

**Polsk filmkunst – fra den tidlige efterkrigstid frem til begyndelsen af det enogtyvende
århundrede.**

Ib Johansen.

Indholdsfortegnelse.

Forord.

Indledning.

Kapitel 1: Jerzy Zarzycki, Aleksander Ford, Jerzy Kawalerowicz og Andrzej Munk.

Kapitel 2: Andrej Wajda og Wojciech J. Has.

Kapitel 3: Kazimierz Kutz, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski og Andrzej Żuławski.

Kapitel 4: To grænsegængere inden for polsk filmkunst: Roman Polański og Jerzy Skolimowski.

Kapitel 5: Polsk filmkunst i det tidlige enogtyvende århundrede.

Epilog.

Bibliografi.

Forord.

I tidens løb – dvs. fra min tidlige ungdom i begyndelsen af tresserne og frem til i dag – har jeg på talrige rejser til Polen haft rig lejlighed til at stifte bekendtskab med landets interessante og mangespektrede kulturliv, herunder ikke mindst med eksempler på polsk filmkunst, som inden for dette tidsrum (men derudover allerede i den tidlige efterkrigstid) har fostret en række store instruktører, hvoraf nogle (men dog langt fra alle) har vundet anerkendelse i den vestlige verden, i.e. i Vesteuropa, U.S.A. og Kanada. Da der i begyndelsen af nittenfirserne blev afholdt en polsk filmuge i København (nærmere bestemt i biografen Grand fra d. 25. til d. 31. august 1980) – hvor jeg i parentes bemærket selv var til stede – var det forholdsvis få af vores hjemlige filmkritikere og -anmeldere, der viede denne begivenhed nogen særlig opmærksomhed.

På den baggrund – og for så vidt man stadigvæk i nogen grad hér på hjemmefronten forsømmer, hvad der kommer til os østfra – har jeg fundet det relevant på sæt og vis at rette op på denne hyppige *underprioritering* af netop polsk filmkunst hér og i andre vestlige lande, som desværre stadigvæk er karakteristisk for det brede filmpublikums (og i nogen grad også den akademiske og anden kritiks) indstilling til tingene. Der er under alle omstændigheder meget få polske *blockbusters* af den type, som Hollywoods filmindustri har sat stort op og lever højt på. Da jeg ligeledes på mine Polens-rejser indimellem har haft lejlighed til personligt at møde enkelte af den polske filmverdens spændende navne, har dette været en yderligere tilskyndelse til at følge mit længerevarende forsæt om at forsøge mig med en både omfattende og analytisk genstandssensitiv redegørelse for nogle af de tematikker og formelle træk, der er på spil i både lidt ældre og nyere polske film.

Flere polske instruktører har i kortere eller længere perioder arbejdet i udlandet, og i den foreliggende sammenhæng vil jeg også i et vist omfang inddrage deres arbejder.

Hvor det har været muligt, har jeg benyttet mig af tilgængelige DVD'er med de behandlede film, men hvor dette har været umuligt, fremkommer jeg alligevel i enkelte tilfælde med kortere diskussioner af de film, jeg har fundet det værd at omtale. Jeg tager også stilling til de hyppige *litterære* forlæg og til paralleller til de pågældende film inden for andre kunstarter (først og fremmest i billedkunsten).

I parentes bemærket: med hensyn til brugen eller ikke-brugen af polsk stavemåde, når det eksempelvis drejer sig om navngivningen af instruktører, af skuespillere eller af andre relevante emner, så hænder det indimellem, at nogle af de præsenterede navne og titler i det valgte

kildemateriale er blevet transkriberet i retning af en mere *vestlig* sprogbrug. En sådan *would-be* revisionistisk og idiomatisk “renselsesproces” kan stedvis fremlæses i forbindelse med nogle af de DVD’er, DVD’kassetter eller DVD-bokse, jeg har som mit arbejdsgrundlag. Jeg holder mig altså i dette tilfælde til det lingvistiske idiom, der er på spil disse steder.

Når det derimod gælder min *egen* tekst, så føler jeg mig forpligtet til at følge de sproglige regler i fuldt omfang, hvad der indebærer, at jeg med megen omhu er lydhør over for det benyttede lingvistiske *vokabularium*, dvs. det *vokabularium*, der på den ene eller anden måde skattes til – med *mouillerede* n’er og det hele – i det behandlede filmiske korpus.

Indledning.

I Bengt Idestam-Almqvists (1895 - 1983) *Polsk film och den nya ryska vågen (Polsk film og den nye russiske bølge* [Stockholm: Wahlström och Widstrand, 1964]), spørger denne svenske journalist og filmkritiker: “Kan man tale om polsk filmkunst før nittenfyrrerne og -halvtredserne, da en række [polske instruktørnavne] ... tonede frem på filmverdenens og verdensfilmens firmament som et nyt stjernebillede med en særegen lysstyrke? // Det kan man og bør man ...” (*ibid.*, p. 7, mine ellipser, min oversættelse). Alligevel ligger hovedvægten i hans bog ganske givet på den tidlige *efterkrigstids* filmmagere og deres arbejder, dvs. på perioden fra nittenfyrrerne og op til begyndelsen af nittentresserne, og på de film der blev instrueret og produceret på polsk grund i dette tidehverv. Her bør man dog også have *in mente*, at adskillige polske instruktører – som eksempelvis Roman Polański (f. 1933) og Jerzy Skolimowski (f. 1938) – i hele efterkrigstiden og indtil Murens Fald i 1989 af mange forskellige årsager (men nok mest på grund af problemer med den statslige *censur* i deres hjemland) valgte at få indspillet deres film i andre lande, først og fremmest i Vesteuropa og U.S.A.

De fleste af den *polske* “nye bølges” instruktører er uddannet på den i udlandet velkendte Filmskole (*Szkola filmowa*) i den gamle industriby Łódź i det østlige Polen. Hyppigt fokuserer denne periodes filmmagere på Anden Verdenskrigs rædsler og på denne krigs uhyrlige konsekvenser for ikke mindst hovedstaden Warszawa, som tyskerne efter den (mislykkede) polske opstand i efteråret 1944 (de 63 dage) så godt som jævned med jorden. I den kommende gennemgang vil det dog også være mig magtpåliggende at diskutere eksempler på instruktører, der behandler *andre* tematikker – som f.eks. Krzysztof Zanussi (f. 1939), der især beskæftiger sig med mere *nutidige* emner, og i den forbindelse hyppigt inkorporerer en mere eksistentiel og *filosofisk* tilgang til det filmiske materiale.

Som jeg anfører ovenfor i mit forord, er min interesse for polsk filmkunst af ældre dato, og her kan jeg eksempelvis henviser til en artikel, jeg publicerede i det nu hedengangne filmtidsskrift *MACGUFFIN*, 8. årg. Dec. 1980, nummer 35/36, med titlen: “Polsk film – og dansk filmkritik” (*ibid.*, pp. 86 - 91), hvor jeg bl.a. fremhæver den føromtalt *nedprioritering* af polsk filmkunst i de danske medier og derudover fremkommer med en nærmere omtale af et par film instrueret af to af dette lands mest interessante instruktører, nemlig Krzysztof Kieślowskis (1941 - 96) *Jeg – en amatør* (*Amator* eller *Cinema Buff*, 1979) med samt Zanussis *Hjertets renhed* (*Constans*, 1980),

som jeg i øvrigt – ligesom det gælder med hensyn til Kieślowskis anførte film – tager op til nærmere behandling sidenhen i indeværende arbejde. *MACGUFFIN*, udgivet af Studenternes Filmklub i Aarhus, ophørte med at udkomme efter 57 numre i 1986, og et forsøg på at genoplive tidsskriftet i begyndelsen af det tredje årtusind mislykkedes helt og aldeles.

Kapitel 1:

Jerzy Zarzycki, Aleksander Ford, Jerzy Kawalerowicz og Andrzej Munk.

Den ødelagte hovedstad med dens ganske få tilbageværende indbyggere indbyggere bliver fremstillet på film i Jerzy Zarzyckis (1911 - 71) *Warszawa ubesejret* eller *Robinson i Warszawa* (*Robinson Warszawski*, 1949), som det lykkedes for undertegnede (Ib Johansen) at få set ved en filmforevisning under et Polens-besøg i selvsamme hovedstad i begyndelsen af 1960'erne. "Stalinisterne kritiserede sidenhen filmen som 'formalistisk' og fordømte den for, at den gav et forløjet billede af forholdene, og for at den ikke afspejlede 1944-opstandens klasse modsætninger" (bliver det påpeget hos Bengt Idestam-Almqvist: *Polsk film, etc., op. cit.*, p. 91); samtidig må man dog i den forbindelse betænke, at Zarzycki selv med fare for sit eget liv i efteråret 1944 optog de fotografiske billeder, som udgør filmens *dokumentariske* underlag ...



Se på forrige side Zygmunt Anczykowski: plakat (fra 1954) til Zarzyckis film (1949) om den ubesejrede by.

Zarzyckis *Den ubesejrede by* (*Miasto nieujarzmione*) kan ses på DVD i serien *Klasyka Polskiego Kina Wojennego* (i.e. *Klassisk polsk krigsfilm[kunst]*), hvor den dog kun forefindes med *polske* undertekster (se: *TVP. Warszawa*, 2008). Hér får man i klassisk montage-form nogle klare – hyppigt tableau-agtige – optagelser fra hovedstaden, som er tæt på at bukke under, med fokus på nogle få overlevendes forsøg på at kommunikere med hinanden og omverdenen, hvor rester af en militær eller kvasi-militær struktur forsøger at holde (livs)modet oppe, samtidig med at de allestedsnærværende tyske hærenheder gennem søger ruinerne og de få tilbageblevne bygninger, skyder på alt og alle og med flammekastere bombarderer de endnu resterende, relativt ubeskadigede huse. I et optrin ser man i øvrigt en tysk officer spille på et konfiskeret flygel nede på gaden, og hér kan man sige, at den hartad kliché-agtige fremstilling af tyskernes musikbegejstring går hånd i hånd med deres i al almindelighed grusomme og grupovækkende adfærd i den ødelagte by. Modstandsgruppernes vilkår må på disse betingelser siges at være næsten umulige ... I filmens afsluttende sekvenser rykker dog Sovjettropperne sejrrigt ind i Warszawa, og det forkyndes optimistisk: “Vi tager til Berlin!” – samtidig med at selveste Stalins navn gentagne gange omtales med megen patos og begejstring.

I 1950'ernes og '60'ernes Polen skiftede kulturpolitikken adskillige gange karakter, og selvom kommunistpartiets generalsekretær Władysław Gomułka (1905 - 82) efter sin magtovertagelse i partiet og valgsejren til den formelle (af kommunistpartiet dominerede) “folkefront” i januar 1957 førte til en vis opblødning af den politiske linje i forhold til kunstnerne og de intellektuelle, så var der dog, i en rum tid fremover, nogen usikkerhed omkring det (kultur)politiske klima generelt – og bløde og hårde tiltag vekslede til en vis grad i de efterfølgende årtier (se hertil Bjarne Nørretranders' [1922 - 86] *Gomulkas Polen* [København: Det udenrigspolitiske Selskab og Det danske Forlag, 1960], *passim*).

Aleksander Ford, med særligt henblik på hans *Korsridderne (Krzyżacy, 1960)*.

Aleksander Ford (1908 - 80) debuterede som filminstruktør allerede længe før Anden Verdenskrig. Under den tyske besættelse af Polen opholdt han sig i Sovjetunionen. Efter krigen indordnede han sig som privat- og offentlighedsperson i lang tid pligtskyldigst under det regerende kommunistpartis officielle politik, og han gik tilsyneladende helhjertet ind for de i lang tid fremherskende stalinistiske og prosovjetiske paroler og programmerklæringer. En tidlang var han i denne tidlige efterkrigsperiode professor ved Filmskolen i Łódź; men i det kritiske år 1968 blev den tilbageblevne, stærkt *reducerede* overlevende jødiske minoritet af forskellige grunde forfulgt af det sovjettro system i landet; og mange emigrerede af samme grund til vestlige lande. På dette tidspunkt blev Ford med sin jødiske baggrund ligeledes et offer for den fremherskende *anti-jødiske* hetz i landet, blev ekskluderet fra kommunistpartiet på baggrund af beskyldninger om anti-kommunistiske aktiviteter og endte som mange af sine lidelsesfæller inden for det jødiske mindretal i politisk eksil i Vesten. Her instruerede han bl.a. i 1973 en filmatisering af den russiske forfatter og systemkritiker Aleksander Solsjenitsyns (1918 - 2008) *I den første kreds* (på russisk i 1964 og 1968, på dansk i Samuel Rachlins oversættelse, Bind 1 - 2, i 1970). Ford slog dog ikke rigtig igennem som instruktør i Vesten; og han begik selvmord i Florida i 1980.

Aleksander Ford bliver for øvrigt omtalt ganske kortfattet i Roman Polańskis erindringsbog *Roman af Roman Polanski SELVBIOGRAFI* [På dansk ved Ulla Warren (København: Rhodos, Udgivet i samarbejde med Nyt Dansk Litteraturselskab, 1984)], hvor det hedder som følger om de polske filmfolk, herunder Aleksander Ford, der var vendt tilbage fra et langvarigt ophold i Sovjetunionen, under hvilket de i forbindelse med Anden Verdenskrigs politiske præmisser havde arbejdet med produktion af sovjetiske krigs- og propagandafilm: "Efter den tyske tilbagetrækning [fra store dele af Polen] i 1944 vendte medlemmer af disse polske filmenheder tilbage til deres fædreland, hvor russerne oprettede et militært filmstudie i Lublin. Det var denne lille flok overlevende, som grundlagde efterkrigstidens filmproduktionshold i Polen. // De omfattede særdeles kompetente mennesker, navnlig Aleksander Ford, et gammelt partimedlem som på det tidspunkt var en ortodoks stalinist ... Den virkelige stærke mand i perioden umiddelbart efter krigen var Ford, som grundlagde sit eget lille filmimperium" (*ibid.*, p. 99, min ellipse).

Som et eksempel på Fords tidlige filmarbejde, dvs. hans arbejde som instruktør før Anden

Verdenskrig, kan man tage hans dokumentarfilm fra 1936 *Mir kumen on* [*Vi kommer til*] om livet på Vladimir-Medem-Sanatoriet i nærheden af Warszawa, med indlagte optrin og sange fremført af jødiske børn og personale på dette sanatorium (brutalt lukket ned af den nazistiske besættelsesmagt i 1942, hvor man sendte de tilbageblevne børn og personalet til koncentrationslejren Treblinka). Denne film indgår i serien *Trésors du Cinéma Yiddisch* som DVD Nr. 1. Vladimir Medem, som sanatoriet er opkaldt efter, var – på trods af sin kristne baggrund – et ledende medlem i det jødiske arbejds-*Bund*, og han havde en klart *marxistisk* politisk overbevisning: han levede fra 1879 til 1923 og døde i eksil i U.S.A. Selve den sort-hvide film *Mir kumen on* bærer vidnesbyrd om Aleksander Fords kunstneriske begavelse som filmmager og ligeledes om hans evne til at få et optimalt udbytte ud af både børn og voksne på sanatoriet – hvor et underliggende konfliktstof, men også personalets evne til få lukket op for reelle løsningsmuligheder – kommer til at træde tydeligt frem.

Med hensyn til den noget senere film *Korsridderne* (*Krzyżacy*, 1960) så ligger den med sit fokus på en historisk, i dette tilfælde en *senmiddelalderlig* tematik, på linje med, hvad flere andre af efterkrigstidens filminstruktører (som eksempelvis Andrzej Wajda, Wojciech J. Has og Jerzy Kawalerowicz) i tidens løb har rettet deres opmærksomhed imod. Et af højdepunkterne i *Korsridderne* er således en udførlig filmisk skildring af det afgørende slag ved Grunwald eller Tannenberg, hvor den magtfulde *Tyske Orden* eller *Sankt Marias Hospitalsbrødre* lider et afgørende nederlag til deres polske modstandere (d. 15. juli 1410); ordenen var blevet stiftet i 1190 og kort tid efter (i 1199) etableret som en *ridder- og præsteorden*, og dens hovedsæde var i Malbork i det nuværende nordlige Polen. I korstogenes æra spillede denne orden en vigtig rolle; men efter nederlaget ved Grunwald blev der langt mindre plads til ordenen i de polsk-beherskede landområder; og til sidst blev den fordrevet så langt østpå som til Königsberg (det nuværende Kaliningrad). I kunsten er slaget ved Grunwald blevet udødeliggjort i den polske historiemaler Jan Matejkos (1838 - 93) berømte oliemaleri *Slaget ved Grunwald* (*Bitwa pod Grunwaldem*, 1878), som i vore dage hænger på Nationalmuseet i Warszawa (se en farvelagt fotografisk gengivelse af billedet på næste side).



I Fords film lægger vi ud over den førnævnte detaljerede portrættering af slaget ved Grunwald mærke til tilstedeværelsen af en række tydeligt *gotiske* elementer i plottet. Her kan man først og fremmest tænke på fremstillingen af den Tyske Ordens borg i Szczytno (Ortelsburg) i Mazurien i det nuværende nordlige Polen, i virkelighedens verden grundlagt imellem 1350 og 1360 af Ortolf von Trier, en ridder i den Tyske Orden, og en borg, som efter slaget ved Grunwald bliver besat af de polsk-litauiske sejrherre.

Som det bliver påpeget i den indisk-australske litteraturforsker Vijay Mishras (f. 1945) epokegørende afhandling *The Gothic Sublime* (Albany: State University of New York Press, 1994, p. 54, mine ellipser, min oversættelse), hvor denne litteraturkritiker fremmaner billedet af en ekstremt splittet eller skizofren virkelighedsopfattelse, og samtidig desuden reflekterer over den gotiske *borg*, og hvad den repræsenterer, idet han tegner et overbevisende portræt af den karakteristiske gotiske *skurk* (Manfred) i Horace Walpoles (1717 - 97) tidlige eksempel på gotisk fiktion, som *de facto* repræsenterer selve denne litterære genres *begyndelse*: *The Castle of Otranto* (1764): “Den underliggende opfattelse af den gotiske genre, som implicit er til stede i min [i.e. Vijay Mishras] argumentation, er at det er en genre med revner og brudflader, en form for anti-sprog, der bebuder og forudanner det postmoderne ... I stedet for ‘sociale personer’, som er bærere af en bevidsthed, er de gotiske karakterer skamferede, fragmenterede, kropsløse stemmer, fysiske levninger, tvetydigt placerede imellem en logisk og en psykologisk virkelighed. ‘Karakterer’ bliver overskygget af andre, og deres individualitet, deres radikale forskellighed eller enestående præg, bliver elimineret i kraft af en teknik, der benytter sig af fordobling og uhyggelige gentagelser ... Manfred, den terroristiske patriark, bliver præsenteret som en

sindsoprevet og anspændt beboer af en borg, som han ikke kan rumme i sin bevidsthed – i en sådan grad at borgen vil begynde at have en selvstændig eksistens”.

Med hensyn til det gotisk-sublime kan man også konsultere David B. Morris: “Gothic Sublimity”, i: *New Literary History*, Vol. XVI, Number 2 (Winter 1985), pp. 299 - 319, hvor det bl.a. fremføres: “Ved at udforske sammenfiltringen af elskov og rædsel forfølger den gotiske roman en version af det sublime, der er helt og holdent uden transcendens. Det er en svimlende og styrtdykkende – ikke en opløftende – form for sublimitet, der fører os dybt ned i snarere end langt uden for den menneskelige sfære” (*ibid.*, p. 306, min oversættelse).

Den Tyske Ordens riddere, som i filmen benytter netop sådan en borg og dens fangekældre til at holde enkelte af de vigtige personer i plottet indespærrede og sammesteds udsætter dem for både tortur og lemlæstelse, kan på dette punkt (for nu igen at citere Vijay Mishra) siges at være “sindsoprev[ne] og anspændt[e] beboer[e] af en borg, som [de] ikke kan rumme i [deres] bevidsthed”, og i så henseende er det gotiske *set-up* et altafgørende formelement i plottet.

Med hensyn til Fords romanforlæg til filmen, i.e. den polske journalist, forfatter og litterære Nobelprisvinder Henryk Sienkiewicz’s (1846 - 1916) *Krzyżacy* (1897 - 1900), så kan man konsultere den engelske oversættelse – ved den amerikanske sprogforsker og polyhistor Jeremiah Curtin (1835 - 1906) – genoptrykt i Henryk Sienkiewicz: *The knights of the cross (complete set Volume I, and 2)*, genudgivet efter den tidlige udgave af romanen i Jeremiah Curtins oversættelse i: Henryk Sienkiewicz: *The Knights of the Cross* [Boston: Little, Brown, and Company, Vols. 1 - 2, 1901]. Genoptrykket – i ét bind – angiver ikke noget årstal for genudgivelsen. Selvom den Tyske Orden i nutidens Europa efter mange omskiftelser stadigvæk består som organisation, ligger borgen i Szczytno i vore dage i ruiner. Henryk Sienkiewicz *himself* besøgte i øvrigt denne provinsby i 1908 ...

Aleksander Ford får forholdsvis fyldig omtale i Bengt Idestam-Almquists *Polisk film och den nya ryska vågen* (se ovenfor), hvor denne kritiker hæfter sig ved avantgardistiske formelementer i Fords indsats som dokumentar- og spillefilmsinstruktør, ved hans socialt bevidste og hyppigt socialkritiske holdning, og samme kritiker omtaler også Fords arbejde med aktuelle reportage- og dokumentarfilm under hans lange ophold i Sovjetunionen under Anden Verdenskrig. Fords motto for filmkunsten citeres i Idestam-Almquists bog for at være som følger: “Biografen skal ikke være en kabaret, men en skole”, hvor ordet skole dog skal forstås i en særdeles omfattende forstand, så at betegnelsen ligeledes kan komme til at indbefatte filmkunstnere som Charlie Chaplin (1889 - 1977) og René Clair (1898 - 1981). (Se hertil: Bengt Idestam-Almquist: *Polisk film, etc., op. cit.*,

p. 17, min oversættelse). Om sit eget møde med Ford skriver Idestam-Almquist: “Ford er i dag en lille, trivelig, sortsmusket seksoghalvtredsårig mand med sort overskæg og nærsynede øjne bag mørke, buede hornbriller. Jeg [altså: Bengt Idestam-Almquist] mødte bl.a. Ford som kollega i festivaljury’en i Karlovy Vary i juli 1960. Han måtte dog afbryde jury’arbejdet: det var pludselig blevet bestemt, at hans store historiske cinemascope-film ‘Korsridderne’ skulle have premiere i Warszawa” (se: *ibid.*, p. 16, min oversættelse).

Med hensyn til de Tyske Tempelridderes højborg Malbork ikke så langt fra Gdańsk – som jeg selv (Ib Johansen) besøgte som turist i 1963 – så kan man i den forbindelse konsultere en officiel pamflet, der dengang var til salg på stedet, i.e. Bohdan Guerquin: *Zamek w Malborku [Slottet i Malbork]*, Opracowanie fotograficzne TADEUSZ CRZANOWSKI, Wydanie drugie [Anden udgave] (Warszawa: Arkady, 1962), hvor borgens omskiftelige historie bliver behandlet udførligt, og resuméer på engelsk, tysk og russisk er indsat bagerst i brochuren; af denne fremstilling fremgår det, at dette storslåede bygningsværk var i ordenens besiddelse indtil afslutningen på Trettenårskrigen (i 1457); i tiden herefter var det underlagt de polske kongers herredømme indtil Polens første deling i 1772, da det blev overtaget af Kong Frederik den Anden af Preussen (1712 - 86, konge over Preussen fra 1740 til 1786), og først efter Anden Verdenskrig kom Malbork-borgen atter på polske hænder; hvorpå et omfattende arbejde med restaurering af slottet (som var blevet stærkt beskadiget i løbet af krigen) endelig kunne påbegyndes.

Andrzej Munks *Passageren* (1961 - 63) og hans tidligere film *Eroica* (1957).

Andrzej Munk (1921 - 61) var i sin tid aktiv inden for den polske modstandsbevægelse under den tyske besættelse, og efter krigen var han en overgang knyttet til den polske *student*erbevægelse. I 1950 afsluttede han sine studier på filmskolen i Łódź, og efter nogen tid, hvor han på forskellig vis gjorde sig gældende inden for filmbranchen (bl.a. som dokumentarist), påbegyndte han sin egentlige karriere som spillefilminstruktør. Hans sidste (uafsluttede, af kolleger færdiggjorte) film var *Pasazerka* (*Passageren*, 1961 - 63) – som eksempelvis på linje med den østrigske instruktør Michael Hanekes (f. 1942) *Pianistinden* (2001) – behandler en *skyld*problematik; imens der hos Haneke er tale om en af den behandlede kz-lejrs blandt fangerne udvalgt såkaldt *kapo*, og hendes (u)gerninger i lejren tages op, drejer det sig modsætningsvis hos Munk om det tilfældige møde på

en oceandamper imellem en tidligere koncentrationslejrfange (Marta) og hendes SS-fangevogterske i Auschwitz (Liza), hvor Liza efter mange års forløb chokeret *genkender* Marta som passager ombord på luksuslinerens *Batory*. Grunden til, at Munk ikke selv kunne gøre filmen færdig, var at han var omkommet ved en trafikulykke d. 21. november 1961 på vej til Łódź, hvor han skulle inspicere sætstykker til filmoptagelserne.

De *retrospektive* optagelser til filmen er henlagt til koncentrationslejren Auschwitz (*Oświęcim*) i det sydlige Polen, hvor Liza (spillet af Aleksandra Ślowska) på et tidspunkt har udvalgt fangen Marta (spillet af Anna Ciepiewska) til at assistere hende ved sorteringen af den enorme mængde af personlige ejendele, som fangerne (de levende og de døde) har medbragt til lejren. En tredje figur i det tilspidsede drama i lejren er den mandlige fange Tadeusz (spillet af Marek Walczewski), som uden for lejren har været Martas forlovede.

