

En scenes anatomi: 80'erne set fra den anden side

Af [MIKAEL BUSCH](#)

Into the Groove, som består af klip fra *Desperately Seeking Susan* (1985)... *Sweet freedom*, hittet fra filmen, hvori Billy Crystal og Gregory Hines var *Byens hurtigste strømere* (1986)... osv, osv. You Tube er en magisk jukeboks, som døgnet rundt kan hensætte øjne og ører til den gyldne tid, 1980'erne. Set fra den anden side af jerntæppet så verden dog anderledes alvorlig ud. Her var hverdagen hverken gylden eller pastelfarvet. Men Krzysztof Kieslowski havde evnen til at skabe film, der kunne vække universel genklang.

Prolog: pastelfarver og Patos

Hvis jeg skulle sammenfatte min erindring om 1980'erne i et enkelt billede, ville jeg spontant vælge Demi Moore i sin glansrolle i *Kliken fra St. Elmo* (*St. Elmo's fire*). Men skulle Joel Schumachers æstetisk indbydende film fra 1985 bedømmes under evighedens synsvinkel, ville den formentlig få en temmelig hård medfart. Det må jeg nok erkende: pastelfarvet overfladeæstetik forklædt som en generationshistorie. Alligevel har film som *Kliken fra St. Elmo* og *The Breakfast Club* fra samme åren særlig plads i mit hjerte.

Det er sådan, jeg har det med de populærkulturelle frembringelser, der blev skabt på netop det tidspunkt, hvor jeg nåede min ungdoms zenit. Jeg er født i 1962 og har derfor en særlig glæde ved at dyrke min tabte ungdom gennem gamle musikvideoer fra 1980'erne. For det er nok især musikken fra den gyldne men for evigt tabte tid, der får mit hjerte til at banke lidt hurtigere. Det legendariske album *I feel for you* med den amerikanske sangerinde Chaka Kahn - fra det magiske (ikke dystopiske!) år 1984 - er simpelthen en del af mit væsens rod.

Men i virkeligheden er min erindring om 1980'erne mere sammensat end som så. Ja, nærmest skizofren. Jeg har nemlig også Krzysztof Kieslowskis film inde under huden. Jeg blev opmærksom på den mesterlige polske instruktør, mens jeg aftjente værnepligt. Kieslowskis hovedværk, *Dekalog*, havde premiere kort tid efter at jeg havde afsluttet min uddannelse til sprogofficer i polsk ved Hærens Specialskole.

Her var ingen glamourøse overflader. Ingen pastelfarver. Ingen postmoderne ironi. Ingen trommemaskiner. Her var kun ganske få personer. Mange nærbilleder af ansigter. Mørke farvetoner. Kraftige symboler, der samskaber med en helt nøgen stil. Her var især: alvor. Her var endda - som noget ganske selvfølgeligt - patos. Et enkelt eksempel fra *Dekalog 2*: den kræftsige Andrzej svæver mellem liv og død på hospitalet for til sidst på mirakuløs vis at overleve. Forinden - som et forvarsel - har man i et ultranærbillede set, hvordan en humlebi, der er havnet i et glas, kæmper for sit liv og til sidst når op over kanten. Jeg var dybt betaget.

Dekalog: et kuldslået åndeligt klima

Dekalog blev lavet med udgangspunkt i det kuldslåede åndelige klima, der var fremherskende i Polen i midten af 1980'erne nogle år efter indførelsen af undtagelsestilstanden i 1981. I en bog (Kieslowski 1993, s. 163) siger instruktøren selv:

"Kaos og uorden var fremherskende i Polen i midten af 1980'erne -



Fig. 1.



Fig. 2: Demi Moore (født 1962); et smukt ikon for 1980'erne. Her nogle år efter glansrollen i *St. Elmo's Fire*.

