

Un altre Sinai. Sobre Krzysztof Kieślowski

Josep M. Lloró

Assagista i professor d'història

AL FILM ROUGE (1994), el darrer que va rodar el director polonès Krzysztof Kieślowski (1941-1996), hi ha dues escenes —en rigor, dues fotografies— amb què el creador de *Dekalog* contraposa el poder de la imatge publicitària —escenografiada, editada, persuasiva— al costat de la colpidora imatge televisiva de les «*breaking news*».

La primera es tracta d'una fotografia d'un gran cartell publicitari. Hi veiem Valentine (Irène Jacob) —una jove estudiant francesa que viu a Ginebra i que per guanyar-se la vida fa de model— de perfil mirant cap a la nostra esquerra, davant d'una tela vermella lleugerament moguda per una mica d'aire. És un anunci d'una marca de xiclets. La model ha estat capturada en una posa que el fotògraf ha perseguit insistentment: seriosa, trista. La imatge de la jove aparentment decebuda contrasta amb la força del vermell de fons.

La segona la veiem retransmesa per un televisor. Un ferri s'ha enfonsat al canal de la Mànega. Només hi ha set sobrevivents. Valentine n'és una. En arribar a la costa, els serveis de socors li donen una manta perquè es protegeixi del fred. Desemparada, la imatge periodística la fixa en el moment en què es gira i el seu perfil coincideix amb la posició de l'anunci. Ara el fons ja no és d'un vermell intens, sinó destenyit, pàl·lid.

La pretesa fragilitat que reportava l'anunci ha esdevingut una fragilitat real. La Valentine que surt a les notícies televisives d'última hora

és una persona que se sap radicalment vulnerable; la dona de l'anunci fingeix ser-ho. L'ídol publicitari convertit en una dona esparracada. Kiesłowski ens recorda que la simplificació de la imatge publicitària funciona com una fantasia que ens emmascara la realitat, mentre que la depredadora imatge periodística —en el cas de què tractem— ens despulla de la nostra intimitat més profunda per exposar-nos com a exemple, cas, o categoria davant dels altres, esquinçant la nostra intimitat. En cap cas, el director no en fa crítica. Per a ell aquestes dues imatges són un instrument per a narrar allò que l'interessa. Les dues imatges mostren situacions similars —tristor, preocupació— amb finalitats diferents. Però a la vegada són un senyal que ens recorda que el film funciona com una alegoria. Que la història que se'ns explica en primer pla remet a una altra història en un pla simbòlic. De l'ídol a l'*ecce homo*. De la distracció al despullament íntim que ens deixa desprotegits davant de nosaltres mateixos i dels altres. De què ens parla, doncs, *Rouge*?

Alegoria teològica

La darrera pel·lícula que va filmar Kiesłowski és una alegoria teològica. Una especulació sobre quin pot ser el Déu dels europeus i d'Europa després del naufragi. Del naufragi de les dictadures, dels totalitarismes —està rodada tres anys després de la dissolució de la Unió Soviètica—, i del naufragi de la cosmovisió europea de la qual només queden, esperant ser recuperats de l'enfonsament, alguns valors esparsos. A la seva trilogia *Trois couleurs*, de la qual *Rouge* és la part final, Kiesłowski busseja —les metàfores aquàtiques puntuen els tres films— per rescatar del fons del mar del segle xx alguns d'aquests valors. Ja no són valors purs. S'han enfangat i oxidat. En aquest sentit, allò que ens ensenya la trilogia és imperfecte.

