



# Hvid for lighed?

*Er kærligheden demokratisk? Følger kærligheden det borgerlige samfunds spilleregler? Søger kærligheden at stille de elskende lige? – spørger Erik Svendsen efter at have set anden del af Kieslowskis trilogi Tre Farver.*

Det skal ikke forstås som en undskyldning, men jeg har af praktiske grunde kun kunnet se Kieslowskis andet værk i trikoloreserien, *Hvid*, en gang. Og en god film skal ses mindst to gange for, at man kan få hold på den. Det vil sige, jeg mente at have nogenlunde styr på filmen, indtil det gik op for mig at andre, der så filmen ved samme lejlighed, som jeg gjorde, udlægger historien og dens figurer ganske anderledes end jeg gør. Ergo; med forbehold for ændringer (!?) vil jeg hævde, at Kieslowski har lavet en film, som ser let og munter ud. Men det er bedrag. Grunt bedrag.

*af Erik Svendsen*

Det er der for så vidt ikke noget nyt i, det nummer har Kieslowski før lavet. Det nye er at hovedpersonen, sine utvetydigt livsduelige egenskaber og sin livslyst til trods, ender med at trække sig selv og sit livs kærlighed ned, ender med at ødelægge det som ellers måske kunne blive muligt igen. Komedien bliver tragisk. Sort, ikke 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 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.

### Opsøger fortiden

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 vejet 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*'s afsnittet.

Hvad skal Karol i Polen? Han skal score en masse penge, genvinde sit tabte selv for at få Dominique tilbage. Han skal vise, at der er nogen, der er mere lige end andre i det nye Polen. Det lykkes til fulde. Karol bliver en 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 blevet en skygge af et menneske, der ikke under sig nogen fornøjelse. Det skulle da lige være at ringe til Dominique 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 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, vender til slut. Men med hvilke følger?

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. Måske skal rigmanden nu til at spille den, der forbarmer sig over Dominique og ikke vinder, men køber hende tilbage.

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 sjæle-

lig 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 skabelsesmaleri, 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 måske 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 bar de 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, uelsk værdig?. Er *Hvid* en profetisk allegori om, hvordan hævnen kan blive sød i fremtiden?

Under alle omstændigheder: Man bliver ikke hurtigt færdig med *Hvid*.

**Hvid** (Trois couleurs: Blanc). Frankrig-Polen 1994. Instr.: Krzysztof Kieslowski. Manus: Kieslowski og Krzysztof Piesiewicz. Foto: Edward Klosinski. Lyd: Jean-Claude Laureux. Klip: Urszula Lesiak. Musik: Zbigniew Preisner. Med.: Zbigniew Zamachowski (Karol), Julie Delpy (Dominique), Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (Jurek). Distr.: Camera Film, 91 min. D-prem. 4.3.1994.