



Tilværelsens forunderlige

*Den sø, jeg pløjer, blev ej før besejlet;
Apollo styrer, Bør Minerva sender,
Ni Muser vise klart mig Stjernespejlet.*

**Kieslowski i kraftfeltet
mellem tilfældighed og
styring**

af Eva Jørholt

Det er næppe en tilfældighed, at Weronika synger netop denne tekst til sin første og eneste koncert, umiddelbart før hendes hjerte siger stop, og kameraet farer til himmels, hvorfra det betragter hendes afsjælede legeme. Filmen er *Veronikas to liv*, instruktøren Krzysztof Kieslowski, og teksten er hentet fra Dantes Guddommelige Komædie, Paradiset, Canto II, 7-9.

Hos Dante falder ordene netop som han selv og Beatrice står over for deres store rejse ud og op i Guds ukendte himmelrum. De betragter himlen og gør sig forskellige betragtninger over månens beskaffenhed. Hos Kieslowski toner en stjerneklar himmel frem på filmens allerførste billede, men på hovedet! Selv om den angivelige årsag til denne besynderlige synsvinkel straks efter afslø-

res – vi ser ud på verden med et blik tilhørende et barn, der står på hovedet – forekommer Kieslowskis jordiske Himmel er alligevel bemærkelsesværdig. For Kieslowski er himlen ikke noget hinsidigt. Himlen, eller Paradiset om man vil, findes her på jorden, i vores hverdag. Det gælder bare om at blive opmærksom på den. Og Kieslowskis filmkunst prøver at vise os vejen, ikke til et bestemt, veldefineret paradys af etisk eller religiøs, endsiges ideologisk beskaffenhed, men snarere til hver enkelts intenst sanselige tilstedeværelse i nuet.

Fra indledningens omvendte himmelbillede og den ledsagende dialog om stjernetaget klippes der rask til et efterårsblad i nærbillede, set gennem lup, og en barnesnak om bladets strenge og årer. Fra det uendeligt store til det uendeligt små. Eller måske mere korrekt: Det uendeligt store i det uendeligt små, i vore umiddelbare omgivelser, i et regn-

skyl, i en vandpyt eller i berøringen med en barked træstamme.

Hos Dante er Gud begærets endelige mål. Man kunne tro, det samme var tilfældet hos Kieslowski der efter, i *Dekalog*, at have opdateret Moselovens 10 Bud nu med *Veronikas to liv* har begået et værk, der nærmest vrimler med bibelske motiver. Imidlertid er det ikke nogen ortodoks kristen Gud, der besjæler Kieslowski og hans filmkunst. Efter eget udsagn er han ikke særlig troende, og hans gudsbegreb er da også hvad de rettroende sandsynligvis ville kalde yderst verdsligt. Kieslowskis gud er ikke en dømmende gud, men en sanselighedens gud, som overlader alle moralske domme til os selv. Hans gudsbegreb – eller livsfilosofi, kunne vi også kalde det – tager udgangspunkt i en tro på tilfældighedernes lovmæssighed, en vis orden i kaos.

'Æstetik est etik' lyder et gammelt ord, som ikke mindst oraklet Godard har skrevet under på med sit diktum om, at 'enhver kamera-vinkel er et spørgsmål om moral'. Men hos Kieslowski går det lige så meget den anden vej (hvilket måske i sidste ende kan komme ud på ét), for hos ham er der i lige så høj grad

Syv år tidligere konstateredes *tilfældigvis* på hospitalet i Terezas by et svært tilfælde af en hjernesygdom, hvorfor Tomas' overlæge blev hasteindkaldt til en konsultation. Men overlægen havde *tilfældigvis* iskias, han kunne ikke røre sig, og han sendte i sit sted Tomas til provinshospitalet. I byen var der fem hoteller, men Tomas' valg faldt *tilfældigvis* netop på det, hvor Tereza arbejdede. *Tilfældigvis* havde han lidt tid tilovers inden toget kørte, så han kunne sætte sig ind i restaurationen. Tereza var *tilfældigvis* på arbejde og hun serverede *tilfældigvis* ved Tomas' bord. Der skulle seks tilfældigheder til for at skubbe Tomas hen til Tereza, som om han ikke selv ønskede at komme hen til hende.