El món que s'hi representa està macat. La felicitat, el progrés infinit, la humanitat alliberada i fraterna, res d'això no serà —ho sabem després de les catàstrofes del segle xx— el relat del futur. La utopia il·lustrada, que s'havia enfangat en la brutalitat colonial a l'Àfrica, mor torturada entre el filat de punxes que s'estén des de Verdum fins



Bleu, Blanc i Rouge: els tres films acaben essent una crida a la reconstrucció de la fraternitat, a la fe en un futur d'igualtat, un cant a l'esperança en la llibertat humana.

a Auschwitz i Kolyma. El paisatge moral de què parla Kieślowski en aquests films està teixit amb la traïció, la pèrdua, el càstig, o la desrucció de la confiança. Aquestes són les anècdotes que posen en marxa les històries de què parlen els tres films. La trilogia, però, es vol «revolucionària». Els colors que l'articulen són els de 1789. El futur està en el passat. Per això, els tres films acaben essent una crida a la reconstrucció de la fraternitat, a la fe en un futur d'igualtat, un cant a l'esperança en la llibertat humana.

Inspirada, doncs, en la simbologia republicana dels colors de la revolució francesa —blau: llibertat; blanc: igualtat; vermell: fraternitat—, cada episodi de la trilogia comença amb una revelació dolorosa que s'acostuma a declinar en forma d'infidelitat conjugal (tot i que a cada episodi es desenvolupa un altre fet feridor per als protagonistes). Tot el conjunt insisteix en la idea d'un final que demana un nou inici, una resurrecció. La trilogia, vista avui, és un acte de cinema proactiu, rebel, que apella a construir el futur.

A *Bleu*, la mort del marit i de la filla de la protagonista desencadena que aquesta conegui la infidelitat de l'home i el plagi que havia fet de l'obra d'ella. La protagonista, finalment, aconsegueix superar el trauma i torna a esdevenir la dona creativa i lliure que havia quedat submergida pel dolor. A *Blanc*, les promeses fetes per la seva parella a un ingenu perruquer polonès es revelen com un dolorós engany que el mouen a una venjança despietada, de la qual es penedirà i de la qual intentarà rescabalar la dona.

Rouge subsumeix aquestes trames i hi afegeix la seva pròpia. El film es construeix a través de la vinculació casual de tres personatges. Valentine, estudiant i model, que ve d'un trencament temporal amb la seva parella —un tal Michel, un home que no veiem i del qual només tenim notícies per mitjà de les insistents trucades que fa a Va-

lentine des de Londres, unes trucades que revelen una personalitat manipuladora, possessiva, insegura i gelosa. L'optimisme de Valentine li fa creure que aquesta relació es pot salvar, però Michel pertany al passat. El segon personatge és un jove opositor a jutge, Auguste (Jean Pierre Lorit), que manté una enjogassada relació amorosa amb una meteoròloga que ha muntat un negoci telefònic d'informació meteorològica a la carta. Però aquesta història no té futur —tot i que ell no ho sap—, perquè la noia coneixerà un home de qui s'enamorarà i amb qui fugirà de Ginebra. Finalment, tenim el jutge retirat Joseph Kern (Jean-Louis Trintignant), un home solitari i esquerp que es dedica a espionar les comunicacions telefòniques dels veïns, buscant l'infern que hi ha en vides aparentment felices i estables —per exemple, en una d'aquestes converses espiaades, descobreix que el veí que sembla un marit exemplar i un pare modèlic és un homosexual vergonyant angoixat perquè mena una vida que ja no desitja tenir. Valentine atropella un dia la gossa del jutge, que s'havia escapat. Identifica el propietari i, després que el veterinari li hagi curat les ferides, la hi torna. A casa del jutge, que viu en un turó als afores de Ginebra, descobreix que el magistrat es dedica a espionar els veïns amb un sistema sofisticat. Davant la reacció alhora escandalitzada i pietosa de la noia, el jutge decideix autodenunciar-se i posar fi així a les escoltes. Temptejant, Valentine i el jutge van teixint una relació d'amistat. Finalment ella decideix anar a Londres a buscar el seu company, i mirar de refer la seva relació. El jutge li recomana que prengui el ferri de Calais. Ella li fa cas. Abans que se'n vagi, el jutge li demana el bitllet i el comprova alleugerit. Per què? El ferri, en què també viatja Auguste, que persegueix la seva examant, s'enfonsa. Auguste i Valentine se salven. Les seves vides són a punt d'encreuar-se. El jutge veu el rescat i els dos joves a punt de trobar-se des del televisor de casa seva. Surt al porxo. Un lleu somriure se li dibuixa als llavis.