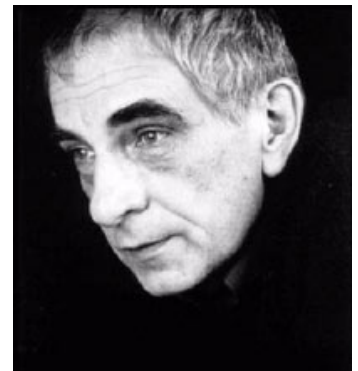


Fig. 3: Krzysztof Kieslowski (1941-1996); en polsk humanist og katolik. Her i lettere dæmonisk positur.

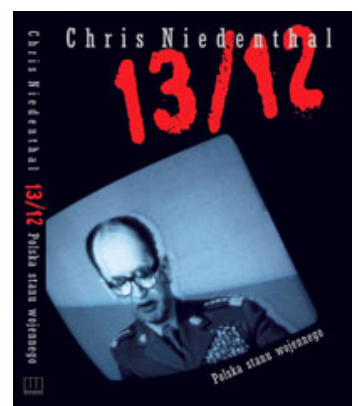


Fig. 4: Manden med de tonede briller.

overalt og i stort set alle menneskers tilværelse. Anspændtheden, håbløsheden og frygten for, at det ville blive endnu værre var umiskendelig.”

Det er derfor interessant, at *Dekalog* også vakte genklang i det dekadente vesten. Kritikere og kulturdebattører stod nærmest i kø for at hylde den beskedne polak for at genrejse filmkunsten som kunst midt i den postmoderne nivellering af alting. Årsagen til at Kieslowski er slået igennem i både øst og vest er nok, at han udelukkende beskæftiger sig med tilværelsens fællesmenneskelige grundvilkår. F. eks. kærlighed. Men også menneskets fundamentale ensomhed. Menneskets iagttagelse af de andres liv, ikke sjældent i rollen som voyeur. Politik er han overhovedet ikke optaget af.

Selve idéen om at undersøge De ti Buds relevans i et moderne samfund var dog ikke Kieslowskis egen. En dag sagde advokaten og manuskriptforfatteren Krzysztof Piesiewicz til instruktøren: ”En eller anden burde lave en film om De ti Bud...Du skulle tage og gøre det” (s. 163).

De besluttede sig for at vælge et bestemt boligkompleks i Warszawa som ramme for alle historierne. Efter polske forhold var der tale om en ret høj standard, men de fornemmede intuitivt, at *Dekalog* nok kunne slå an i udlandet. Den enorme størrelse og den grå farve giver et helhedsindtryk af anonymitet og trøstesløshed, som mange uden videre kunne nikke genkendende til også i vesten. Mange sider af den barske polske hverdag - rationeringskort og køer uden for butikkerne - er bevidst udeladt.

Et godt udgangspunkt for at indfange det særlige ved Kieslowski kunne være en scene i *Dekalog 6*, som, ligesom *Dekalog 5*, findes i både en kortere tv-version og en længere biografversion.

Første del af posthusscenen: et metafysisk skær

Den lange filmversion, *Krótki film o miłości* (”En kort film om kærlighed”), har en nærmest mirakuløs slutning, hvor alt stadig synes muligt mellem den erfarne kvinde, Magda, og hendes unge, desillusionerede beundrer, voyeuren Tomek. Kieslowski mente dog selv, at TV-udgavens slutning er mere i overensstemmelse med livets - barske - realiteter.

I modsætning til filmudgaven starter og slutter tv-udgaven af *Dekalog 6* med et møde mellem de to hovedkarakterer på det posthus, hvor den unge Tomek er ansat. En sammenligning af disse to sekvenser, som altså fungerer som en slags ramme, er et godt afsæt for den, der gerne vil forstå Kieslowskis - efter nogles opfattelse sikkert noget æteriske og efter andres formening forbløffende banale - syn på kvinder og kærlighed. Det er derfor posthusscenen anatomi, der skal undersøges nærmere.