På luksuslinerens – hvor Liza følges med sin nuværende amerikanske ægtemand, der ikke kender noget til hendes fortid – føler Liza sig, efter at hun har opdaget Martas tilstedeværelse ombord på skibet, nødsaget til at berette om selvsamme fortid. I denne del af filmen er handlingen først og fremmest hængt op på en række *stills*. Her (i nutidsdelen) præsenterer Liza for sin ægtemand i første omgang en stærkt forskønnet – og i bund og grund *forvansket* – version af sit forhold i lejren til fangen Marta, som hun angiveligt har gjort alt for at “redde” fra lejrens livstruende kalamiteter; men i anden omgang fremkommer hun i en *revideret* version af historien med en mere sandfærdig beretning, hvor de i bund og grund *egoistiske* motiver bag hendes adfærd i lejren (i.e. i forholdet til Marta) kommer for en dag: hendes intention har snarere end at være en frelsende engel *vis-à-vis* sin kvindelige “hjælper” (Marta) først og fremmest været at fremme sin egen karriere inden for det morderiske lejrsystem, hvor hendes plan i den forbindelse ganske afgjort har været at gøre samme Marta til sin lydige *slave* ...

Filmens er tilgængelig som *Second Run DVD* (2006).

Se nedenfor et still-billede fra Andrzej Munks *Passageren (Pasażerka)*.



I Munks *Eroica* (1957) vender denne instruktør, som det hyppigt forekommer i film fra samme epoke, tilbage til et af krigstidens traumatisk overlejrede hændelsesforløb – med sit fokus på Oktober-opstandens smertelige erfaringsbaggrund (de 63 dage). Første del af filmen udspiller sig et stykke fremme i den fejlslagne revolte, hvor en af modstandsbevægelsens officerer (filmens hovedperson) forgæves forsøger at fremskaffe skyts og ammunition til sin stærkt svækkede

hærenhed inde i Warszawa, i og med at et kompagni med *ungarske* støttetropper på tyskernes side tilsyneladende er villige til at vende sig imod deres nazistiske forbundsfæller og overdrage livsvigtige våben til polakkerne. Denne strategiske manøvre mislykkes dog ganske og aldeles – først og fremmest, fordi der dukker diverse *bureaukratiske* forhindringer op undervejs. Et *komisk* element dominerer hér.

I Anden del af filmen er modstandsgruppens frontfigurer (herunder vores tidligere omtalte hovedperson) så landet i en tysk interneringslejr, hvor interne stridigheder og en mislykket fangeflugt dog i sidste instans (efter den angiveligt flygtede fanges *død* i sit skjul oppe på loftet i fangebarakken) på sæt og vis får sat de involverede parter *skakmat*. Anden del fokuserer mere på en dødelig – og *dødbringende* – alvor.

Se nedenfor et still-billede fra Munks *Eroica* (1957).



Jerzy Kawalerowicz og hans filmkunst.

Filminstruktøren Jerzy Kawalerowicz (1922 - 2007) kan føre sin familiehistorie tilbage til *armenske* rødder, og hans filmkunst omfatter først og fremmest *historiske* film såsom *Pharaon* (1966) og den monumentale *Quo Vadis* (efter Henryk Sienkiewicz's roman, 2001); hér kan man i øvrigt notere sig, at den sidstnævnte film efter polske forhold havde et rekordstort budget som sit økonomiske underlag. Kawalerowicz havde også en politisk karriere inden for Det Forenede Polske Arbejderparti [*Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*, forkortet til PZPR], som organisationsmæssigt var mere eller mindre lig med Kommunistpartiet, og som gik helt og holdent i opløsning efter Murens Fald (nedlæggelsen af partiet fandt sted i 1990).

Hér vil jeg nøjes med forholdsvis kortfattet at behandle to af Kawalerowicz's film, i.e. *Toget* [eller: *Nattoget*] (*Pociąg*, 1959), som nu findes på *Second Run DVD* (2012), og hvor det meste af plottet udspiller sig på en længere togrejse fra Łódź op til Østersøkysten, samt den noget senere *Austeria* (*Kroen*, 1982, frigivet i 1983, nu på *Malavida DVD*, 2007), der udspiller sig i det splittede Østeuropa ved begyndelsen af Første Verdenskrig.

Der er i tidens løb indspillet særdeles mange filmiske togrejser, og hér kan man eksempelvis tænke på Buster Keatons *The General* (1927), Alfred Hitchcocks *The Lady Vanishes* (1938), Sidney Lumets *Murder on the Orient Express* (1974), Andrei Konchalovskys *Runaway Train* (1985) og Lars von Triers *Europa* (1991). Togrejser er med andre ord et genkommende tema i filmverdenen, hvor der i den sammenhæng i overensstemmelse med selve det filmiske *set-up* kan blive tale om en form for dialektisk panorering imellem lukkede og åbne rum – de snævre, hyppigt mere eller mindre klaustrofobiske lokaliteter i togvognene med deres mange eller få passagerer på den ene side og de skiftende landskaber toget kører forbi på den anden.

I særlig grad egner de filmede togrejsers interiører og/eller eksteriører sig øjensynlig som et adækvat medium for vidt forskellige versioner af en filmisk genre som *thrilleren*; og Kawalerowicz's *Pociąg* repræsenterer da også en yderst raffineret type thriller. Samtidig lægger Kawalerowicz med sin dybdeborende personskildring dog op til en langt mere nuanceret forståelse af filmens tematiske univers.

Teknisk er der i filmen lagt usædvanlig megen vægt på *studieoptagelserne*, i og med at projektioner på syv forskellige baggrundslærreder og bevægelige synkroniserede *backdrops* gør det muligt for instruktøren at fremmane en uforlignelig *film-noir*-agtig atmosfære, i nogen grad i

slægt med, hvad den amerikanske filminstruktør Orson Welles (1915 - 85) allerede havde formået at fremstille af dybdevirkninger i sin subtile kinematografi i en film som *Citizen Kane* (1941), og med hvad Welles senere rendyrkede i *Touch of Evil* (1959).

Personerne i *Pociąg* fremviser også træk, som vi kan støde på hos den oprindelig britiske Hollywood-instruktør Alfred Hitchcock (1899 - 1980), i og med at den kvindelige hovedperson Marta (spillet af Lucyna Winnicka) er en blondine af samme type som dem, der optræder i en række af Hitchcocks spændingsfilm; og den uretmæssigt mord-mistænkte læge Jerzy med sine mørktfarvede solbriller (spillet af Leon Niemczyk) bevarer i lang tid sit hemmelighedsfulde *look*, samtidig med at Zbigniew Cybulski som en temmelig usympatisk *stalker* forfølger sin tidligere forlovede Marta i og uden for toget, ja, både når det kører og når det står stille, imens den virkelige (hustru)morder – som alle har forsøgt at opspore undervejs – i nogle afgørende optagelser flygter ud over markerne fra det standsede tog; omsider bliver han på dette tidspunkt indhentet af sine rasende forfølgere fra toget på en nærliggende kirkegård. Her bliver morderen så i nogle højeksponerede *shots* ført bort af politiet, imens passagererne vender tilbage til toget og genoptager den afbrudte rejse op imod badestedet Hel på Østersøkysten, hvor det hele slutter.

I nogle afsluttende *shots* ser vi her Marta helt alene bevæge sig langsomt ud imod kysten og havet. Man kan vel sige, at det hæsblæsende jag og diverse masseoptrin og klaustrofobiske togscener her bliver afløst af en dvælende kameraføring og af den oceaniske følelse, som havets dragende nærhed fremprovokerer hos de intenderede tilskuere (i.e. hos os).

Musikken er i parentes bemærket ikke denne gang som i rigtig mange andre samtidige polske film klassisk orkestermusik, men et jazz-akkompagnement, kreeret af den tidligere undergroundspianist Andrzej Trzaskowski (1933 - 98).

I *Austeria* fokuserer Kawalerowicz først og fremmest på de *østjødiske* milieuer i den østrig-ungarske provins Galizien, hvor russiske kosakker plyndrer og hærger, og hvor flygtende jøder konstant er i livsfare under alle disse ødelæggelser og de dermed sammenhængende *pogromer*. Både stærkt religiøse (hasidiske) jøder og andre søger netop i Kawalerowicz's *Austeria* tilflugt i en kro tæt ved grænsen, hvor den noget mindre ortodokse og relativt frisindede ældre jøde Tag (spillet af Franciszek Pieczka) bestyrer gæstgiveriet; hans ikke-jødiske tjenestepige og elskerinde Jewdocha fra det nærliggende lokalområde (spillet af Liliana Komorowska) prøver forgæves at få ham til at tage affære (eller flygte). Filmen ender med, at alle de ortodokse jøder affører sig hver en trevl af deres klædedragt, hvorpå de bader feststemte og splitterneøgne i den nærliggende flod, og i de afsluttende *shots* ser man flodens vande blive farvet røde af de badende jøders blod ...

Kapitel 2: Andrej Wajda og Wojciech J. Has.

Andrej Wajda, hans filmiske karriere og hans (kultur)politiske holdninger.

Andrej Wajda (1926 - 2016) har i tidens løb – dvs. lige fra midten af nittenhalvtredserne og helt frem til kort før sin død som halvfemsårig i 2016 – gjort sig stærkt gældende for sine meget *varierede* bidrag til filmkunsten på polsk grund, i.e. for sin opdyrkelse af højst forskelligartede filmiske genrer (krigsfilmen, den historiske film, filmatisering af litterære klassikere, direkte *politiske* film, etc.); og vi bemærker, at Wajda tillige er en af de polske instruktører, som har fået størst opmærksomhed og bevågenhed i udlandet (først og fremmest i Vesteuropa og U.S.A.), hvor et tidligt gennembrud kom med *Aske og diamanter* (*Popiół i diament*, 1958), som er en ret fri filmisk bearbejdning af Jerzy Andrzejewskis (1909 - 83) roman af samme navn (første gang udkommet på polsk i 1948), samtidig med at den stærkt hyldede og beundrede, karismatiske polske skuespiller Zbigniew Cybulski (1927 - 67) – som er blevet kaldt for den polske James Dean (1931- 55) (!) – fik hovedrollen i filmen; i øvrigt kom Cybulski selv, ligesom James Dean, af dage ved en *ulykke*: da han på *jernbanestationen* i Wrocław (som så mange gange før) forsøgte at springe på et kørende tog, kom han ind under hjulene, og på den måde mistede han livet. Bearbejdningen af Andrzejewskis roman foregik i tæt samarbejde med forfatteren, der på sin side var villig til at foretage drastiske ændringer i sin drejebog – med en større opmærksomhed rettet imod attentatmandens mangespektrede og splittede personlighed end i romanen – og hvor man vel kan sige, at sådan en delvis holdningsændring i nogen grad afspejlede de (i hvert fald for en stund) friere forhold for kunstnere og intellektuelle i Gomułka-perioden ...

Andrzejewskis roman blev i begyndelsen af nittentresserne oversat til dansk (se: Jerzy Andrzejewski: *Aske og diamanter*. Oversat af Jess Ørnsbo [København: Aschehoug Dansk Forlag, 1961]). Romanen udkom første gang på polsk i 1947. I romanen bliver partisekretæren (Szcuka) dog også ligesom i filmversionen *skudt*, og morderen (Chelmicki) – som tror, at han er sluppet fra det hele med livet i behold – flygter i ren og skær panik, da han møder nogle soldater på sin vej, bliver dødeligt såret af deres skud på sin flugt, og “[d]e bøjede sig ned over den liggende. Han levede endnu. Hans øjne var åbne, men de var slørede og flygtede ligesom indad. // – Menneske dog

– udbrød den ene bedrøvet – menneske dog, hvad flygtede du dog for?” Dvs. ingen af hans drabsmænd er klare over den forbrydelse, han har begået. I filmversionen har attentatmandens endeligt ligeledes i høj grad karakter af at være en tilfældig, ikke planlagt hændelse – men hér er der nogle symbolske over- eller undertoner i begivenhedsforløbet, hvor den sårede Cybulski forsøger at skjule sig imellem hvidt vasketøj, der er hængt til tørre i det fri – og hvor hans blod farver det samme vasketøj rødt – samtidig med at han til sidst falder om og udånder på en *losseplads* (Wajda taler selv i en meget senere kommentar til filmens slutning om, at det kan siges at være på *historiens losseplads* at denne anti-helt udånder, se hertil: DVD-boksen: *Wajda's War Trilogy*, som indeholder: *A Generation* [1955], *Kanal* [1957] og *Ashes & Diamonds* [1958], med ekstra materiale [*Special Features*]: *An Interview with Andrzej Wajda*, 41 minutter [2009]). I øvrigt hævder Wajda i det samme interview, at de unge polske instruktørers arbejde fra nittenhalvtredserne og fremover *kan* have haft betydning for den senere *Solidaritets*-bevægelses (*Solidarność*'s) oprettelse og gennemslagskraft i polsk sammenhæng – begribeligvis sammen med andre inspirationskilder.

Wajda blev i Vesten sædvanligvis betragtet som en yderst bevidst *politisk* filminstruktør; men ifølge en samtale med en anden navnkundig polsk instruktør, Krzysztof Zanussi (f. 1939) – som jeg har kendt fra 1962 og fremefter, men i de senere år i nogen grad har mistet kontakten med – så mente Zanussi i midt-firserne, hvor jeg som anført havde en samtale med ham desangående under et besøg i Polen, at han selv (Zanussi) i sit hjemland blev betragtet som den mest *politisk* orienterede filmmager af de to. Der er dog – så vidt jeg kan bedømme det – ingen grund til at spille disse to på ganske forskellig vis fremragende instruktører ud imod hinanden, for det er sikkert og vist, at der forefindes vidtrækkende politiske perspektiveringer af et samtidsstof hos dem begge.

Kanal (*Kanal*) behandler endnu engang et hændelsesforløb, som er knyttet til Oktoberopstanden i efteråret 1944, hvor de sidste modstandslommer er ved at være nedkæmpet, og de resterende, stærkt decimerede enheder i undergrundshæren tvinges til – i bogstavelig forstand – at gå under jorden og søge tilflugt i Warszawas vidt forgrenede kloaksystem, hvor tyskerne ikke selv vover sig ned: samtidig med at de dog sørger for effektivt at afspærre eller blokere alle mulige udgange fra det labyrintiske kloaksystem.

Ved filmens begyndelse er nazi-hærens ødelæggelsesværk i fuld gang – eller tæt på at være afsluttet: “Et par hjelmklædte tyske soldatter, med en flammekaster i hænderne, bevæger sig fremefter imellem ruinerne ... En anden række af udbrændte huse uden vinduer [præsenteres]

med sorte ringe rundt om vinduesåbningerne ... Et *shot* tætpå af [et hus], der styrter sammen // Ruiner: himlen bag dem formørkes af en sort røgsky, som stiger i vejret ...” (se: drejebøgerne til *The Wajda Trilogy*, trykt i serien: *Modern Film Scripts: Ashes and Diamonds, Kanal, A Generation, three films by Andrzej Wajda* [New York: Simon and Schuster, 1973], p. 99 [mine ellipser, min oversættelse]).

Hovedpersonen i disse stærkt komprimerede sekvenser er løjtnant Zadra (et kodenavn, som på polsk betyder “splint” eller “sprængstykke”), der under disse håbløse omstændigheder uden held forsøger at føre sine få soldater frem til, hvad der angiveligt – inde i bymidten – stadigvæk skulle være et relativt sikkert område. Denne redningsaktion mislykkes totalt, og ved filmens slutning vender Zadra ene mand tilbage til undergrunden – efter at han er blevet svigtet groft af en af sine undergivne (Kula, hvis kodenavn betyder “kugle”), som han derefter egenhændigt har dræbt; oppe på den tomme plads, hvor de to for en stund har troet sig i sikkerhed, beslutter Zadra sig så for at klatre tilbage til kloakkerne igennem det samme *mandehul*, som de i første omgang var kommet op igennem. Dette er virkelig filmens *dead end*, samtidig med at vi i et afsluttende *shot* bliver vidne til, hvorledes et voldsomt vindstød lader optegnelserne om kompagniet, som Kula har båret rundt på i sin dokumentmappe, blæse væk fra den døde stabssergents krop ... Man kan vel hér på et overordnet symbolsk plan sige, at nederlaget er så totalt, at selv de sidste tilbageværende dokumentariske vidnesbyrd om det *spredes for alle vinde*.

I *Kanal* kan man også i selve den udsigtsløse, underjordiske vandring ane nogle forbindelseslinjer til en klassisk *topos: labyrinten*, der i sin græsk-kretensiske udformning – altså som labyrinten i Knossos på Kreta – inderst i sine huler som bekendt bebos af et uhyre (Minotauros, et menneske med tyrehoved, resultatet af en naturstridig kønslig forbindelse imellem den kretensiske dronning Pasifaë og en tyr). Mange mennesker bliver i tidens løb ofret til dette uhyre, dvs. indtil sagnhelten Theseus tilsidst formår at trænge ind i labyrinten, “brødes med [Minotauros] og besejrede ham eller dræbte ham med sværdet” (se: Martin P. Nilsson: *Olympen. En fremstilling af den klassiske mytologi*. Oversat af H.P. Hoff-Hansen. Ny udgave ved Henrik Hertig [København: P. Haase & Søns Forlag, 1966], p. 260 [se også *ibid.*, pp. 258 - 60, med disse sideres fokus på hele beretningen om labyrinten på Kreta og Minotauros]). Selvom der ikke i bogstavelig forstand befinder sig et monster i de rummelige underjordiske kloakker i Warszawa – og løjtnant Zadra ikke kan siges at udfylde nogen klassisk helterolle under sine egne og sit kompagnis trængsler i den dødsmærkede hovedstads undergrund – så er der dog talløse *farer* på deres vej dernede, og deres flugtrute kan i bogstavelig forstand kun have en *dødelig*

udgang ...

I den polske litteraturforsker Michał Głowińskis (f. 1934) *Mythen in Verkleidung. Dionysos, Narziss, Prometheus, Marchott, Labyrinth*. Aus dem polnischen von Jan Conrad (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Erste Auflage, 2005 [oversat efter det polske andetoplag af bogen fra 1994], p. 170 [min oversættelse]), kan man finde følgende opsummering af labyrintens symbolske eller metaforiske betydning, idet labyrinten bliver betegnet som “[e]n metafor for menneskets forhold til verden og til andre mennesker, men også til sig selv, til sit indre liv. En på forskellig måde udformet metafor, der dog næsten uden undtagelse taler om eksistensen i et fremmed og fjendtligt rum, som ikke lader sig tæmme og tilegne psykisk, et rum, der fra alle sider trænger sig ind på os og stadig lader os frygte det værste”. En sådan symbolladet eller symboltung aura er også på spil i Wajdas underjordiske inferno i *Kanał*.

I forlængelse af sit tidligere samarbejde med Jerzy Andrzejewski (se ovenfor) forsøgte Wajda i slutningen af 1960'erne at filmatisere dennes historiske roman om et middelalderligt børnekorstog: *Bramy Raju (Paradisets porte, 1960)*, og dette planlagte fornyede samarbejde imellem de to bliver af Andrzejewski selv beskrevet således: (se: Janina Falkowska: *Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema* [Oxford: Berghahn Books, 2007], pp. 100 -101, min oversættelse): “Vi tænker på den næste drejebog sammen med Wajda. For øjeblikket [i.e. i 1958] er jeg i færd med at skrive en bog med titlen *Paradisets porte [The Gates to Paradise]*. Det er en historisk roman, der foregår i begyndelsen af det trettende århundrede, hen imod slutningen af korstogenes tidsalder. Protagonisterne i filmen er franske børn, der har besluttet selv at foretage sådan et korstog. Hvad fascinerede mig ved dette tema? De menneskelige følelsers og længslers uforanderlighed – i dette tilfælde, teenage-børns følelser og længsler. Disse længsler og drømme bryder sammen, når de konfronteres med virkeligheden”.

Da Wajda ikke kunne få lov til at indspille filmen i Polen – sådan som det var hans oprindelige intention – måtte instruktøren filmatisere bogen uden for landets grænser; i dette tilfælde blev det i det tidligere Jugoslavien, hvor optagelsesbetingelserne var dårlige, og hans samarbejde med det øvrige *crew* på mange måder blev besværliggjort. Wajda selv var i hvert fald stærkt utilfreds med den færdige film, sådan som han gør rede for det i et brev til Andrzejewski, dateret d. 23. februar 1967 (min oversættelse, igen citeret fra Falkowskas bog, *op. cit.*, p. 104, min ellipse): “Du spørger mig om filmen. Den er ikke god ... Jeg var ude af stand til at hitte på eller tilføje noget som helst, i og med at jeg hele tiden var travlt beskæftiget med at holde sammen på alle de eksisterende elementer, alt imens de sprang frem i den ene eller den anden retning som levende

fisk, der slap ud af hænderne på mig”.

I plottet følger vi børneflokket et stykke på vej, imens de på deres vandring kan søge råd og trøst hos en ældre munk (spillet af Lionel Stander), som imidlertid til sidst må opgive sin rolle som deres sjælesørger; i filmens slutvignet får vi så at vide, at de aldrig når frem til Jerusalem, og at de, der ikke er omkommet undervejs, i sidste instans bliver solgt som *slaver* i de fjerne, fremmede regioner, de er nået hen til.

Filmen fik en blandet modtagelse af kritikken, og de mange negative kommentarer fra kritikernes side kan vel siges at være i bedste overensstemmelse med Wajdas egen lave vurdering.

Andrzejewskis romanforlæg kan studeres nærmere i: Jerzy Andrzejewski: *Bramy raju* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, Wydanie drugie [Anden udgave], [førsteudgaven på samme forlag er fra 1960], 1963).

Se på de næste to sider to stills fra Wajdas filmatisering af Jerzy Andrzejewskis *Bramy raju* (1960): *Bramy raju* [*Paradisets porte*] (1968).

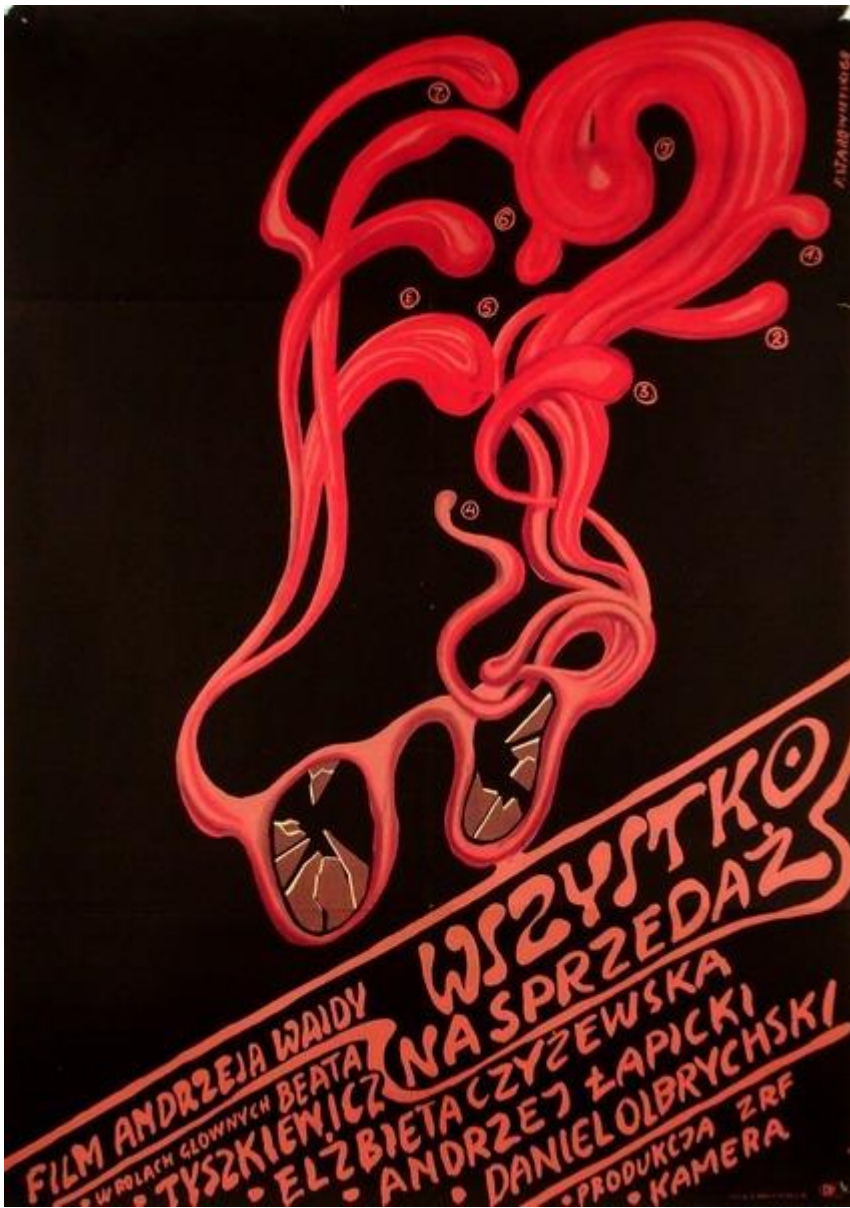




I Wajdas film fra slutningen af 1960'erne: *Alt til salg* (*Wszystko na sprzedaż*, 1969) mindes instruktøren sin yndlingsskuespiller Zbigniew Cybulski, hvis død under toget på banegården i Wrocław få år tidligere havde rystet filmverdenen tillige med Wajda selv personligt. Filmen udspiller sig – som Janina Falkowska gør opmærksom på det i sin bog om instruktøren – på to planer: i fortiden, hvor Cybulski stadigvæk var i live, og i nutiden, hvor Wajdas *alter ego*, en instruktør (spillet af Andrzej Lapicki, en velrenommeret polsk skuespiller) forsøger at indspille en film om den legendariske filmstjerne (se: Janina Falkowska: *Andrzej Wajda, op. cit.*, pp. 107 - 12). Som Falkowska gør rede for det, er der tale om en stærk indflydelse fra de samtidige franske *ny-bølge-film*, hvor et decideret intellektuelt præg kombineret med en *selv-reflekterende* fremstillingsform ligeledes indbefattede fremkomsten af en filmisk “blandform”, i og med at fiktionsfilm og dokumentarisme blev konfronteret med hinanden på det hvide lærred; endelig var det hér også et kendetegn, at skuespillerne etablerede en *distanceret* holdning *vis-à-vis* deres egne roller ... I *Alt til salg* kommer publikum således med mellemrum i tvivl om, hvor det kørende plot udspiller sig: i et realrum, hvor “virkelige” begivenheder finder sted, eller i et filmstudie, hvor en eller anden optagelse er i gang. Disse pludselige skift er vi under alle omstændigheder hele tiden vidne til, samtidig med at filmen i mange henseender er en af Wajdas allermest *personlige* film: han skrev rent undtagelsesvis selv *drejebogen* til denne film – imens han i sine øvrige film gerne benytter sig af *andre* manuskriptforfattere ...

