brug, forbliver afstanden mellem mennesker næsten uovervindelig.

Moderne måder at kommunikere på ligger også i et andet tilsyneladende banalt fænomen som postvæsenet. I afsnit 6 er den mandlige hovedperson ansat på et postkontor og i flere andre afsnit får et postbud lov til at demonstrere, hvor bydende nødvendigt det er for mennesker at nå hinanden, men også hvor deprimerende let det mislykkes. Det endelige møde svinder ind til få lykkelige øjeblikke. Dem er der ikke mange af i *Dekalog*.

Et andet hverdagsligt element fortæller lidt om baggrunden herfor. Der er i serien ganske mange billeder af mennesker, der står ved et vindue og kigger ud på verden. Mennesker, der vil i kontakt med omverdenen, iagttage den for at gribe ind. Men åbningen mod andre kan ikke adskilles fra sin modsætning: den søgende er samtidig lukket inde bag vinduet, bag persienerne.

Vinduet som motiv var yndet i biedermeierperioden, da den var på sit højeste i midten af forrige århundrede. Med det nænsomme symbol kunne bedste- og småborgerens drøm om at transcenderer det indsnævrede hjemmeliv markeres, samtidig med at angsten for drømmen lå i billedet. Frigørelse, beherskelse og

afmagt konvergerede. Den pointe går igen hos Kieślowski, i accentueret form. Indespærringen er mere grell, mere udtalt i modernitetens biedermeier; den borgerlige selvtilstrækkelighed er forsvundet. Hvor den før var et forsvar mod omverdenen udstiller den indelukede nu ensomhed, tomhed. Hjemmet bag Kieślowskis borger er tomt for hjemlig hygge, og vinduet er blevet den fortvivledes usynlige fængselsgitter. Kieślowski krænger det forstilte liv ud af vinduet, fremviser de drømmende, der ville ønske, at de ikke var indendøre, men sammen med dem udenfor.

Den komplicerede problemstilling er helt essentiel i det afsnit 6, som mange kender i biografudgaven *En kærlighedshistorie*. Et forskudt udtryk for vinduesmotivet er nemlig voyeurisme, som oplagt binder flere afsnit sammen, og overhovedet markerer tilskuerens forhold til lærredets liv. Ikke tilfældigt har Kieślowskis stil klare mindelser om Hitchcock, hvis *Rear Window* ekkoer i *Dekalog*. Eller tag en anden berømt moderne voyeurtematisering, Lynch' *Blue Velvet*. Som Lynch har Kieślowski lavet en lang film, der intet overladet til tilfældighederne (heller ikke det at tilfældigheder så tit spiller en rolle i historierne er en tilfældighed!). *Dekalog* er komprimeret kunst, samtidig med at dens modernitetsbeskrivelse er prunkløse.

Den på en gang enkle og tætte symboltænkning udnyttes også i filmenes spillet på mælk. Der bliver drukket en masse mælk i *Dekalog*, og det er sikkert ikke, fordi polakkerne har udstrakt lyst til livets første føde. Det er også fordi instruktøren dermed leger med et mangesidigt element. Vulgærfreudianer er han ikke, men der er ingen tvivl om, at mælkedrikkeriet er den hyppige klirren af mælkeflasker skal lede tankerne hen på det livgivende, der er lukket inde i en Aladdinflaske. Moderen er der altså, omend hun er blevet lidt af en vare og kunstemballeret. Regressionsmuligheden er altid nærliggende; rødderne tilbage til det tidlige liv er blotlagte og menneskene suger stadig af deres kraft. På den anden side er det en substitut, de får, og det passer alt for godt med det familiemønster, som serien åbenlyst har som sociologisk-empirisk basis: den opløste familie, hvor den omsluttende moder glimrer ved sit fravær. Og hvis hun er der, er hun for genert til at kunne forandre sine omgivelser, eller også er hun modsat vampyrisk udnyttende de nærmeste.

Hvad vi ser er forskudte mødre og familier uden rygrad. Katolicismen hæger om kernefamilien, men der er ikke meget tilbage at beskytte. Kun drømmen



5 – Du må ikke slå ihjel

'Jeg tror ikke på filminstruktørens samfundsmæssige rolle. Men denne film blev til, fordi det var nødvendigt at tale om dødsstraf. Det dødens ansigt tynger os og gør os alle skyldige. Fortiden er aldrig forbi: den gennemtrænger nutiden, for den består af en serie små tilfældigheder, der fortsætter med at bestemme vores skæbne. Jeg forestiller mig altid mine personers forhistorie, og i løbet af filmen udskiller jeg – ligesom tilfældigvis – dråbevis de små tilfældigheder.'