Magda, som i den første indstilling ses en face, indfried i Grazyna Szapolowskas skikkelse til fulde manuskriptets (Kieslowski og Piesiewicz 1990, s. 158) signalement af den kvindelige hovedperson. Hun ænser ikke den unge postassistent, der arbejder på den anden side af glasruden. Hendes blik er selvtilstrækkeligt og utålmodigt. I den anden indstilling, hvori Magda ses i profil, leder Tomek på skrømt efter den postanvisning, han - som det senere viser sig - selv har lagt i Magdas postkasse for at komme i nærkontakt med den kvinde, han allerede har beluret gennem et år. Tomeks blik, som befinder sig lige midt i ruden, er intenst optaget af Magdas selvoptagne aktiviteter: hun tømmer sin sko for en sten, mens hun ryster håret på plads. Den tredje indstilling er et nærbillede af Magdas hårpragt set fra Tomeks synsvinkel. Herefter ses Magda bagfra (4. indstilling) og igen frontalt (5. indstilling).

Efter at man således har været hele vejen rundt om Magda, sker der i 6. indstilling noget bemærkelsesværdigt og højst ejendommeligt: den samtale, Tomek fornøjet fører om den fiktive postanvisning, fører han med et spejlbillede af Magda. Men vel at mærke ikke et naturligt spejlbillede, som man har set det i de første indstillinger. Spejlbilledet af Magdas ansigt fremstår nu i overstørrelse og har et næsten metafysisk skær.

Ansigtet kommer til at dække Tomek, således at Erik Svendsen med rette kan fastslå, at ”det umage par er forenet fra første færd i og med

General Wojciech Jaruzelski erklærer indførelse af undtagelsestilstand i Polen den 13. december 1981.



Fig. 5: Tristesse med international appel. Boligkomplekset i udkanten af Warszawa, hvor alle Dekalog-historierne udspiller sig.



Fig. 6: ”En kort film om kærlighed”. Biografplakat for den lange version af *Dekalog 6*.



Fig. 7: ”en kvinde på 25-30 år, blondine. Hun ser godt ud. Hun virker som et menneske, der kan klare sig selv og gøre, hvad hun vil, uden alt for mange skruller”.

at de ses tæt sammen i billedet" (Svendsen 1996, s. 110). Svendsen, som i øvrigt har skrevet en indsigtfuld bog om Kieślowskis kunst, har derimod næppe ret, når han skriver, at "man...ligeså vel [kan] sige det modsatte, dels fordi der er denne massive glasrude mellem de to, dels fordi vi kun ser Magda, når kameraet skifter position og filmer fra Tomeks side" (s. 110-111).

Jeg tænker her på, at det overnaturlige spejlbillede af Magda, som også etableres anden gang, hun indfinder sig på posthuset med en fiktiv anvisning midt i filmen, *ikke længere er der* i afslutningssekvensen. Der er sket noget afgørende undervejs i filmen, hvorefter personerne ikke længere er de samme.

Ekspositionsdelen: indføring i et voyeur-univers

Selve filmens ekspositionsdel - som følger efter den første del af nøglescenen på posthuset - er en elegant indføring i filmens voyeur-univers. Først høres lyden af en rude, der knuses. Vi ser glasskår på et gulv. Der er ribber langs væggen. Det må være en skoles gymnastiksal. Så høres et bump. En indbrudstyv hopper ned på gulvet. Den unge tyv er Tomek. Underlægningsmusikken er betydningsladet men ubestemmelig. Ouvertureagtig.

Der klippes nu til en helt anden lokalitet. Man ser Magda bevæge sig rundt i sin lejlighed. Der høres ikke en lyd. Det, der ses, ses gennem lejlighedens vinduer. Man ser hende vurdere kvaliteten af en gobelin, hun har lavet. Man ser hende svinge et pendul over en mellemmad. Man ser, hvordan man opfører sig, når man er sig selv og ikke iagttages af andre. Der krydsklippes et par gange mellem de to lokaliteter, indtil tyven har fundet, hvad han kom efter: en avanceret telelinse. Der vises et nærbillede af telelinsen, som nu befinder sig på et bord. Man forstår, at det var Tomek, der iagttog Magdas lejlighed. De to handlingsforløb var ikke samtidige. Tyveriet var et flashback. De to handlinger er nu bragt sammen via nærbilledet af telelinsen. Tomek ringer - for Gud ved hvilken gang - til Magda, hvis stemme nu høres. Hun er forbitret over denne terror.