Com gairebé a tot el cinema de Kieślowski, també a *Rouge* l'atzar i la simetria són el motor que encreua i desfà destins. Auguste aprovarà les oposicions perquè li cau un dels llibres d'estudi a terra i llegeix la pàgina per on ha caigut obert el llibre, que resultarà el tema de l'examen. Valentine atropella la gossa que se li ha escapat al jutge i el



Film sobre la fragilitat, *Rouge* és també una reflexió sobre les responsabilitats secretes, de vegades inconscients, que ens lliguen als altres.

conceixerà. Auguste i Valentine viuen al mateix barri. L'amant d'Auguste és una de les persones espiades pel jutge. El jutge va aprovar les oposicions gràcies al fet que un dia li va caure un llibre obert pel que havia de ser el tema de l'examen. Valentine va conèixer Michel el dia que li va atropellar el gos...

Film sobre la fragilitat, *Rouge* és també una reflexió sobre les responsabilitats secretes, de vegades inconscients, que ens lliguen als altres. En aquest sentit, el personatge del jutge és el més interessant de la cinta i Kieślowski hi concentra la càrrega metafísica del film. Perquè aquest jutge retirat, que no pot, però, abandonar l'interès per les motivacions i els anhels humans —per això espia els veïns—, intenta, des del seu retir, comprendre què motiva les accions humanes. Sorpren a l'inici del film la seva aparent absència d'empatia. La seva gossa, que està prenyada, ha desaparegut. Quan Valentine la hi porta, la rebutja i la regala a la noia. Però la gossa és la «criatura» d'aquest home. Un dia, mentre va passejant-la Valentine, passen prop d'una església. La gossa s'escapa i hi entra. Valentine la segueix. La gossa, amagada, se li escapa de nou i torna amb el seu amo. Per què ha entrat la gossa a l'església, ens preguntem?

Una resposta possible té a veure amb la lectura filosòfica del film. Tractant-se d'una alegoria, de què més parla aquesta història, a part de la relació entre una jove estudiant i un vell jutge retirat que veu en ella la persona de qui s'hauria d'haver enamorat però que no va aparèixer al seu moment? La fragilitat de què parla *Rouge* neix de l'ensorrament de la confiança, del trencament del pacte metafísic que lliga Déu a la seva criatura. Com una gossa abandonada per l'amo, després de les catàstrofes del segle xx —del naufragi dels ideals il·lustrats i de l'humanisme transmès des de l'època dels grecs— els personatges de *Rouge* viuen en la incertesa i en la precarietat emocional. Res no els empara. Cap garantia de transcendència no els protegeix. Ni tan sols



La fragilitat de què parla *Rouge* neix de l'ensorrament de la confiança, del trencament del pacte metafísic que lliga Déu a la seva criatura.

l'amor. Valentine pateix en una relació marcada per la gelosia. Auguste veu com la seva parella fa l'amor amb un altre home, el traeix. El jutge sembla contemplar-ho tot, saber-ho tot. Sembla ser el testimoni passiu de la intempèrie emocional en què viuen els seus veïns.

