

Kunstneren



Kieslowski har afsluttet sin farvetrilogi over den borgerlige revolutions fundamentale begreber. Erik Svendsen samler trilogiens tråde og finder i Rød en begrundelse for at hvorfor instruktøren stopper en af moderne europæisk films mest lysende karrierer.

af Erik Svendsen

Kieslowskis trilogi handler angiveligt om frihed, lighed og broderskab, som symbolsk markeres med de tre farver (blå, hvid og rød) i trikoloren. Indgangsportalen *Blå* måtte nødvendigvis foregå i Frankrig, i den kultur hvor de ypperligste fordringer for den moderne vestlige civilisation første gang blev manifesteret med revolutionær kraft. Med frihedsdrømmen blev det borgerlige samfund til og siden er det vestlige menneske blevet opdraget til at prise friheden som det bedste guld. Kieslowskis ærinde er imidlertid ikke at hylde friheden, derimod at undersøge den, ja mere end det: Konklusionen i *Blå* er, at frihed er, om ikke af det onde, så dog ikke værd at stræbe efter. Det vidunderlige er ikke at være fri; det vidunderlige er at skabe, at blive begæret af andre. Vi tror på friheden, men i det øjeblik den er en realitet flygter vi fra den. Hovedpersonen Julie flygtede af sorg ind i sig selv, ville skabe sit eget indelukkede univers. Hun ender med at bryde ud af sin skal. Frihed er ikke at være fri for andre, frihed er at vælge at eksistere med andre levende væsener.

Heroverfor foregik *Hvid* i det turbulente øst, i instruktørens hjemland Polen. Ganske vist laver Kies-

lowski aldrig (mere) film med klare politiske overtoner (som fx i *Blind Kærlighed*), men ikke desto mindre er det vel udslag af skæbnens ironi, at en film, der overvejende foregår i et samfund, som for ikke længe siden skulle være virkeliggørelsen af den rene lighed, i den grad demonstrerer, at menneskene i denne prosaiske verden, heller ikke efter at Polen er overgået til vestlige-liberale tilstande, kan gøre krav på at leve i lighed. Slet, slet ikke hvis vi spørger efter det almenmenneskelige, i denne sammenhæng efter hvordan kærlighedens vilkår er.

Hvid viste med al ønskelig tydelighed, at demokrati ikke har meget at skaffe med kærlighed. Lighed er blændværk, i særdeleshed når det drejer sig om de lidenskabelige bindinger som mennesker uafadeligt knytter ind og ud mellem hinanden. Vi kan håbe, at ligheden bliver mulig, næppe regne med at det sker.

Det afsluttende værk, *Rød*, er trilogiens syntese. Historien udspiller sig i et blandingsamfund, i Genève, der er en stor by i et lille land med mange enklaver. Her skal trådene samles, hvilket sker i 'bogstavelig forstand' i slutningen, hvor vi et øjeblik får at vide, hvordan det er gået med hoved-personerne fra de samtlige tre

film. Uden at sige for meget: Det går alle godt. Utroværdigt godt, kunne man måske mene. Men Kieslowski er både en god romantiker og en ironiker.

Instruktøren er også en systematiker. Derfor handler *Rød* om broderskab, den tredje fordring som bar den franske revolution. Hvilket broderskab toner da frem i rødtligt skær? Ser man på filmens happy-end, er det afgørende at ulige (!) par finder sammen. Det er ikke det eneste mirakuløse. Det ser også ud til, at mennesker kan transcendere tid og rum og åndeligt knytte bånd. Måske er denne mulighed endnu vigtigere end den åbenlyse parkærlighed, som vi ser på en fragmentrig tv-skærm. Såvidt jeg 'læser' *Rød*, så er den store forening, den der virkelig gør broderskabet, mødet mellem de to hovedpersoner, Valentine og dommer Kern. Et møde som ikke inkluderer fysiske favntag, hvilket dog ikke gør kærligheden mellem de to mindre. Tværtimod havde jeg nær sagt.

Hvad jeg siger om trilogien er altså, at den rigtignok fortæller konkrete historier som beskriver frihedens, lighedens og broderskabets vilkår, men ihukommende den patetiske slutning på *Blå*, hvor kameraet

som voyeur

i en bevægelse forbinder afsnittets figurer, samtidig med at vi på lydsporet hører en orkestral korhyldet til de bibelske ønsker om tro, håb og kærlighed, vil jeg mene, at det i lige så høj grad er disse værdier trilogien undersøger, som det er de bærende værdier i den vestlige civilisation. I det perspektiv handler *Rød* om den kærlighed mellem mennesker, der er betingelsen for et broderskab.

