

En scenes anatomi: At vende rigtigt

Af [OTTO PRETZMANN](#)

Der var engang, man måtte ryge i biografen. Det er længe siden, og fortsætter udviklingen, som den har stået på de senere år, varer det vel ikke længe, før cigaretterne også er fordrevet fra de historier, der fortælles på lærredet. Visse problemer for kommende historiske film kan forudses, men de er for intet at regne mod det tab af gestisk udtryksfuldhed, som instruktører og skuespillere nu skal imødegå. Hvor skal skuespilleren gøre af sine hænder? Hvordan skal man få stemning og røglåst lys i et barlokale?

Men mere står på spil. Også mere end cigaretter. At en cigaret og andre af hverdagslivets genstande kan frembære en hel ontologi som resultat af en fænomenologisk tilgang til filmkunstens skabelsesproces, kan opleves i Krzysztof Kieslowskis *Veronikas to liv* (1991), hvorfra en scene om lidt skal studeres nærmere. (fig. 0)

Tilløb

I Roman Polanskis *Chinatown* (1974) efterforsker privatdetektiven J.J. Gittes (Jack Nicholson) omstændighederne ved den prominente Hollis Mulwrays død – og bistås heri af den afdødes enke, Evelyn (Faye Dunaway). I en scene undervejs i den spegede historie følges de to ad i en bil, og denne scenes dramaturgiske funktion er at få bestemte brikker til at falde på plads både i hovedpersonernes og publikums hoveder - altså inden for den overordnede plotstruktur (her hjulpet på vej af en klassisk, kriminalistisk set-up/pay-off konstruktion). En tung sag for både instruktør og skuespillere (og publikum). Der hældes godt på med production-value, men Polanskis tæft viser sig i hans orkestrering af scenen på et niveau, som er under plotstrukturen – i hvad man kan kalde en *primær aktion*, hvis man accepterer betegnelsen *sekundær aktion* for alt det, der finder sted på det udfoldede, narrative niveau, der eksempelvis lader sig beskrive med hjælp af berettermodellen e.l. Scenens primære aktion består ganske enkelt i, at Gittes forsøger at få ild på en smøg – og har sin egen simple dramaturgi i akkumuleringen af den pinefuldhed, der følger af de gentagne forgæves forsøg (fig. 1). Den primære aktion driver publikum igennem tilegnelsen af informationerne på det mere udviklede niveau. Holder ham/hende i før-bevidst spænding. Den primære aktion udtømmer sig inden for scenen. Den har ingen metaforisk udtrykskraft. Den er ren motor, kunne man sige. (fig. 2).

Og så alligevel. Der bliver kludret med cigaretter i en anden af filmens scener, hvor Evelyn har opsøgt Jake Gittes på hans kontor. Deres samtale strejfer de anløbne sammenhænge i Evelyns forhold til faderen Noah Cross, og i en overspringshandling tænder hun en cigaret nummer to, mens den første ligger nytændt i askebægeret. "You have already one going", kommenterer Gittes (fig. 3). Cigaretrygningen organiserer her en betydningsstruktur, som har mere tyngde end i det foregående eksempel. Den udfolder karakter og situation ved at give skikkelse til Evelyns traume, der også afsløres ved hendes stammen ("My f-f-f-ather"), og ved at accentuere magtbalancen mellem hende og Jake (fig. 4). Men samtidig peger den metaforisk ind i filmens hjerte, der som alle noirfilm har to kamre og slår i en *totakts-rytme* – som bekendt ringer postbudet altid to gange. Flere end Evelyn har gang i to cigaretter samtidig. "I'm not going to make the same mistake twice" erklærer Hollis Mulwray i filmens begyndelse, og det koster ham

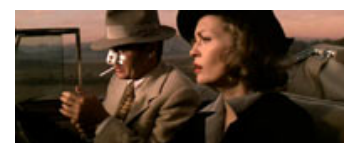


Fig. 1: Jake forsøger første gang.



Fig. 2: Jake forsøger anden gang.



Fig. 3: Evelyn tænder en cigaret til trods for, at hun allerede har tændt en i forvejen.