Un Déu retirat

Però, qui és en realitat aquest jutge? Hem dit que la trilogia es clou amb un naufragi d'un ferri que remet al naufragi moral i històric d'Europa. En aquest film Kieślowski ha aprofundit la seva representació sobre la nostra solitud metafísica. Si als telefilms de *Dekalog* apareixia un àngel silent que contemplava mut i impotent les angoixes humanes, a *Rouge* és Déu mateix qui Kieślowski fa baixar a la terra, qui fa esperar ansios que les notícies televisives li confirmin que la seva jove amiga s'ha salvat. Efectivament, la figura del jutge en la seva lectura al·legòrica se'ns revela com un Déu retirat, un Déu envellit, solitari, que ha decidit esdevenir mortal no pas per redimir la humanitat, sinó perquè, exhaust, vol acabar els seus dies enmig de la seva creació. És un Déu/jutge, no pas un Déu/pare, ni un Déu/fill. I com a jutge ja se sent incapaç de dictaminar què és veritat i què és fals, què és bo i què és dolent. Consta senzillament que darrere cada vida hi ha una promesa simètrica de felicitat i de neguit, que tota vida vol apropar-se al paradís per a precipitar-se tot sovint a l'infern de les renúncies personals i de les vides malbaratades entre silencis i covardies. A la vegada, ell també és un supervivent del naufragi moral i religiós de la segona meitat del segle xx. Com el Joseph K. de Kafka ho era de l'ensulsiada de la civilització burgesa liberal causada per la primera guerra mundial.

No és pas casual, doncs, que les sigles del nostre jutge (Joseph Kern) coincideixin amb les d'aquell inculpat (Joseph K.). En tots dos



Aquest Déu jubilat, aquest Déu que ha decidit ser entre nosaltres, se sent culpable també del nostre naufragi, i per tant ell també és mereixedor, com a Déu/creador, de la nostra compassió.

casos hi ha un procés a resoldre. Però a *Rouge* la inversió teològica i artística que executa Kieślowski és total: el Déu medieval que jutja les seves criatures en un judici final és al film jutjat per la llei dels homes; el pantocràtor imponent, vestit amb roba curial, en la plenitud de la seva maduresa, que ens mira des de dalt de l'absis, ha baixat a peu pla i ara és un vell jubilat que penosament es recolza en un bastó. Un jutge que es denuncia davant les autoritats per haver espia el veïns. Buscant què? Una mica de compassió. La compassió que li atorga Valentine en la primera conversa que tenen.

Perquè aquest Déu jubilat, aquest Déu que ha decidit ser entre nosaltres, se sent culpable també del nostre naufragi, i per tant ell també és mereixedor, com a Déu/creador, de la nostra compassió. I si a la novel·la *El procés* Kafka plantejava que tots som jutjats per una llei que desconeixem —i per tant la moralitat és una qüestió d'atzar, perquè, en desconèixer les regles, seguir-les és una qüestió lligada a la sort i, en rigor, no pot haver-hi innocents—, aquest Déu minoritzat reconeix que la història —la nostra història— ha estat una sevícia excessiva per a les seves criatures. Sap que dels mals del segle xx no hi ha rescabament possible, perquè, si bé l'heroisme ha triomfat sobre la maldat, ho ha fet a un preu excessiu. Tan excessiu que aquest Déu ha perdut la possibilitat de ser estimat, ha perdut el dret que hi creguem.

En un moment del film, Joseph Kern explica a Valentine que va dictar una sentència contra l'home amb qui se n'havia anat la seva promesa feia molts anys. En l'explicació no queda clar si l'home és culpable o no, sí que la sentència és legal, però que ell —en tant que implicat emocionalment amb l'acusat— hauria d'haver-se abstingut de jutjar el cas. Es tracta, doncs, d'una venjança. En un altre moment, parlant de la seva professió de jutge, diu: «Els vaig jutjar —els proces-

sats— perquè no em vaig posar en el seu lloc, sinó en el meu.» Quina mena de justícia és aquesta? Poden ser les lleis tan severes, tan pures, que són impossibles de complir? Aquesta és la sospita de Kafka, i la revelació que fa Joseph Kern a la seva nova amiga. No jutja segons la llei, sinó segons la seva llei.