Han var vendt tilbage til Bøhmen på grund af hende. En så skæbningsvanger beslutning byggede på en kærlighed så tilfældig, at den overhovedet ikke ville have eksisteret, hvis hans chef ikke syv år tidligere havde fået iskias. Og denne kvinde, denne den absolutte tilfældigheds inkarnation, lå nu ved siden af ham og åndede dybt i søvne.

Som Milan Kundera, der her fremstiller essensen i 'tilværelsens ulidelige lethed', er det Kieslowskis overbevisning, at vor tilværelse i bund og

at ethvert engagement var lige legitimt ... eller illegitimt om man vil, for Kieslowski er ikke 'de store fortællingers mand'. Han tror på det enkelte individs moralske ansvar i en kompleks og uoverskuelig verden.

Også i *En lille film om kunsten at dræbe/Dekalog 5* står tilfældigheds-elementet i centrum. Hovedpersonen ender som morder, fordi hans søster er blevet dræbt af en spritbilist. Desperationen herover eksploderer en dag i et mord på en ukendt, taxachauffør, som tilfældigvis krydser hans vej netop på det tidspunkt, hvor hans navnløse hævnakt står over for sin realisering. Hvis denne taxachauffør ikke var kørt netop den vej på netop det tidspunkt; hvis han ikke havde nægtet at tage indtil flere andre passagerer op; hvis den unge mand ikke havde snuppet taxaen for næsen af et par andre osv. osv., var det sandsynligvis gået ud over et andet menneske, måske en anden taxachauffør. At det blev netop denne utitalende type, var (ifølge fiktionen selv) en ren tilfældighed – eller måske et udslag af en højere orden.

Samtidig bør man notere sig, i hvor høj grad Kieslowski lægger vægt på de usynlige bånd mellem indbyrdes totalt fremmede mennesker. Hvis en håndfuld unge fløse et eller andet sted i den polske provins ikke havde drukket sig fra sans og samling fem år tidligere og i fuldskab kørt den unge mands søster ned, ville taxachaufføren sandsynligvis have levet og haft det godt i sit fiktive univers den dag i dag. Usynlige bånd havde vævet hans skæbne sammen med en fremmed piges død i en fjern fortid.

Veronikas to liv handler også om usynlige tråde mellem mennesker, i dette tilfælde to kvinder, der er født samme dag, men vokser op i hver sit land uden at kende hinanden. De hedder begge Veronika – i hhv. en polsk og en fransk variant: Weronika og Véronique – de ligner hinanden som to dråber vand, de har begge noget med hjertet, og de er begge meget musikalske. Tilfældet eller hvad det nu måtte være – bringer dem sammen en enkelt gang, under en demonstration i Krakow, hvor Weronika er på besøg hos sin tante, og Véronique besøgende turist. Weronika får øje på sin dobbeltgænger og stivner. Véronique er for optaget af at fotografere til at se og være til stede i nuét, men bliver senere på baggrund af et af sine billeder gjort opmærksom på Weronikas eksistens.

dobbelthed –

tale om, at 'etik est æstetik' – måske mindre elegant som slagord, men ikke mindre spændende ud fra en filmæstetisk betragtning. I hans filmkunst finder troen på sanseligheden og på tilfældighedernes magt deres audiovisuelle og dramaturgiske ækvivalenser.

Verdens virkelighed

Alle regner vi det for utænkeligt at vort livs kærlighed skulle kunne være noget let, noget der intet vejer, vi mener at vor kærlighed er noget der måtte ske; At vort liv uden den ikke ville være vort liv. Det forekommer os at den dystre Beethoven med sin skrækkelige manke i egen person spiller sit 'es muss sein!' til vor store kærlighed.