Krzysztof Kieslowski

om en enhed, der tilhørte fortidens verden. I nutidens er moderbrystets liv reduceret til industrialiseret flaskefløde, hvis det da ikke naturstridigt viser sig, at en ældre kvinde kan annektere sin datters spædbarn og pludselig give bryst. 'Naturens' orden og rytmer hører ikke hjemme i *Dekalog*s univers.

Mystikken

På det narrative plan er der en klar rød tråd. Flere figurer fra et afsnit går igen i andre, så tilskueren får en fornemmelse af et sluttet hele, et miljø, der på sin side kan stå for en hel verden. En ring af længsler binder mennesker sammen og en håbeful, men håbløs kærlighed holder dem ude fra hinanden. Det ser en voyeur, uden at kunne gribe ind. Kontinuitetens bærer er en tavs mand, der med et mildt og fast blik dukker op i alle afsnit (på nær i 7 og 10) og på helt centrale steder i handlingen tyst gør opmærksom på det afgørende valg, hovedpersonen står over for.

Hvem er denne mand, der ofte slæber rundt på et eller andet, en stige, kuffert, kører på cykel, på vej med hjælpemidler, uden at gribe aktivt på noget tidspunkt? Et mangetydigt tegn. Han kan være Gud, samvittigheden, djævelens advokat, skæbnen, en engel, uanset hvem er han et point of no return. Den imaginære mand – andre end den der står i den eksistentielle valgsituation kan næppe se ham – er et vendepunkt. Med ham bliver også skæbnen legemliggjort. Mange af Kieslowskis figurer har svært ved at finde deres skæbne, og har de fundet den, gør de for lidt for at træde ud af den! Som manden er stum, er figurerne blinde og forblændede af deres lidenskab; som tilskuerens repræsentant viser den tavse mand, at det moderne liv er uomgængeligt, og at det moderne menneske ikke ved, hvad det gør. Vi, tilskuerne, ved godt at der bliver handlet forkert, ja det ved figurerne egentlig også, men vi kan ikke gribe ind, rette fejlene, og vi ville sikkert, hvis vi var i samme konflikt, gøre som fiktionens levende. Vi er tit i samme situation, som de er, og som i *Dekalog* er de 10 bud i realitetens verden til for at blive negeret. Dekonstrueret.

Det første afsnits indledning viser krystallisk klart den moderne verdens beskaffenhed og Kieslowskis suveræne kunst. Vi ser en grå is, derpå en mand, der uden for tid, som en arketypisk figur, ja det er den røde tråds bærer, sidder ved en åben ild og stirrer. Da kameraet træder ind i den præsentable verden, præsenteres højhuset i form af en køretur ned ad blokken, filmet så huset ligner en række kors på kors. Turen stopper, da en due sætter sig på en vinduesgesims. Inde bag vinduet ser vi en

dreng, der kærligt ser på duen. Det er en tam due, men kunne også være hellegånden. Vinduet er mellem drengen Pawel og duen.

Mere er der ikke i billedet, og dog er det betydningsmættet. Pawel kan via vinduet komme tæt på duen, naturen, det liv han senere viser sig at være så optaget af, men samtidig adskiller vinduet ham fra duen, der altså ikke kan bringe troens mirakler videre. Det går som følger; Pawel dør fordi miraklernes verden ikke falder sammen med menneskenes, og fordi intuition, følelser bliver fortrængte i en verden, hvor videnskabens vidundere er den nye Gud. Den besjælede Vor Herre er en PC'er, og med digitalteknik tror Pawels positivistiske fader, livets mystik kan reduceres væk. Med det skæbnesvangre resultat, at sønnen dør, og det til trods for at Pawels fader selv har en fornemmelse af, at isen ikke holder. Tallenes verden kan snyde, og det dræber, når den voksne ikke tør høre på sin egen indre tvivlende stemme. Den fornægtede følelse, der markeres ved en forskydning i form af, at faderen vælter en albertavle, istedet for PC'en, der retterlig er den, der har ledt faderen ud på dybt vand, viser en dobbeltheds- og kompleksitetstænken, som gennemsyrrer *Dekalog*. Koket alluderer Kieslowski til Roegs *Rødt chok*, og Pawels fader gentager den historie, vi ser i Venedig-filmene. Bag den rationelle tankegang, den logiske orden, ligger utæmmelige, mystiske og intense følelser. Som bare ikke taler verdens sprog, eller som ikke kan rummes i empirismens sprog, og når det herskende sprog ekskluderer, er der kun mørket tilbage.