Fig. 4: En af cigaretterne må slukkes.

livet, for mod arvesynden kæmper selv en hædersmand forgæves. Men Jake Gittes har gang i et lignende håbløst projekt, en *genoprettelse* af det syndefald han i sin fortid oplevede i Chinatown, hvor alle katte er grå, og hvor mennesket mister sit navn og dermed sin skæbne. Det går simpelthen fortabt. *Forget it, Jake – it's Chinatown!*

Spørger man, hvorfor en genoprettelse aldrig kan lykkes i noir-universet, kan man søge et svar i Billy Wilders genredefinerende *Double Indemnity* (1944), hvor filmens femme fatale foreslår hovedpersonen Walter Neff at starte på en frisk, men imødegås af følgende statement: *It can't be like the first time. Something happened.* Biblens første 3 kapitler som *one-liner*, forfattet af Raymond Chandler.

Genopstandelse

Fra *Double Indemnity* til *La double vie de Veronique*.

Man kan dårligt undgå at hæfte sig ved den genoprettelses- eller kompensationsstruktur, der præger væsentlige værker af Kieslowski (foruden *Veronikas to liv* i hvert fald også *Rød*). Betegnelsen *fordoblingslogik* er foreslået (Erik Svendsen). I den lille synopsis, som dukkeføreren og børnebogsforfatteren Alexandre Fabbri udkaster til sin historie om to Veronikaer i slutningen af filmen, fremgår logikken tydeligt: de to piger, som fødes hvert sit sted i verden, er alligevel som forbundne kar – når den ene brænder sig på ovnen, overføres denne erfaring til den anden som en intuition, der beskytter hende mod den samme erfaring. Forestillingerne kræver to dukker, fordi de slider på dem, så de *falder fra hinanden*. Når den impulsive og hengivne polske Veronika, der skildres i filmens første tredjedel, realiserer sit kald, trods sit skrøbelige hjerte og ender i jordens mørke, aner hendes franske parallel Veronique, at hun må afstå fra at udleve sit sangtalent og finde en anden balance for at forblive oppe i luften og lyset. "Jeg ved altid, hvad jeg skal gøre", som hun siger til Alexandre. Det passer nu dårligt nok.

Kieslowskis film modsiger den fatalitet, der strukturerer noir-universet, og som har sat afgørende præg på den vestlige verdens filmfortællinger. Denne fatalitet er knyttet til de aristoteliske, lineære principper for beretningernes udfoldelse, og Kieslowski slipper via hele sin metode en dråbe syre ned i disse velsmurte og veltjente narrative mekanikker. I kraft af hele sit gemyt slår han imidlertid ikke ud med armene (som en Godard). Ud af et meget stilfærdigt sammenbrud opstår en ny vision.

Hvordan det sker, kan studeres i en lille scene, som finder sted efter opførelsen af Alexandres dukkespil på den skole, hvor Veronique arbejder, og hvor de første gang træffer hinanden. Efter forestillingen mødes deres blikke, mens hun fra et vindue følger, hvordan han pakker sin grønne varebil, der (som et logo) er dekoreret med et billede af den som sommerfugl genopstandne, afdøde danserinde. Senere tøver Veronique ved et træ, inden hun opsøger hospitalet for at gennemføre en hjerteundersøgelse, der (som vi erfarer senere) resulterer i et elektrokardiogram.

Scenen består af ganske få indstillinger og viser, hvordan Veronique kører frem mod en lyskurve og standser for rødt (fig. 5). I vejbanen ved hendes side standser Alexandres varebil, som hun ikke bemærker (fig. 6). Mens hun venter, fisker hun en cigaret frem og forsøger at tænde den (fig. 7). Alexandre afbryder hende med bilhornet to gange for at fange hendes adspredte opmærksomhed (fig. 8). De er adskilt af de lukkede bilruder, og gestisk får han hende til at forstå, at cigarettens venter forkert (fig. 9). Hun får den vendt og dermed tændt i den rigtige ende (fig. 10). (fig. 11). (fig. 12). (fig. 13). (fig. 14). Herefter skifter lyset til grønt og efter lyskurven deler gaden sig gaffelformet (fig. 15). (fig. 16). Alexandre forsvinder til venstre (fig. 17). – hvilken retning Veronique tager, ser vi ikke (måske skal indstillingen forstås som hendes point of view). Men forinden har vi i scenens mest bemærkelsesværdige indstilling fulgt hans bil med det kraftigt markerede logo glide frem i slow-motion, og her med tydelig angivelse af POV og dermed af Veroniques oplevelse af episoden. Har hun mødt en "guardian angel"? (fig. 18).