Tomas tænkte på Terezas bemærkning om vennen Z. og konstaterede at der fra historien om hans livs kærlighed ikke klang noget 'es muss sein!', men snarere et 'es könnte auch anders sein': Det kunne også være gået anderledes.

grund er styret af tilfældigheder. Om vi går til højre eller til venstre, når vi en morgen træder ud ad gadedøren, kan totalt ændre den retning, vores liv kommer til tage, mener han, og selv om det er en trosbekendelse, der præger praktisk talt alle hans film, er den nok mest utvetydigt repræsenteret i en film, han lavede i 1981, og som slet og ret bærer titlen 'Tilfældet' (*Przypadek*). *Tilfældet*, som var forbudt under krigsretstilstanden, handler om en mand, der skal nå et tog. På denne enkle baggrund fortæller Kieslowski tre forskellige historier om, hvad der ville ske med denne mand, hvis han hhv. nåede toget, ikke nåede det osv. I ét tilfælde ville han blive glødende kommunist, i et andet lige så militant frontkæmper på Solidaritets-oppositionens side, og i det tredje en ganske almindelig læge. En sådan fremstilling af engagementets vilkårlighed var naturligvis en torn i øjet på systemet, ikke mindst da filmen syntes at sige,

Hendes kamera har set, hvad hun ikke selv så i øjeblikket. Begge kvinder har imidlertid en intuitiv fornemmelse af ikke at være alene i verden – en fornemmelse, som dog tager lige så smerteligt som uforklarligt slut for Véronique, da Weronika falder død om til sit livs koncert.

Det er næppe Kieslowskis hensigt at få os til at tro, at vi alle har en dobbeltgænger et eller andet sted i denne verden. Dobbeltgængermotivet skal snarere opfattes som en eksemplificering eller konkretisering af det forunderlige væv af tilfældigheder og lovmæssigheder, som knytter os alle sammen til mennesker, vi aldrig har kendt endsige hørt om, og måske aldrig kommer til at møde.

Kaos, determinisme og den frie vilje

Noget af det, der interesserer mig mest, er hvordan et menneskes liv kan berøres af en eller anden begivenhed, og hvordan hans eller hendes liv kan tage en helt anden retning, hvis han eller hun i stedet kommer ud for en anden begivenhed. Menneskerne er forbundet med hinanden ved usynlige bånd. Nu, Mens vi snakker sammen, er der måske en arbejder på en flyfabrik, der er oppe at skændes med sin kone. Hverken De eller jeg kender ham, og vi vil sandsynligvis heller aldrig møde ham. Men fordi han er ophidset efter at have skældt sin kone ud, er der en eller anden møtrik, som han ikke vil stramme ordentligt, som han ellers gør hver dag. Måske er det Dem, måske mig eller vore koner, der om fem år vil tage med netop dette fly på netop den tur, hvor det vil falde fra hinanden. Vores skæbne er forbundet med denne mand, men vi ved det ikke nu. I bund og grund handler det om, at der et eller andet sted i dette øjeblik sker noget, som vil udmønte sig i en eller anden fremtidig begivenhed. Problemet er bare at finde dette bånd¹.

En kaotisk og vilkårlig verden med en egen indbygget lovmæssighed, der alligevel skaber en vis orden. Kieslowskis filosofi kan minde om de nye toner i naturvidenskaberne, hvor man har erkendt, at naturens kompleksitet ikke lader sig tæmme til videnskabelig forudsigelser. I meteorologernes langtidsprediktioner kan en tilfældig sommerfugls basken med vingerne en tilfældig dag i Tokyo skabe snestorm i New York tre måneder efter. Og alligevel er der et vist system i naturens kaos, en indbygget, fraktal orden, som har fået

visse fysikere til at bekende sig til tao.