Filmen kan ses på DVD i følgende version: Andrzej Wajda: *Wszystko na sprzedaż* (*Alt til salg*, 1969). *Vision* (2019).

**Se på den næste side Franciszek Starowieyskis filmplakat til *Alt til salg* (1969).
(*Wszystko na sprzedaż*, Starowieyski Franciszek, plakat filmowy, 1969 rok).**



I rækken af Wajdas litterært inspirerede film kan man også hæfte sig ved hans filmatisering af den polske (sen)symbolistiske, i Kraków bosatte dramatiker og billedkunstner Stanisław Wyspiańskis (1869 - 1907) epokegørende, senere utallige gange opførte skuespil *Brylluppet* (*Wesele*, 1901), hvor Wajdas filmversion af skuespillet så blev til omtrent trekvart århundrede senere, i årene 1972/73. Musikken i *Wesele* er i øvrigt komponeret af Stanisław Radwan (f. 1939).

Wesele kan ses på DVD i serien *Kanon filmów polskich* i en version fra 2019.

Filmen er bemærkelsesværdig ved den måde, hvorpå den kombinerer stærkt folkloristiske formenter med en national og politisk tematik – hvor polakkernes evige drøm om frihed, dvs. om at frigøre sig selv fra besættelsesmagternes (Ruslands, Preussens og Østrig-Ungarns) hårdhændede undertrykkelse, i sidste instans fortoner sig i de afsluttende optrins *resignerede* opgivelse af alle frihedsdrømme (markeret hér af bøndernes leer, der falder til jorden), og en tilbagevendende til en trøstesløs “normalitet” tilsyneladende ser ud til at være den eneste udvej ud af misèren – både for rige og fattige, jøder og kristne, intellektuelle og bønder. I øvrigt kommer der i filmen i særlig grad fokus på den *jødiske* krovært (spillet af Mieczysław Vort) og hans intellektuelt begavede datter Rachel (spillet af Maja Komorowska-Tyszkiewicz), der ligesom flere af de andre personer i et vist omfang bliver vævet ind i det øjensynligt mere eller mindre *altomfattende* erotiske spil eller *spin*.

Det *gyldne horn*, som er oprørets symbol, går under alle omstændigheder tabt – ligesom det er tilfældet med den magiske, svævende amulet eller talisman i Wojciech J. Has' første farvefilm *Dukken* (*Lalka*, 1968) [se hvad jeg skriver om denne mere eller mindre mirakuløse genstand i min senere præsentation af Has' filmkunst i indeværende arbejde]. I filmversionen af *Wesele* er det samtidig et genfærd fra fortiden, Vernyhora, der overrækker det magiske horn til værten (Vernyhora er en legendarisk ukrainsk barde og seer fra det attende århundrede, som forudsagde Polens tilintetgørelse og genopstandelse, i filmen spillet af Artur Młodnicki); men værten (spillet af Marek Walczewski) kan på grund af sin drikfældighed ikke selv sammenkalde de angiveligt krigsberedte folk i den nærmeste eller lidt fjernere omegn til kamp for fædrelandet, hvorfor det bliver brudgommens forlover Jasiiek (spillet af Marek Perepeczko), der sendes ud på denne mission (hvor han så *mister* hornet undervejs sammen med sin hat med påfuglefjerene).

I slutvignetten i Wajdas film – med Daniel Olbrychski (som digteren/brudgommen) og Ewa Ziętek (som bondepigen/bruden) i hovedrollerne som det unge, umage brudepar ved dette feststemte, men også på mange måder sørgmodigt investerede bondebryllup – er oprørets gyldne

horn under alle omstændigheder afslutningsvis forsvundet på mystisk vis, og kun det reb, det hang i om halsen på oprørets krigeriske sendebud (altså om halsen på forloveren Jasiiek, sendt af sted for til hornets toner at samle en tilstrækkelig talrig væbnet styrke ude i den lokale befolkning), er hvad der er tilbage ...

Man kan læse Wyspiańskis *Wesele* i en engelsk oversættelse i: Stanisław Wyspiański: *The Wedding, a drama in three acts, first presented in Cracow, 1901*, translated by Noel Clark, Introduction by Jerzy Peterkiewicz (London: Oberon Books [Reprinted 2010, 2012]).

En anden, omtrent samtidig litterært inspireret film fra Wajdas hånd er hans filmatisering af den polske Nobelpristager i litteratur Władysław Stanisław Reymonts (1867 - 1925, Nobelprisvinder i 1924) *Ziemia obiecana* (1899, da. med titlen *Det forjættede Land*, 1945), der kom ud som film i 1974/75, og hvor i filmversionen et trekløver af håbefulde og hensynsløse kapitalister: polakken Karol Borowiecki (spillet af Daniel Olbrychski), tyskeren Max Baum (spillet af Andrzej Seweryn) og jøden Moryc Welt (spillet af Wojciech Pszoniak) i indbyrdes samspil, men undertiden ligeledes i mere eller mindre voldsom og voldelig *kontrovers* med hinanden, på forskellige, mere eller mindre ufine måder forsøger at få det hele til at hænge sammen. Musikken i filmen er af Wojciech Kilar (1932 - 2013), og den bliver spillet af Polsk Radio og TV's Store Symfoniorkester, dirigeret af Konrad Bryzka.

Det industrielle *boom* i Polen i slutningen af det nittende århundrede – som kan sammenlignes med hvad der fandt sted i den såkaldte *Gründer*-periode i Tyskland (fra ca. 1870/71 til omkring år 1900) – satte ikke mindst sit præg på industribyen Łódź, hvor handlingen i filmen (såvel som i romanforlægget) udspiller sig. Den tyske *Gründer*-tids byggestil satte under alle omstændigheder i denne epoke sit præg både på mange patricierpalæer og ikke mindst på *offentlige* bygninger såsom Rigsdagsbygningen i Berlin, og den var kendetegnet ved tydelige lån fra ældre, klassiske eller klassicistiske, men også *would-be* "middelalderlige" inspirationskilder, hvad der ikke mindst afspejlede den i samtiden fremherskende *historisme*.

Karol fornægter på et tidspunkt udtrykkeligt sin baggrund i den polske, hyppigt dybt forgældede adel ("Jeg må frigøre mig fra min adelige fortid"); og efter at trioens nyopførte fabriksanlæg er brændt ned til grunden – som følge af et hævnanslag fra en velhavende jødes side, hvis hustru Karol har forført og gjort gravid – er de tre forretningskolleger en overgang økonomisk helt på bar bund; men tingene retter sig alligevel i sidste instans (ikke mindst takket takket være Karols senere, noget mere fordelagtige erotiske/ægteskabelige alliance); og på den

genopførte fabrik er det nu en konflikt med de strejkende arbejdere, der skaber problemer for ejerne. Under et møde mellem ejerne og myndighederne på den belejrede fabrik erklærer Karol Borowiecki således eftertrykkeligt: “Vi har ikke noget valg”, og i tilslutning til denne krigserklæring imod arbejderne beordrer han den væbnede styrke nede på gadeplanet: “Skyd dem!”

Nogle udpluk fra den danske oversættelse af *Det forjættede Land*, Bind I - II (København: Aamodts Forlag, 1945), *Oversat af mag. art. Else Westh Neuhard [1903 - 85] efter den polske Original: Ziemia obiecana*, kan bruges til at illustrere eller eksemplificere Reymonts stærkt deskriptive, men til tider ligeledes dramatisk tilspidsede og under alle omstændigheder *stemningsbårne* prosastil (nedenfor citerer jeg den danske version af romanens *begyndelse*):

“Lodz vaagnede. // En Fabriksfløjtes første skarpe Hvin gennemskar den tidlige Morgens Stilhed, og fra alle Dele af Byen begyndte andre, stadig mere gennemtrængende Fløjtesignaler at løsne sig og lød med deres hæse, ubeherskede Røst som et Kor af uhyrlige Haner, fra hvis Metalstruber Raabet til Arbejde gjaldede. // Kæmpfabrikkerne, hvis langstrakte, sorte Kroppe og smalle Halse ragede op i Natten, i Regnen og Taagen, vaagnede langsomt til Live; de udspyede Ildflammer og Røgtaager og begyndte at leve og røre sig i Mørket, som stadig indhyllede Jorden” (*ibid.*, Bind I, p. 5).

Ved romanens slutning er hovedpersonen (Borowiecki) tilsyneladende grebet af noget, der ligner en resigneret grundstemning i plottet; men samtidig er der dog tale om en vis stoisk *fattethed*, der kendetegner hans mentalitet som sådan:

“Den ene Nat havde tydeligt ældet ham. Han var meget bleg; en dyb Fure havde gravet sig ind i hans Pande, og et Udtryk af Beslutsomhed lejrede sig paa hans Ansigt som en stiv Maske, mejslet med Erkendelsens smertefulde Mejsel. // – Jeg satte min egen Lykke paa Spil! Man maa skabe den for andre, hviskede han langsomt, idet han med et fast og mandigt Blik omfattede den sovende By og de grænseløse Sletter, der dukkede frem af Nattens Mørke” (*ibid.*, Bind II, pp. 215 - 16).

Wajdas film kan fås på DVD i en ny version i år 2000, udsendt af *Vision Film Distribution Company*.

I slutningen af 1970'erne instruerede Wajda en af sine smukkeste og i æstetisk henseende mest helstøbte film, i.e. *Frøkenene fra Wilno* (*Panowy z Wilka*, 1979), som bygger på et novelleforlæg af den på dette tidspunkt noget aldrende polske forfatter Jarosław Iwaszkiewicz (1894 - 1980), hvor samme Iwaszkiewicz i øvrigt optræder som sig selv i enkelte korte klip i filmen (i.e. ved filmens begyndelse, et sted midt i filmen og i et af de afsluttende *shots*).

I sin sorg og fortvivlede sindstilstand efter broderen Jureks alt for tidlige død bliver protagonisten Wiktor Ruben (spillet af Daniel Olbrychski) af sin læge rådet til at rejse bort et stykke tid, og i den forbindelse drager Wiktor af sted til et område langt ude på landet, hvor hans familie (en onkel) stadigvæk besidder en statelig ejendom, men hvor de kvinder, som i deres unge dage kendte ham (og var forelskede i ham) stadigvæk holder til på et opholdssted, som der for Wiktor knytter sig så mange minder til. Da han på vej til til onkelens og tantens ejendom aflægger en kort visit hos de føromtalte, nu mere modne og erfarne kvinder, er der en af disse, der erklærer: "Du er en legende hér i Wilno". I rollerne som de pågældende, mere eller mindre stedbundne kvinder på Wiktors landlige hjemegn ser man Anna Seniuk, Maja Komorowska, Stanisława Celińska, Krystyna Zachwatowicz og Christine Pascal. Og hér er det kvindernes fællesskab og sammenhold, der betyder noget.

Wiktor har som officer deltaget i Anden Verdenskrig på polsk-sovjetisk side og bestyrer nu en gård lidt uden for Warszawa. I filmteknisk henseende er der i filmen tale om en skarpt profileret *balance* imellem på den ene side filmens optrin ude i det fri – hvor en effektivt udnyttet vidvinkel-kamerakørsel bidrager til at forlene udendørsoptagelserne (af landskabet, af den nærliggende flod, mv.) med en sjælden og skønhedsmættet atmosfære eller aura – imedens episoderne, der udspiller sig *inde i husene*, på den anden side i hyppige *close-ups* bliver i stand til at præsentere os for ganske nærgående og psykologisk overbevisende portrætteringer af personerne (især af kvinderne) ...

Den førnævnte novelle af Iwaszkiewicz kan man finde trykt i en fransk oversættelse af to af forfatterens fortællinger: Jaroslaw Iwaszkiewicz: *Les demoiselles de Wilno. Le bois de bouleaux*. Traduit du polonais par Paul Cazin (Paris: Vertiges, 1985). pp. 9 - 87 (oprindeligt udkommet på polsk i 1932). Som det fremgår af ovenstående oplysninger, har Wajda med andre ord *opdateret* handlingsforløbet i sin filmversion af *plottet*, i og med at handlingen i forlægget af gode grunde er placeret længe *før* Anden Verdenskrig og den polske efterkrigstid.

Som Janina Falkowska formulerer det i sin fortolkning af filmen i *Andrzej Wajda, etc. (op. cit., p. 174, min oversættelse)*: "Tidens gang, betydningen af liv og død, kvindelighed, kærlighed og følelsesliv er, hvad Wajda primært beskæftiger sig med i denne film. Han prøver at fremstille den stille mystik i Iwaszkiewicz's prosa".

Og Falkowska opsummerer sin hovedpointe i den analytiske tilgang til filmen som følger: "I [filmen] bidrager Wajdas fornemmelse for det polske landskabs skønhed, hans indføling når det gælder tidens gang, til udformningen af en rigt nedtonet fremstilling af livet, med hele dets sammensathed. Musik, farver og iscenesættelse, allesammen væsentlige, men dog ikke

overdrevne, skaber en atmosfære af fred og kontemplation [i.e. disse faktorer fremprovokerer hos tilskuerne en kontemplativ sindstilstand]. Takket være filmens langsomme tempo, giver Wajda kvinderne lov til at spille sig selv og til at improvisere i de langvarige, afklarede optrin ... [instruktøren] lader kameraerne rulle og i ro og mag berette om, hvad der sker foran og rundt om dem” (*ibid.*, p. 175, min ellipse, min oversættelse).

Under alle omstændigheder fokuserer Wajda med sin stærke – nostalgisk overlejrrede – filmiske teknik i denne film på et plot, hvor Wiktor Ruben sluttelig må rejse bort fra den forjættende hjemstavn og dens stærke kvinder uden at have overvundet sin eksistentielle krise. Det er i bund og grund en *melankolsk* slutvignet, der runder det kringlede handlingsforløb af ...

Wajdas *Panny z Wilka* (*De unge piger fra Wilko* eller *Young Girls of Wilko*, 1979) kan ses på DVD i en version udsendt af *Vision* (2002).

Wajdas *Marmormanden* (*Człowiek z Marmuru*, 1977) er sammen med den lidt senere *Jernmanden* (*Człowiek z Żelata*, 1981) to af instruktørens mest direkte og bevidst politiske film, idet begge på mange måder bærer vidnesbyrd om det generelle (kollektive) sindelagsskift og den stadig stærkere bevidsthedsændring og radikalisering i forhold til fortidens – og i særlig grad 1940’ernes og 1950’ernes – synder, hvor disse skævheder dog stadigvæk var til stede som aktive politiske magtfaktorer og skævvridninger af det offentlige liv helt op til Murens Fald i 1989; hér (altså i disse to film) drejer det sig først og fremmest om et forsøg på et opgør med den *stalinistiske* prægning af folkerepublikkens historik, med dens vidtrækkende undertrykkelse af befolkningen i al almindelighed og især af de få *dissidenter*, der fandtes sammesteds.

I begge film fremkommer Wajda med en klar og radikal kritik af det *totalitære* system, som var markant til stede i den tidlige efterkrigstid, men hvis tunge efterslæb stadigvæk har konsekvenser, der udmønter sig i politisk undertrykkelse af alle anderledestænkende og af den almindelige befolkning, helt op til slutningen af 1980’erne.

I *Marmormanden* er vi endnu ikke nået frem til *Solidarność*-tidens mere håbefulde – om end kortvarige – æra; men man kan sige, at Wajdas plot i denne film alligevel peger fremad mod lysere tider, i og med at der fokuseres på en ung filmstuderende, Agnieszka (spillet af Krystyna Janda), der som sit afgangsarbejde vil indspille en film om sin egen faders unge dage i 1950’erne; imidlertid besværliggøres hendes aktiviteter hele tiden af de højere instanser i partihierarkiet, som på mange forskellige måder lægger hindringer i vejen for hendes projekt. Undervejs støder Agnieszka gentagne gange – når hun studerer dokumentarisk materiale fra perioden – på den legendariske Mateusz Birkut (spillet af Jerzy Radziłowicz), som med sin

kolossale arbejdsindsats sammen med sit team får sat nye rekorder i bygningen af en murstensvæg; forbilledet er hér uden tvivl den sovjetiske minearbejder Aleksej Stakhanov (1906 - 77), der via en mere effektiv organisering af arbejdet og vel også takket være simpel muskelkraft fik *mangedoblet* sin egen og sit holds arbejdsindsats, og derfor i samtiden og i eftertiden kunne blive en af Sovjetsystemets allermest lovpriste helte ... I Wajdas præsentation af Agnieszkas filmiske arbejde indgår der også – som en ironisk kommentar til den periode hun beskriver – et besøg på det museum, hvor en monumental marmorstatue af Birkut (som dog ikke længere er tilgængelig for offentligheden i almindelighed) er blevet deponeret; og hér kan Agnieszka således få syn for sagen vedrørende den daværende idealisering og romantisering af arbejderhelten på stalinistiske præmisser.

I *Jernmanden* (*Cłowiek z Żelaza*, 1981) er vi så helt tæt på de historiske begivenheder i begyndelsen af 1980'erne, hvor *Solidarność*-bevægelsen i første omgang opnåede en mere eller mindre officiel anerkendelse fra det kommunistiske styres side: dette varede ved, indtil der blev erklæret undtagelsestilstand i Polen d. 12. december 1981, og frihedsrettighederne blev i sidstnævnte forbindelse stærkt indskrænket, samtidig med at flere aktivister blev sat i fængsel.

I filmen kan vi i direkte dokumentariske (sommetider *fiktivt* dokumentariske) klip og reportageagtige sekvenser bl.a. se nogle historiske optagelser, hvor eksempelvis selveste den verdensberømte fagforeningsleder Lech Wałęsa (f. 1943) optræder og endda figurerer tæt på de to protagonister: Maciej Tomczyk, søn af Birkut fra *Marmormanden* (spillet af Jerzy Radziwiłowicz, som også spillede Mateusz Birkut i selvsamme film), og Agnieszka, Maciejs hustru (spillet af Krystyna Janka, som vi husker som den unge filmstuderende i sidstnævnte spillefilm).

Ligesom *Marmormanden* kører denne fortsættelse i to spor: et fortidigt og et nutidigt, og i det fortidige spor drejer det sig først og fremmest om det katastrofale forløb, der blev resultatet af en tidligere protest- og strejkebevægelse – forårsaget af voldsomt forøgede fødevarerpriser – i Gdańsk, Gdynia og andre byer i det nordvestlige Polen i 1970, hvor politi og tungtbevæbnede hærenheder skød på og dræbte et stort antal demonstranter, og hvor Maciejs egen fader var imellem de omkomne.

I flere sekvenser benytter Wajda sig af en *kristen/katolsk* ikonografi, og af nogle kritikere bliver filmen dadlet for at være for overtydelig i sit propagandistiske sigte. Ikke desto mindre vandt filmen de Gyldne Palmer i Cannes i 1981, og den blev nomineret til en Oscar i 1982.

Imellem de to ovennævnte *Marmoranden* og *Jernmanden* indspillede Wajda en film af en lidt anden type, hvor kunsten som sådan – og i særdeleshed *musikken* spillede en afgørende rolle, nemlig *Dirigenten* (*Dyrygent*, 1980), på DVD i serien *Klasyka Polskiego Kina* (2019), hvor titelrollen var overdraget til den verdensberømte engelske skuespiller John Gielgud (1904 - 2000), men hvor fokus er mindst lige så meget på et *familiedrama*, hvor den polsk-fødte, amerikansk-naturaliserede Jan (John) Lasocki (Lasocky, spillet af John Gielgud) vender tilbage til sit hjemland, samtidig med at hans tidligere polske elskedes datter Marta (spillet af Krystyna Janka) – en ung violinist, netop hjemvendt fra et kortere ophold i New York – og hendes trættekære husbond, dirigenten Adam, hér spillet af Andrzej Seweryn (som ikke kan holde den besøgende gæstedirigents milde udstråling og blide væsen ud) i fællesskab får situationen til at spidse til.

Før den annoncerede koncert med Lasocki dør denne imidlertid på åben gade i køen foran billetsalget til koncerten, hvor han har sat sig ned imellem de ventende i køen, og forholdet mellem Adam og Marta går ind i en kritisk fase – selvom hun under alle omstændigheder har besluttet at *blive* hos ægtemanden sammen med sin elskede datter.

Musikken til filmen er intet mindre end selveste Ludwig van Beethovens (1770 [?] - 1826) 5. symfoni, den såkaldte Skæbnesymfoni (1805), hvor – som man måske vil erindre det – efter sigende *skæbnen banker på døren* i en letgenkendelig frasering, hvad der jo netop er hvad der i bogstavelig forstand sker for alle de tre involverede personer: for dirigenten, der dør, og for det kriseramte ægtepar. Som det i den forbindelse bliver bemærket om Lasocki – måske var kan kun kommet tilbage til Polen *for at dø!*

Et af Andrzej Wajdas forholdsvis sene filmiske arbejder er hans filmatisering af den landflygtige polske digter Adam Mickiewiczs (1798 - 1855) klassiske nationalromantiske epos på vers *Pan Tadeusz* (1834), i parentes bemærket oversat til dansk af Valdemar Rørdam (1872 - 1946) med titlen: *Pan Tadeusz eller den sidste adelsfejde i Litwa* (udgivet posthumt i 1958) – et digt, som alle polske børn kender som en del af deres obligatoriske læsning i skolen (filmatiseringen er fra 1999). Med sine romantiske og nostalgiske over- og undertoner er filmen et mindre polemisk og stridbart værk fra Wajdas hånd, og den blev da på landsplan hurtigt et tilløbsstykke – hvor den på fire uger blev set af mere end én million polakker (se hertil: Janina Falkowska: *Andrzej Wajda, etc., op. cit.*, p. 252). Modtagelsen af filmen fra kritikernes side var dog noget blandet, i og med at man fra forskellig side øjensynlig savnede en mere politisk-kontroversiel fremstillingsform i plottet – sådan som man kender til det

andetsteds hos denne instruktør – og hvor man i forbindelse med denne forhåndsforventning så at sige kunne opfatte det derhen, at han også hér endnu engang *trådte i karakter* som filmskaber (hvad flere kritikere med andre ord ikke mente var tilfældet med *Pan Tadeusz*) ...

Filmen er opbygget således, at Mickiewicz selv (spillet af Krzysztof Kolberger) – i en form for ramme fiktion inden for det filmiske medium – ved filmens begyndelse mødes med andre polske emigranter i udlændighed i Paris, hvor fortiden i denne sammenhæng kan bringes i erindring, og *Pan Tadeusz* af Mickiewicz selv påkaldes og reciteres, hvorefter vi glider ind i digtets verden, med særligt fokus på titelpersonens, den unge adelsmand hr. Tadeusz's tilbagevenden til familiens herresæde efter flere års fravær – og en både personlig og politisk intrigue kan tage form. Den unge adelsmands elskovseventyr og en forklædt gejstlig rebels (Robaks) drømme om storstilet hjælp fra selveste Napoleons side imod de russiske undertrykkere er endnu kun til stede som vage forhåbninger, i og med at denne feltherres østlige felttog imod Rusland stadigvæk – i realiteternes verden – ligger langt ud i en usikker fremtid; men hos de underkuede polakker og litauere tænder sådanne håb de patriotiske hjerter i bål og brand. Samtidig er evindelige – personlige og juridiske – stridigheder imellem to rivaliserende fornemme familier til stede som et vigtigt tematisk element i plottet.

Filmen er opbygget således, at Mickiewicz selv (spillet af Krzysztof Kolberger) – i en form for ramme fiktion inden for det filmiske medium – ved filmens begyndelse mødes med andre polske emigranter i udlændighed i Paris, hvor fortiden i denne sammenhæng kan bringes i erindring, og *Pan Tadeusz* af Mickiewicz selv påkaldes og reciteres, hvorefter vi glider ind i digtets verden, med særligt fokus på titelpersonens, den unge adelsmand hr. Tadeusz's tilbagevenden til familiens herresæde efter flere års fravær – og en både personlig og politisk intrigue kan tage form. Den unge adelsmands elskovseventyr og en forklædt gejstlig rebels (Robaks) drømme om storstilet hjælp fra selveste Napoleons side imod de russiske undertrykkere er endnu kun til stede som vage forhåbninger, i og med at denne feltherres østlige felttog imod Rusland stadigvæk – i realiteternes verden – ligger langt ude i en usikker fremtid; men hos de underkuede polakker og litauere tænder sådanne håb de patriotiske hjerter i bål og brand (senere i plottet bliver Napoleons russiske felttog dog omsider iværksat). Samtidig er evindelige – personlige og juridiske – stridigheder imellem to rivaliserende fornemme familier til stede som et vigtigt tematisk element i handlingsforløbet.

I filmen spilles titelrollen af Michał Żebrowski, og rollen som Soplica-familiens oprørske medlem *alias* prælaten Robak indehaves af Bogusław Linda, mens den unge pige Zosia – som Tadeusz efter mange forviklinger omsider formæles med – bliver spillet af Alicja Bachleda-Caruś.

Vi kan således iagttage, hvorledes det *politiske* (diverse konfrontationer med den russiske besættelsesmagt) og det *personlige* (elskovsventyr og ægteskab) forenes i det komplicerede plot, hvor den forklædt-gejstlige Robaks sluttelige og voldsomme endeligt dog i nogen grad bidrager til at kaste nogle dystre skygger ind over det unge pars tydeligt markerede tilstand af lykke ... Der er med andre ord tale om en *happy ending* med modifikation. Alligevel kan alt og alle – både venner og fjender – dog i en filmisk slutvignet knyttes forbindtligt sammen i en festlig *polonaise*!

Filmen er tilgængelig på en DVD udgivet af *Vision Film Distribution Company* i år 2000.

Se nedenfor på denne side et still-billede med helt og heltinde i Wajdas *Pan Tadeusz* (1999).



Afslutningsvis kommer vi frem til Wajdas sene film om massedrabet på tilfangetagne polske officerer og intellektuelle i foråret 1940 i Katyń-regionen i den vestlige del af det daværende Sovjetunionen – efter at Polen, på baggrund af ikke-angrebspagten mellem Tyskland og Sovjet i efteråret 1939 (Rippentropp-Molotov-pagten), var blevet delt midtover af de to stormagter.

Filmen havde premiere d. 17. september 2007, og den var optaget i perioden fra 2006 til 2007; filmen har som udgangspunkt et novelleforlæg af Andrzej Mularczyk (f. 1930): *Post mortem. Katyń* (2007), samtidig med at musikken er af ingen ringere end den verdensberømte polske komponist Krzysztof Penderecki (1933 - 2020). I hovedrollen som den pligtopfyldende polske officer Andrzej ser man skuespilleren Artur Zmiejewski, hans hustru Anna spilles af Maja Ostaszewska, og rollen som hans underordnede – som Andrzej ved en fejltagelse kommer til at bytte plads med (Jerzy) – indehaves af Andrzej Chyra.