Les experiències històriques viscudes per Europa al llarg del segle XX han afectat també l'autocomprensió del pensament europeu. I han problematitzat d'una manera molt nova també la reflexió teològica. Lluny dels debats filosòfics, l'art ha indagat pel seu compte aquesta problemàtica. *Rouge* no és més que un obra que s'afegeix a una llista on s'inclouen algunes de les creacions artístiques més importants del segle XX. Fins i tot el tema d'una divinitat que ha deixat de ser omnipotent no és una novetat del film de Kieślowski. M'agradaria relacionar la reflexió d'aquest autor amb la de dos poetes que —als antípodes l'un de l'altre quant a projectes estètics i vitals— han tractat en sengles poemes d'un tema similar. En aquest sentit, el Déu de *Rouge* se situa, doncs, a mig camí de dos altres Déus que expressen també aquesta ensulsiada a què em referia més amunt.

Al poema «Déu company» (1951) de Blai Bonet, trobem una reflexió teològica sobre la manera com ens podem relacionar amb una divinitat que pateix com nosaltres. Per un moment, el poeta iguala la criatura amb el seu creador. Hi llegim:

Jo som el vostre ca que bava,
 el meu clamor és una saliva amarga.
 Des del llim de la terra, la meua veu com un colomí,
 com un colom de mar ferit pels caçadors.
 Les meves mans no han cantat,
 estic a la fosca com un munt de baleigs
 i la meua memòria me cruix com una garba d'aritges.
 Jo no he tret espiga; només herba, Senyor.
 Te cant com un marge ple de canyarussins.
 Però en la meua soca desficiosa pel banyarriquer,
 de cada aurora, de cada dia, de cada lluna,
 és més alta la flama vibrant del vostre amor,
 que ara és el meu amor, Senyor.



El Déu de Blai Bonet és definit com un «ca fidel», com un «company», també com una flama d'amor que crema en la soca que és el poeta.

Les meves malures brillen com a rams fosforescents de civada,
I és l'amor damunt el meu front com un batall joveníssim.
I Vós, Senyor, vora els meus ossos incendiats,
vora la meva carn agra com un pa florit,
estau com un ca fidel,
llepant-me aquestes nafres que, amb la seva claror,
canten la misericòrdia de la vostra saliva.

El to lleugerament unanimitat del poema l'incardina en la poètica de la «nit de l'ànima», de l'angoixa del jo poètic davant el dolor de crear-se una identitat acceptable per a un mateix. Però crec que també el podem llegir com una expressió de desconhort d'un jo extraviat en un món que ha perdut els senyals indicadors i, per tant, és incomprendible. La veu del poema diu l'excrecència, la ganga: aritges, baleïgs... Però també la malaltia —el banyarriquer a la soca podria ser una referència a la malaltia pulmonar que turmentà de jove Blai Bonet. I el desig —la transició poètica de l'amor cap al batall «joveníssim». El sentit del jo, allò amb què un entra en correspondència —la tradició, la família, la història pròpia, la comunitat— sembla en aquest poema fracturat. La fractura no ha estat casual ni individual. El poema de Bonet s'instal·la entre la comunitat que el llegeix. Déu esdevé un company per a tots.

No és pas només la veu del poema la que no ha fet espiga. Després de la guerra civil espanyola és tot el país sotmès el que no n'ha pogut fer: la llengua perseguida, la violència desferrada pels vencedors, la venjança, el trencament del fràgil equilibri social. Publicat el 1953 en el recull *Cant espiritual*, quina ombra de la brutalitat de la guerra i del feixisme vencedor acompanya el poema? Aquest desplega una imatge d'abandonament i de residu. De solitud. De la veu, però també del seu interlocutor. Efectivament, el Déu de Blai Bonet és definit «com un ca fidel», com un «company», també com una flama d'amor que

crema en la soca que és el poeta. No pas la flama inaccessible de l'esbarzer del «jo sóc qui sóc» del Déu del Sinaí, sinó una flama que per a existir ha de cremar l'home, el poeta. Una flama que ha abandonat el territori transcendental de la muntanya on fa la seva epifania i que ha descendit al món terrenal, al dels ídols, al de les imatges totèmiques, al de les fragilitats i solituds humanes. El Déu de Bonet necessita també el nostre amor, ja no solament la nostra obediència. Ca al costat de ca, tots dos es llepen les nafres. Saliva contra saliva.