Kieslowski har så vidt vides ikke skiftet den katolske kirke ud med taoismen. Men hvis alt er et kaos af tilfældigheder, omend ordnet af en usynlig hånd på såvel mikro- som makroniveau, hvilket rum er der da for den fri vilje? De naturvidenskabelige taoister har ikke kastet håndklædet i ringen, og det har Kieslowski heller ikke. Som det fremgik så klart af hele konceptet for *Dekalog*, kastes vi nok rundt af tilfældigheder, men disse anbringer os til stadighed i situationer, som afkræver os en eller anden form for stillingtagen.

Den polske Weronikas sangtalent bliver opdaget ved en tilfældighed, hvorpå hun selv vælger at trodse såvel sin tilbeder Antek som signallerne fra sit svage hjerte, for i stedet at satse fuldt og helt på musikken. Efter Weronikas død følger den franske Véronique en uforklarlig intuition og opsiges *sin* sangundervisning. Ved et tilfælde møder hun derpå marionetdukkekunstneren Alexandre Fabbri og beslutter at vie sin tilværelse til ham, til kærligheden, mysteriet og sanseligheden. Hele tiden er det tilfældigheder – og gerne tilfældigheder, som følger et vist prædetermineret mønster – der stiller personerne i afgørende valgsituationer. Bevidst eller ubevidst må de træffe valg, som bliver af fundamental betydning for deres eget og/eller andres videre liv ... eller død.

I disse valgsituationer er de – som alle vi andre – overladt til sig selv, for ifølge Kieslowski findes der ingen gyldige facitlister. Ud fra en nøgternt objektiv betragtning har mur- og naglefaste etiske rettesnore vel strengt taget aldrig eksisteret, men det er for så vidt mindre væsentligt, når blot man har *troet* at have et sådant ydre alibi som grundlag for sine handlinger. De 10 Bud har udgjort et sådant etisk regelsæt, men Kieslowski ser dem først og fremmest som ti velskrevne sætninger, der især fascinerer ved deres uendelige mangtydighed, som bliver så meget desto mere synlig i en flydende verden uden faste holdepunkter.

Kan hænde, at den postmoderne profet Lyotards dekretering af 'de store fortællingers død' er baseret på de vestlige senkapitalistiske kulturers (s)tilstand, men alligevel er begrebet i sig selv næppe heller helt malplaceret i en østeuropøisk sammenhæng. Ikke mindst Polen har i løbet af praktisk talt hele sin om-

skiftlige historie måttet sande adskillige Store Fortællingers fallit, herunder såvel kommunismen som kristendommen/Kirken, og senest den nye Messias i Solidaritets skikkelse. I årene efter Stalins død var pessimisme, fatalisme og defeatisme de mest fremtrædende -ismer i polsk film, jvf. Polanskis *To mænd og et skab* og Wajdas *Aske og diameter*, begge fra 1958. I begyndelsen af 70erne afløstes sortsynet imidlertid af den såkaldte 'socialmoralisme', hovedsagelig repræsenteret ved Kieslowskis lærermester og kollega i filmgruppen TOR, Krzysztof Zanussi. Zanussis socialmoralisme koncentrerede sig om individet i banale hverdagsituationer, som imidlertid ved nærmere eftersyn altid åbnede op for etiske og politiske problemstillinger af mere almen karakter.

Kieslowski lægger sig tæt op ad Zanussis eksistentielistisk spørgende filmkunst, men hvor Zanussi lavede omhyggeligt forarbejdede fiktionsfilm, var Kieslowskis udgangspunkt dokumentarfilmen. Selv har han udråbt sig til at være 'den første realist i polsk film', og hvad enten det er sandt eller ej, så er det i alt fald sikkert, at han gennem det meste af sin karriere har gået balancegang på den smalle sti mellem dokumentarisme/cinéma vérité og traditionel fiktionsfilm. En for det meste iscenesat virkelighed gengivet i en reportageagtig stil, som kom til at præge en hel ny generation i polsk film fra sidste halvdel af 70erne og også smittede af på bl.a. polsk film 'grand old man', Andrej Wajda, der åbent har vedkendt sig sin gæld til Kieslowski, hvad angår stilen i film som *Uden Bedøvelse*, *Marmormanden* og *Jerrmanden*.