En stor del af filmens optrin udspiller sig i det i første omgang tyskbesatte, senere Sovjet-okkuperede Kraków, som Anna – efter forgæves at have forsøgt at overtale sin husbond til at flygte vestpå fra de sovjetiske myndigheder i den russisk-besatte zone i 1939 – efter lang tids forløb omsider når tilbage til, og hvor flertallet af hendes kvindelige slægtninge, veninder og kvindelige bekendte opholder sig. På den måde kan man sige, at Wajdas fokus i høj grad er på kvindernes side – at det er *deres* synsvinkel, der dominerer i plottet. I lang tid lever Anna i håbet om at gense sin forsvundne ægtemand – som ved en fejltagelse ikke er på listen over de døde.

Først efter krigens afslutning, i 1945, får Anna omsider sandheden at vide, og hun kommer i besiddelse af sin mands *dagbog*, som slutter på den skæbnesvangre dato, hvor Andrzej, sammen med en stor gruppe andre polske officerer, bliver dræbt ved nakkeskud ude i skoven ved Katyń og forsvinder ned i en massegrav. Den hjemvendte Jerzy – nu i sovjetisk militærtjeneste – begår i sin fortvivlelse over forholdene i det “nye”, russisk-dominerede Polen selvmord på åben gade; og de overlevende kvinder kommer til at sande, at styret i deres hjemland ikke er til sinds at indrømme realbaggrunden for Katyń-massakren – tværtimod giver man invaderende tyske tropper skylden for disse skæbnesvangre begivenheder, skønt disse først var i området i 1941.

I den virkelige verden blev ansvaret for Katyń-henrettelserne – som i følge et senere skøn omfattede ca. 22.000 døde (måske flere) – først anerkendt fra russisk side som foranstaltede af Sovjet-magten i 1990 af partisekretær Mikhail Gorbachov (f. 1931); og senere offentliggjorde

hans efterfølger i Rusland Boris Jeltsin (1931 - 2007) de dokumenter, der *autoriserede* massakren

...

Wojciech J. Has – tre filmatiseringer af litterære klassikere.

Den polske filminstruktør Wojciech J. Has (1925 - 2000) var ligesom flere af sine samtidige kolleger knyttet til filmskolen i Łódź, hvor han en tidlang var professor i afdelingen for instruktion. To af hans bedst kendte spillefilm fra 1960'erne og '70'erne er *Manuskriptet fra Zaragoza* (*Rękopis znaleziony w Saragossie*, 1965), en filmatisering af den polske polyhistor og lingvistisk helbefarne, mangesprogede verdensrejsende Jan Potockis [1761 - 1815] stærkt fabulerende, skuffe-agtigt opbyggede roman af samme navn, med fortællinger-indeni-fortællinger-indeni-fortællinger – hvor hovedrollen i filmversionen i øvrigt spilles af den legendariske Zbigniew Cybulski – og *Sanatoriet under timeglasset* (*Sanatorium pod klepsydrą*), en fri, i sit formsprog ekspressionistisk eller *surrealistisk* fantasi over Bruno Schulz' (1892 - 1942) roman eller novellesamling (med et gennemgående persongalleri) af samme navn fra 1937. Imellem disse to film indspillede Has i 1968 en filmatisering af Bolesław Prus' (1847 - 1912) roman *Lalka* (*Dukken* fra 1889).

Jan eller Jean Potocki nåede kort før sin død (sit *selvmord*) i 1815 af afslutte sit *opus magnum*, et romanværk, som dog først i slutningen af det tyvende århundrede for alvor er blevet stykket sammen af de forhåndenværende fragmenter i håndskreven og trykt form – og derudover med brug af en tidlig polsk oversættelse – så at der kunne udgives en *tekstkritisk* version af romanen. Hans moderne svejtsiske udgiver og kompilator René Radrizzani (f. 1930) kommenterer i sit forord til nyudgivelsen af værket på dette sene tidspunkt tekstlighedens komplicerede struktur ved at stille følgende spørgsmål til sit moderne publikum: "... hvorledes [kan man] fortælle en mængde historier (sådan som Potocki på sværmerisk vis ser ud til at have haft til hensigt) på en sådan måde, at det samlede resultat ikke udgør en løs kollektion, men et hele? Det drejede sig om at opfinde en ramme omkring disse historier, som forlener dem med en indre, harmonisk enhed" (se: *Manuscrit trouvé à Saragosse de Jean Potocki*, Nouvelle édition intégrale établie par René Radrizzani [Paris: José Corti, 1990], p. vii, min ellipse, min oversættelse).

Til Potocki kan man også konsultere den danske oversættelse af hans hovedværk (se: Jean Potocki: *Manuskriptet fra Zaragoza*, på dansk ved Lars Bonnevie [København: Samleren, 1995]), hvor det i Forordet – angiveligt skrevet af en officer i den fransk-napoleoniske hær efter belejringen af Zaragoza i Spanien i 1809 og samme officers senere tilfangetagelse – bliver

beskrevet, hvorledes officeren kommer i besiddelse af et manuskript, affattet på spansk, som han senere ved en af sine fangevogteres hjælp får oversat til sit eget modersmål, fransk (og fransk var jo *de facto* det sprog, som Potocki over et længere åremål benyttede sig af ved nedskrivningen af sin eventyrlige, kringlede og burleske roman).

Forordet tager hér sin begyndelse med en beretning om fundet af det sagnomspundne håndskrift: "... i en krog på gulvet fik jeg øje på flere hæfter med beskrevet papir; jeg kastede et blik på deres indhold. Jeg kendte kun meget lidt til dette sprog [altså: spansk]; men jeg forstod dog nok til at vide, at denne bog kunne være underholdende. Der stod noget om røvere, om spøgelse og kabbalister, og intet var bedre egnet til at adsprede mig efter felttogets strabadser end læsning af en spændende roman ..." (*ibid.*, p. 9, mine ellipser).

På linje med hvad man kan støde på i klassiske værker af denne type som f.eks. Boccaccios (1313 - 75) *Dekameron* (*Il Decamerone*, 1349 - 52/53) er *Manuskriptet fra Zaragoza* opdelt i seksogtresindstyve dage efterfulgt af en epilog, hvor det på et tidspunkt berettes, at hoved- og jegpersonens dagbog over sine første seksogtres dage i Spanien hen ad vejen er blevet nedfældet i en forseglet manuskripttrulle, hvorom det afslutningsvis bliver fortalt, at den bliver "kopieret" af jegfortælleren: "Jeg kopierede den egenhændigt og deponerede den i en jernkiste, hvor mine arvinger en dag vil finde den" (*ibid.*, p. 541).

Med denne bogstavelige slutvignet rundes romanen af. På sæt og vis drejer det sig hér – som så mange andre steder i verdenslitteraturen – om *manuscripts lost and found!* Hovedfortælleren er Alphonse [eller: Alphonso] van Worden, som er blevet kaptajn i den spanske Kong Filip den Femtes (1683 - 1746) vallonske garde, og han gennemlever i løbet af de seksogtres dage dagbogen strækker sig over det ene farefulde begivenhedsforløb efter det andet, hvad der altsammen sætter hans *mandsmød* på prøve – en prøve, som han angiveligt består med glans – men samtidig er der rigelig plads til adskillige fortællerunder med *andre* fortællere, spundet ind i den overordnede fortællestrukturens tætte væv; og man kan vel sige, at selve *fortællekunsten* eller *fortælleriet* med alle de medfølgende snørkler og krummelurer er både den formelle og tematiske *kerne* i hele den eventyrlige, åndeløst komplicerede og vidtløftige beretning ...

I Wojciech Has' filmatisering af Potockis roman lægger vi i mange af de foreliggende *shots* mærke til deres *boglige* oprindelse eller udspring: i de indledende optagelser, hvor navnene på filmens ophavsmænd/-kvinder og de optrædende skuespillere ruller over skærmen, er baggrunden oversået med mystisk-emblematiske tegn – som til en vis grad minder om alkymistiske

symboler; hér ser vi eksempelvis en stærkt skematiseret sollignende globe højt oppe, omgivet af en savtakket strålekrans, men også et sværd og slanger samt en saks, som søger at klippe et par kæmpemæssige, himmelske læber over; og man kan vel sige, at det i høj grad er den litterære og billedkunstneriske *barokkultur* – i det attende århundrede, hvor filmens *plot* angiveligt udspiller sig – der på denne insisterende måde træder i karakter. Men bogen som filmisk objekt er derudover i sig selv til stede som et hyppigt gentaget *ledemotiv* en række steder *inde i* filmen, i og med at den franske officers fund af det berømmelige manuskript i form af en kæmpemæssig, rigt illustreret *foliant* spiller en væsentlig tematisk rolle; med hjælp fra sin spanske fangevogter får officeren som tidligere nævnt oversat teksten til sit eget sprog, og herefter glider vi hurtigt ind i den dobbelt fiktive verden, hvor helten, Alphonso van Worden – på et tidspunkt hen over et lavtliggende beskrevet eller bemalet *blad* – med al sin sindsstyrke rider ind i det farlige landskab, hvor røvere og banditter, repræsentanter for den spanske inkquisition, men også smukke tunesiske kvinder, kabbalister, zigøjnere og andet godtfolk stiller sig selv til skue og fortæller deres uhyggelige, erotiske eller tæt sammenslyngede (livs)historier, indtil vi til allersidst bliver tvunget til at lægge det hele bag os. Tematisk spilles således livsdrift og dødsdrift, *eros* og *thanatos*, skeletter og kvindefavne hele tiden ud imod hinanden i hele det barokt-maniéristiske spil eller *spin* ...

Krigens modgang og medgang – som hele tiden er på færde i filmens indledende rammebereretning – holdes på sin vis i tømme af bogens eller bøgernes *hypnotiske* evne til at fremføre deres infame hundekunster *vis-à-vis* alle de agerende; og samtidig bliver diverse lokaliteter – først og fremmest en hjem søgt landevejskro – rammen om mere løsslupne, seksuelt ladede hændelser, hvor helten til sidst i filmen viser sig at have besvangret to underskønne tunesiske kvinder, som nu kan se frem til at føre hans egen og deres (fælles) slægt videre ...

Musikken i filmen – komponeret af Krzysztof Penderecki – citerer karakteristisk nok allerede med sit underliggende *score* ved filmens begyndelse Ludwig van Beethovens (1770 [?] - 1826) musikalske version af Friedrich von Schillers (1759 - 1805) ode “An die Freude” (1785), sådan som denne figurerer i den afsluttende korsats i hans Niende Symfoni (1822 - 24). På denne måde kan man sige, at der ligeledes på lydsiden er tale om en opbygning *i flere lag* – sådan som der jo også er tale om, når det gælder den rent *billedmæssige* fremstillings- eller kompositions måde ...

Se på næste side et samtidigt portræt af Jan Potocki (malet af Alexander Varnek).



Has' *Lalka* (*La Poupée* eller *Dukken*, 1968) er instruktørens første farvefilm, og den har som flere af hans tidligere og senere film et litterært forlæg, i.e. i dette tilfælde den polske, venstreorienterede journalist og forfatter Bolesław Prus' (et pseudonym for Aleksander Głowackis, 1847 - 1912) *Dukken* (*Lalka*, 1889); Bolesław Prus' verdensanskuelse og litterære praksis var stærkt influeret af tidsånden i den *positivistiske* periode i polsk åndsliv og litteratur (ca. 1864 - 1900), hvor *studiet af virkeligheden* var den fremherskende tilgang til det foreliggende materiale (i nogen grad i den toneangivende franske kritiker/teoretiker Hippolyte Taines [1828 - 93] ånd).

I *Dukken* fokuserer Prus tematisk på samspillet og/eller modsætningsforholdet imellem aristokratiet og (by)borgerskabet, hvor sidstnævnte klasse er i færd med at konsolidere sig og erhverve sig en mere privilegeret position inden for det sociale spektrum, imens adelen er i tilbagegang og kun kan fastholde noget af sin nedarvede stilling med pekuniær og anden støtte fra det opstigende borgerskab, hvad der ofte resulterede i, at samme aristokratiske segment kom i mere eller mindre håbløs *gæld* til pengepugere eller lånehajer på det frie markeds overdrev ...

Protagonisten i Has' filmversion, Stanisław Wokulski (spillet af Mariusz Omochowski), tilhører det opstigende borgerskab – hans opstigning er mere eller mindre bogstaveligt *from rags to riches* – men økonomisk succes kan ikke sikre hans kærlighedsforhold til den kapriciøse Izabela (spillet af Beata Tyszkiewicz), som foretrækker sin fætters mere direkte og uforblommede seksuelle tilnærmelser, hvad der fører til et desperat selvmordsforsøg fra Wokulskis side, som han dog i sidste øjeblik – med hovedet på skinnerne foran et frembrusende tog – bliver reddet fra af en jernbanearbejder, hvis broder han tidligere har hjulpet. Man sporer i protagonistens skæbne en sær blanding af økonomisk effektivitet og hjælpsomhed *vis-à-vis* hans nærmeste (og indimellem også de fjernere) omgivelser. Ved slutningen af filmen er han klar til at tage på en længere udlandsrejse og lægge sin kommercielle karriere bag sig; men hans trofaste ven og bestyreren i hans elegante forretning, Ignacy (spillet af Tadeusz Fijewski), er efter hans afrejse overladt til sig selv; og vi bliver i de afsluttende *shots* i filmen vidner til hans ensomme død inden for murene (set igennem et vindue i forretningen).

I Has' filmatisering af Prus' roman lægger vi mærke til, hvorledes selve objektverdenens *tyngde*, inden for det dominerende kapitalistiske systems rigide rammer, bliver præsenteret via det massive vareudbud i Stanisław's butik. I dette butiksunivers bemærker vi også, hvorledes filmens kvinder på et tidspunkt stivner i en fastfrossen positur og på sæt og vis ikke længere er til

at skelne fra forhåndenværende *dukker* eller voksmannequiner (jf. romanens og filmens *titel*). Men med sig tilbage fra en af sine rejser har Wokulski bragt en halv- eller helmagisk genstand (en form for medaljon eller magnet), som kan trodse tyngdeloven og flyde eller flyve gennem luften på uforklarlig vis. Hér nærmer vi os (næsten) en magisk-realistisk eller science-fiction-agtig, i bogstavelig forstand *svævende* tilstandsform, hvor den normale verdens fysiske love er sat ud af spillet. Kamera-kørslerne dvæler i øvrigt snart ved overklassens opulente livsstil og dens blændende overflade, snart ved den forarmede underklassens (zigøjneres, tiggeres og prostitueredes) lavthængende tilværelse i billedfladens nederste regioner.

Annette Insdorf opsummerer i sin afhandling: *Intimations. The Cinema of Wojciech Has* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2017), p. 63 [min oversættelse]: “Havde han [altså: Wokulski] ikke været besat af dette ideal af kvindelig og overklasse-skønhed [i.e. af Izabelas erotiske *appeal* og tiltrækningskraft], kunne Stanisław have været legemliggørelsen af en sand helt, det nye menneske i en demokratisk sindet middelklasse, som lindrer fattigdommen, imens han indpoder mere humane værdier i en lapset adelsstand”.

Filmen er tilgængelig på DVD i serien *Intégrale Wojciech Has* (se: *Lalka* [*La Poupée* eller *Dukken*], 1968, hvor DVD-versionen er udsendt i 2008).

I Wojciech J. Has' senere film *Sanatoriet under timeglasset* (*Sanatorium pod klepsydrą*, 1973) er kildeforlægget den polsk-jødiske, med sin brug af *fantastiske* virkemidler ekstremt fabulerende forfatter Bruno Schulz's (1892 - 1942) tekstantologi og titelnovelle af samme navn fra 1937; Schulz – der i det borgerlige liv ernærede sig som tegnelærer på gymnasiet i provinsbyen Drohobycz i det østlige Polen – blev myrdet d. 19. november 1942 af en ledende officer (Karl Günther) i de nazistiske invasionsstyrker i denne region, som på dette tidspunkt allerede i et par år havde været inkorporeret i det vestlige Sovjetunionen (efter den tysk-russiske eroblingskrig imod og deling af Polen i begyndelsen af Anden Verdenskrig i 1939).

Jeg (Ib Johansen) kan i parentes bemærket (og i al beskedenhed) gøre mine nuværende læsere opmærksomme på, at jeg for mange år siden var en af de første, der gjorde den danske offentlighed i bred forstand bekendt med Bruno Schulz's enestående betydning i efterkrigstidens litterære landskab i Polen (han skrev sine bøger, sine breve og sine noveller på polsk, ikke på hebræisk eller *yiddisch*). Hér kan man konsultere *Jyllands-Postens* kronik den 7. september 1965, hvor jeg endnu var i gang med mine studier på Institut for almindelig og sammenlignende litteraturhistorie på Aarhus Universitet: “Polens Kafka – Bruno Schulz”.

Lad mig begynde med nogle betragtninger over Bruno Schulz's temmelig syrede prosastil og med nogle illustrative citater til eksemplifikation, når det gælder denne stils specifikke karakteristika. I hans debutroman *Kanelbutikkerne* (*Sklepy cynamonowe*, 1934) kan man således iagttage, hvorledes forfatterens i bogstavelig forstand *vildtvoksende* prosa breder sig ud over bogsiderne (se: Bruno Schulz: *Kanelbutikkerne*, oversat af Jess Ørnsbo [København: Gyldendals Bekkasinbøger, 1962], pp. 71 - 72), hvor bogtitlens bemeldte kanelbutikker kommer til at besejdes deres egen, helt igennem forførelsesfuld aura: "Deres svagt oplyste, mørke og højtidelige indre havde en dyb og rodfæstet duft af farver, lak, røgelse, og en ubestemmelig aroma af fjerne lande og sjældne materialer. Man kunne der finde bengalske lys og andet farvet fyrværkeri, trylleæsker, frimærker fra lande der for længst var gået til grunde, kinesiske tapeter, indigo og kalaforanium fra Malabarkysten, æg af eksotiske insekter, af papegøjer og peberfugle, levende salamandre og basilisker, Mandragora-rod, mekanik fra Nürnberg, homunculusser i urtepotter, mikroskoper og kikkerter, og fremfor alt sjældne og sælsomme bøger og gamle folianter fulde af vidunderlige kobberstik og forbløffende historier".

Som vi kan se det, er denne fortidige handelskultur af en helt anden beskaffenhed end den kultur af nyere dato, der er overlejret af den moderne kapitalismes *køb-og-smid-væk*-mentalitet som salgsstrategi – for hér er varerne stadigvæk i besiddelse af deres egen fortryllede og fortryllende kvaliteter som en genstandsverden med en særegen tiltrækningskraft *vis-à-vis* en besøgende, dybt interesseret og må man vel formode *engageret* kundekreds. Disse varer er i hvert fald endnu ikke blevet reduceret til ren *bytteværdi*.

Lidt længere henne i den samme fiktionstekst bemærker vi, hvorledes Bruno Schulz på forskellig vis *manipulerer* med tid og rum, så at vi hér bliver vidner til, at selveste stjernehimlen pludselig skrumper ind og kan håndteres af menneskehænder (se: *ibid.*, pp. 78 - 79, mine ellipser): "Hele skoven syntes illumineret med tusinder af lys og stjerner, som decemberhimlen i strømme gød ned over den ... På disse lykkelige skråninger [i.e. bakkerne uden for byen] fik jeg øje på hele grupper af omvandrende, der blandt mos og buskads samlede nedstyrtede stjerner våde af sne ..."

Hér kan vi i den forbindelse ligeledes henholde os til, hvad Joseph Frank (1918 - 2013) skriver om "rumlig form" i moderne kunst i *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1968 [først udgivet i 1963]), p. 57 (mine ellipser, min oversættelse): "Betydningen af rumlig form i moderne litteratur ... bliver klar;

det er det nøjagtige sidestykke i litteraturen, på den æstetiske forms niveau, til de udviklinger der har fundet sted i de bildende kunster. Rumlig form er den udvikling, som [imagisten T.E.] Hulme [1883 – 1917] var på udkik efter, men ikke fandt ... Både samtidig kunst og litteratur har, hver på deres måde, prøvet at overvinde de tidslementer deres strukturer indebærer”. Denne draging hen imod en rumlig form, som er karakteristisk for modernismen i mange af dens former, kan man – ud over hos eksempelvis Gertrude Stein (1874 - 1946) i hendes prosadigt “Miss Furr and Miss Skeene” (1922, 1923) – ligeledes finde hos andre repræsentative modernister som Ezra Pound (1885 - 1972), T.S. Eliot (1888 - 1965) og herhjemme Albert Dam (1880 - 1972). Under alle omstændigheder kan vi hos Bruno Schulz iagttage en tilbøjelighed til at nedprioritere de tidslige elementer i hans fiktion og i modsætning hertil fremhæve de rent rumlige aspekter indenfor det samme fiktionsunivers.

I Has’ filmversion af *Sanatoriet under timeglasset* kan man sige, at den samme grad af fortryllelse, som vi har været inde på ovenfor, stadigvæk hænger ved den portrætterede verdens og handelskulturs *eksotiske* vareudbud, samtidig med at forfald, gærende materie og spindelvæv breder sig i rummet uden om de optrædende personer. Ligesom filmen tager titelnovellen i *Sanatorium pod klepsydrą* sin begyndelse med en *togrejse*, som i undertegnedes *oversættelse* bliver præsenteret således: “Rejsen varede længe. På denne glemte sidelinje, hvorpå der kun er trafik med tog én gang om ugen – dér kørte der knapnok et par passagerer med. Aldrig så jeg ellers nogensinde togvogne af denne ældgamle type, tidligt trukket tilbage på de andre jernbanelinjer, rummelige som værelser, dunkle og fulde af krinkelkroge” (se: Bruno Schulz: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą* [Wrocław: Wydawnictwo Literackie Kraków, 1957], p. 228 [min oversættelse]).

I filmversionen kommer vi, som det er blevet beskrevet ovenfor, netop i gang med plottet i et skumplende tog – dog med noget flere rejsende end i novelleforlægget – og da beretningens hovedperson Josef (spillet af Jan Nowicki) omsider af konduktøren får besked om, at han er fremme, stiger han ikke ud på en ordinær banegårdsperron, men kommer hurtigt på sin vej ud i det blå frem til en forladt kirkegård; og bag denne hæver sanatoriet under timeglasset (hvor hans fader er indlagt) sig så i ensom majestæt – lettere utilgængeligt, så at han må klatre ind ad et vindue for at få adgang til det. I filmen er der der i øvrigt tale om følgende rollebesætning: faderen (Jakub) spilles af Tadeusz Kondrat, moderen af Irena Orska, den meget sexede hjemlige stuepige Adela af Halina Kowalska, og lægen (dr. Gotard) på sanatoriet under timeglasset af Gustav Holoubek. Adelas rolle som *erotisk fristerinde* er under alle omstændigheder tydeligt

fremhævet.

I filmen optræder der – som en art sidespor – ligeledes en række elementer fra en anden af fortællingerne i *Sanatoriet under timeglasset*, “Foråret” (“Wiosna”), hvor en kærlighedsintrige/-trekant er i centrum, med fokus på en temmelig kapriciøs *ingénue* (Bianca), som både Josef *himsel* og hans rival i matrostøj Rudolf er bejlere til, men hvor Rudolf til sidst går af med sejren. Derudover optræder der voksfigurer fra et *panoptikon* i filmen (ligeledes hentet fra “Foråret”), og på mirakuløs vis bliver disse figurer et stykke henne i handlingsforløbet *levende*, hvorefter de afslutningsvis må drage ud i verden uden for vokskabinetet og opretholde livet derude ved at spille på *lirekasser* overalt, hvor de kommer frem.

Vi bemærker, at Schulz et stykke inde i fortællingen “Foråret” i bogversionen af denne lange fortælling etablerer et fortællespor, der fører tilbage til en klassisk forgænger inden for den fantastiske litteratur fra det nittende århundrede: “Vi skal opsøge glemte steder, giftige parker lukket inde mellem gamle mure, [Edgar Allan] Poes [1809 - 49] kunstige paradishaver fulde af skarntyde og agersnerler, opiatiske valmuer som flammer under ældgamle freskers gråbrune himle” (se: Bruno Schulz: *Sanatoriet under timeglasset*. På dansk ved Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad [Roskilde: Batzer & Co, 2007], p. 47). I den sammenhæng glider under alle omstændigheder natur og kultur, paradys og giftige parker, fortløbende sammen, og kulturens byrde bliver næsten ubærlig.

Vi bør også være opmærksomme på den tematiske rolle fugle – og en menneskelig affinitet til fuglene – spiller allerede i *Kanelbutikkerne* (hvor faderen så at sige er *manisk* optaget af ornitologien): “Det var kun sjældent [jegpersonens fader] kom ned i lejligheden, og vi lagde da mærke til, at han ligesom var blevet endnu mindre, magrere og mere sammenskrumpet. Engang imellem forglemte han sig, for op fra stolen ved bordet, slog med armene som et andet par vinger og frembragte en langtrukken galen, alt imens hans øjne blev mælkeagtige og ligesom dækket af en hinde. Så blev han skamfuld og lo sammen med os og søgte at slå det hele hen med et par spøgefulde bemærkninger” (se: Bruno Schulz: *Kanelbutikkerne*, *op. cit.*, p. 31).

I *Kanelbutikkerne* bliver faderes maniske aktiviteter som *fugleopdrætter* imidlertid til sidst for meget for tjenestepigen Adela, og hun slår hårdt ned på de vingede væsener oppe på loftet, hvor faderen har installeret dem: “Engang under hovedrengøringen dukkede Adela pludselig op i min faders fugledømme. Hun blev stående i døren og vred sine hænder over den hørm, der hang i luften og over de dynger af møg, der dækkede borde møbler og gulv. Så tog hun en hurtig beslutning,

åbnede vinduet og jog med en fejekost hele massen af fjerkræ ud i en vild runddans. Der rejste sig en hel sky af fjer, vinger og skrig, inden i hvilken Adela som en rasende Menade med roterende bakkantindestav, dansede en vild og ødelæggende dans. Sammen med hoben af fugle søgte min fader, baskende med armene, forfærdet at lette fra jorden. Langsomt tyndede det ud i denne sky af fjer, indtil der til sidst på slagpladsen kun var Adela tilbage, udmattet og tungt åndende – samt min fader, der med en nedslået og skamfuld mine syntes rede til at overgive sig på hvilke betingelser det end måtte være” (*ibid.*, pp. 31 - 32).