També la figura del gos és, com hem vist, important a *Rouge*. A través d'una gossa atropellada Valentine coneix Michel i per una altra coneix el jutge. La gossa del jutge porta Valentine des de l'església fins a la casa de l'amo, mostrant-nos el recorregut que hem de seguir en la lectura al·legòrica del film. Símbol, explícit, de la fidelitat —la gossa torna amb el jutge—, l'afecte de tots dos protagonistes per la gossa construeix un tènue lligam entre Kern i Valentine, que anirà creixent, com una llavor (recordem que *kern* pot voler dir també gra o llavor).

D'altra banda, el jutge/Déu encausat remet a un altre poema, el conegut «Tenebrae» de Paul Celan. De nou ens trobem davant d'una sortida del sagrat. El Senyor del poema de Celan és, com diuen Jean Bollack, Jean-Marie Winkler i Werner Wörgerbauer, «encausat». Per qui? Segons aquests autors, per una comunitat solidària formada pel *jo* poètic creat per l'autor i pel *nosaltres* de les víctimes de l'extermini jueu. Llegim el poema en la versió d'Arnau Pons.

Tenebrae

Ben a prop som, Senyor,
propers i de bon garfir.

Tan garfits ja, Senyor,
les ungles clavades l'un en l'altre, com si
el cos de cadascun de nosaltres fos
el teu cos, Senyor.

Resa, Senyor,
resa'ns,
som ben a prop.



El poema de Paul Celan evoca l'extermini *com* si fos el Gòlgota. Però precisament per a introduir-hi una distància i una diferència.

Torçats pel vent, anàvem cap allà,
cap allà anàvem, per ajupir-nos
envers el llot i el toll.

A l'abeurador anàvem, Senyor.

Era sang, era
el que tu has vessat, Senyor.

Resplendia.

Ens projectava als ulls la teva imatge, Senyor.
Ulls i boca s'estan tan oberts i buits, Senyor.
Hem begut, Senyor.
La sang i la imatge que era dins la sang, Senyor.

Resa, Senyor.
Som ben a prop.

«Ben a prop som, Senyor, / propers i de bon garfir» comença el poema. «Resa, Senyor, / resa'ns, / som ben a prop» llegim a la tercera estrofa. «Resa, Senyor. / Som a prop» acaba. Malgrat el tema —la relació entre Déu i les víctimes de la Xoà—, no som davant d'un poema teològic. La intenció del poema no és blasfema. Per a Bollack i els seus companys, el poema és estrictament filològic, «vol mostrar l'amenaça que conté la paraula religiosa». L'extermini no és un reflex de la passió de Crist. Per a aquests autors, que segueixo, l'analogia entre els dos fets, que hi és, s'ha d'interpretar *com si*. El poema evoca l'extermini *com si* fos el Gòlgota. Però precisament per a introduir-hi una distància i una diferència. La distància és la que hi ha entre la paraula cristiana antisemita, sobre la qual s'ha construït històrica-

ment el cristianisme eclesiàstic, i l'extermini en què acaba aquesta paraula: «Els vagons de bestiar o les fosses presenten certament una imatge deformada de la comunió. Però aquesta deformació en l'horror diu veritat. Els efectes de la comunió són encara recognoscibles en la reunió dels exterminats. La pregària mateixa ha pogut conduir a tot això» (Cfr. *Paul Celan. Lecture à plusieurs*, RSH, 1991-3, núm. 223).