Dokumentarisme og tilfældighedens dramaturgi

[I fiktionsfilmen] er jeg tvunget til selv at finde på, til at skabe den verden jeg filmer. Desuden, når jeg laver en spillefilm, så ved jeg altid, hvordan den vil slutte. Når jeg laver dokumentarfilm, aner jeg det ikke. Og det er det, der er så fascinerende: Jeg har ingen anelse om, hvordan den indstilling vi er ved at optage, vil ende, og endnu mindre ved jeg, hvordan hele filmen kommer til at ende. Sådan som jeg ser det, er dokumentarfilmen en højere form for kunst end fiktionsfilmen, for jeg anser livet for at være mere intelligent end jeg: Det er i stand til at skabe situationer, der er langt mere interessante end hvad jeg kan finde på².



Skønt Kieslowski i dag udelukkende laver spillefilm, er dokumentarfilmens relative tilfældighedspræg ikke skrinnlagt. I såvel dramaturgi som audiovisuel æstetik har virkelighedens vilkårlighed endnu et vist spillerum i hans filmkunst, ... selv om ikke ret meget naturligvis er *virkelig* vilkårligt i hverken dokumentar- eller fiktionsfilm.

På det dramaturgiske plan kommer denne forkærlighed for tilfældighernes uforklarlige dynamik, for virkelighedens egne små fortællinger, bl.a. til udtryk i den måde, hvorpå han kan illudere at lade sin dramaturgi styre af en 'uforudset' kæde af begivenheder. Indledningsscenen i *De kalog 2* kan tjene til eksempel: Her igangsættes fortællingen af en viceværts fund af en død hare, som ikke har nogen umiddelbar betydning i den videre handling. Men den døde hare bliver en slags adgangskort til historiens hovedpersoner, for i sit forsøg på at finde ud af, hvor haren kom fra, opsøger viceværten en af beboerne i det moderne boligkompleks, en aldrende læge. Da det er blevet klart, at han ikke har noget med haren at gøre, fortrækker viceværten igen, men kameraet – og vi – bliver i lægens lejlighed. Kort tid efter går denne ud for at købe mælk og render på trapeafsatsen ind i en nervøst rygende nabokvinde, dramaets anden hovedperson. Kameraet lader manden gå ud for i stedet at vie kvinden sin fulde opmærksomhed. Naturligvis er der absolut intet overladt til tilfældet i denne sekvens, men Kieslowskis idé er at overføre (en illusion om) dokumentarfilmens nysgerrige søgen efter årsager og effekter til en stramt styret fiktionsverden.

Det samme gør sig i en vis udstrækning gældende i *Veronikas to liv*. Her er der ikke tale om en mekanisk følgen i hælne på en (fiktiv) begivenhedskæde, men snarere om en række 'uforklarlige scener og ele-

menter, som man måske nok kan gøre til genstand for en tematisk fortolkning, men som også kan anskues som et forsøg fra Kieslowskis side på at inkorporere virkelighedens mangfoldighed af indbyrdes usammenhængende forteelser. Det gælder således f.eks. den forsmåede polske konkurrencesangerindes opdukken på Gare Saint-Lazare i Paris, det gælder blotteren i Krakow, eller den udbombede bil foran et arabisk luftfartsselskabs kontor i Paris. Den reale verden er ikke organiseret ifølge klassisk lineær dramaturgi. Kun ved at øve vold mod virkelighedens komplekse mangfoldighed kan man reducere den til et stramt kausallogisk struktureret plot.