Modellen og misantropen

For ikke at være alt for kryptisk må jeg kort sige lidt om, hvad der sker i *Rød*. Den unge fotomodel Valentine er kæreste med en fyr, der farter verden rundt. Han mister sin kuffert i Polen (så han har træk fælles med Karol i *Hvid*), og opholder sig, mens fortællingen foregår, i England. Fyren ringer uafsladeligt, ikke for at sige søde ord, snarere for at lufte sin uberegtede jalousi og for at gøre sig bemærket. Kedelig karl. En skygge af en mand, som filmen ikke viser ét billede af.

Derimod er der mange af Valentine, der ikke tilfældigt bliver spillet af Irène Jacob, som også havde hovedrollen i *Veronikas to liv*. Overfor hende bor en ung jurastuderende. De to krydser ustandselig vej, uden at de bemærker hinanden. Men tilskueren mere end aner, at der er noget mellem de to. Hvorfor ellers mødes så tit?

En aften kommer Valentine til at køre en hund ned. Hun opsøger dens herre, der åbenlyst har trukket sig tilbage fra omverdenen (som Julie i *Blå* kunne have gjort det, hvis det ikke var, fordi instruktøren mente, at hendes liv var til mere end det). Og så dog: Den pensionerede dommer lever og ånder tilsyneladende kun for ét. Hans lidenskab er at overvåge andres passionerede liv, liv som udelukkende ser ud til og lyder til at være baseret på livsløgne og (selv)bedrag.

Det er noget af et møde mellem Valentine og Kern. I første omgang

er de hinandens diametrale modsætninger. Den ene er hjælpsomheden selv, den anden ser vi ikke tilfældigt første gang med et bortvendt ansigt. Kern hader livet; den erkendelse giver ham kraft til at leve misantropisk videre. Hunden forbinder de to. Man kunne også sige, den markerer det elementære liv, som har hjælp nodig. Den frihedselskende Julie blev svag i knæene, da hun så en rotte med unger i sit køkken. Synet af de svage dyr fik hende til at opsøge andre (med den hensigt at dræbe dyrene). Valentine, derimod går til dyrlægen for at redde hunden. Dommer Kern insisterer på at betale for operationen, selv om han siger, at Valentine kan beholde dyret.

Den lille morale i den store historie er, at de to, den unge kvinde og den gamle mand, er fælles om at ville forlænge liv. Andres og hinandens. Det sidste er det essentielle i *Rød*. De to omvender hinanden, omvendt, igen, der ikke et øjeblik er nogen lighed mellem Valentine og Kern. Det er primært Valentine som foranlediger en udvikling hos Kern. Til gengæld fungerer den gamle dom-

mer som lidt af en faderfigur for kvinden, én som hun kan lære af og en som gør hende klogere, fordi hans eksistens og livsfilosofi tvinger hende ud af rollen som en tyggummispisende ung, smuk udvendighed, der pryder byen på gigantiske plakater.

Valentine og den jurastuderende Auguste får angiveligt hinanden i enden. Eller gør de? Er det ikke snarere Valentine og Kern, der får hinanden, ganske vist gennem en stedfortræder. Først via hunden, så via Auguste. I ånden er det de to, den unge kvinde og den gamle mand, der hører sammen. Det er de to som binder trilogiens modsætninger sammen. Kern vil gøre alt (om) for Valentines skyld, derfor kommer han



Side 16: Fra *Rød*. Til højre: Kunstneren – Kieslowski – på arbejde som voyeur med kameraet som det forlængede øje.

med gode råd som den uerfarne kvinde intuitivt adlyder. Dommeren holder op med at dømme, holder op med at reducere sig til historiens tilbagetrukne bedrevindende vidne. Gennem mødet med Valentine drømmer dommeren om at genvinde det tabte.

Det umulige i *Rød* er, at den postulerer magisk, at historiens fejl kan gøres om. Kernen i den historie er Kern, deraf navnet. Dommeren er på to måder filmens brændpunkt, dels i forhold til kærlighedshistorien, dels i forhold til en overordnet problematik, som jeg ser som det helt afgørende i *Rød* og overhovedet i Kieslowskis (senere) produktion, nemlig voyeurismen. Det punkt kommer jeg til senere. Først den nære lidenskabshistorie.