I Wojciech Has’ Schulz-film er fugleriget ligeledes rigt repræsenteret – i form af udklædte personer med kæmpemæssige fuglemasker på byens torv og derudover som udstoppede og levende (og hen imod slutningen af filmen *døende*) eksemplarer fra det bemeldte fuglerige, i hvad man vel må kategorisere som et *imaginært volière* ...

Fra romanversionen af *Kanelbutikkerne* kan jeg også henvise til en passage, hvor hele den skabte verdens essentielle mangel på stabilitet og sammenhængskraft bliver tydeligt påpeget: “Her begyndte min fader at udmale et billede af denne ‘generatio aequivoca’ [i.e. skabelse af organiske væsener ud af formløs materie] som han havde drømt om, og som var en slægt af halvorganiske væsener, en eller anden pseudovegetation eller pseudofauna der var fremtrådt som en fantastisk gæring i materien. Det var skabninger, som i det ydre kunne ligne levende væsener, det være sig hvirveldyr, skaldyr eller leddyr, men det var dog en lighed, der var rent tilsyneladende: Det var i virkeligheden amorfe væsener, uden indre struktur, frugter af en eller anden imitativ tendens i materien, som jo netop udstyret med hukommelse som den er, af bar vane plejer at gentage de én gang antagne former. Den morfologiske skala, materien er underkastet, er for det meste meget begrænset og en vis mængde former går stadig igen i de højere tilværelsesarter” (*ibid.*, p. 49).

Josef selv vil i filmen i sin nedtrykte sindstilstand begå selvmord, men bliver i sidste øjeblik reddet af en udefra kommende instans, da han bliver *arresteret* af det kejserlige politi *for at have drømt den bibelske Josefs drøm* (se: Første Mosebog, kapitel 37). Vi lægger også i filmen mærke til den vægt, der sammesteds lægges på jødisk mystik og sang – som indimellem når helt ekstatiske højder. Og endelig bemærker vi derudover et direkte citat fra *Prædikerens Bog*, Kapitel 12, Vers 7, hvor der refereres til [“Krukken [der] slaas i Stykker ved Kilden] og det søndrede Hjul [der] falder ned i Brønden” (se: *Bibelen. Den hellige Skrifts kanoniske Bøger* (København: Det danske Bibelselskab, 1950), *Prædikerens Bog*, Kapitel 12, Vers 7).

Ligesom i Has’ Potocki-film bliver vi gentagne gange opmærksomme på den centrale

tematiske betydning, *bogen* som sublim genstand eller som simpel rekvisit har fået i samme instruktørs filmatisering af Schulz's *Sanatorium pod klepsydrą*. For Josef selv bliver rivalen Rudolfs frimærkealbum således "en universel bog", imens Rudolf selv i den forbindelse er noget mere skeptisk og desangående taler om "overdrivelse og [om] noget, man blot har hittet på"; endelig fremkommer Josefs fader med sine egne helt personlige overvejelser over, hvor bogen som sådan kan siges at være placeret inden for det foreliggende (kollektive) betydningsunivers: "Bogen er en myte, som vi tror på som unge, men holder op med at tro på som ældre". I filmen taler Josef ligeledes om "omvandrende og mistede bøger i de vantros regioner [*in partibus infidelium*]".

På den baggrund kan vi med en vis ret argumentere for, at bogen både er en tungtvejende genstand inden for kosmos som sådant og dog samtidig til enhver tid er truet af ødelæggelse eller bål og brand (den kan "mistes"). Og vi må også tænke på, at Josef selv henviser til fortællingens "sammenfiltrede masse", mens den (næsten) allestedsnærværende (men blinde) konduktør i sit spekulative hjørne har øje for *tidens* "mistænkelige sidelinjer". Selv tiden er tilsyneladende med andre ord – på linje med hvad Albert Einstein (1879 - 1955) har øje for, både når det gælder hans *specielle* relativitetsteori fra 1905 og den *generelle* fra 1915 – på sæt og vis (i hvert fald i Bruno Schulz's øjne) underkastet en *relativitet*, som kan få den til at forgrene sig i helt uventede retninger. Hvad der netop indtræffer for Josef på sanatoriet, da han på et tidligt tidspunkt i filmen møder sin egen *dobbelgænger*, sådan at det lykkes ham at ankomme til sanatoriet hele to gange eller som hele to versioner af sig selv ...

Historien om Conchita (den mexikanske Kejser Maximilians elskerinde) er også nedfældet i en passus i *Sanatoriet under timeglasset*, i.e. i bogversionen af fortællingen "Foråret". Og Bianka (Bianca) er som den typiske *femme fragile* intimt forbundet med farven *hvid*: "Hendes hvide kjole – jeg har aldrig set hende i nogen anden farve – ligger som en halvt udsprunget blomst på bænken" (se: Bruno Schulz: *Sanatoriet under timeglasset*. På dansk ved Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad, *op. cit.*, p. 90).

I Bruno Schulz's prosa kan man hæfte sig ved en markant fremhævelse af, hvad man kan kalde *parasitiske* elementer. Som det bliver påpeget af Krzysztof Stala (f. 1955) i dennes doktorafhandling fra 1993 (se: Krzysztof Stala: *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz's Fiction* [Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1993], p. 21 [min ellipse, min oversættelse]): "Billeder af overdådig, parasitisk flora – nælder og nikkende tidsler – udgør et af de mest konstante billedsystemer hos Schulz. Hans verden er fuld af

‘beplantninger, der spreder sig’, af overdådig og gærende materie ...”

Den polsk-kanadiske litteraturforsker Dorota Głowacka (ansat på University of King’s College i Halifax) når i en af sine artikler frem til en lignende pointe (se: Dorota Głowacka: “Sublime Trash and the Simulacrum. Bruno Schulz in the Postmodern Neighbourhood”, i: *Bruno Schulz. New Documents and Interpretations*, edited by Czesław Z. Prokopczyk [New York, etc.: Peter Lang, 1999], p. 81 [min oversættelse]): “Schulz’s tekst, mættet med sprog omtrent så meget at den flyder over i det rene vrøvl, er besat af billeder af eksces, overflod og voldsom vækst”.

I forbindelse med dobbeltgænger-tematikken i Wojciech Has’ Schulz-film kan man i øvrigt henholde sig til nogle betragtninger fremsat desangående af en af psykoanalysens mange “fædre” eller en tidlig bidragsyder til denne righoldige, freudianske og efterfreudianske tradition. Ifølge Otto Rank (1884 - 1939) i hans psykoanalytisk inspirerede afhandling *The Double. A Psychoanalytic Study* (1914, 1971) er dobbeltgænger-tematikken i antropologien såvel som i litteraturen tæt knyttet sammen med individets dødsangst og hermed parallelle ønske om udødelighed; og samtidig er dobbeltgængereren nært forbundet med en *narcissistisk* tematik eller måde at anskue verden på: “Således hænder det, at dobbeltgængereren, som personificerer narcissistisk selv-kærlighed, bliver til en utvetydig rival med hensyn til seksuel kærlighed; eller også, i og med at han er skabt som et forønsket forsvar imod en frygtet evig ødelæggelse, viser han sig påny i overtro[ens forestillingsverden] som dødens sendebud” (se: Otto Rank: *The Double. A Psychoanalytic Study*. Translated and Edited, with an Introduction by Harry Tucker, Jr. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971), p. 86 (min oversættelse).

I parentes bemærket kan vi i en klassisk tekst, hvor det samme tema spiller en altafgørende rolle, nemlig Fjodor Dostojevskijs *Dobbeltgængereren. En Petersborger digtning* (på russisk 1846, på dansk 1941), iagttage en *mangedobling* af dobbeltgængereren – hér ganske vist på et tidspunkt, hvor hovedpersonen *drømmer*: “... ved hvert af hans skridt, ved hvert af hans fodslag mod fortovets granit, sprang som op af jorden en ham ganske lig, men ved sit hjertes fordærvelse ryggesløs og afskyelig hr. Goljádkin. Og alle disse med ham lignedannede hr. Goljádkin’er begyndte i samme nu, som de dukkede op, at løbe efter hinanden. I en uendelig lang gåsegang, som en række spøgelse, løb de bagefter hr. Goljádkin den ældre. Han snappede efter vejret! ... Til sidst samlede der sig en uhyre masse, et uoverskueligt mylder af hr. Goljádkins genbilleder; de oversvømmede hele Petersborg – indtil en betjent endelig så sig foranlediget til at tage alle disse genbilleder ved kraven og føre dem til vagten ...” (se: Fjodor Dostojevskij: *Dobbeltgængereren. En Petersborger digtning*. På dansk ved Ejnar Thomassen. Forord ved Marie Tetzlaff [København:

Gyldendal, 6. udgave, 1. oplag, 2017 (første gang udgivet hos Athenæum Dansk Forlag i 1941)], p. 142 [første ellipse min, de resterende to Dostojevskijs]).

Selvom Josef ikke på samme måde bliver *mangedoblet* i Has' film, er der ikke desto mindre tilløb til noget lignende: for det første ser han som sagt sig selv ankomme til sanatoriet, i dette tilfælde igennem en ituslået rude; men derudover smelter han delvis sammen med den allestedsnærværende *konduktør*, og i novelleforlægget vender han til allersidst regulært tilbage til det skumplende tog, hvor han har overtaget konduktørens mere eller mindre flydende identitet, hans uniform og hans kasket: "Det tøj jeg havde på blev flået i stykker og hang i laser. Man har iført mig en jernbanemands afrakkede uniform. Mit ansigt er i en bandage, der udgøres af en snavset las, som følge af en svullen kind. Jeg sidder i halmen og døser, og når jeg er sulten, står jeg ude i korridoren foran en andenklasses-kupé og synger. Og de kaster småmønter ned i min konduktør-kasket, hvor skyggen er revet halvvejs af" (se: Bruno Schulz: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, *op. cit.*, p. 249, min oversættelse).

Alt dette hænger sammen med, at Bruno Schulz's fiktionstekster – med den polske kritiker og tidlige Schulz-udgiver Artur Sandauers (1913 - 89) ord – afspejler hvad denne kalder en "degraderet virkelighed" (se: Bruno Schulz: *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*, *op. cit.*, Sandauers introduktion: "Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)" ["Den degraderede virkelighed. (Hvordan det forholder sig med Bruno Schulz)"], *ibid.*, pp. 5 – 33 [min oversættelse]).

I filmens sidespor, hvor der er udpluk fra "Foråret" ("*Wiosna*"), fokuseres der ud over på det føromtalte trekantsdrama på nogle historiske perspektiveringer eller panoreringer, hvor underliggende dramatiske modsætningsforhold i voksfigurerens angivelige virkelighedsbaggrund bliver taget op; og situationen tilspidses yderligere, da panoptikonets personager begynder at blive levende – hér bliver det tilsyneladende klart, at Bianca *herself* er datter (eller "Infantinde") af ærkehertug, senere kejser Maximilian I (1832 - 67), som i det virkelige liv blev henrettet i Meksiko, efter at han i første omgang med held, men senere i kraft af stærk indfødt modstand i sidste instans *foræves* havde forsøgt at sætte sig i besiddelse af og beholde landet; hans meksikanske, senere til Europa flygtede indianske elskerinde Conchita – som vores egen Ib Michael (f. 1945) har taget op til digterisk behandling i *Atkinsons biograf. En vandrehistorie* (København: Gyldendal, 1998) – er så Biancas moder (se: Ib Michael: *Atkinsons biograf*, etc., 2. udgave, 2000, i novellen: "Alfabetets have", p. 96, hvor Maximilians elskerinde bliver omtalt): "Hun hed Conchita. Hun var datter af stedets gartner og endnu ikke fyldt atten, da Maximilian

begyndte at sværme for hende. Han følte sig ensom. [Hustruen] Carlota var rejst, den franske marskal havde forrådt ham, og hjælpetropperne var under tilbagetrækning. Drømmenes kejser kæmpede for et rige, som ikke længere var af denne verden”.

Også voksfigurer kan imidlertid komme til skade, og det er præcist hvad der er sket hos Wojciech J. Has med panoptikon-Maximilian, hvad der får Bianca til at *fortvivle* over faderens tilsyneladende *dødskamp* midt imellem de andre figurer, der er på vej til at blive levende.

Bianca bliver vel i filmen nærmest præsenteret som en *femme fragile*, der af alle kræfter forsøger at blive en *femme fatale*. Under alle omstændigheder fremhæver hun i et replikskifte med Josef sin inderlige lyst til at blive en regulær *skurkinde* eller *forbryderske*. Til kvindelighedstyper og mere specielt til den såkaldte *femme fragile* i den vestlige litteratur og kunst i det nittende århundrede og senere kan man konsultere Ariane Thomalla: *Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende* (Düsseldorf: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1982). Man finder i parentes bemærket disse blege og skrøbelige kvinder portrætteret overalt i det nittende og tidlige tyvende århundredes kunst og litteratur: foruden hos Edgar Allan Poe (1809 - 49) tillige hos de engelske Prærafaelitter og et stykke tid før og lige efter århundredskiftet hos J.P. Jacobsen (1847 - 85), Thomas og Heinrich Mann (1875 - 1955 & 1871 - 1950) samt Rainer Maria Rilke (1875 - 1926), og senere hos en dansk forfatter som Albert Dam (1880 - 1972).

Det er en stærkt desillusioneret Josef vi støder på i de afsluttende sekvenser af filmen: på et tidspunkt ser vi ham i øvrigt iført konduktørens hovedbeklædning/kasket og med den sammes tændte lygte i hånden – på denne måde kan man sige, at plottet løber i ring. Og på et tidspunkt formuleres der en udtrykkelig advarsel: “Spil ikke hasard med tiden!” Men det er jo præcist det, der foregår på sanatoriet, hvor man *skruer tiden tilbage* under behandlingen af de indlagte patienter (herunder Josefs fader Jakub) – for så at sige at holde alle døre åbne og *udskyde* det endegyldige dødsøjeblik længst muligt (eller endda foruddiskontere en mulig *helbredelse*). Dog er Josefs fader, sådan som dr. Gotard gør sønnen opmærksom på, allerede død i sit eget “hjemland”. Og til sidst ser vi – på disse uheldssvangre præmisser – Josef *bryde op fra* det selvsamme sanatorium og endnu engang vandre hen over den forladte kirkegård – hvor det i den forbindelse i sidste instans står hen i det uvisse, *hvor* han begiver sig hen ...

Wojciech J. Has’ *Sanatorium pod klepsydrą* er tilgængelig på en DVD udsendt af *Mr. Bongo Films* (2008).



Ovenfor et glastyk af Bruno Schulz, hvor kvindelig (seksuel) dominans og mandlig underlegenhed og underkastelse tematiseres. Et glastyk med titlen *Procession* (*Procesja*, 1920 - 22).

Se nedenunder på denne side en gengivelse af et oliemaleri af Bruno Schulz fra 1920: *Mødet (Spotkanie)*, hvor en jødisk yngling mødes med to kvinder (antagelig to prostituerede).



Kapitel 3:

Kazimierz Kutz, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieslowski og Andrzej Żuławski.

Kazimierz Kutz og hans film.

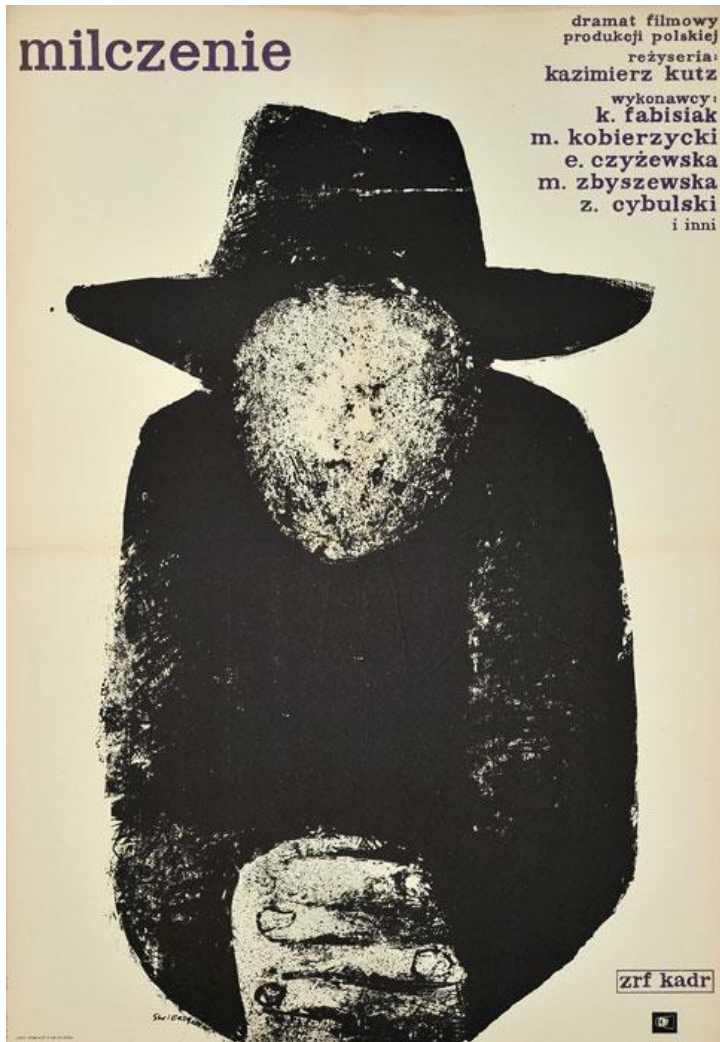
En af de meget produktive filmkunstnere i efterkrigstidens Polen er Kazimierz Julian Kutz (1929 -2018), og han er tillige en af de første af landets filminstruktører, hvis arbejde jeg fik at se ved et biografbesøg, da jeg hen på året, dvs. i sommeren og det tidlige efterår i 1963, opholdt mig i Polen i en længere periode (seks uger). Den film, det drejer sig om – som jeg så i Warszawa – hedder *Milczenie (Tavshed, 1963)*; og den udspiller sig, som flere andre tidlige efterkrigsfilm (eksempelvis Wajdas *Aske og diamanter*, se ovenfor), i perioden umiddelbart efter krigens ophør, hvor en sultende befolkning må prøve at skaffe sig til livets ophold på den ene eller den anden måde. En forældreløs teenager, Stach (spillet af Zbigniew Cybulski) bliver af den lokale befolkning anklaget for at have forsøgt at myrde deres præst, og da han kommer til skade og selvforskyldt mister synet ved en eksplosionsulykke, hvor han bliver ramt af et projektil, breder der sig det falske rygte, at det var under et forsøg på at dræbe præsten, at han blev kvæstet på denne måde. Få i landsbyen er herefter villige til at yde ham nogen hjælp; men under hans påfølgende indlæggelse med sin øjenskade er sygeplejersken Kazia dog på hans side og søger at støtte ham efter bedste evne.

Den tavshed, der hentydes til i filmens titel, er *præstens*, som ikke gør noget for i ord og gerning at yde hjælp til det nødstedte sognebarn. Man kan sige, at samme præst nærmest befinder sig i en tilstand af total *lammelse*. Og da Stach omsider forlader hospitalet og begiver sig ud i det vejløse mørke, der er blevet hans lod, bliver vi i et ekstremt *long shot* vidne til, hvorledes han i blinde forsøger at bevæge sig fremad i et vinterligt snelandskab, uden at hans *fremtidsudsigter* i mindste måde er blevet bedre, end de hele tiden har været.

Filmplakaten (se næste side) markerer præstens nedbøjede sindstilstand – hvor han bliver ved med at opretholde sin *tavshed* – ved at fremstille selvsamme præsts hoved som en regulær *gravsten*: hans skyldbetyngede hoved er en *gravsten over ham selv* (hvorpå der meget følgerigtigt mangler hans eget *navn*).

Til Kazimierz Kutz's film kan man også konsultere det romanforlæg filmen bygger på,

nemlig Jerzy Szczygiels (1932 - 83) *Milczenie. Powieść* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963).



Se ovenfor plakat til Kazimierz Kutz's film *Milczenie* (*Tavshed*, 1963). Plakaten er fremstillet af Waldemar Świerzy (1964).

Kazimierz Kutz får nogle ord med på vejen i en officiel polsk publikation fra 1970'erne, i.e. i Stanisław Kuszewskis (1929 - 2009) *Zeitgenössischer polnischer Film* (Warszawa: Verlag Interpress, 1978, p. 79, min oversættelse): "For nogen tid siden har vi beundret to smukke film fra hans hånd, *Den sorte jords salt* (1970) og *En perle i kronen* (1972). Ved sin særlig frapperende

kunstneriske form udmærker frem for alt det sidstnævnte værk sig, som i en folkelig ballades form beretter om schlesiske arbejderes kamp imod fattigdom og udbytning i tiden imellem de to verdenskrige. // Idet Kutz tog disse temaer op, beviste han sin anskuelse med hensyn til valg af værdier fra kulturens og folkets historie. Han repræsenterede hér den betragtning, at der i den polske kinematografi frem for noget rådede den ubegrundede tendens, at man i fortiden frem for alt skulle søge efter, hvad der er forbundet med krig og krigens håndværk. Thi hér fik han i hænde levn fra traditionen med slagscener, over for hvilken han ville stille den plebejiske tradition. Han ville frem for alt betragte kampen mod den sociale ulighed og ligeledes vise deltagerne i denne kamp som helte”.

Vi bør dog i den sammenhæng også tage nogle mere forbeholdne bemærkninger om instruktøren i betragtning (se: *ibid.*, p. 79, min oversættelse): “I det han har skabt er der værker af sjælden skønhed og arbejder, som selv hans bedste venner er ude af stand til at ytre sig anerkendende om”.

Under mit langvarige ophold i Polen i sommeren og det tidlige efterår i 1963 havde jeg i øvrigt under et besøg på Filmskolen i Łódź i et studie lejlighed til at blive vidne til Kutz’s arbejde med optagelser i forbindelse med en ny film, han var i gang med: hvad der blev det færdige resultat, ved jeg ikke; men den optagelse jeg overværede fokuserede i hvert fald på et meget *jazzet* optrin i filmen.

I løbet af 1960’erne og ’70’erne indspillede Kazimierz Kutz en række film, hvoraf tre sidenhen er blevet tilgængelige i en DVD-boks udsendt af *Telewizja KinoPolska* (2010): *Sól Ziemi Czarnej* (*Den sorte jords salt*, 1969), *Perła w Koronie* (*Perlen i kronen*, 1971) og *Paciorki jednego Różańca* (*Perler i én rosenkrans*, 1979), med et tilføjet ekstramateriale (*special feature*) med titlen: *Śląska Opowieść* (*Schlesisk fortælling*, 1974), hvor Kutz selv i den sidstnævnte dokumentarfilm vender tilbage til sin barndoms Schlesien, nærmere bestemt til fødebyen Szopienice-Burowiec, og hvor han beretter om personlige oplevelser på stedet og henviser til træk af denne tidligt industrialiserede grænseregions historie. I den pågældende dokumentariske reportage får vi som tilskuere syn for sagn, i og med at han genbesøger det trehundredårige hus, hvor han blev født, og det fremgår af hans kommentar, at området i hans øjne fremviser en sær blanding af, hvad der kan kaldes grimt og hvad der kan kaldes smukt, for så vidt han eksempelvis filmer, hvad der efter hans formening er *den grimteste baggård i historien*, samtidig med at landskabet og bymilieuet er overlejret af en vis *nostalgisk* atmosfære eller aura, og han mindes, hvordan han som mindreårig sammen med de andre børn fordrev tiden med at fange rotter og

fiske. Industrialiseringen har frembragt nogle dybe vandhuller eller damme i terrænet, og den gamle landsby som lå på stedet er død og borte, ligesom industrien er det. Kutz finder dog stadigvæk spor af den ældgamle plebejiske kultur på stedet, og han mindes eftertænksomt skuespilleren Zbigniew Cybulski, som han havde et tæt både professionelt og personligt (venskabs)forhold til, og hvis impulsive, improvisatoriske talent og evner som skuespiller han satte overordentlig stor pris på.

I *Sól ziemi czarnej* (*Den sorte jords salt*, 1969) fremstiller Kutz på filmlærredet nogle betydningsfulde optrin, der strækker sig over et længere tidsrum, og hvor et af flere oprørsforsøg imod den tyske besættelsesmagt i perioden lige efter Første Verdenskrig bliver iværksat af patriotiske polakker i Schlesien, men hvor den behandlede opstand – på trods af nogle indledende militære sejre – slås ned med hård hånd af de tyske styrker, og en af de polske oprørere (Gabriel Basista, spillet af Olgierd Łukaszewicz, der sammen med sine brødre og sin fader tager del i revolten) til sidst i hårdt såret tilstand af en gruppe sygeplejersker bliver bragt over grænsefloden imellem det daværende Tyskland og den nyoprettede polske republik, hvortil kun ganske få af hans kampfæller i opstanden er nået frem – i god eller mindre god behold.

I filmen kontrasteres de trange og smudsige billeder af det sodede bylandskab med dets fabriksos kontrapunktisk med enkelte tableau-lignende *shots* henimod slutningen af filmen, hvor spæde træer under en høj himmel antyder en mere åben og mindre beklumret situationstotalitet for den overlevende frihedskæmper (Gabriel) – selv i nederlagets stund og under fremmede himmelstrøg.

De mange kampscener, gruen og ødelæggelserne, danner dog en dyster baggrund for, hvad der måtte være tilbage af håbefuldt livsforventning hos de stærkt reducerede, overlevende rester af oprørsstyrkerne. Folkedans og munter festlighed i nationaldragter i nogle af filmens indledende episoder kan ikke overskygge de grusomme erfaringer, de kæmpende polakker senere må gennemleve i borgerkrigens videre forløb ...

Ud over Olgierd Łukaszewicz som Gabriel ser vi endvidere en skuespiller som Jan Englert i rollen som Erwin Maliniuk (en anden af oprørerne); og den fra Wajdas film velkendte Daniel Olbrychski fungerer hér som en udefra kommende løjtnant, der dog ikke med sin medbragte kanon er i stand til at skaffe oprørerne en tiltrængt sejr, og som i øvrigt selv omkommer efter kort tids forløb i de fortsatte kampe.