Til filmens visuelle æstetik har Kieslowski sine steder hentet inspiration i cinéma vérité-stilens kornede, dårligt belyste og rystede billeder – som f.eks. i scenen, hvor Véronique modtager det første brev fra sin på det tidspunkt ukendte beundrer. Som var det båret af en nyhedsfotograf på vej til sit livs scoop følger kameraet hende hæsblæsende ind gennem ejendommens port, ind til skraldespandene i gården, hvor Véronique i første omgang ekspederer den mystiske konvolut med indhold.

Beslægtet med dokumentarfilmgenren er tillige Kieslowskis anvendelse af 'virkelige' statister i massescenerne i Paris' gader. Da Véronique flygter beskæmmet fra marionetdukkefører i den tro, at han blot har eksperimenteret med hendes følelser, styrter hun ind og ud mellem en mængde mennesker, hvoraf nogle stirrer nysgerrigt direkte ind i kameraet, næsten som i et TV-nyhedsindslag. I samme flugtsekvens kaper Véronique en taxa for næsen af en mand, der tilsyneladende ikke 'hører med til filmen'. I alt fald masker Kieslowski sit billede af, så manden ekskluderes af billedfladen, sandsynligvis fordi han ikke må distrahere vores opmærksomhed fra hovedpersonen Véronique. Scenen er et interessant eksempel på, hvordan Kieslowski kombinerer sit dramaturgiske 'tilfældighedsprincip' med en stram kunstnerisk styring. Virkeligheden må hellere end gerne sætte sit præg på hans film, men inden for visse grænser, for det her er alligevel et kunstprodukt, det kontrolleres med hård hånd af sin skaber.

Tilfældighedsillusionen kommer desuden bl.a. til udtryk i den måde, hvorpå kameraet tilsyneladende fortvivlet forsøger at indfange perso-

nerne på disses vandring ind og ud af billefeltet. Man skulle mene, at såvel instruktør som fotograf måtte vide, hvor personerne i en fiktionsfilm befandt sig, ligesom det burde være unødvendigt at benytte håndholdt og rystet kamera i en scene, som lige så godt kunne have været optaget efter alle kunstens og den aktuelle filmteknologis regler. Når Kieslowski alligevel benytter denne tilsyneladende tilfældige, dokumentarfilminspirerede dramaturgi og æstetik, hænger det for mig at se sammen med hans overordnede, filosofiske tro på tilfældets magt, en tro som han forsøger at omsætte til filmsk formsprog.

Krzysztof Kieslowskis lille marionetteater

På den ene side spiller jeg med mig selv, og på den anden med tilskueren. Jeg foretager et træk og forudser tilskuerens reaktion, ja jeg må endog tænke adskillige træk frem. I denne forstand minder film meget om skak³.

Ligesom tilfældet i Kieslowskis livsanskuelser er indeholdt i en form for lovmæssighed, er det dokumentarisk vilkårlighedsprincip heller ikke hele sandheden om hverken hans dramaturgi eller hans æstetik. Som en anden marionetdukkefører har Kieslowski fuld kontrol og styring med de tråde, som væver filmens personer og scener sammen til et hele. Tilfældighederne er stramt iscenesat i en alt andet end tilfældig form. Der er orden i kaos!

Fra sin suveræne overblikspostion doserer Kieslowski de informationer, han ønsker at give os – f.eks. får vi nærmest 'en passant' at vide, at Weronikas tante vil oprette et testamente, fordi man i den familie har det med at dø pludseligt: et forvarsel om Weronikas eget snarlige endeligt. Han sammenstiller alvidende de to børns respektive optagethed af stjernerne og bladet; kontrastklipper med chokerende effekt fra den døde Weronikas synsvinkel i kisten til kødets opstandelse i form af et samleje mellem Véronique og hendes elsker, altsammen forbundet ved den sakrale musik fra Weronikas svanesang; kobler i det hele taget på forskellige vis de to kvinders skæbner; og konstruerer en slags kinesisk æske-parallel til den overordnede historie om de to Veronika'er – Alexandres eventyr om to piger, der på mange måder stemmer overens med den historie, Kieslowski fortæller os,