Denne gang sker der imidlertid noget nyt. Tomek ringer hende op igen og siger et enkelt ord: "Przepraszam" ("Undskyld"). Dette er formentlig første gang, der har været nogen form for interaktion mellem de to (bortset fra på posthuset). Men dette er samtidig begyndelsen til enden. Som i alle *Dekalog*-filmene møder vi karaktererne på et tidspunkt i deres liv, hvor der skal ske noget afgørende. Noget skæbnebestemmende.

Anden del af posthusscenen: uskyldstabet

I filmens sidste sekvens - altså anden halvdel af posthusscenen - bliver der kun sagt én replik. Som i indledningssekvensen er der ingen underlægningsmusik. Det hele bliver sagt med blikke. I den første indstilling kigger Magda intenst ind gennem ruden til posthuset - er Tomek kommet tilbage? ". 2. indstilling (set fra Magdas synsvinkel): en kunde spærrer udsigten, men...jo, Tomek sidder der med indbundne arme. De synlige spor efter hans selvmordsforsøg. Tomek kigger op og registrerer, at Magda står udenfor.

3. indstilling: Magda kigger forelsket på Tomek og iler ind på posthuset. Selv efter at Magda er forsvundet ud af billedet holdes indstillingen påfaldende længe. Man ser grønne buske. Det er forår. Nederst til højre i billedet ses nu to orangefarvede postkasser. De var der ikke øjeblikket forinden. Kameraet er blevet tiltet en anelse. Det er meningen, at man skal se disse to orangefarvede postkasser, der står adskilt ved siden af hinanden. Kieslowski kan noget med genstande.

4. indstilling: Tomeks blik er hårdt. Magda nærmer sig derfor langsommere. Hendes naturlige spejlbillede ses i glasruden. 5. indstilling: Magda ses fra Tomeks synsvinkel. Nu er det hendes ømme blik, der befinder sig lige midt i glasrudens talehul. 6. indstilling: Tomek ses fra Magdas synsvinkel. Han ser hårdt på hende. 7. indstilling: Magda blinker to gange. Forelsket. 8. indstilling: uden at blinke formulerer Tomek den eneste replik: "Jeg belurer Dem ikke længere". 9. indstilling: Magda stirrer fortabt, indtil billedet går i sort og Zbigniew Preisners blide kærlighedstema slås an som akkompagnement til rulleteksterne.

Som det fremgår, er de to hovedkarakterer radikalt forandrede ved filmens slutning. Tomek, som i indledningssekvensen dyrkede Magda,



Fig. 8: "Jeg har set Dem græde." Den unge postassistent, Tomek, overvinder sig selv. Men i dette afgørende øjeblik lægges kursen mod katastrofen.



Fig. 9: Magda. Som man opfører sig, når man ikke iagttages af andre.

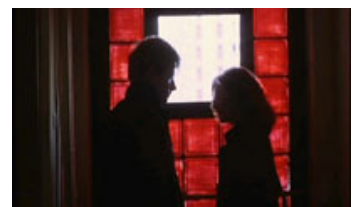


Fig. 10: Tomek og Magda foran en rude, forenede i kærlighedens forklarede lys. Kieslowski har en særlig forkærlighed for vinduesruder.



eller måske snarere det billede, han havde dannet sig af hende som den ideelle kvinde (sådan er det i hvert fald nærliggende at fortolke det oversanselige spejlbillede af Magda) er blevet hård. Banalt sagt mistede han sin uskyld, da Magda demonstrerede for ham, at der kun eksisterer seksualitet, ikke kærlighed. "Forførelsesscenen" forud for anden del af posthus-scenen ligner nemlig med Erik Svendsens ord mest "en forhørs-scene" (s. 114).