Afsnit 1 viser vigtige spor, nemlig at fornuften ikke har styr på verden, at



6 – Du må ikke bedrive hor

7 – Du må ikke stjæle

'Man kan selvfølgelig stjæle en tegnebog, en bil eller et maleri. Men det er banalt. Det alvorligste er tyveriet af følelser.'

Krzysztof Kieslowski



religionens aner og sjælens inderste ikke kan tilsidesættes. Omvendt viser den også, at troens tegn har svært ved at komme til deres ret, endskønt de tydeligt træder frem. Men Pawels fader smadrer de sakrale tegn og dér, mere eller mindre som en ruinhob, ligger troens hus i resten af *Dekalog*.

Også på anden vis etablerer afsnit 1 en ledetråd. Gud er til og han er kærlighed, siger Pawels tante; heroverfor står faderen, der svarer den slags metafysik med lysten til at beregne alt mellem himmel og jord. Men han har ingenlunde fod på det hele og slet ikke sit indre. Den mælk, der står i familiens køleskab, er sur; det basalt nærende i livet har alt for trange kår hos alenefaderen og positivisten. Hvis der er nogen, der bliver fældet en dom over i *Dekalog*, er det Pawels fader, der elsker sin søn af et godt hjerte, men fejler fordi han fornægter det elementære og stærkeste i tilværelsen: følelsernes kaos, der ikke retter sig efter videnskabens lineære baner. Den modsætningsstruktur, der holder indledningsafsnittet oppe, er basal (og tæt på det banale); seriens andre fatale hovedpersoner er, hvad følelsernes status angår, mere søgende end Pawels fader. Alligevel geråder de ud i eksistentielle kriser, oplever sjælelige mareridt og dybe konflikter, der rykker deres livsrødder op fra grunden.

Intet er, hvad det udgiver sig for at være i *Dekalog*. Faderens tiltro til videnskaben har sprækker, de er bare ikke store nok. Overhovedet er det kendetegnende for Kieslowskis stil, som sagt, at flere betydninger overlejrer det simple

udsagn. Den tankegang ligger bag endnu en ledetråd, nemlig dette at der bliver løjet så meget i *Dekalog*. Folk skjuler sandheden for omverdenen, prøver at stille sig i et bedre lys, og for at det skal lykkes, tyr man til løgnen. At lyve gør ondt værre, som regel, og sådan er det tit i serien. Men ikke altid. Løgnen kan også dukke op, fordi man prøver at gøre verden bedre. Den kan være en genvej til et rigere liv. For at bevare et barns liv gør man alt, inklusiv benytte løgnens kappe.

Det er tilfældet i afsnit 2, hvor en læge bliver tvunget til at agere Gud. Han skal overkomme et uløseligt dilemma for en gravid kvinde, hvis ægtemand ligger i dødens ingenmandsland, og hvad gør hun så med barnet, hvis fader er en anden, og når hun kun kan føde en gang i sit liv? Vil hendes mand kunne overleve? Hvis ja, vil hun ikke føde barnet.

Lægen vælger barnets liv og vistnok løgnen. Han stoler på sin intuition. Den historie repeteres i afsnit 8, hvor en kvindelig professor i etik, Zofia, i et møde med en betændt fortid, konfronterer sig med det faktum, at hun, der ellers hylder lægens handling, selv engang under den anden verdenskrig følte sig tvunget til at give slip på en jødisk piges liv. Siden har professoren levet i et moralsk helvede, og passende nok er det i afsnit 8, at *Dekalog* får allegoriens karakter, når Zofias offer, Elizabetha, der altså overlevede rædslerne siger, at Polen er et sært land. Man hænger fast i fortiden og er ikke nået frem til nutiden. Savn og sår fra verden af i går repræsenterer så stærke følelser, så Zofia kun kan tale til sin students bedre jeg, til deres evne til selv at vælge; selv er Zofias liv gået i frø. Hun ser Elizabetha bede, mens professorens gud er den moderne

ensomhed. Og hun bor i en opgang, der huser folk, der kunne bo alle andre steder i verden, som hun siger.

Lægen og Zofia omgår sandheden. Traumernes verden og uløselige modsætninger kan de alligevel ikke ophæve. Den skæbne deler de to med de øvrige hovedpersoner.