Tidsmæssigt finder mødet sted efter forestillingen på skolen, men kan ikke forstås således, at de følges ad fra skolen på samme tidspunkt. Veronique har i mellemtiden været på hospitalet, og desuden er det blevet mørkt. I den forstand er scenen løftet ud af det lineære og opleves som et møde "uden for tiden". Et tilfældigt møde – eller

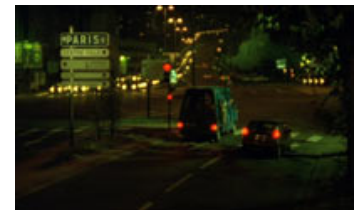


Fig. 5: Ankomst til lyskurven.

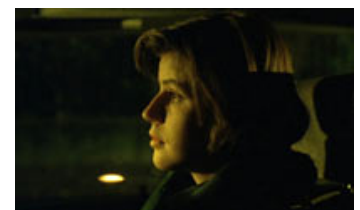


Fig. 6: Veronika holder for rødt.



Fig. 7: Bilhornet advarer første gang.

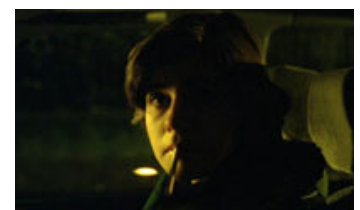


Fig. 8: Bilhornet advarer anden gang.

tilfældets musik?

Mikael Busch noterer i en artikel om Dekalog her i 16-9, at Kieslowski "kan noget med genstande", og i sin bog "Kieslowskis kunst" påpeger Erik Svendsen, at hans film tænker "i analogier, i ligheder og i magiske forbindelser mellem udtryk". Han hæfter sig især ved de genstande (brilleglas, glaskugle, måne, bold), som har "det cirkulære, det sammenhængende" til fælles.

Lige så afgørende forekommer mig Kieslowskis undersøgelse af genstande med lineær struktur, her altså en cigaret, der har det tilfælles med de andre lignende genstande, at den udmunder to forskellige steder. Hvilken ende er den rigtige? På cigaretten sidder der et filter, men tegner man en linie på en tavle, bliver det vanskeligere at afgøre, hvilken ende, der er den "rigtige". I den vestlige verden vil vi være tilbøjelige til at sige, at den begynder til venstre og slutter til højre, men man vil uden utidig indblanding kunne viske tavlen ren, tegne linien igen og frimodigt påstå, at man har vendt den om.

Filmens andre genstande med lineær struktur er eksempelvis elektrokardiogrammet, den røde snor, Veronique får med posten, lydbandet, snoren om nodematerialet, som Veronika knytter om sin finger. Og mange andre. I den omtalte scene også gaden, som i den ene ende fører sammen, og i den anden muligvis adskiller. Og ikke at forglemme træet, som Veronique berører både undervejs, men også i selve slutscenen, hvor kronens nøgne grene spejles i bilruden og strækker sig nedad som et rodnæ – et afsluttende eksempel blandt mange på en række spejlvendinger, der indledes med filmens åbningsindstilling. I Jordens mørke suger rodnættet i træets ene ende næring til den i luften og lyset florerende krone i den anden ende. Temmelig meningsløst at spørge, hvilken af træets to ender, der er den rigtige! Og lige så meningsløst at spørge hvilken af de to Veronikaer, som er den rigtige.

Filmisk grundforskning

Det forunderlige ved Kieslowskis univers af genstande er i mine øjne, at det ikke indbyder til metaforisk udlægning i traditionel forstand. Det orkestrerer heller ikke primære aktioner som eksempelvis hos Polanski. Det gestalter en form for realisme, som åbner for virkeligheden og dens genstande; tillader den og dem at komme til syne i en betydningsfuldhed, som aldrig bliver tung af betydninger. Kieslowski afskyede det prætentøse. Det ved vi selvfølgelig fra hans film, men også fra den mageløse Irène Jacob, som spiller filmens dobbeltrolle, og som fortæller om sit arbejde med instruktøren på Criterions smukke dobbelt-dvd-udgivelse. I lange samtaler og prøveforløb inden optagelserne udforskede de sammen rollerne, og Kieslowski bad uafslædigt Irène Jacob udkaste forslag til rent gestiske indfaldsvinkler til de to kvinder. Ud af dette materiale tog filmen form. Han ville filme de dele af vores hverdagsliv, som vi ikke lægger mærke til, beretter Jacob. De små ting, som vi normalt ikke filmer, og som *ligger ved siden af handlingen*.

