

Blå og blind kærlighed

'Dekalog' viste vanskelighederne ved i nutidens Polen at efterleve Bibelens bud. I Vesten er troen erstattet af liberalisme og materialisme og i sin nye tredelte serie sætter Kieslowski sig for at undersøge hvordan det ligger med den borgerlige revolutions begreber om frihed, lighed og broderskab. 'Blå' handler om Frihed og Erik Svendsen vurderer den i forhold til andre værker af denne polske mester og moralist.

af Erik Svendsen

Krzysztof Kieslowskis *Blå* starter med en ulykke: 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 – som er det franske flags farver, og som danner titlerne på den trilogi, som den polske instruktør er i færd med at lave.

Indledningen 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 og vindens bytte, mens dens ejer, pigen Anna dør. Annas fader, den skattede komponist Patrice, dør også, mens pigens moder, Julie, overlever som den eneste.

Blå er historien om, hvordan Julie lærer at leve ovenpå tabet af sin familie.

I dialog med 'Dekalog'

Ekspositionen byder sig også til som et allegorisk udsagn om trilogien, for kan det være et tilfælde, at instruktøren starter med at vise de tre farver i en bold, som vi forbinder med en katastrofe? Det er nærliggende at se startscenen som en overskrift til miniserien, som, hvis vi går auteuragtigt 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. Som titlen antyder, var den røde tråd de bibelske bud til menneskene, og i mine øjne viste de 10 film, hvor svært det ligger med at leve efter de religiøse fordringer. Kieslowskis figurer ville gerne, kunne blot ikke. Den statsstyrede modernitet gjorde de 10 bud bydende nødvendige, men moderniteten gjorde også den gamle tro umulig.

Instruktørens nye serie 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, kvasiantropologisk analyse, styret af en udenforstående, en kunstner med historiske rødder som ikke ganske kan ækvivaleres med vestlige.

Hvordan ser det mentale landskab ud i den vestlige modernitet, 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 fællesmarkedes 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 fra? Det er meget overordnet sagt disse spørgsmål, der er ledetrådene i Kieslowskis film.

Næste værk i serien, *Hvid*, udspiller sig for størstedelens vedkommende i Polen, hvortil en mand vender tilbage, efter at hans franske hustru har hånet ham for manglende mandighed og ringe evner til at skrabbe penge til sig. Manden vil ikke have disse ydmygelser siddende på sig, og i Polen, det exkommunistiske samfund, viser han, hvordan man kan blive en vinder, og hvordan der altid er nogen, der er mere lige end andre. Dermed slutter historien nu ikke, at dømme efter det referat man kan læse i den nyttige bog 'Kieslowski on Kieslowski', som landsmanden Danusia Stok har samlet.

Selv når Kieslowski fokuserer på den frie verden, kan han altså ikke lade være med at vende tilbage til sin baggrund i øst. Jeg ser det som et

udtryk for historisk bevidsthed, en rodfæstethed som måske også er nødvendig for at profilere den kunstneriske analyse af den mangfoldigt moderne kultur.

Friheden som isolation – og behovet for at hjælpe

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 og 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 undskyld 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. 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*. Den har såvidt jeg ved ikke været været vist i danske biografier.

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 at 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, lever 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 kamerateat. Hos Kieslowski i et smukt lys i smukke naturomgivelser, som var de to døde i paradys. Kærlighedens vilkår i Polen anno 1984.

En dementi af det vestlige frihedsbegreb

Blå er nærmest den diametralt modsatte 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 ultimativt fri og bliver dermed en øde ø i storbyen. Men – og det er her Kieslowski vender op og ned på liberalismens kongstanke, friheden – filmen viser, at Julie uvægerligt drages mod andre, ligesom hun ikke, hvor meget hun end vil, 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. Der er også 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 Julie 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 af-grundens rand, kaster sig ud i elastikspring eller går på line. Det er den vestlige modernitet, modige og frygtløse mennesker som partout vil realisere sig selv. Man turde mene, at det er en absurd, omvendt Sisylfosagtig 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 kældertoiilet. Martres enken ikke af jalousiens ejendomsfor-nemmelser, såret kærlighed? Måske.

Svaret må blive svævende, og filmens udgang ophæver så vidt jeg kan se Julies konflikt. Den smukke og på mange måder jordnære kvinde bliver selv ophøjet til et symbol, et menneske som

legemelligør 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 almenmenneskelig kærlighedsfor-dring, der siger, at vi ikke kan leve uden hinanden.

Frihed er i vores samfund lig med at berige sig i varer, men den frihed giver ikke adgang til sjælen. Det gør den frihed som Julie dementerer derimod.

Imod den hellige og almindelige individualisme

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 musefamilie, der bor i Julies spisekammer, minder hende om det elementære liv. Ganske vist bliver dyrene og deres fysiske nærvær for meget for hende, og hun låner nabosens kat til at gøre det beskidte arbejde. Men den aktion viser igen, at hun har brug for andre, uafsladeligt.

'I've got an increasingly strong feeling that all we really care about is ourselves. Even when we notice other people we're still thinking of ourselves' siger Kieslowski et sted i 'Kieslowski on 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 kameraindstillinger, som havde vi hendes øjne, og i den syntetiserende finale med drømme-syner, 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.

Blå

(Trois couleurs: Bleu). Frankrig-Polen 1993. Instr.: Krzysztof Kieslowski. Manus: Kieslowski og Krzysztof Piesiewicz. Foto: Sławomir Idziak. Lyd: Jean-Claude Laureux. Klip: Jacques Witta. Musik: Zbigniew Preisner. Med: Juliette Binoche (Julie), Benoît Régent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Very (Lucille), Emmanuelle Riva (Modren). Distr: Camera Film, 100 min. D-prem 15.10.1993.