Kærlighedens smerte

Kieslowski elsker snurrige historier, der griber ind over hinanden. Baggrunden for Kerns mistrøstighed er en kærlighedsfallit. Som ung nyudklækket kandidat måtte han se sig vraget som elsker. Kvinden i hans liv foretrak en anden, en mand som han senere i embeds medfør møder. Kan han leve med i det skjulte at være en hævner? Er det nok at blive dagligt bekræftet, når han overhører andres erotiske telefonsamtaler, som gang på gang viser menneskelig afmagt? Vel næppe, hvorfor Kieslowskis digter en mulighed ind i historien.

Auguste fordobler og omskriver Kerns historie. Den unge jurastuderende gentager Kerns ungdomshistorie et langt stykke af vejen, men ikke hele vejen igennem. Også han bliver glad kandidat, jubler med sin elskede, for så i næste øjeblik at blive svigtet af hende. Toppen af ydmygelsen er, da han lister op på et hus og fra 2. sals højde ser ind i sin elskedes soveværelse, hvor hun morer sig med en anden og bedre mand. Som i *Dekalog 6* ser Auguste på, og det erotiske favntag trækker vanen tro hos Kieslowski mere på smerte end på lyst. Mig bekendt er der kun én scene hos instruktøren som synes blottet for ubehag ved det erotiske, nemlig starten af *Veronikas to liv*.

Denne forsmædelige tilsidesættelse er en reprise af Kerns kærlighedshistorie. Også på en anden led slægter Auguste Kern på. Til den afsluttende eksamen lod Kern sig i sin tid lede af en tilfældighed; lærebogen faldt på gulvet, og de sider, som

den lagde sig på, var dem, kandidaten blev overhørt i. Det samme sker for Auguste, og det er sikkert slet intet tilfælde, at Auguste taber sin bog på gaden, lige efter at Valentine i bil har krydset hans vej.

Hvad kan man lære af det?

Tilsyneladende har de tre meget at gøre med hinanden, og det ser ud til at dommeren er den, der trækker i trådene. Han bruger Auguste som et medium, måske uden at han ved det. Og med mediet og Valentines eksistens kan den gamle dommer indhente det forsømte, begynde forfra. På to afgørende punkter er Valentine ny ilt for Kern. Han erfarer, at misantropi ikke er sandheden om menneskeheden; dermed er det muligt for ham at bryde den fortrængte fortid op. Og ikke bare det: Istedet for at blive ved med at leve med triste minder om forsmåelse forstår Kern, at Valentine er den kvinde, han ikke kan andet end elske. Da Auguste er dommerens yngre alter ego ender det altså med, at Kern ikke som Julie trækker sig fra verden, derimod med at han tager sin gamle bil ud af garagen og vender tilbage til samfundet. Den bevægelse kulminerer med, at han på et tv, lånt af Valentine, ser, at kærligheden sejrer som vores eneste rigtige tro, den altgennemtrængende kærlighed der ikke kender til grænser, hvorfor den er det håb, der binder mennesker.

Den symbolske forening mellem Valentine og Kern er lige så virkelig som den korrespondance, der holdt de to Veronika'er sammen i *Veronikas to liv*. Filmene fra 1990 og 1994 har altså det elementære fællestræk, at grundidéen er metafysisk, at fysiske grænser er til for at blive ophævede.

Voyeurisme: Almodóvar og Kieslowski

Rød (og *Veronikas to liv*) er konciperet af en romantisk ånd. Jeg vil imidlertid mene, at det er lige så vigtigt at se filmene som refleksioner over filmmediets væsen, refleksioner over den voyeurisme som uvægerligt knytter sig til det at lave film og dermed holde mennesker ud i en arms længde. Så vidt jeg kan se er diskussionen af voyeurismen i Kieslowskis univers samtidig det 'sted', hvor man må søge beviser for instruktørens ord om, at det er slut med at lave film, jf. devisen Never trust the Teller, trust the Tale. Hvis det er rigtigt at instruktøren vil stoppe med at

lave film, må forklaringen eller forklaringerne hertil ligge i filmene selv. Ganske vist har polakken i et Cannes-interview trukket lidt i land, hvad angår den ultimative frasigen sig erhvervet og ganske vist har jeg selv tidligere argumenteret for det modsatte synspunkt med *Blå* som belæg: Julie vælger jo netop at dele sit liv med andre, blandt andet fordi hendes lyst til at skabe musik er så stor, at den opløser hendes selvvalgte splendid isolation. Alligevel vil jeg i det følgende argumentere for den tese, at man kan læse Kieslowskis film, *Rød* i særdeleshed, som historier, der peger frem mod et produktionsstøp.