og alligevel ikke helt. De to kvinder spejler sig i hinanden, på samme måde som hele filmen spejler sig i Alexandres marioneteventyr, eller omvendt. I den overordnede dramaturgi i *Veronikas to liv* – som i Kieslowskis film i øvrigt – er intet overladt til tilfældet. Vilkaarlighederne er indkapslet i en stramt styret struktur.

Samme vekselvirkning mellem 'tilfældets æstetik' og kunstnerisk kontrol finder vi på filmens billedplan. Hvor nogle scener som nævnt lægger sig tæt op ad cinéma vérité-æstetikken, er andres visuelle udformning stærkt antirealistisk i deres ekspressive formalisme. Alene qua den gullige toning, der – ligesom i *En lille film om kunsten at dræbe* – ligger som et slør over de fleste af indstillingerne, lægger Kieslowski en iøjnefaldende distance til virkelighedens kaotiske farveflora. En tilsvarende stærkt kontrolleret forarbejdning af virkeligheden går igen i hans udstrakte brug af forskellige former for fortegnende optiske virkemidler. Vi betragter f.eks. verden gennem en togrude med en lille distraherende fejl i glasset eller gennem en transparent kugle, der får lov til at fungere som en art ekstremt fiskeøjeobjektiv, og i andre tilfælde – i scenen med den polske blotter eller indledningens omvendte himmelbillede – vendes kameraet effektivt på hovedet eller lægges brutalt på skrå. De mestendels ganske ekstreme virkemidler er for nogles vedkommende motiveret incidentalt på filmens handlingsplan – subjektive synsvinkler o.l. – men de fleste har deres udspring et sted uden for filmen, i den skabende bevidsthed bag værket, hos marionetføreren, der vekselvis manipulerer sine tråde i det skjulte og træder åbent frem i filmens spejl.

Den åbne filmkunsts strategi

Jeg vil ikke længere engagere mig i nogen militant sammenhæng.

Jeg har fået nok af politik og politikere. Jeg søger noget andet. Jeg søger den indre ro. Jeg ville ikke kunne lave en politisk militant film. Jeg ville ikke med ren samvittighed kunne vise en fyr, som engagerer sig for en eller anden sag. Jeg tror ikke, det vil kunne lykkes for ham, hvad enten han vælger Partiets synspunkter eller oppositionens. Jeg føler mig nært beslægtet med dem, der mener, at man først må feje for sin egen dør, før man går i gang med andres. Man må re-

parere vandhanerne, for at de skal holde op med at løbe. Man må samle det gamle toiletpapir sammen og ikke bare erstatte det med noget andet gammelt toiletpapir⁴.

Kieslowskis filmkunst bygger eksemplarisk bro mellem realisme og formalisme. Den kaotiske virkelighed får på én gang lov til at stå så rent som den nu kan i en filmisk repræsentation, samtidig med at den indkapsles og spændes op imod en stramt styret komposition, hvor intet reelt er overladt til tilfældet. Er det ikke at sætte sig mellem to stole? Det kan man mene, men måske der kunne være en pointe i netop ikke at sidde trygt og bekvemt på en stol. Måske man kan se på verdenen med et andet og friskere blik, hvis man betragter den fra en ukonfortabel og ukonventionel plads i gulvhøjde.

Gennem sin æstetiske manipulation, sin benhårde tilhugning og formning af virkelighedens umiddelbare fremtrædelsesformer gør Kieslowski det kendte mærkværdigt. Han tvinger os til se tingene på en fremmed måde og erkende fremmedheden, hvilket måske i sidste ende kan anspore os til igen at percipere eller sanse tingene, som de virkelig er, uden om sprogets og tankekemaernes forbindende blændværk.