L'al·legoria teològica del film *Rouge* se situa, així, entre les dues exploracions sobre el Déu contemporani que acabem de citar. *Rouge* sembla allunyar-se, espantada, de la veritat que diu el poema celanià —la responsabilitat del cristianisme com a discurs antisemita en l'extermini jueu— però a la vegada reconeix la impossibilitat de mantenir per més temps la jerarquia ontològica entre el creador i la criatura, ni tan sols declinada en termes d'amor i fidelitat com la trobem al poema de Blai Bonet.

A la vegada, *Rouge* reprèn la foscor i l'exhauriment que diuen aquests poemes. La flama d'amor de Bonet a penes pot posar sordina a la desolació de qui se sent com «un munt de baleigs» a la fosca. El poema de Celan es titula precisament «Tenebrae». A *Rouge*, la major part de les escenes passen a les hores del capvespre o de la nit. Paral·lelament, la filmació insisteix a mostrar-nos un Joseph Kern fatigat, abúlic —fins que troba Valentine.

La seva figura recorda el Déu que descriu Pietro Citati en la seva anàlisi de l'obra de Franz Kafka: «Déu és alhora verídica i enganyadora, pròxim i distant, accessible i inaccessible, obert i tancat, lluminós i tenebrós» (Pietro Citati, *Kafka*, Quaderns Crema, 2012. Trad. Anna Casassas). Però és un Déu que ha abandonat la seva prerrogativa de validar la veritat del món. Ha esdevingut un Déu immanent, un Déu «civil», un Déu que com ens recorda Hans Jonas «s'ha despul·lat de tot poder d'immiscir-se en el curs físic de les coses d'aquest món» (Hans Jonas, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, París, 1994).

La nostra ensulsiada és la seva. Aturem-nos un moment en el cognom del jutge. *Kern* en alemany pot voler dir ametlla o gra. L'ametlla fa referència a la màndorla o ametlla mística. Encerclant el Pantocràtor en el timpà de les esglésies medievals, la màndorla simbolitza el pas del món terrestre al celestial. Res, en canvi, no sembla protegir el



El gos de *Rouge* apareix com a símbol de fidelitat, i de companyia. Perquè aquest és l'ofèriment: una mútua companyia, un anar junts pel món. Déu i nosaltres.

nostre jutge Kern. És ben bé a la intempèrie. Llegint el seu cognom dintre del relat que teixeix del director polonès, ens adonem de la desconstrucció de la màndorla: no hi ha cap signe que assenyali el pas del món temporal a l'etern. El nostre personatge descriu ben al contrari el camí invers de passar de l'eternitat omnipotent a la breu temporalitat humana. Exhaust, aquest Déu que «s'ha donat enterament al món, [ja] no té res més a oferir» (Hans Jonas).

Llevat, potser, d'un nou pacte. D'un humil ofèriment. En una de les darreres imatges del film, veiem la gossa amb els cadells que fa poc que ha parit. Ja són prou grans per a començar a explorar pel seu compte. El jutge veu l'evolució del més espavilat de tots, que penosament aconsegueix sortir de la cistella on s'està amb la mare i els germans. Salta de la cistella i va cap al jutge, que li posa un collar. Aquest cadell serà el que regalarà a Valentine. De nou el gos com a símbol de fidelitat, i de companyia. Perquè aquest és l'ofèriment: una mútua companyia, un anar junts pel món. Déu i nosaltres. No pas al paradís. El paradís s'ha acabat per a tots dos: la humanitat i Déu. L'ofèriment no suposa tampoc unes noves Taules de la Llei. Ni pot haver-hi cap altra Redempció. Ni Déu pare, ni Déu fill, ni Pantocràtor. Des de la casa del turó on viu, aquest Déu convertit en Joseph Kern es proposa de fer fructificar una nova aliança amb Valentine i els seus veïns. Descendint del molt urbà «Sinaí» d'un barri de Ginebra, havent donat ja descans a Moisès, Joseph Kern se'ns proposa tal vegada com un déu fratern. Com un germà molt més gran que nosaltres.