Der er en lang, kritisk tradition i filmkunsten for at pointere blikkets magt og såvel voyeurismens fortrængeligheder som dens muligheder. Hitchcocks *Rear Window* og Michael Powells *Peeping Tom* er to af klassikerne, mens Pedro Almodóvars *Kika* er et aktuelt eksempel. Fælles for de tre er, at voyeurismen er funderet i psykoseksuelle miserer. Oven i det skal, som John Orr fremhæver i sin *Cinema and Modernity* (1993) tilføjes, at den moderne kultur er en overvågningskultur. Kameraet er et våben, identisk med (videns)magt, hvorfor mange film i den modernistiske tradition, som John Orr undersøger, udmærker sig ved en høj grad af selvrefleksivitet, der både kan mod- og tilsvare den omgivende okulare kultur: 'As an instrument, the camera has grown up as part of a culture of surveillance whose possibilities it enhanced. Cinema, as a medium, was destined, therefore, to be highly self-conscious. In all the great modern film-makers there is a tendency to take issue with the power of the gaze, and to explore the sensitivity of the camera as its willing instrument' (*Cinema and Modernity* side 60).

Skriver Kieslowski sig ind i denne kritiske tradition? Både ja og nej, vil jeg mene. En sammenligning mellem Pedro Almodóvars *Kika* og *Rød* er oplagt, hvis det særegne ved den polske filmskabers arbejde skal præciseres. I *Kika* har figurerne to passioner: De er vældig optaget af erotik, og de er vilde med at se på, det sidste via brug af medier. Deres lidelse ligger i remote control'en eller sidder i kameralinsen. Helt efter den psykoanalytiske drejebog handler det om at sikre sig mod kastrationen, om at agere som en fallos og om at bruge teknikker, der giver

fallisk magt. Foreningen mellem mennesker er imaginær, hvorfor den fører smerte med sig. Ingen kan få nok, heller ikke selv om de ser på i en uendelighed.

Koblingen mellem medier og erotik er det ene karakteristikum i *Kika*. Det andet er, at filmen selv indarbejder en kritik af billedmediets magt. På den ene side skildrer den fikserede mennesker med udprægede voyeuristiske træk, på den anden side integrerer filmen dette moderne kulturtræk i værket selv, pointerer det kritisk i sin egen spragledede form. *Kika* er et studium i en altomsgribende voyeurisme, som rammer filmen selv.

Pedro Almodóvar trækker i sit formsprog på en modernistisk tradition. Hans værk er stilistisk splittet, ligesom filmen er uafklaret hvad angår den mediemagt den selv eksemplificerer i en historie, der skal forstås som en kritik af den selvsamme tendens. Logisk nok må den tone, der bærer filmen hjem, være ironisk. *Kika* skildrer en gennemgribende fremmedgørelse, som bedst holdes ud ved at blive garneret med masser af (selv)ironi.

Kieslowski og Almodóvar ynder begge at beskrive voyeurisme, men der er pokker til forskel på de måder de skildrer tilskuergørelsen af det moderne menneske på. En vigtig forskel ligger i formsproget: Hos Almodóvar er værket selv mærket af kiggeriet, filmen gør ustandseligt demonstrativt opmærksom på iscenesættelsesskuespillet. Splittelsen ligger i værket selv. Hos Kieslowski ligger splittelsen snarere mellem værket og tilskueren. Den ene trækker på en modernistisk tradition, mens den anden synes at tænke mimetisk. Kieslowski benytter sig af en særegen krydsning mellem realisme og symbolisme, der stiliserer voyeurismen idet den samtidig fordobler den.

Det er med Kieslowskis figurer, som det er med hans films publikum: den, der trækker sig fra verden, kan overskue den hemmeligt, men den distancerede er dermed også placeret i en både almægtig og afmægtig position uden for livet. Den, der ser på, er isoleret og bedrevdende. Dommer Kern i *Rød* er prototypen. Han er på en gang en Gud og en levende død.

Voyeurismens etiske forankring

Hvis man nu drister sig til vulgært

at forbinde det fiktive værk med den, der skaber fiktionen, instruktøren Kieslowski, er det nærliggende at se dommer Kern som en mand, der har et skæbnefællesskab med Kieslowski. Leger man med denne biografistiske (fejl)slutning bliver det klart, at *Rød* peger frem mod en ophævelse af voyeuristens, eller skal der stå kunstnerens, distance til livet.