Med hensyn til historikken bag Kutz's film er det værd at erindre sig, at det sluttelige resultat af de tre schlesiske opstande (i 1919, i 1920 og i 1921), på trods af en beslutsom intervention fra Folkeforbundets side, ikke var af en sådan karakter, at det i det lange løb kunne gøre begge

parter i stridighederne tilfredse. Selv om de mest industrialiserede og derfor ressourcerige områder i Øvre Schlesien for størstedelens vedkommende tilfaldt den polske republik – som hér oprettede en provins, hvor indbyggerne kom til at indehave en høj grad af *selvbestemmelse* – herskede der dog både lokalt og nationalt stærk utilfredshed med den foretagne opdeling af Øvre Schlesien (som først efter Anden Verdenskrig endelig er tilfaldet Polen helt og holdent).

I *Perta w Koronie* (*Perlen i kronen*, 1971) er vi nået et stykke længere frem i tid end i *Den sorte jords salt*, og Øvre Schlesien er som anført ovenfor på dette senere tidspunkt i det store og hele (når det gælder de mest ressourcerige regioner) kommet ind under den polske republik's herredømme, hvad der dog ikke forhindrer, at der kan komme til at finde voldsomme arbejdskampe sted. I plottet i *Perlen i kronen* er det således arbejderne i en kulmine, der – da de har hørt sikre forlydender om, at minen i nær fremtid vil blive afhændet af sine tyske ejere og *sat under vand* – går i strejke; og da de i deres underjordiske skakter truer med at blive dernede og lade sig *drukne* sammen med de forhåndenværende kullagre, lykkes det dem imod forventning at få vendt stemningen i de øverste regioner (altså: hos ledelsen) og forhindre denne *katastrofale* udgang på begivenhederne.

Rent filmteknisk bemærker vi den foreliggende (billed)sammenhæng, hvorledes der ligesom i den første film i trilogien (altså: i *Den sorte jords salt*) er tale om et udpræget modsætningsforhold imellem de udendørs og de indendørs scenerier (for de sidstnævnte oprins vedkommende de *shots*, der foregår nede i minen, dvs. langt under jordens overflade). Ligesom i den førnævnte film er der høj himmel over de optrædende i de udendørs optagelser, og der er yderligere tilføjet enkelte *folkloristiske* scener med sang og dans af agerende i traditionelle kostumer, mens det der bliver vist nede fra selve minen hyppigt henligger i et mere eller mindre fuldstændigt mørke eller er yderst sparsomt belyst af hvad der ligner petroleumslamper i hænderne på de minearbejdere, som har nedlagt deres arbejde og prøver at holde skansen nede i de underjordiske regioner.

I den tredje film i Kutz's schlesiske trilogi, *Paciorki jednego Różańca* (*Perler i én rosenkrans*, 1979, med musik af Wojciech Kilar), befinder vi os på et tidspunkt, der ligger længe efter Anden Verdenskrig, med samt den tyske besættelse af hele Polen og hvad der sidenhen fulgte. I de indledende sekvenser blændes der op for et ældre ægtepar, den tidligere minearbejder (senere værkfører) Karol Habryka og hans hustru; senere bliver vi klare over, at han i tidens løb er blevet belønnet med adskillige medaljer og ordener, hvoraf nogle går helt tilbage den tredje schlesiske opstands tid (i 1921). I forbindelse med en omfattende byfornyelse vil myndighederne have ægteparret til at flytte over i en ny højhusbebyggelse, hvad Karol Habryka pure nægter; men da

man efter lang tids forløb omsider indser, at det er højst problematisk at sætte en fortjenstfuld pensionist på gaden eller mod hans vilje få ham indlogeret i det bemeldte højhusbyggeri (hvad der allerede har ført til langvarige *stridigheder* inden for hans familie), så bliver løsningen på problemet i stedet at lade ham bo i en nyopført pragtvilla eller et rækkehus af samme kaliber, hvad han efter nogen tids forløb går med til, da han i hvert fald på denne måde slipper for at blive *tvangsforflyttet* til højhuset.

På den nye bopæl finder Karol og hans ægtemage sig – efter nogle begyndervanskeligheder med de tekniske anordninger på stedet – til rette med deres nye bolig; men der går ikke lang tid, før Karol stille og roligt dør i sin seng, og en storstilet begravelse – med æresprocession hen til kirkegården – finder sted; i et afsluttende *shot* ser vi så hans trofaste hund lægge sig til rette midt i blomsterhavet, der dækker Karols grav.

På et overordnet plan kan man sige, at Kutz's schlesiske trilogi former sig som en art symbolsk rejse igennem (mandens) tre livsaldre: (1) i *Sól ziemi czarnej* (*Den sorte jords salt*, 1969) bliver vi konfronteret med ungdommen i lyst og nød og krig og fred (repræsenteret af Gabriel og hans brødre), (2) i *Perła w koronie* (*Perlen i kronen*, 1971) møder vi manddommen i de sortsværtede, men kampberedte minearbejderes skikkelse, og (3) i *Paciorki jednego rózańca* (*Perler i én rosenkrans*, 1979) får vi så endelig præsenteret alderdommen – og en tydeliggjort væren-til-døden – hvor der blændes op for ægteparret Haruskas trængsler og familiestridigheder med en yngre generation, og løsningen på alle disse konflikter i form af en splinterny bolig til parret kort tid efter afløses af mandens død og sluttelige, højtideligt ceremonielle ligbegængelse.

Se nednfor på denne side et still-billede fra Kazimierz Kutz's *Sól ziemi czarnej* (*Den sorte jords salt*, 1969).



Krzysztof Zanussi og hans filmkunst.

Med Krzysztof Zanussi (f. 1939) bevæger vi os mere eller mindre definitivt over i en filmkunst, der helt og holdent bevæger sig inden for samtidige – mestendels *intellektuelle* miljøer – og i den forbindelse lægges der gerne vægt på dramatisk tilspidsede situationer med et begrænset antal personer som forhåndenværende agerende. I den efterfølgende gennemgang vil jeg af praktiske grunde – af pladshensyn – koncentrere min opmærksomhed om nogle ganske få af de film i Zanussis righoldige produktion, der er blevet til *før* årtusindskiftet, suppleret med en enkelt, næsten samtidig film: *Eter* (*Æter*, 2018), hvor Zanussi i øvrigt i højere grad end i de tidligere film vender sig imod et *historisk* materiale, foruden at han tager en klassisk *forskrivelses*-tematik op som sit behandlede genstandsområde (se hvad der står nedenfor om Zanussis angiveligt foretrukne temavalg).

I følge Stanisław Kuszewski i *Zeitgenössischer polnischer Film*, *op. cit.*, p. 64 (min ellipse, min oversættelse), “indtager [Krzysztof Zanussi] en særstilling i skabelsen af den polske spillefilm ... I reglen skriver Zanussi selv drejebøgerne til sine film (i nøje samarbejde med Edward Żebrowski). Han indskrænker sig næsten udelukkende til samtidige temaer, han undgår tilknytning til traditionen, og han henvender sig i sine film til en forholdsvis snæver kreds af fordringsfulde tilskuere”.

Med hensyn til hans debutspillefilm *Struktura krystalu* (*Krystallets struktur*, 1969) formulerer Kuszewski sig med hensyn til sin opfattelse af filmen som følger: “Han [altså: Zanussi] tog [i denne film som tema] en strid med hensyn til levevis op. To tidligere venner fra deres tid som studerende har bevæget sig i forskellige retninger [eller: har fulgt forskellige veje]. Den ene af dem har gjort videnskabelig karriere, har valgt det tiltrækkende, men også urofyldte og spændingsladede liv i storbyen, som er en uafbrudt delagelse i kampen om anerkendelse, betinget af pladsen i hierarkiet. Den anden har derimod slået sig ned ved en mindre meteorologisk station [eller: post] i ensomheden og henlever dér et liv, som er uforstyrret og harmonisk. Zanussi har over for den aktive, dynamiske holdning stillet en kontemplativ indstilling, men ikke selv entydigt udtalt sig til fordel for nogen [af disse to positioner]” (*ibid.*, p. 77, min oversættelse).

Man kan også læse denne eksemplariske konfrontation imellem de to venner i filmen i forlængelse af middelalderlig-katolsk teologis fremhævelse af modsætningsforholdet imellem *via*

activa og *via contemplativa*, i.e. en aktiv og en kontemplativ livsførelse, og hvad disse to væsensforskellige måder at leve på indebærer.

I denne sort-hvide film er de to mandlige hovedpersoner (Jan og Marek) i centrum, imens hustruen Anna, der er skolelærer (gift med meteorologen Jan), som sin lod har en noget mindre tilbagetrukket og resigneret tilværelse end sin ægtemage. Filmen slutter med, at karriøremanden Marek efter et kortere ophold på landet kaldes tilbage til Warszawa, hvor hans videnskabelige arbejde og professionelle kontakter venter på hans tilstedeværelse. I filmens afsluttende sort-hvide *shots* kører Marek afsted i et vinterligt snelandskab – hvor man kan sige, at snekrystallernes (og alle de øvrige krystallers) struktur bliver indfældet i det gråtonede sceneris stræben efter at nå frem til en tilstand af fuldstændig *forskelssløshed*.

De tre hovedroller i filmen spilles af Andrzej Żarnecki (Jan), Barbara Wrzesińska (Anna) og Jan Mysłowicz (Marek). Filmen er tilgængelig på DVD i en version udsendt af *Vision. Onet.pl* (2004).

I *Iluminacja* (*Illumination*, farvefilm, 1972) henvises der i en indledende sekvens mere eller mindre direkte til en berømt passage i kirkefaderen Augustins (354 - 430 e. Kr.) *Bekendelser* (V, vi, 10), hvor det hedder: “Sindet må blive oplyst af lys uden for det selv, så at det kan få del i sandheden, thi det er det ikke selv”. I den samme tidlige filmsekvens taler den professorale forelæser på skærmen ligeledes om “hjertets renhed”, og om en absolut nødvendig *intensivering af tænkningen*.

Filmens mandlige hovedperson, den unge Franciszek Retman, er indskrevet på Universitetet i Warszawa, hvor han har valgt at studere fysik, i og med at dette i hans øjne er et fag, hvor man beskæftiger sig med og formidler “konkret viden”. I filmen fokuseres der ligeledes på videnskabspersonens *moralske ansvar*, og med tiden vendes Franciszeks videnskabelige interesse i højere grad imod *biologien* – meget direkte filmer Zanussi på et tidspunkt en *hjerneoperation* – men Franciszek har overordentlig vanskeligt ved at forene sine akademiske ambitioner med et mere eller mindre normalborgerligt familieliv med hustruen Małgosia og deres spæde søn. Og henimod slutningen af filmen bliver det klart, at han helbredsmæssigt – for at overleve med et hjerte, der trods hans unge alder ikke er helt i orden – bliver nødt til at skrue væsentligt ned for det hidsige tempo, han har følt sig tilskyndet til. Om han faktisk *gør* det, står til det sidste hen i det uvisse.

Om *Iluminacja* skriver Stanisław Kuszewski i *Zeitgenössischer polnischer Film, op. cit.*, p. 77 (min oversættelse): “Også i denne film udspiller handlingen sig i studentermilieuet [jf. det akademiske milieu i *Krystallets struktur*]. Helten, som møjsommeligt overvinder de hverdagslige

besværligheder [*Unbequemlichkeiten*], konfronterer uafbrudt sin stræben med overvejelser over relativiteten i de handlinger mennesket fører ud i livet, og over betydningen af de mål det sætter sig eller som dets milieu fører det frem til: han [i.e. den mandlige protagonist] betragter dem [altså: disse mål] i det perspektiv, som den biologiske proces' uafvendelighed indebærer, i og med at alt så som så ender med sygdom og død”.

“Og Zanussi [hedder det om instruktørens internationale omdømme] bliver særlig levende modtaget af det unge publikum og frem for alt af studenterne. Ved talrige, også internationale møder med instruktøren, har han vist sig som en interessant deltager i diskussioner med disse” (altså: studenterne, *ibid.*, p. 77, min oversættelse).

I filmen spilles den mandlige hovedrolle som Franciszek Retman af Stanisław Lataflo og hans hustru spilles af Małgorzata Pritulak. Filmen er bl.a. indeholdt i en DVD-boks med 5 DVD'er i serien: *Kolekcja Filmów Nagrodzonych* (*Samling af tildelte film*, hvor de enkelte film-DVD'er er udsendt af *Vision.onet.pl*, n.d.).

I 1980 – hvor Polen med *Solidarność*-bevægelsen gennemgik vidtgående politiske forandringer, der dog senere med undtagelsestilstanden i 1981 blev bremsset i resten af dette årti – indspillede Zanussi i sit hjemland en film med titlen *Constans* (da. *Hjertets renhed*, 1980), og denne film blev i øvrigt præsenteret i den tidligere omtalte filmuge i København i 1980 (se mit forord ovenfor), hvor Zanussi selv var tilstede under et kortvarigt besøg i den danske hovedstad.

Man kan sige, at Zanussi hér som andetsteds demonstrerer en spekulativ, intellektuel tilgang til filmmediet, i og med at han fokuserer på en eksistentiel problemstilling, som i dette tilfælde berører spørgsmålet om forholdet mellem tilfældighed og nødvendighed: hvor langt er det muligt at foruddiskontere et skæbneforløb af den ene eller anden art, og hvor kan man sige, at det er og bliver umuligt på forhånd at beregne, hvor tilfældet mere eller mindre vilkårligt vil slå ned?

Mens protagonisten Witold (spillet af Tadeusz Bradecki) har høje forventninger til matematikken – og nærmere bestemt til denne akademiske disciplins præcise beskrivelse af forholdet mellem konstanter og variabler – bliver samme Witold dog på Warszawas Universitet af en derværende professor belært om, at selv om matematikken kan opbygge et sammenhængende (og dermed vel modsigelsesfrit?) system, så har matematikken trods alt på dette grundlag *intet med virkeligheden at gøre*.

Se på denne side et still-billede fra Krzyztof Zanussis *Constans* (1980).



På et andet plan handler filmen om en mand (Witold), der ønsker at være ærlig og derfor anmelder sin arbejdsgivers gennemførte snyderier til myndighederne, men hvor samme arbejdsgiver – som ingen udenforstående instans og heller ikke Witolds egne arbejdskammerater har lyst til at gå i rette med – som en effektiv modforholdsregel *vis-à-vis* Witold får plantet *ulovlige dollars* hos denne før en længere udlandsrejse (til Himalaya, hvor hans fader i sin tid omkom), hvad der medfører, at han (Witold) mister både sin ansættelse og sit gode omdømme, så at han derefter må slå sig igennem som en formodentlig lavtlønnet håndværker andetsteds.

Med hensyn til den tiltrækningskraft, som bjerge og bjerglandskaber – sådan som det i øvrigt også er tilfældet i en tidligere halvfjerdsfilm af vores instruktør som *Spirala* (*Spiralen*, 1978, ikke behandlet hér) – udøver på nogle af personerne i *Zanussis Constans*, så kan man i nogen grad sætte denne form for tiltrækning i forbindelse med et begreb om det *sublime*, som i øvrigt er en æstetisk kategori, der netop i 1970'erne og 1980'erne spiller en fremtrædende rolle i den vestlige

tænkning som sådan, ikke mindst hos de såkaldte postmoderne (eller postmodernistiske) tænkere. Man må dog i den sammenhæng huske på, at der hér er tale om et koncept, hvis (for)historie strækker sig langt tilbage i tid: for at være mere præcis til en senantik filosof eller retoriker, Longinus (der formodentlig levede i det første århundrede e. Kr.), hvis ufuldendte (eller i hvert fald kun delvis bevarede) traktat *Peri hypsous* (*Om den højeste form for fortræffelighed*, u.å.) først for alvor kom til at betyde noget i den vestlige verden i senrenæssancen og de efterfølgende århundreder, ikke mindst i romantikken.

Til Longinus' tekst er det bl.a. muligt at studere det klassiske genoptryk med en engelsk oversættelse i: Aristotle: *The Poetics*, Longinus: *On the Sublime*, Demetrius *On Style* (London and Cambridge, Massachusetts: William Heinemann and Harvard University Press, 1965, i: serien *Loeb Classical Library*, No. 199).

Et fragment af William Wordsworth (1770 - 1850), forfattet omkring år 1811 eller 1812, men først publiceret posthumt i 1974 ("The Sublime and the Beautiful") fokuserer på, hvilken indvirkning netop et bjerglandskab (sådan som der er tale om det hos Zanussi) kan siges at udøve på en menneskelig iagttagere: "Disse linjer [i.e. bjergets konturer] kan være enten stejle eller afgrundsdybe, hvorved fare eller pludselig forandring kommer til udtryk, eller de kan flyde over i hinanden som havets bølger, og ved i sådan et billede at indoptage en følelse af en videreførelse af sig selv, der bare bliver ved og ved, og hvis begyndelse man ikke kender noget til, så kan disse linjer på den måde bibringe sindet fornemmelser, som ikke er mindre sublime end dem, der bliver frembragt af deres modsætninger, nemlig de stejle og de afgrundsdybe [linjer]. Og for at fuldende den følelse af magt, som disse bestandige genstande udtrykker, så tilføj også de strømme, der udspringer i deres skød, og som ruller ned ad dette skøds sider; de skyer, som det tiltrækker; den højde, hvormed det ser ud til at nå helt op til himlen; de storme, hvor med det [altså: bjerget] væbner sig; den triumferende pragtudfoldelse, hvormed dets snefog trodser solen", etc. (se: William Wordsworth: *Selected Prose*. Edited with an Introduction and Notes by John O. Hayden [Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1988], p. 266 [min oversættelse]).

I forbindelse med de ovenstående refleksioner over det sublime i perioden omkring år 1800 er det ligeledes værd at have den tyske filosof Immanuel Kants (1724 - 1804) overvejelser over begrebet *in mente*, i og med at Kant inddeler det sublime (*das Erhabene*) i to hovedformer, sådan som jeg i øvrigt selv for mange år siden har gjort rede for det i en artikel med titlen: "Blake, det sublime og revolutionen" (se: Ib Johansen: "Blake, det sublime og revolutionen", i: *Romantik i europæisk litteratur: Politik · Metafysik · Retorik · Poetik*, Redigeret af Kirsten Søholm og Hans

Carl Finsen (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1989), p. 49 [fremhævelser i den oprindelige tekst]: “For Kant kan det sublime (‘das Erhabene’) optræde i to hovedformer – det matematisk-sublime og det dynamisk-sublime. Det matematisk-sublime har at gøre med størrelsesforhold(et): “*Ophøjet* (sublimt) kalder vi det, som slet og ret er stort” (§ 25, *Kritik der Urteilkraft*, [*Kritik af dømmekraften*], 1790). Det dynamisk-sublime har at gøre med et *magtforhold*: ‘Naturen i den æstetiske dom betragtet som magt, der ikke har herredømmet over os, er *dynamisk-sublim* (*dynamisk-ophøjet*)” (§ 28 i samme tekst, min oversættelse).

Under alle omstændigheder er der hos Kant tale om, at subjektet i sig selv – dvs. det individ, som iagttager, registrerer eller modtager, hvad der i andre sammenhænge kunne opfattes som helt *overvældende* impulser udefra, osv. – spiller en afgørende rolle i dette møde med såvel det matematisk-sublime som det dynamisk-sublime: dette subjekt bliver nemlig (hvis man skal tro Kant) hverken overmandet eller sat ud af spillet ved sådan en konfrontation med meget stærke sanseindtryk og naturoplevelser” (se også, hvad jeg skriver om det sublime, det romantisk-sublime og det gotisk-sublime i: Ib Johansen: *Fantastikkens labyrinter. Fantastiske fortællere i dansk litteratur fra 1985 til i dag* [København: Science Fiction Cirklen, 2017], pp. 251 - 54, hvorfra jeg har lånt en hel del af de umiddelbart forudgående formuleringer). Kants epokegørende *opus magnum* kan også studeres mere direkte i: Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*. Herausgegeben von Gerhard Lehmann (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1981 [først udgivet i 1963]).

For nu at vende tilbage til *Constans*: da en ulykke er ved at indtræffe på Witolds nye arbejdsplads, som kan ramme en uforsigtig lille dreng, griber Witold efter bedste evne ind; men i filmens sidste minutter ved vi ikke, om denne redningsaktion vil lykkes, eller om han selv bliver udsat for en alvorlig fare derved: der er med andre ord tale om en helt igennem *åben* slutning.

Som jeg beskriver det i min kortfattede omtale af *Hjertets renhed* i min tidligere omtalte artikel: “Polske film – og dansk filmkritik” i *MACGUFFIN, Filmtidsskrift*, 8.årgang, Dec. 1980 (nummer 35/36) [pp. 89 - 90]: “Man kan ... tale om heltens (Witolds) degraderede søgen efter autentiske værdier i et degraderet samfund (hvor det må fastholdes, at der er tale om degradation på forskellige niveauer). I alle tilfælde bliver filmens pointe, at der er områder af virkeligheden der unddrager sig teknologisk (eller ‘matematisk’) beherskelse. Krzysztof Zanussis film udtrykker en søgen efter sådanne ‘konstanter’” (*ibid.*, p. 90, min ellipse hér).

Hér vil det også være relevant at omtale Zanussis egen kommentar til sit filmprojekt: “Zanussi gjorde ved [en pressekonference, han afholdt under sin kortvarige visit i Danmark i forbindelse med den polske filmuge i Grand] opmærksom på, at filmens [i.e. *Constans*] tema er den mulige

manglende overensstemmelse mellem karakter og skæbne – hjertets renhed yder ingen beskyttelse, og det gælder ikke blot i det polske samfund, men generelt. Der findes ingen eksistentielle garantier i noget samfund” (*ibid.*, p. 90).

Man kan i den foreliggende filmsammenhæng sammenligne Witolds bestræbelser som *bjergbestiger* (i dette tilfælde i Tatrabjergene i det sydlige Polen, som han, sådan som det altid er tilfældet, til en vis grad med fare for sit eget liv bestiger, og hans senere forgæves forsøg på at komme til Himalaya), hvor der altså i begge tilfælde er tale om storslåede (realiserede eller ikke-realiserede) naturoplevelser, holde fast ved den tilnærmelse til det sublime, der hér er tale om. Og man kan derudover, for nu at henlede opmærksomheden på en iøjnefaldende parallel, sammenligne dette med, hvad han (Witold) meget senere – i stærkt formindsket målestok – giver sig af med som håndværker inden for byggebranchen, hvor han på et tidspunkt river puds og murbrokker ned højt oppe fra i en mere eller mindre forfalden indre gård, og hvor han – i filmens afsluttende sekvens – ligesom i bjergene er fastspændt med en line, der som en sikkerhedsforanstaltning skal hindre ham i at styrte til jorden under sit arbejde.

På den ene side er Witold på mange måder tiltrukket af udsigterne til en normal-borgerlig tilværelse – i og med at han ganske regelret gifter sig af kærlighed med sygeplejersken Grazyna (spillet af Małgorzata Zajęczkowska), som har passet hans syge og senere døende moder – men på den anden side er hans modvilje imod at lade sig korrumpere af et korrupt system (hvor næsten alle ellers bare lader stå til og følger med strømmen) en ganske seriøs *hindring* på hans livsbane ...

Constans kan ses på DVD i en version, offentliggjort af *Studio filmowe Tor*, udsendt af *TKO, BLU* (2017).

I en film fra begyndelsen af nittenhalvfemserne: *Dotknięcie ręki* (*The Silent Touch* eller *Den stille berøring*, 1992) vender Zanussi sig – som Wajda i *Dyrygent* (se ovenfor) – mod musikkens verden. Interessant nok er en væsentlig del af filmen optaget i København, hvor den aldrende komponist Henry Kesdi (spillet af Max von Sydow) efter længere tids tavshed igen begynder at komponere, ikke mindst i forbindelse med en polsk musikstuderendes, Stefans, besøg (hvor denne rolle spilles af Lothaire Bluteau) – og Henry Kesdis musikalske genopstandelse hænger sikkert og vist også sammen med en genopvakt erotik hos mesteren, fremprovokeret af en dansk musikstuderende, Annette Berg (spillet af Sofie Gråbøl), der kortvarigt bliver komponistens elskerinde, og som han ved samme lejlighed gør gravid.

I Zanussis film lægger vi mærke til, at på det tidspunkt, hvor den aldrende komponist omsider får opført sit nyeste orkesterværk med ham selv som dirigent (hvad man vel kan sige er

hele filmens *klimaks*), dér bliver der hele tiden krydsklippet imellem nærbilleder af de spillende musikere på den ene side og *long shots* af opførelsen som helhed – hvor Kesdi efter denne ekstraordinære korporlige anstrengelse til slut falder om på scenen, netop som publikums klapsalver runger i Det Kongelige Teaters gamle bygning på Kongens Nytorv.

I filmens afsluttende optagelser bliver der så på tilsvarende vis krydsklippet imellem nærbilleder af den stærkt svækkede Henry Kesdi i hans ejendom på Strandvejen tæt på Øresund og elskerindens nyfødte baby, der livsglad spræller i sin spædbarnssparkedragt. Stefan er også til stede, og han kan tage barnet op som en velkommen hilsen til det nye liv, hvor dette som en bemærkelsesværdig eksistentiel *pointe* kan siges at demonstrere, hvorledes den menneskelige tilværelse går videre, trods sygdom og sorg og nød.

Man kan sige, at *Dotknięcie ręki* også på det personlige plan har spillet en væsentlig rolle for undertegnede (Ib Johansen), da jeg af Zanussi fik lov til at besøge filmholdet under en af optagelserne, som på dette tidspunkt foregik på Det danske Musikkonservatorium (beliggende over for Glyptoteket i det indre København); og jeg fik på denne måde lejlighed til at studere Zanussis arbejde med den engelske skuespiller Sarah Miles, som i filmen spiller Kesdis hustru Helena.

På fortovet uden for konservatoriet kunne jeg så derudover, da jeg ankom, iagttage Max von Sydow *himsel*, der øjensynlig udnyttede en pause, hvor hans tilstedeværelse ikke var påkrævet, til at trække frisk luft ...

Dotknięcie ręki, med musik af Wojciech Kilar, er tilgængelig på DVD i en version udsendt af *FilmWeb, onet.pl* (2004).