Magda, som i begyndelsen havde nok i sig selv har, for sent, erkendt, at Tomek vidste noget om kærlighedens væsen. Han har lagt spiren til de følelser, hun nu er opfyldt af, men som ikke længere kan gengældes. Kieslowski har selv udtalt, at "det væsentlige er den mandlige hovedpersons udvikling. Efter deres prøvelser er Tomek og Magda blevet bedre." (side 13 i Camera Films hæfte). Men det tragiske er jo, at de aldrig vil kunne elske hinanden samtidig. Da Tomek er parat - symboliseret ved blikket gennem glasrudens talehul - ænsrer Magda knap nok hans tilstedeværelse. Da Magda har erkendt, at Tomek "havde ret" (som hun siger på et tidspunkt i telefonen, da hun tror, han er i den anden ende) - at kærligheden findes - har Tomek mistet interessen. Det metafysiske skær er forsvundet.

Epilog: en hilsen til Hitchcock

Man kan sige, at *Dekalog 6* "handler om" sammenstødet mellem to opfattelser af kærlighed. Banalt sagt en fysisk betonet over for en metafysisk. Men dermed har man langt fra sagt det hele. Måske ikke engang det væsentligste. Et væsentligt aspekt af filmen er dens forankring i voyeurismen, et gennemgående tema i Kieslowskis film.

I *Dekalog 6* har den unge mandlige hovedfigur, da tilskueren drages ind i historien, allerede beluret kvinden i lejligheden overfor gennem længere tid. Det var hans eneste ven, værtindens søn, som nu er beskæftiget ved de polske FN-tropper i Syrien, der i sin tid "opdagede" den attraktive Magda; "G.S.D.B.T." ("godt skår, der boller tit"), som de siger. Vennen begyndte at belure hende med en kikkert, som Tomek overtog, da han rejste. Kikkerten udskiftes senere med en telelinse. Alle disse oplysninger gives dog først langt inde i filmen, da Tomek har inviteret Magda på café.

Da Magda hen mod slutningen af filmen er optaget af, hvor Tomek er blevet af efter sit selvmordsforsøg er hun på posthuset for at se, om han skulle være kommet tilbage fra sin hospitalsindlæggelse. En mand i læderjakke spærrer imidlertid for udsynet hende ved lugen, således at der opstår et moment af suspense. Denne mand, der formår at holde Magda og tilskueren på pinebænken en stund, viser sig at være instruktøren selv.

Dette er selvfølgelig en hilsen til Alfred Hitchcock, der som bekendt yndede at optræde som bifuld i sine egne film. Det er næppe tilfældigt, at Kieslowski, som ellers ikke har for vane at iscenesætte sig selv, vælger at optræde i netop denne film, som tematisk er beslægtet med alle tiders berømte voyeur-film, *Rear Window* (*Skjulte Øjne*, Alfred Hitchcock 1954).

Fig. 11: Magda har - for sent - indset, at kærligheden findes.



Fig. 12: Forførelsesscenen, som snarere ligner et forhør.



Fig 13: *Rød* (1994) blev Kieslowskis kunstneriske testamente. Den gamle dommer opgiver sin voyeur-eksistens og træder - ved den smukke Valentines mellemkomst - i forbindelse med det levende.



Fig. 14: Tomek (Olaf Lubaszenko) i rollen som voyeur.

Fakta

Dekalog blev optaget i løbet af blot 11 måneder og blev vist i polsk tv i 1988. Seertallene var gode.

De 10 historier, hvoraf *Dekalog 5* og *6* også foreligger i en længere spillefilmsversion, har været vist i danske biografier og på dansk tv i flere omgange.

Anvendt litteratur

Kieślowski, Krzysztof; Piesiewicz, Krzysztof. *Dekalog* (alle 10 manuskripter), Kbh. (Special-Trykkeriet, Viborg): Rosinante, 1990.


Stok, Danusia. *Kieślowski om Kieślowski*. Kbh.: Gyldendal, 1993.

Svendsen, Erik. *Kieślowskis kunst*. Kbh.: Frydenlund, 1996.

Mesterværket Dekalog 10 Film; udgivet af Camera Film i samarbejde med Statens Filmcentral.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