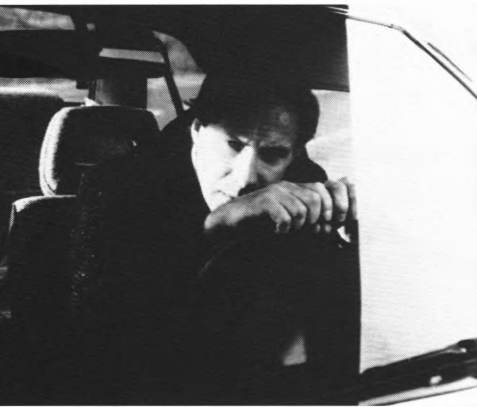
Kærligheden

Flere af filmene har i indledningsbillederne en markering af hvor dybt inde i mentaliteten, de udspiller sig. Og det er dybt: nattens mørke er deres startpunkt og vitterlig har afsnit 3, 4, 7 og 9 det følelses, at de, abstrakt sagt, handler om ubevidst materiale, om sjælelige spændinger, der ligger så langt nede i figurernes indre, at sproget knapt kan rumme disse kræfter. Afsnit 3 fokuserer på en kvinde, der ikke kan klare at være alene juleaften og derfor, via et spind af løgne, lokker sin tidligere elsker væk fra familiens skød og ud i kulden. De genoptager et kærlighedsspil, hvor den ene glider væk, når den anden rækker ud, og omvendt, og tilslut står de to tilbage, kemisk rensede for illusioner om kærlighed. Foreningen mellem mennesker er en fejlagtig drøm.

Afsnit 4, 7 og 9 er endnu mere sjælevridende. I det førstnævnte demonstrerer Kieslowski sin vidunderlige evne til at vise, hvor sammensatte og komplekse følelser er. Hvad der er sandhed forbliver uklart. En happy end får vi ingenlunde, men nok en indrømmelse til intense og infantilt forankrede emotioner mellem det, der måske er fader og datter. Den unge skuespillererelev Anka gætter ud fra et brev fra sin afdøde moder, som faderen, der er i udlandet, har plantet, at faderen ikke er Ankas biologiske. Det vil sige, i virkeligheden gætter pigen, at

8 – Du må ikke sige falsk vidnesbyrd





9 – Du må ikke begære din næstes hustru

'Man ville have kunnet kalde denne film 'En kort historie om telefon': det ideelle instrument for alle, der aldrig mødes og aldrig forstår hinanden.' Krzysztof Kieslowski

der står det i brevet, og da hun konstruerer brevet for faderen, bliver de to nødt til at tage deres kærlige og intime tone op til overvejelse. Faderen kender ikke sandheden, har frygtet det værste, men står ved sine ømme følelser over for Anka. Tilsvarende forstår pigen nu bedre, hvorfor hun har haft svært ved at være sammen med jævnaldrende fyre.

Jeg mindes ikke nogen sinde at have set en så afbalanceret og psykologisk rigt facetteret film om incestuøse følelser som dette afsnit i *Dekalog*serien. Nok slutter det med en fundamental uafklarethed; tilbage bliver også Ankas ønske om, som en anden Nora, at det umulige skulle kunne ske. At alt kan være anderledes. En drøm flere andre i *Dekalog* formulerer. Håbet dirrer og bliver så tit slået ned. Det sker ikke i dette afsnit, blandt andet fordi Anka er klar over, at de modsætningsfyldte følelser, hun har bundet til faderen, ikke kan ophæves med et trylleslag. Det tilsvarende gør sig gældende for faderen; lette enkle løsninger på komplekse forhold finder man ikke i *Dekalog*. Heller ikke i virkeligheden for øvrigt.

De afsnit, der siger mig mest, er 5, 6 og 9. De to første er allerede blevet vist i biografversioner, og 9 er, som 6, en betagende og uforløst kærlighedshistorie. Det er måske det uforløste, der gør den så betagende. Den starter med en syndflodsregn; den skaldede Roman erfarer, at han er impotent for good. Værre kan det næsten ikke blive for den dygtige læge (Kieslowski har noget med læger, operationer!), men det bliver det. Det viser sig, at hustruen Hanka har en ung hårfarager elsker, og så kan Roman ikke tøjle sine raserede og sårede lidenskaber. Hvilket ikke betyder, at Hanka er en skurk,

der svigter den ydmygede mand. Det smukke og svære er, at historien slutter med en forening mellem det barnløse ægtepar – via en telefon. Det selvmord Roman har forsøgt, har mere været et nødskrig, og det fanger den intuitivt fattende Hanka. Intuition spiller en markant rolle i serien, den peger på en uophævelig kærlighed. I dette afsnit er det evident, for Kieslowski klipper de to adskilte elskende sammen, så vi ser, at de er i hinandens tanker, mens de er langt fra hinanden. Sådan er kærlighed, en overjordisk binding mellem mennesker.