Kieslowski provokerer os til at se og til at høre – ligesom Véronique ved at lytte meget opmærksomt til det tilsendte kassettebånd sporer afsenderen til Gare Saint Lazare i Paris. Kieslowskis nøje kontrollerede 'cues' i billeder og lyd skal imidlertid ikke føre os et bestemt sted hen, ikke til én endegyldig fortolkning, ikke til en bestemt overbevisning eller ideologi. Tværtimod lader han dem som regel stå i al deres ulogiske mærkværdighed, så det er op til os som tilskuere enten bare at suge dem ind, som de er, eller lave vore egne teorier om, hvordan tingene kan bringes til at hænge sammen, vore egne små fortællinger.

Ligesom han i *Dekalog* – og de fleste af sine tidligere film i øvrigt – afstod fra at give løsninger på de moralske spørgsmål, han tog op, men blot førte sin skalpel lige ind i problemets hjerte, drejede den rundt og videde såret ud, så vi selv kunne se, selv tag stilling, lader han det i *Veronikas to liv* være op til os, hvad vi vil få ud af filmen. Der er alle slags ledetråde – nogen, som kan føre fortolkeren dybt ind i den kristne religions mysticisme; andre er af mere

politisk art, og atter andre vedrører kunsten, osv. – men uanset hvilket spor man vælger at følge, vil der altid være elementer, som falder uden for ens forståelsessystemer. Det skyldes næppe, at Kieslowski ikke har været i stand til at få sin film til at hænge sammen i en logisk kontinueret helhed, men snarere at han ønsker, at den skal fremstå tilnærmelsesvis så mangfoldig og utæmmelig som den virkelige verden.

Hvor logikken kommer til kort over for såvel virkelighed som filmforståelse, dér kan sansningen træde i stedet. En film vil naturligvis aldrig kunne være intenst sanselig på samme måde som et favntag eller et regnskyl, vi bader ansigtet i, men som filmskaber kan Kieslowski håbe på at inspirere tilskueren til at genopdage brugen af sine sanser, til at bryde ud af glasklokken, rulle bilrunderne ned, føle på et træ og indoptage verden uden om de tillærte skemaer. Et creko, som Kieslowskis kolleger Greenaway og Wenders sandsynligvis også ville kunne bringes til at skrive under på – jvf. Wenders og Peter Handkes hyldest til barnets umiddelbarhed i *Himlen over Berlin*: 'Als das Kind Kind war, wußte es nicht daß es Kind war ...'

At vi er ude af stand til intellektuelt at begribe en verden byggende på tilfældigheder og en egen højere form for orden, er ikke en indsigt vor tids kunstnere og vor tids naturvidenskabsmænd har patent på. Således hævder Søren Kierkegaard i sin indledning til 'Begrebet Angest', at '...Tilfældigheden, som er et væsentligt Medhenhørende i Virkeligheden, kan Logikken ikke lade slippe ind'. Og Dante, der ganske vist har et noget andet udgangspunkt, skriver i samme Canto, *Verso il cielo*, som Kieslowski bruger i sin film:

*Hun smiled lidt og svared såhunde:
Når Verden farer vild i Ting, som ikke
ved Sandsenøglens Jiælp oplukkes
kunne,*

*Bør ikke meer Forundrings Piil dig
stikke;
Du seer, Fornuftens Vinger blive trætte,
Selv der, hvor Sandserne dem Bistand
skikke'.*

Noter

1. Kieslowski i interview med Hubert Niogret i 'Positif', no. 332, Oktober 1988.
2. Kieslowski i interview med Jacques Demeure i 'Positif', no. 227, Februar 1980.
3. Kieslowski i interview med Michael Ciment og Hubert Niogret i 'Positif', no. 346, December 1989.
4. Samme som 1.