I Zanussis sene film *Eter* (*Æter*, 2018), indspillet meget tæt på nutiden, opererer instruktøren med en stærkt moderniseret Faust-historie, hvor denne beretning kører i (mindst) to spor: den *kendte* historie (*Historia jawna*) spilles på denne måde ud imod den *hemmelige* historie (*Historia tajna*), hvor den sidste delberetning er føjet til hovedsporet som en art *coda* og således fører frem til hele filmværkets *slutning*. En del af underlægningsmusikken stammer i øvrigt fra Richard Wagners (1813 - 83) sene musikdrama *Parsifal* (1882), hvoraf man kan nå frem til den følgeslutning, at filmen ligeledes er optaget af jagten på den sagnomspundne *gral*, med alle de frelses- og forløsningsmuligheder dette indebærer.

Men i hovedsporet – som afgjort fylder mest i minuttid – drejer det sig som anført om en forskrivelseshistorie, hvor protagonisten i *lægen* og den gale videnskabsmands skikkelse (spillet af

Jacek Poniedzialek) nærer et brændende ønske om at udforske alle den hemmelighedsfulde *æters* ideoende egenskaber: som bedøvelsesmiddel, som smertestillende substans, etc., etc.; men *de facto* har han ved samme lejlighed forskrevet sig til *Djævelen*, der en tidlang hjælper ham, men i filmens hovedspor til sidst på afstand bliver vidne til, hvorledes han bliver henrettet ved skydning af en eksekutionsspeleton, bundet til en pæl foran det østrig-ungarske fæstningsanlæg, hvor han har haft en lægelig funktion, som han dog angivelig har svigtet groft ved at spionere for *russerne*.

Djævelen figurerer i filmen som en midaldrende, slank og nobelt udseende herre, i de senere sekvenser iført et sort jakkesæt og med en høj sort, Professor Labri-agtig hat på hovedet. Man kan også sige, at Djævelen i denne film på bedste karnevalistiske vis optræder som en (ir)regulær taskenspiller eller metafysisk tryllekunstner og/eller troldmand, der snart dukker op på skuepladsen, hvor denne så ellers måtte befinde sig, snart synes at forsvinde sporløst igen.

I den efterstillede “hemmelige historie” går det ved denne herres hjælp vores helt/anti-helt eller *gotiske skurk* ganske anderledes end i hovedsporet; thi hér redder selvsamme Djævel faktisk vores protagonist ud af hans dødbringende skak-mat-situation foran henrettelsespeletonen, og lægen kan forlade volden, hvor henrettelsen *skulle* have fundet sted, i sin hvide skjorte *uden en skramme på kroppen*. I filmens afsluttende *shots* ser vi ham derefter blive stående sammesteds og sende et *smil* ud til hvem der nu end måtte betragte det; og det tilstedeværende *biografpublikum* må i den forbindelse undre sig over, hvad sådan et smil mon *betyder*?

Filmens plot udspiller sig ganske kort tid før Første Verdenskrig, og i hovedsporet følger vi i en række optagelser lægens protegé – en ung mand, der er flygtet over grænsen fra den russiske til den østrig-ungarske side med sin faders lig – og vi bliver klare over, at dette lig har hans beskytter (altså: lægen) lovet at *købe* af ham til medicinsk brug. I hovedsporet bliver den unge mand senere klar over, at hans egen fader af lægen er blevet *udstoppet* og stillet i et skab i dennes laboratorium sammen med diverse vanskabninger i glaskrukker, hvad der smerter sønnen dybt. I samme hovedspor er der også en art Goethesk Gretchen-figur, nemlig en ung sindssyg pige, som doktoren uden held forsøger at behandle og kurere med sin æter, men som trods alle sine trængsler højtideligt erklærer denne (altså: lægen) sin kærlighed.

Hovedsporet fører os afslutningsvis frem til Første Verdenskrigs rædsler, hvor den unge mand – på baggrund af sin paramedicinske uddannelse – forretter samarittertjeneste i skyttegravene på den østrig-ungarske side, men hvor han henimod hovedsporets slutning bliver såret i hovedet, samtidig med at han på trods af den skæbnevangre vending hans eksistens har taget udtaler sig positivt om krigens etiske og metafysiske dimensioner: “Alt dette [siger han] har på en eller anden måde [en

dybere] betydning”.

På den anden side har lægens livshistorie udviklet sig i den modsatte retning: han ser på dette tidspunkt på baggrund af sine overvejende negative erfaringer simpelthen alting som “falsk”, og selv da han i sidesporet efter sin mirakuløse redning ved Djævelens hjælp spørger denne om, hvad der nu skal ske, får han fra dennes side kun det lakoniske svar: “Det er bedre ikke at spørge om det”. Lægens faustiske drøm om at erhverve sig magt og kontrol over i det mindste ét menneske fortøner sig i denne afsluttende sekvens i det uvisse ...

Zanussis *Eter* (2018) er tilgængelig på en DVD, udsendt af *VISTINTEAM*, *CANAL+*, *LAOKOON* (2019).

Krzysztof Kieślowski som filminstruktør – hjemme og i udlandet.

Krzysztof Kieślowski er en af de polske filminstruktører, der i nogen grad har henlagt deres aktivitet på dette område til andre lande (i Kieślowskis tilfælde til Frankrig, hvor han eksempelvis med trilogien *Blå - Hvid - Rød* [1993 - 94] opnåede en meget høj grad af anerkendelse). Jeg vil imidlertid til at begynde med fokusere på nogle af hans polsk inspillede film, der på deres egen måde kan siges at være lige så interessante. I første omgang vil jeg tage hans *Amator* eller *Camera Buff* op: det var i øvrigt en af de film, der blev vist under den såkaldte polske filmuge i Grand i 1980, og som jeg således var i stand til at få et førstehånds indtryk af sammesteds.

Som jeg påpeger det i min artikel om nyere polsk filmkunst i min artikel: “Polske film – og dansk filmkritik” i *MACGUFFIN*, Nr. 35/36, *op. cit.*, pp. 88 - 89 (min ellipse): “Kieslowskis *Jeg – en filmamatør* er en filmkomedie der vittigt – men med en undertone af alvor – viser nogle af de vanskeligheder der er forbundet med en kunstart som filmen, dels på grund af dens potentielt ‘demokratiske’ karakter (kameraet kan filme *alt* i hverdagen, det store publikum), dels på grund af de muligheder for afsløring (herunder politiske afsløringer) filmmediet rummer. Filmens hovedperson har anskaffet sig et smalfilmkamera for at filme sit nyfødte barn fra dets første leveår, men efterhånden er der flere og flere der kan ‘bruge’ kameraet ... [dette er dog på mange måder *risky business*, og] omkostningerne ved at være filmamatør – og gradvis opnå en vis grad af anerkendelse – viser sig [da] også på andre måder: hovedpersonen får med sine film afsløret så meget af den korruption der omgiver ham på fabrikken og i provinsbyen hvor han bor, at det får alvorlige politiske konsekvenser for lokalsamfundet. Et filmisk lærestykke om kritikens nødvendighed – og dens afmagt, så længe magtstrukturene bibeholdes i deres eksisterende form”.

Filip Mosz (spillet af Jerzy Stuhr), der i det borgerlige liv ernærer sig som handelsrejsende for et lokalt firma i byen Wielice i nærheden af Kraków, anskaffer sig – sådan som det fremgår af det ovenstående citat fra min artikel i *MACGUFFIN* – et filmkamera, i første omgang blot for at filme sin nyfødte datter fra hendes første leveår; men efterhånden bliver han så grebet af sit filmiske arbejde, at han som amatørfilmmager giver sig til at filme andre aspekter af det liv i provinsbyen, der omgiver ham, bl.a. en kortfilm om en invalideret, meget pligtopfyldende arbejder i hans eget firma (en kortfilm med titlen: *Arbejderen [Pracownik]*), der efter et stykke tids forløb endog opnår at blive vist på TV. Med et nyt og bedre kamera filmer han ligeledes et faldefærdigt baggårdsmilieu, og det lykkes ham at få filminstruktøren Krzysztof Zanussi i egen høje person til at komme til hans og vennernes filmklub i Wielice, hvor Filip Mosz efter en forevisning af Zanussis *Camouflage (Barwy ochronne, 1976)*, bliver stærkt tilskyndet af Zanussi til at gå videre med sit filmarbejde. Hele denne optagethed af filmmediet har dog som en stærkt negativ konsekvens, at hustruen (spillet af Małgorzata Żabkowska) til sidst forlader ham med deres datter, og i et af de afsluttende klip ser vi ham i sin fortvivlelse *ødelægge* en film, der skulle have været sendt til hovedstaden for endnu engang – ligesom *Pracownik* – at blive vist offentligt.

Krzysztof Kieślowskis debut som spillefilminstruktør var med *Blizna (The Scar eller Arret, 1976)*, hvor man allerede fornemmer tilstedeværelsen af et kontroversielt formsprog og en politisk undertekst, der hér som andre steder i Kieślowskis filmiske arbejder udtrykker en høj grad af bevidsthed om de officielle institutioners iboende *inerti* og vanskeligheden ved på nogen måde at realisere et hvilket som helst – mere eller mindre utopisk – projekt til forbedring af den herskende samfundsorden.

Se på næste side et stillbillede fra *Blizna* med Franciszek Piecka som Stefan Bednarz (direktøren, til venstre) og Stanisław Micholski som hans parti-boss Bolek (til højre).



I et øde skovområde mødes et hold lokale planlæggere med en officiel delegation, og det viser sig sidenhen, at det drejer sig om bygningen af en kemisk fabrik på netop dette sted. Projektet sættes i værk, og da først anlægget er blevet opført, bliver det atter og atter udsat for kritik fra lokalsamfundets side. Plottet udspiller sig i det nordøstlige Polen, nærmere bestemt i og ved byen Olecko, hvor både den af myndighederne ansatte direktør, Stefan Bednarz (spillet af Franciszek Piecka), og hans hustru havde været bosat mange år tidligere. Selvom de lokale beboere mere eller mindre er blevet lovet guld og grønne skove i forbindelse med industrialiseringen af deres relativt tilbagestående region, viser det sig hen ad vejen, at det kun kommer et fåtal inden for partieliten eller *nomenklatura*'en reelt til gode.

Da der et stykke henne i handlingsforløbet finder et udslip af salpeter sted på fabrikken (der er blevet anlagt for at producere *gødning* i stor stil), og da dette udslip volder stor skade i lokalsamfundet, bliver det Bednarz, der bliver hængt ud som den skyldige og ansvarlige af partiapparatet, og det ender med, at han opgiver sin stilling på stedet for derefter at vende tilbage til hovedstaden, hvor de afsluttende *shots* i filmen viser ham i færd med at lege med sin

datters for kort tid siden tilkomne baby. Kontroverserne i hans egen familie – hvor hans hustru viste sig at være uvillig til at følge ham tilbage til Olecko – og i det tilvalgte lokalsamfund har han på denne måde valgt at lægge bag sig.

Interessant nok er en af de mindre roller i filmen blevet besat af skuespilleren Andrzej Skupień (1936 - 89), som jeg havde en personlig forbindelse til, da jeg i sommeren og det tidlige efterår i 1963 en tidlang boede i Kraków, hvor Skupień var knyttet til det såkaldte *Teatr 38*, der var beliggende på torvet (*Rynek*), og hvor jeg selv havde min daglige gang. Men det er en anden historie ...

Filmen kan ses på DVD i serien: *The Films of Krzysztof Kieślowski*, udsendt af KINO VIDEO, mk2 diffusion (2004; en DVD, der tillige som en *special feature* indeholder instruktørens kortfilm fra tiden på Filmskolen i Łódź: *Urząd [The Office, da. Kontoret, 1966]*), hvor det polske bureaukratis dræbende langsommelighed og umenneskelige behandling af systemets “klienter” – ganske almindelige mennesker, der prøver at fremføre deres ærinde foran kontorets skranke – bliver trukket overordentlig tydeligt op).

Krzysztof Kieślowskis senere polske film – fra midten af nittenfirserne – *Bez Końca (Ingen slutning, 1985)* er indspillet under særdeles vanskelige betingelser i den periode, hvor der i Polen (fra slutningen af 1981) rådede en militær undtagelsestilstand, som for instruktørerne sammesteds gjorde alt filmarbejde overordentlig vanskeligt. På linje med hvad vi senere ser i Kieślowskis franske *Trois Couleurs*-trilogi (1993 - 94), hvor den kvindelige hovedperson i den første film, nemlig *Blå, Julie* (spillet af Juliette Binoche), under tragiske omstændigheder mister sin ægtemage og sin datter i en bilulykke, hvor hun selv bliver svært kvæstet, handler *Bez końca* om en kvindes forgæves forsøg på at overleve det smertelige tab af ægtemagen Antek (spillet af Krzysztof Krzemiński), der som sagfører havde påtaget sig besværlige sager som advokat for modstandere af det kommunistiske system, men hvor det efter hans død bliver umuligt for den overlevende hustru Ulla (spillet af Grazyna Szapolewska) at komme videre i livet (selv om hun forsøger sig med erotik til anden side).

Til slut bestemmer hun sig derfor på denne baggrund for at begå selvmord, idet hun lukker op for gassen i sin bolig og tætnet, hvad der måtte være af sprækker sammesteds, hvor gassen kunne slippe ud; og i den sammenhæng lægger hun samtidig livet sammen med sin unge søn bag sig. I filmens slutsekvens følger vi så med kameraet det unge par *efter døden* – dvs. efter at den afdøde Antek ganske uhøjtideligt har sagt “Hej!” til hende – og i deres intime fællesskab vandrer de til sidst ud i et landskab, hvor alt tilsyneladende på trods af det fremherskende tasmørke

blomstrer og en overdådighed af mere eller mindre vildtvoksende grønt er til stede. Er det en lettere syret vision af det himmelske paradis, eller er det måske snarere et i princippet overdådigt, men samtidig dog i nogen grad *nedtonet* og/eller svagt *formørket* hedensk *Elysium*, vi hér bliver præsenteret for?

Kieślowskis *Trois-couleurs*-trilogi er opbygget over den franske tricolores tre farver: blå, hvid og rød, hvor blå står for *frihed*, hvid for *lighed* og rød for *broderskab*. I *Bleu (Blå)* har den kvindelige hovedperson Julie (spillet af Juliette Binoche) – som jeg anfører det ovenfor – overordentlig svært ved at overvinde sorgen over tabet af sin mand og sin datter; men medens hun en overgang afskærer alle sine bånd til den omgivende verden og sælger alt hvad hun ejer og har, bliver hun senere (hvor hun erhverver sig viden om sin afdøde mands erotiske forbindelse til en anden kvinde) opmærksom på, at hun også kan vælge at være ædelmodig over for denne kvinde og hendes barn (som hendes afdøde komponistmand er fader til) og skænke dem, hvad der måtte være af *overskud* tilbage efter de forskellige økonomiske transaktioner hun har sat i værk efter mandens død, og dette er hvad hun efterfølgende *de facto* fører ud i livet.

I stedet for således på mere eller mindre *solipsistisk* manér at koncentrere sig om sit eget jeg og sin trang til at vende sig helt og holdent indad og give slip på alt, hvad der hindrer hende i at give sig hen i sin egen *resignation*, kan man sige, at hun i filmens afsluttende *shots* i stedet atter vender sig ud imod verden og etablerer en ny forbindelse til sine omgivelser, hvad denne forandrede sindstilstand og atmosfære så ellers måtte indebære.

I den efterfølgende film i *Trois-Couleurs*-serien, *Blanc (Hvid, 1994)* følger vi så med kameraet de begivenheder, der udspiller sig omkring den i Frankrig bosiddende polske frisør Karol (spillet af Zbigniew Zamachowski) og i hans ægteskab med og senere skilsmisse fra Dominique Vidal (spillet af Julie Delpy), med samt omkring hans tilbagevenden på helt irregulær vis til Polen, hvor han kan genoptage sin gamle håndtering i frisørsalonen, men også tjener penge ad krogveje og på ikke helt hæderlig manér, så at han henad vejen bliver en ganske velhavende mand. I de indledende *shots* foreligger der i zig-zag- eller krydsklipning på den ene side optagelser af en granvoksen kuffert (med Karol indeni), der bevæger sig hen ad et transportbånd i en lufthavn, på den anden side en række hændelser, hvor der fokuseres på ovennævnte Karols skæbne i forholdet til Dominique, som munder ud i skilsmissen fra samme, i hans økonomiske ruin (via hendes manipulatoriske adfærd) og endelig – i det andet krydsklippede spor – i hans tilbagerejse til fædrelandet (som anført *inden i* kufferten), hvor tyve dog uheldigvis stjæler samme kuffert i lufthavnen i Warszawa, kører den ud på en øde, snedækket mark uden for hovedstaden; og da de

samme tyve får lukket kufferten og ser, hvad den indeholder, nemlig intet af værdi *for dem*, skubber de rasende den hjælpeløse Karol ned ad en skrænt og overlader det til ham selv at klare sig, som bedst han kan: uden pas eller penge eller værdigenstande af betydning; alligevel lykkes det ham at kæmpe sig tilbage til beboede steder, få hjælp og husly hos gamle venner og bekendte og – som det bemærkes ovenfor – endda at bane sig vej op fra bunden og blive en velstillet mand. Takket være listige manøvrer lykkes det også Karol at få sin eks-hustru indespærret i et polsk fængsel, og nogle af de sidste *shots* viser hans besøg i gården nedenfor fængslets mure, hvor han kan se op til den celle, hvor Dominique befinder sig.

Den tredje film i trilogien: *Rouge (Rød, 1994)*, hvor det angivelige tema er *broderskab*, fokuserer på det umage forhold imellem en ung model (spillet af Irène Jacob) og en ældre pensioneret dommer (spillet af Jean-Louis Trintignant), hvad der i Irène Jacobs øjne – sådan som hun selv kommenterer det i en indlagt *special feature* i den hér benyttede DVD-boks – kan karakteriseres som “en form for tilfældig broderlighed”. Dommeren *udspionerer* sine naboer, hvad den kvindelige hovedperson Valentine (som både er studerende og model) finder utilstedeligt og bebrejder dommeren for.

Hun er rent tilfældigt kommet i forbindelse med selvsamme dommer, efter at hun i sin bil er kommet til at køre dennes hund ned; han overlader det derefter til hende at få hunden behandlet hos en dyrlæge, og hunden kommer uden alvorlige skader igennem påkørslen, hvorefter den på et senere tidspunkt kan vende tilbage til sin oprindelige ejer. Da dommeren på Valentines tilskyndelse har meldt sine ulovlige aktiviteter til myndighederne, tager naboerne sagen i deres egne hænder, hvad der fører til flere tilfælde af rudeknusning med sten i dommerens hus (hvilket Valentine under et besøg sammesteds bliver vidne til). Dommeren kommer også over for Valentine med en bekendelse om sin personlige utilfredshed med visse af de domme han i tidens løb har afsagt, og fortæller *en passant* ligeledes, at han bl.a. strafferetligt dømte en vis Hugo Holbing, der havde været hans forhenværende (nu fraskilte) hustrus elsker.

Under en rejse til England indtræffer der en skibskatastrofe, og Englandsbåden går ned med mand og mus: de seks eneste personer, der bliver reddet, er *mirabile dictu* alle personer, der har været agerende i Kieślowskis *Trois Couleurs*-trilogi, heriblandt Valentine, som i stedet for at flyve efter dommerens råd havde valgt *søvejen* til Storbritannien.

Rød er i parentes bemærket blevet indspillet i Genève i Svejts.

Alle tre film i trilogien foreligger i en DVD-boks, udsendt af *Scanbox entertainment* (n.d.).

Nogle eksempler på Andrzej Żuławskis filmkunst.

Andrzej Żuławski (1940 - 2016) havde som så mange andre filmkunstnere i det kommunistiske Polen hyppigt vanskeligheder med at få lov at arbejde som instruktør, i og med at han rent kunstnerisk befandt sig milevidt fra *mainstream*-linjen såvel som fra hvad der behagede *nomenklatura*'en i hans daværende og efter Murens fald mere eller mindre permanente fædreland; og hans anden spillefilm: *Diabeł* (*Djævelen*, 1972) blev således direkte forbudt i Polen. Af samme årsag var Żuławski en tidlang især aktiv som filmkunstner i hvad man vel kan kalde hans andet fædreland: Frankrig, hvor hans sidste film: *Cosmos* (2015) blev indspillet. I mange år var han gift med den franske skuespiller Sophie Marceau (f. 1966); men i og uden for sit hjemland havde han især et intensivt samarbejde med komponisten Andrzej Korzyński (f. 1940). Han døde af kræft på et hospital i Warszawa i 2016.

Iblandt Żuławskis udenlandsk indspillede film – som især blev produceret i 1980'erne, men også senere – kan man eksempelvis nævne den engelsksprogede *horror movie* *Possession* (1981), med Isabelle Adjani og Sam Neill i hovedrollerne og et mangearmet, længe skjult *monster* som tredjeparten i parrets aparte *love triangle*, og *La fidélité* (2000), med Żuławskis *once-upon-a-time*-hustru, den franske skuespiller *Sophie Marceau* i hovedrollen. *Possession* kan beses på en DVD, udsendt af *TFI International*, *Second Sight*-version (2010). For ikke at overbelaste mine læses tålmodighed (eller nervesystem) vil jeg (Ib Johansen) efterfølgende undlade at komme nærmere ind på begge disse to just omtalte filmiske arbejder på dette sted og gå videre til nogle enkelte af Żuławskis *polsk* producerede film – plus i tillæg hertil den afsluttende (fransk indspillede) *Cosmos* (omtalt ovenfor).

På sæt og vis ligger Żuławskis debutfilm: *Trzecia część nocy* (1971, på dansk: *En tredjedel af natten*) i forlængelse af de mange film, der handler om Anden Verdenskrig og den tyske besættelse af landet og dens eftervirkninger, af instruktører som Jerzy Zarzycki, Andrzej Munk, Wajda, og andre; men den adskiller sig formelt og tematisk ved den vægt, der i filmen lægges på et eksplicit transcendent og *apokalyptisk* betydningsunivers.

I de indledende *shots* læses der således op fra Johannes' Aabenbaring, kapitel 8, vers 7 - 12, hvor "en Tredjedel af Jorden brændte op ...", etc. (vers 7). Andre stemmer fortsætter sidenhen i plottet med denne oplæsning fra Johannes' Aabenbaring, og man kan på denne måde sige, at hele det

blodige og gruppevækkende handlingsforløb får tilføjet en ekstra, udtrykkeligt religiøs (men dog langt fra ortodokst-kristen) dimension. I øvrigt betones i plottet familiekonflikter og erotiske trekant-forhold med samt en sammenkædning af *sex* og *død* ligesom senere i *Diabet* (se nedenfor).

På handlingsplanet portrætteres allerede ved filmens begyndelse et morderisk overfald på protagonisten Michał (spillet af Leszek Teleszyński) elskede (spillet af Małgorzata Braunek) og deres søn, hvor begge bliver myrdet på en fornemt udseende patricieragtig ejendom langt ude på landet og fjernt fra enhver bymæssig bebyggelse, og drabsmændene er væbnede tyske ryttere, hvad hovedpersonen på afstand bliver vidne til uden mulighed for at gribe ind; og dette medfører at han sidenhen slutter sig til den polske modstandsbevægelse, der på særdeles vanskelige betingelser har taget kampen op imod besættelsesmagten.

Michałs blinde overordnede inden for modstandsbevægelsen erklærer på et tidspunkt med en art nihilistisk eftertryk, at *alting er blevet ens*, og at vi allesammen vil blive ved med at *synke dybere og dybere ned i en afgrund*. Og Michałs egen fader er tilsyneladende lige så desillusioneret på egne og menneskehedens vegne, i og med at han er af den opfattelse, at *intet kan reddes eller frelses*. Selvom en nonne, søster Klara (spillet af Anna Milewska), i sidste instans vælger at følge sin samvittighed og at lade sig transportere væk sammen med en flok fanger, der er ved at blive kørt bort i en lastbil (formodentlig på vej til en koncentrationslejr), kan man ikke sige, at denne undtagelse på nogen måde udbedrer eller retter op på den gennemgående korrumpere og/eller håbløse situation, der er den mest udbredte både sinds- og samfundstilstand, som tematiseres i plottet.

En stor del af filmen udspiller sig angiveligt på det såkaldte Weigl-institut i Lwów (nu Lviv i Ukraine, dengang i begyndelsen af nittenhalvfjerdserne [hvor filmen blev optaget] i Sovjetunionen, hvorfor man af praktiske grunde måtte indspille filmen i Kraków) – et institut, hvor man bekæmpede og udviklede en vaccine imod tyfus ved hjælp af *lus*, der sugede blod fra menneskelige aktører eller patienter; på denne måde lykkedes det i virkelighedens verden under Anden Verdenskrig på samme institut lederen af stedet *de facto* at redde en del mennesker, der blev betalt for deres “samfundstjeneste” og dermed kom under instituttets beskyttelse, og i den forbindelse kunne disse i en række tilfælde *undgå den visse død*. Żuławskis egen fader havde selv været knyttet til Weigl-instituttet under krigen.

Da Michał er vendt tilbage til byen, kommer han i kontakt med en højgravid kvinde, Marta, og han hjælper trods sin manglende medicinske eller jordmodermæssige uddannelse eller baggrund

nødtvungent denne igennem fødslen, ikke mindst fordi Marta i hans øjne slående minder ham om Helena (hvad nonnen søster Klara dog på det bestemteste benægter skulle have noget på sig, i og med at hun mener, at denne lighed kun eksisterer i Michals indbildning). Ikke desto mindre spilles både Helena og Marta af den samme skuespiller, i.e. Małgorzata Braunek, hvad der vel tyder på, at hans iagttagelse ikke er helt ved siden af.

Der spilles i den sammenhæng uden tvivl ligeledes på en dobbeltgænger-tematik, sådan som vi tidligere har været inde på det i forbindelse med Wojciech J. Has' Bruno Schulz-filmatisering (se ovenfor). Og da Michał på nonneklosterets hospitalsafdeling på et tidspunkt på en bære opdager *sig selv som lig*, må man nok sige, at hele denne tematik bliver betydelig forstærket. Hér kan jeg atter til dobbeltgænger-temaet henvise til Otto Rank: *The Double. A Psychoanalytic Study*. Translated and Edited, with an Introduction by Harry Tucker, Jr. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971, se ovenfor).

Vi bemærker, at der i filmen er et eklatant spændingsforhold imellem et højde- og et dybdeplan, hvor en spiralsnoet vindeltrappe spiller en afgørende tematisk rolle: at stige op eller bevæge sig nedad er således, på det symbolske plan, afgørende *would-be* metaforiske og/eller metafysiske størrelser i hele filmens tætklippede, suggestive og billedmæssige sammensurium eller *spin*.