Men der knytter sig endnu flere kvaliteter til den. Sand kærlighed sidder i hjertet, ikke mellem benene, siger Hanka, da hun i starten forsøger at hanke op i ægtemanden. Han korrigerer idealisten, for den der har manglen, har en kødelig indsigt: kærlighed er også 5 minutters stønneri. Hvor billedbevidst Kieslowski er, kan man konstatere i dette afsnit, idet adskillige scener viser, hvordan tilfældige genstande pludselig får ny betydning, i og med de har lighed med henholdsvis det mandlige og kvindelige køn. Roman projicerer som besat, og nu hvor kønslivet tilhører hans fortid, ser han ikke andet i sin omverden end seksualitet.

Den raffinerede betoning af Romans konflikt er så meget mere virtuøs, fordi Kieslowski, helt usædvanligt for vor tid, er en overmåde blufærdig billedmager. Til trods for at han laver deciderede kærlighedshistorier, er billederne intime, men langt fra erotiske i glamour forstand. De få elskovsscener, vi ser, er korte og smertefulde, ikke sanseligt æggede eller pikante. Det er der flere forklaringer på. Blufærdigheden har sine årsager. Dels signalerer diskretionen, at kærlighed uvægerligt trækker lidelse med sig, dels, i forlængelse heraf, er filmenes dæmpede billeder et udtryk for en respekt for figurernes integritet. Selv fiktionens mennesker har en urørlighedszone (for igen at snakke Løgstrupsk), og den tager instruktøren højde for. Folk får lov at beholde nogle hemmeligheder for sig selv.

Dekalogs dramaturgi udviser denne sympatiske reservation; modsat en effektiv amerikansk dramaturgi, alle er så vilde med i dag, kan man i Kieslowskis film møde figurer, der har spor som ikke bliver fulgt op. Mennesker har i dette fiktive univers et gådefuldt drag, og det mister de ikke. De har deres egne løse ender, blinde spor, akkurat som i livet.

Moralen

Hvad er så moralen, udover at Kieslowski ikke er moralisten, der dømmer sine

figurer, men en skarp iagttager af modernitetens mentalitet? At kunstens svar til religionens absolutte og autoritære fordringer er den sammensatte virkeligheds mangfoldighed. Det mangetydige og derfor uafklarede kommer sandheden nærmere end det entydige. Det absolutte erstattes af det relative. At kunsten ikke kan give svar, men rejse fundamentale spørgsmål. Ved ikke at foregøgle os, at der findes enkle, slagkraftige sandheder, kan kunsten være med til at befordre ny erkendelse.

Kunsten, i al fald Kieslowskis, viser mennesker, der håber på det umulige, gør det umulige og lever umuligt. Den viser mennesker, der alle har noget eksklusivt i sig. Men de har skabt en yderst uelsk værdig verden. En kultur hvor kærligheden ikke får meget ilt, men dog skjuler sig i dæknævnet Gud og har mange masker. Selv den mest forvredne kærlighed har sin smukke længsel efter hengivelse, efter at blive omsluttet af en anden.

'At eksistere lader sig ikke gøre uden lidenskaber', sagde Kierkegaard. *Dekalog* er en moderne passionshistorie, fuld af desperate lidenskaber, vidunderligt nuancerede beskrivelser af livfulde mennesker, hvis lidenskaber går grassat, mennesker der ikke kan fornægte deres indre sjælelige kaos. Kunsten er at gennemlyse hele denne brogede eksistens. Det lys skinner rent igennem i *Dekalog*.

10 – Du må ikke begære, hvad der tilhører din næste



Dekalog

Dekalog. Polen 1989-90. Instr: Krzysztof Kieslowski. Manus: Kieslowski, Krzysztof Piesiewicz. Musik: Zbigniew Preisner. Foto: Jerzy Rudziński (1, 10), Edward Klosiński (2), Dariusz Panas (3), Krzysztof Pakulski (4), Słowomir Idziak (5), Witold Adamek (6), Fariusz Kuc (7), Tomasz Suprowicz & Piotr Jaszczuk (8), Piotr Sobociński (9). 10 x ca. 55 min.