Med sin forskende og afprøvende metode undgik Kieslowski påtrængende og prætentøs symbolik. Et materiale studeres og afløses overraskende og magiske mønstre. Hvad betyder disse mønstre? De opløser i hvert fald en gængs og indarbejdet lineært organiseret livsforståelse, som måske kan sættes i perspektiv af et digt af den svenske digter Gunnar Ekelöf, hvis forfatterskab fremviser kongeniale bestræbelser (Ekelöf, 1966):

Enkel är födelsen:
Du bliver du
Enkel döden:
Du är inte mera du
Det kunde ha varit omvänt
som i en spegelvärld:
Döden kunde ha fött dig
och Livet släckt ut dig
det ene såväl som det andra –
Och kanske är det så:
Ur Död är du kommen, långsamt
Utplånar dig Livet.

Det gestiske

I et essay om Franz Kafka, hvor Walter Benjamin belyser sceniske og gestiske elementers rolle i forfatterskabet, hedder det, at Kafkas værk



Fig. 9: Vend cigaretten!



Fig. 10: Det lykkes...



Fig. 11: ...sådan!



Fig. 12: Netop!



Fig. 13: Tak!

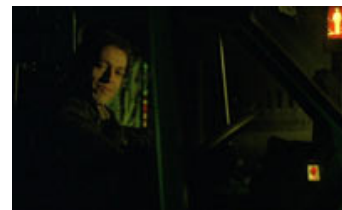


Fig. 14: Alt ok!



Fig. 15: Nu kører han sin vej.



Fig. 16: Hvorhen?

som helhed "fremstiller en kodeks af gester, der på ingen måde fra starten af har en sikker symbolsk betydning for forfatteren, men som tværtimod indsættes i stadig nye sammenhænge og forsøgsanordninger med henblik på afdækningen af en sådan betydning" (Benjamin 1996, s. 98). Forfatterens mange "ufærdige", gestikulerende væsener betegner Benjamin som "budbringere".

I sin glasklare og rensede form rummer Kieslowskis værk en lignende tilknytning til et myldrende, gestisk univers af ufærdige og ufuldbyrdede liv. Men samtidig et umisforståeligt budskab om, at disse liv får chancen igen i dit og mit liv. Vi er hinandens – og hinandens skæbne. Den sande mening med begrebet genopstandelse er, at vi genopstår i hinandens liv. Hans "metafysiske realisme" (Erik Svendsen) peger ind i det menneskelige fællesskab – ikke ud i ortodoks mystik. Således er der vel ingen grund til at undre sig over, at hans film holder sig lyslevende i en virkelighed, hvor globaliseringen i nudansk, miserabelt politisk perspektiv opfattes som en ensopret motorvej ud af Danmark (med et udtryk fra den politiske debat). Hos den europæiske (og kosmopolitiske) filmkunstner Kieslowski kan man finde belæg for, at enhver vej munder ud to forskellige steder. Og intet af disse to kan betegnes som "det rigtige".

Gad vidst om de lytter efter i Udlændingesservice?



Fig. 17: Den vej!



Fig. 18: En frelsende engel?

Fakta

Artiklen er tilegnet Ricardo Reyna, som jeg traf under festivalen for ny, latinamerikansk film, der hvert år i december afholdes i Havana – i år for tredivte gang. I Danmark ved vi så godt som intet om denne store og betydningsfulde filmfestival.

Bibliografi

The Criterion Collection: The Double Life of Veronique. (2 dvd'er)
Erik Svendsen: Kieslowskis kunst. Samleren 1996.
Danusia Stok (red): Kieslowski om Kieslowski. Samleren 1994.
Walther Benjamin: Fortælleren og andre essays. Samleren 1996
Gunnar Ekelöf: Sagan om Fatumeh, digt nr. 13. Bonniers 1966



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)