I min artikel om *Dekalog* (Kosmorama 193) gjorde jeg opmærksom på vinduets betydning i serien. Vinduet er både udtryk for en trækken sig fra livet udenfor, og for indespærring. Vinduet er det almindelige menneskes fængselsgitter, hvorfor det må forstås som et godt tegn, at dommer Kern undlader at reparere de vinduer som hans naboer knuser, fordi de er vrede over, at han har overvåget dem. Når glasset er væk, er eneboeren ved at bryde igennem til livet på den anden side af væggen.

Hvad er det Kieslowski utrætteligt har gjort i mange år? Set os gennem et glas, gennem kameralinsens optik. På vores vegne har han gjort sig til dommer over vores gerninger, næppe for at fordømme os, nok snarere for at vise hvem vi er. Dog; han har tillagt sig en guddommelig position. Kunstneren har skarpsindigt betragtet os og dermed har han automatisk måttet trække sig tilbage fra det almindelig liv. At være kunstner inkluderer nødvendigvis en tilbagetrukket, en art voyeurisme.

Det er sådan Kieslowski fremstiller voyeurismen. Som en essentiel nødvendighed, som et grundvilkår. En skæbne som vi helst vil undgå, men synes bundet til. Men hvor det karakteristiske for forgængerne i filmhistorien er voyeurismen anskuet som en erotisk forviklingshistorie med dybe rødder i psyken, er den for Kieslowski etisk forankret. Konstitutionel. Fordi de moderne mennesker er på afstand af hinanden, fordi vi lever i en okular kultur, hvor vi mere overvåger hinanden end vi lever med hinanden, og indirekte fordi kunstneren Kieslowski kommer til at placere sig som en distanceret livsagttagere.

Jeg gætter på, at instruktørens hang til at skildre menneskelig adskillelse, som bliver ophævet, hænger sammen med ønsket om at slå en streg over kunstneren som tilskuer til tilværelsen. Bemærk igen den hårfine forskel der er mellem Kieslowski og den modernistiske tradition, som excellerer i figurer,

der er fulde af skygger, af fordoblinger og fraspaltninger, hvorfor det uhyggelige kan ligge såvel i figurens indre som i den truende omverden. Hos Kieslowski er det karakteristisk snarere sådan, at figurerne supplerer hinanden, at de komplementerer hinanden. Forskellen kan synes minimal. Den er markant. Jeg havde nær sagt: Instruktøren dæmper sin guddommelighed ved at skildre mennesker, som tilsammen danner en enhed. Kieslowskis fordoblinger tilslører den distance, der er mellem iscenesætteren, historien og tilskueren i biografmørket.

Den skæbnsvangre distance til livet, som så at sige er forudsætningen for Kieslowskis film, resulterer i anden omgang i værker, som helt ned til den mindste detalje synes mærket af tilfældet som ledetråd. Eva Jørholt argumenterede overbevisende for det synspunkt i sin anmeldelse af *Veronikas to liv* (Kosmorama 199), og senest har Michael Rasmussen været inde på noget lignende i en artikel i Kritik (nummer 107). Hertil vil jeg sige: Alle disse tilfældigheder er dog plantet af den næsten guddommeligt indsigtfulde bagmand, som så på filmens udsigelses- og udsagnsniveau kan forlede os til at tro, at det partikulære, det singulære, det enestående tilfælde og skæbnens (u)gunst gejer os gennem tilværelsen. Meget vel, men der er en dommer, et centrum, som lader tilfældet råde. Ikke Gud, derimod en guddommelig kunstner, som at domme efter sine værker ikke længere kan leve med at være tilskuer. Som god omend uortodoks katolik ved Kieslowski, at 'du må ikke have andre guder'. Det er derfor *Dekalog 1* var så hård i sin dom over den videnskabstro fader, og det er derfor instruktøren laver et så grumt, ironisk portræt af dommer Kern. Han holder op med at overvåge andre, bekender sin voyeurisme og slutter med at se tv. På den anden side: Hvis Kieslowski har tænkt sig at sidde og se fjernsyn kan han jo lige så godt fortsætte med at være voyeur, bare på et kunstnerisk skabende niveau.

Rød (Trois colour: rouge). Frankrig-Polen 1994. Instr.: Krzysztof Kieslowski. Manus: Kieslowski og Krzysztof Piesiewicz. Foto: Piotr Sobocinski. Lyd: Jean-Claude Laureux. Klip: Jacques Witte. Musik: Zbigniew Preisner. Med Irène Jacobs (Valentine), Jean-Louis Trintignant (Dommeren), Jean-Pierre Lorit (Auguste). Distr.: Camera Film. Længde 91 min. D-prem: 12.8.1994.