Filmene er tilgængelig som *Second Run DVD, ITFC, Vital* (2007).

I *Diabet* (1972) udspiller plottet sig rent formelt under den prøjsiske invasion af Polen i 1793, og de tyske styrkers hærgen og plyndren på polsk jord bliver tydeligt anskueliggjort flere steder; men på et andet plan bliver vi som tilskuere vidner til et allegorisk (psyko)drama, hvor kampen øjensynlig gælder den adelige protagonist Jakubs sjæl (Jakub spilles af Leszek Teleszyński); han har sammen med medlemmer af sin familie været med i et komplot, hvori et attentat imod den polske konge indgik som et vigtigt element. Censurinstansen i Polen ved nittenhalvfjersernes begyndelse læste dog snarere en *politisk* undertekst ind i filmen, som spillede på hentydninger til samtidige forhold i instruktørens eget hjemland. Jakub bliver befriet fra sit fangenskab i et underjordisk fængsel af en mystisk fremmed, som senere i plottet viser sig at være ingen ringere end Djævelen *himself* (denne rolle spilles af Wojciech Pszoniak). Befrielsen får dog som en katastrofal konsekvens, at Jakub sidenhen bryder sammen mentalt, bliver vanvittig og selv spreder skræk og rædsel, hvor han kommer frem. En anden vigtig rolle i filmen som den hvidklædte nonne Zokonnica (spillet af Monika Niemczyk) holder på det symbolske niveau en modsatrettet moralsk tendens – der repræsenterer menneskelig godhed – op som et modstykke til den fremmede

befriers kyniske og manipulatoriske (og derudover gennemført *morderiske*) adfærd hele vejen igennem plottet. (Wojciech Pszoniak havde i parentes bemærket også en rolle i Jerzy Kawalerowicz's *Austeria*, omtalt tidligere i indeværende arbejde).

Jakubs patologiske optræden i filmen indbefatter også drab på medlemmer af hans egen familie (bl.a. på hans egen moder og hans halvbroder); og da den mystiske djævlefigur hen imod slutningen af filmen slår protagonisten ihjel, kommer det ikke som nogen overraskelse for tilskueren. Da samme djævlefigur efterlods forsøger at *voldtage* nonnen Zokonnica, lykkes det hende dog at undgå dette seksuelle overgreb ved at *kastrere* voldtægtsmanden; og samme dæmoniske personage dør sidenhen som en følge af sit ulivssår.

I udkanten af plottet støder vi gentagne gange på en omrejsende hedonistisk skuespillertrup, der tilsyneladende er mere eller mindre styret af sit eget *begær*, og hvor truppens leder uden held forsøger at forføre Jakob. Under alle omstændigheder bidrager dette tematiske element til at føje en ekstra dimension til det *gotiske* handlingsmønster, hvor sex og død – eller *eros* og *thanatos* – er rystet godt og grundigt sammen i en dødbringende narrativ *cocktail*!

Andrzej Żuławskis *Diabel* (*Djævelen*, 1972) er tilgængelig på en DVD, udsendt af *Polart* (2007).

En polsk indspillet film, som Żuławski havde meget stort besvær med at få lov til at iscenesætte på tålelige betingelser, er *Na srebrnym globie* (på engelsk: *On the Silver Globe*, 1977, rekonstrueret på baggrund af de foreliggende *bits and pieces* i 1987), der genremæssigt kan klassificeres som en *science-fiction*-film, men af kritikken ligeledes er blevet sammenlignet med den engelske litterære Nobelpristager William Goldings (1911 - 93) klassiske debutroman: *Lord of the Flies* (1954) – som mange danske skoleelever for halvtreds-tres år siden havde som pligtslæsning på deres skema – om en flok britiske skoledrenge gradvise forråelse og deres tilbagevenden til primitive, hyppigt *brutale*, mere eller mindre ritualiserede omgangsformer og forestillingsmønstre, under deres ufrivillige ophold på en øde ø langt fra beboede steder på landkortet og uden nogen overlevende voksnes tilstedeværelse på øen, under hvad der ligner en Tredje Verdenskrig. William Goldings roman kan man konsultere i: William Golding: *Lord of the Flies* (London: Faber & Faber, 1988).

Til *science-fiction*-genrens formelle og historiske karakteristika kan man passende konsultere, hvad den kanadisk-jugoslaviske litteraturforsker Darko Suvin (f. 1930) skriver desangående i: *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven, Connecticut, and London: Yale University Press, 1979), p. 63, hvor denne litterære form defineres som følger (i min oversættelse): “Min aksiomatiske præmisser [i det citerede kapitel] er, at *SF* [altså: *science fiction*] er kendetegnet ved, at der er tale om, at den beror på den narrative dominans eller

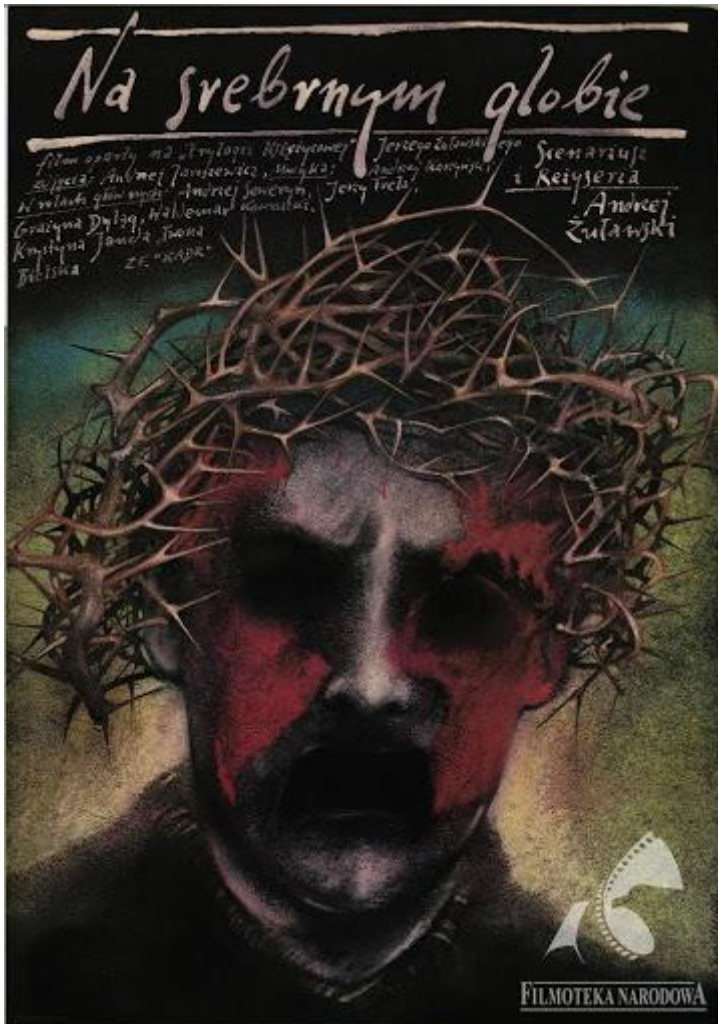
hegemoni, som et 'novum' (en nyskabelse, en fornyelse [i. e. af videnshorisonten]) etablerer, og som er gjort gyldig af kognitiv logik". Med andre ord, er en rationel begrundelse i eller af plottet i en eller anden form i en sådan tekst en strukturel nødvendighed. Hvad der dog ikke gør det umuligt, at der i mange tekst- eller filmeksempler hyppigt er tale om en glidende tilnærmelse til en mere vildtvoksende eller *formelt outreret* form for fantastisk. Sådan forholder det sig under alle omstændigheder med *On the Silver Globe*.

Til science-fiction-genrens tidlige historie kan man også se, hvad jeg skriver desangående i min artikel: "The Rise of Science Fiction", i: *Inventing the Future. Science Fiction in the Context of Cultural History and Literary Theory*. Edited by Ib Johansen and Peter Rønnov-Jessen, *The Dolphin*, No. 11 (April 1985), pp. 7 - 37 (om den gale videnskabsmand specielt *ibid.*, pp. 11 - 21).

I plottet befinder de agerende sig på en fremmed planet, som på mange måder minder dem om Jorden, men hvor indre stridigheder en tidlang piner og plager de udsendte og deres efterkommere, og stærkt *hedonistiske* ekscesser flourer; og da en ny udsendt ekspedition, hvis anfører (Marek, spillet af Andrzej Seweryn) af flere på stedet bliver betragtet som en art frelser-figur, tilspidses konflikterne, ikke mindst under indflydelse af dæmoniske væsener fra landet på den anden side af havet, de såkaldte *Shern*'er, der på et tidspunkt også har forsøgt at invadere den kyststrækning, hvor efterkommerne af de oprindelige rumrejsende har slået sig ned – uden at disse efterkommere har kunnet holde den medbragte civilisationsmæssige gejst oppe. Da Marek med følge krydser havet for at bekæmpe *Shern*'erne, går tingene helt galt, og i nogle af de afsluttende *shots* ser vi ham blive *korsfæstet* på stranden. I en by på den anden side af det omtalte farvand, der minder om en traditionel, men faldefærdig europæisk stad (på nogle punkter kan den siges at ligne et krigshærget Warszawa), bliver vi ligeledes vidner til den villedede *helliggørelse* af de *sataniske Shern*'er, hvad der vel kan siges at være at afspejle en eklatant *omvending* af alt etableret kristent-katolsk fromhedsliv.

Filmen er tilgængelig på en DVD, udsendt af *Polart* (2007).

Se nedenfor på denne side Andrzej Pągowskis plakat fra 1988 til *Na srebrnym globie* (1987/1988).



En af Żuławskis meget sene film – faktisk den sidste han nåede at instruere før sin død i 2016 – er, som jeg allerede har gjort opmærksom på, *Cosmos* (2015), der bygger på et romanforlæg af Witold Gombrowicz (1904 - 69), en forfatter, som det meste af sit voksenliv levede i eksil, først i Argentina, siden i Frankrig. Hans roman *Cosmos* er fra 1965. Den forefindes i en dansk oversættelse, udgivet på Forlaget Sisyfos (Frederiksberg): *Kosmos*, oversat af Rune Brandt Larsen (2012). Żuławski kombinerer i *Cosmos* – på mere eller mindre postmodernistisk manér – lettere, farceagtige formelementer med en langt mere seriøs filosofisk/eksistentialistisk (filmisk) fortællemanér. I overensstemmelse med postmodernismens *ethos* og poetologi kan man ligeledes i filmen støde på talrige citater og henvisninger til litterære og andre “kilder” af den ene eller anden

art: således citeres eksempelvis Dante Alighieris (ca. 1265 - 1321) *Guddommelige komedie* (1321), hvor begyndelseslinjerne i dette tidlig-italienske hovedværk som bekendt lyder (hér i Ole Meyers nyoversættelse): “Midtvejs på vores vandring gennem livet / befandt jeg mig i mørke, dybe skove, / forvildet fra den vej jeg burde følge” (I, 1-3).

Der er også eksplicite henvisninger til Stendhals (pseudonym for Marie-Henri Beyles [1783 - 1842] *Le rouge et le noir* (1830/31, da. *Rødt og sort*, Bind I og II [København: Thaning & Appels Forlag, 1963]) og til den portugisiske poet Fernando Pessoa (1888 - 1935) digt *Magnificat* fra 1933. Fra filmkunstens område er der på den anden side eksplicite referencer til den italienske filmmager Pier Paolo Pasolinis (1922 - 75) *Teorema* (1968) og til Charlie Chaplins (1889 - 1977) *Modern Times* (1936), hvor den ene af de to mandlige hovedpersoner i filmen, Fuchs, på et tidspunkt koreografisk imiterer den evige vagabonds svajende gang og trippende dansetrin.

Plottet i filmen er koncentreret om de to venner Witolds og Fuchs' (spillet af henholdsvis Jonathan Genet og Johan Libéreau) forsøg på at finde fred og ro under et besøg på et familieejt hotel på den portugisiske Atlanterhavskyst, hvad der mislykkes helt og aldeles, dels fordi de selv fører nogle traumatiske oplevelser fra fortiden med sig (Witold erklærer således eksplicit et stykke hen ad vejen: “Jeg er bange for vandet”), dels fordi også hotelpersonalet er inficeret med nogle af den klassiske skrækfilmers baciller.

Det ytrer sig ligeledes sprogligt ved, at den aldrende hotelejer Léon (spillet af Jean-François Balmer) ikke rigtig er i stand til at mestre sproget, men hele tiden føjer ekstra stavelser til sine ord (hvad man vel også kan opfatte som en måde at *stamme* på). Men skrækscenariet manifesterer sig også ved, at de to venner hele tiden finder døde, ophængte fugle på deres vej, fugle der snart er der, snart forsvinder spørløst. Selvom Witold på et tidspunkt “tilstår”, at det er ham, der har myrdet og ophængt fuglene, er vi som tilskuere ikke helt overbeviste om, at dette har sin rigtighed. Og de kulinariske ekscesser på hotellet – der snart er på plads, snart i bogstavelig forstand tabes på gulvet – peger også (som en tilstedeværende kvindes *skamferede mund*) på, at der er et eller andet, *der er helt galt*, både med stedet og de agerende. Men ingenting i denne psyko-thriller bliver opklaret til nogens – eller for den sags skyld – til det inviterede biografpublikums tilfredshed. Men det er øjensynlig også meningen, at opklaringen af tingenes rette sammenhæng bliver hængende i luften med alle sine løse trådender. *So be it!*

Filmen er tilgængelig på en DVD, udsendt af LEOPARDO FILMS, RTP, CNC (2016).

Kapitel 4: To grænsegængere inden for polsk filmkunst: Roman Polański og Jerzy Skolimowski.

Roman Polańskis alsidige virke som filmkunstner – i Polen og i udlandet.

Som en slags optakt til den efterfølgende gennemgang af filmiske arbejder af de to således benævnte *grænsegængere* i polsk filmkunst, i.e. Roman Polański og Jerzy Skolimowski, er det måske værd at holde sig for øje, hvad den længe eksilerede polske poet og litterære Nobelprisvinder Czesław Miłosz (1911 - 2004) fremfører om *eksilets* vanskelige balancegang i sin to-sprogede pamflet: *Noty o Wygnaniu / Notes on Exile*, oprindelig udgivet i 1976, genudgivet i 2006 – se dertil: Czesław Miłosz: *Noty o Wygnaniu / Notes on Exile* (Kraków: Księgarnia Jedyńka, 2006), hvor Miłosz i den engelsksprogede version når frem til følgende konklusion (se: *ibid.*, p. 29, min oversættelse): “En skribent, som lever mellem folk der taler et sprog forskelligt fra hans eget opdager efter nogen tids forløb, at han fornemmer sit medfødte tungemål på en ny måde. Det er ikke sandt, at et længerevarende ophold i udlandet fører til, at hans stilkunst visner bort, selv om den levendegørende indflydelse fra hverdagssproget mangler. Hvad der imidlertid er sandt, er at man opdager nye aspekter og tonaliteter i det medfødte tungemål, thi de kommer til at aftegne sig på baggrund af det sprog, der tales i de nye omgivelser. Således kompenseres der for indsnævringen på visse områder (gadesprog, slang) igennem en udvidelse andre steder (glosemæssig renselse, rytmisk udtryksfuldhed, syntaktisk ligevægt). Rivaliseringen mellem sprog er ikke nødvendigvis typisk for den litteratur, der skrives i eksil. I et par århundreder var de litterært dannede tosprogede, idet deres modersmål blev modificeret af deres latin og *vice versa*”.

I den tidlige Roman Polańskis polsk producerede (kort)film kan man spore en tydelig forbindelse til det omtrent samtidige, overvejende i Frankrig baserede såkaldte *absurde teater*, hvis mest fremtrædende dramatikere ligeledes enten var født eller som udlændinge bosat sammesteds. I den ungarsk-britiske dramateoretiker og -historiker Martin Esslins (1918 - 2002) klassiske afhandling om denne litterære form: *The Theatre of the Absurd* (Garden City, New York: Doubleday & Co., Inc., *ANCHOR BOOKS*, 1961) bliver hovedanliggendet, for så vidt det drejer sig om denne type teater, formuleret som følger (*ibid.*, pp. xviii - xix, min oversættelse): “Særkendet ved denne holdning [i.e. den holdning, som det absurde teater repræsenterer] er dens fornemmelse for, at tidligere tiders former for vished og uafviselige grundlæggende antagelser er blevet fejlet

til side, at de er blevet efterprøvet og fundet mangelfulde, at de er blevet bragt i miskredit som billige og temmelig barnagtige illusioner. Den religiøse tros tilbagegang var tildækket indtil slutningen af Anden Verdenskrig af de foreliggende religiøse trosretninger, som havde at gøre med fremskridtet, nationalismen og forskellige totalitære typer af [eklatante] fejltagelser. Alt dette blev rystet i sin grundvold af krigen”.

Om sin tidlige stærkt eksperimenterende kortfilm: *Dwaj ludzie z szafą* (*To mænd og et skab*, 1958, indspillet imens Polański stadigvæk var elev på Filmskolen i Łódź) skriver instruktøren selv i sin tidligere omtalte *Selvbiografi*, *op. cit.*, p. 133 (se ovenfor, min ellipse): “Sopot, det sted vi valgte til optagelserne, var et populært badested i nærheden af Gdansk. At filme dér svarede til at gøre det i St. Tropez midt om sommeren ... Jeg ville ikke bruge professionelle skuespillere, og derfor havde jeg rekrutteret to mænd til hovedrollerne, som tilvejebragte den absurde fysiske kontrast, jeg havde brug for: lille Kuba Goldberg med det rynkede ansigt og en fjerde års elev ved navn Henryk Kluba, som var blevet skaldet før tiden”.

Musikken til filmen – som for engangs skyld ikke var klassisk orkestermusik – blev leveret af Krzysztof Komeda (1931 - 69), der i sin tid var en af de førende musikere og koncertarrangører på jazzens område i Polen, og Polański mener selv, at netop filmens musikalske *score* var en af grundene til dennes efterfølgende succes (*de facto* vandt den tredjeprisen som eksperimentalkortfilm ved Verdensudstillingen i Bruxelles i 1958). Kort tid efter blev filmen gjort tilgængelig for det polske *biograf*publikum, og den blev således – så vidt det kan skønnes – kendt vidt og bredt i hele sit hjemland.

Filmens begynder med, at de to mænd (spillet af Kuba Goldberg og Henryk Kluba) kommer op af havet med et tungt, uhåndterligt skab, og i resten af plottet prøver de to uden held at blive accepterede af beboerne på land, hvor deres medbragte møbel i stor størrelse dog hele tiden kommer i vejen for deres gang på jorden og mere specielt for deres adgang til restauranter, hoteller, mv. De bliver kort og godt udelukkede som de *outsidere* de af lokalbefolkningen bliver anset for at være. Skabets spejl går i dette handlingsforløb på et tidspunkt i stykker, takket være et sammenstød med lokale *hooligans*. Polański selv spiller i øvrigt med som en af disse stedlige bøller. Og da de slår sig ned på et område, hvor i hundredevis af tønner tårner sig op imod himlen, kommer der ligeledes en opsynsmand og jager dem væk med hård hånd. Man kan sige, at parrets landgang på denne måde mislykkes helt og aldeles, og i de afsluttende *shots* ser vi dem så vende tilbage til havet, som de ved filmens begyndelse kom op fra, og vandet lukker sig stille og roligt over deres hoveder og deres medbragte skab.

Filmen er tilgængelig i en DVD-boks, som tillige indeholder Polańskis *Kniven i vandet* (1962), *Repulsion* (1965) og *Cul-de-Sac* (1966), plus 8 kortfilm, herunder altså også *To mænd og et skab*.

Denne DVD-boks er udsendt i den såkaldte *Roman Polanski Collection*, *Anchor Bay Entertainment* (2003).

Se nedenfor et *still-billede* fra Roman Polańskis *Dwaj ludzie z szafą* (1958).



Roman Polańskis første egentlige spillefilm på polsk grund var den navnkundige *Nóż w wodzie* (*Kniven i vandet* eller *Knife in the Water*, 1962), der ligesom *To mænd og et skab* foreligger i den ovenfor omtalte DVD-boks i serien *Roman Polanski Collection*, *Anchor Bay Entertainment* (2003). Ligesom *To mænd og et skab* udspiller *Kniven i vandet* sig til havs og i et nærliggende kystområde, i dette tilfælde gennemtrukket af kanaler og overgroet med siv.

I dette sommetider pastoralt-fredfyldte, sommetider mere urovækkende sceneri udspiller der sig et snart under-, snart overspillet trekantdrama, hvor en midaldrende, velstillet og privilegeret mand (Andrzej, spillet af Leon Niemczyk), en ung kone (Krystyna, spillet af Jolanda Umecka, der nærmest fungerer som Andrzej's "trofæ", på linje med hans prangende automobil og hans yacht) og en såkaldt ung "dreng" (eller ung mand, spillet af Zygmunt Malanowicz); og de er alle tre involveret i det dramatiske begivenhedsforløb, og hvor denne trio tilsammen udgør grundstammen i det quasi-ødipale drama.

I parentes bemærket fandt Gomulka efter sigende filmen helt igennem vederstyggelig og alt for *kosmopolitisk* (som han udtrykte det), hvorfor han ødelagde det avancerede fjernsyn, hvor filmen blev vist for ham, ved at kaste et askebæger direkte imod skærmen (!).

Der sker ikke så meget under trekløverets sejltur; men da den unge mand på et tidspunkt foregiver at være druknet, og Andrzej svømmer ud for nærmere at undersøge en bølge, hvor drengen angiveligt skulle være set sidst, svømmer drengen i mellemtiden tilbage til sejlskibet, hvor han og Krystyna går i seng med hinanden; senere, efter at drengen igen har forladt båden, genforenes Andrzej og Krystyna i marina'en, hvor yachten bliver forankret på sin vante plads.

Krystyna har haft sit seksuelle eventyr med en yngre, mere jævnaldrende elsker; men hun ser ikke den store forskel i moralsk eller intellektuel habitus imellem de to mænd; hun har i øvrigt svært ved at overbevise sin ægtefælle om, at hun faktisk har været ham utro; og han er til det sidste mere eller mindre overbevist om, at han selv bærer et væsentligt ansvar for den påståede drukneulykke.

Af Roman Polańskis righoldige bestand af udenlandsk producerede film er det af praktiske grunde kun muligt at fremdrage og omtale et fåtal. Instruktøren skatter hér og dér til en række forskellige filmiske genrer: den psykologiske og/eller politiske thriller, den *fantasy*-agtige spændingsfilm, filmatisering af litterære værker af den ene eller anden art, komedien, med meget mere. Størst succes har han nok på dette område haft inden for forskellige typer spændingsfilm, imedens den komiske genre måske ikke har ligget så meget i hans generiske eller genetiske DNA. Men en interessant og alsidig filmkunstner er og forbliver han ikke desto mindre.

En af instruktørens forholdsvis tidlige i udlandet producerede film er hans filmatisering af den britiske forfatter Thomas Hardys (1840 - 1928) til at begynde med kontroversielle, men sidenhen som en klassiker kategoriserede roman *Tess of the d'Urbervilles* (1887, 1891, 1912, og videre frem i tid), hvor Polańskis filmversion blev indspillet i Frankrig i et område, der i visse henseender

mindede om det sydengelske landskab, hvor Hardy lader sin roman udspille sig; optagelserne fandt sted i årene 1978 og '79, men filmen blev først vist offentligt i U.S.A og England noget senere.

Thomas Hardys *Tess of the D'Urbervilles* kan konsulteres i Thomas Hardy: *Tess of the D'Urbervilles*. Edited with Notes by Tim Dolin with an Introduction by Margaret R. Higonnet (London: Penguin Books, Reprinted in 2003).

Vi bemærker, at der ligesom i visse af Wajdas og Wojciech J. Has' film er iøjnefaldende *folkloristiske* optrin på spil hos Polański, i og med at stedlige unge pigers såkaldte "*club dance*" er på plads i en af filmens indledende sekvenser på en mark uden for landsbyen. hvor den kvindelige hovedperson Tess (spillet af Nastassia Kinski) sammen med sin familie (heriblandt den fordrukne fader, John Durbeyfield, spillet af John Collin) er bosiddende. Filmen følger derefter igennem flere skiftende årstider samme Tess' længerevarende personlige arbejdsliv og hendes lidelseshistorie, hvor hun først bliver forført (eller muligvis *voldtaget*, det står lidt hen i det uvisse) af en lokal godsejer, Alec (spillet af Leigh Lawson), en herremand med efternavnet d'Urberville (der efter Tess' faders formening med rette tilhører *hans* familie), hvor det så i Alecs tilfælde er et navn han har *købt sig til*, i og med at hans slægts oprindelige familienavn var Stoke.

Tess bliver gravid efter den ovennævnte forførelse/voldtægt; men barnet dør hjemme hos Tess' familie i en spæd alder; og landsbypræsten nægter på grund af spædbarnets uægteskabelige herkomst at give det en kirkelig begravelse, hvorfor Tess – som på dette tidspunkt er vendt tilbage til det sted hun kom fra – i nattens mulm og mørke er nødsaget til at snige sig til at begrave det i al hemmelighed inde på selve kirkegården tæt ved dennes ydermur.

Da Tess senere forelsker sig i en landbrugsassistent (Angel Clare, spillet af Peter Firth) på en gård, hvor hun efter de tidligere omtalte tragiske begivenheder har søgt tilflugt og af al magt søger at komme til kræfter, bliver det desværre, efter at hun først er blevet kirkeligt formælet med samme Angel, og de to skal til at fejre deres bryllupsnat sammen i et til formålet lejet hus – på baggrund af, at Tess efter længere tids tøven har bekendt sin fortids "synder" – klart at Angel ikke kan acceptere sin hustrus forsyndelser (hendes erotiske "fald"), selv om han i øvrigt selv under et ophold i London har haft et kortvarigt udenomsægteskabeligt forhold til en ældre kvinde.

Angel drager bort, og Tess bliver overladt til sig selv, hvorfor hun efter et stykke tids forløb, *vender tilbage til Alec* – begrundelsen er, at hun efter sin faders død sammen med resten af familien er godt på vej til at friste en tilværelse som hjemløs under åben himmel, hvor de under alle omstændigheder i fællig kun er dækket nødtørftigt til af en smule teltdug (eller måske er det

udsigten til at ende på fattiggården, der får hende til at handle som hun gør (?)); da Angel så efter en rum tids forløb fortryder sin afvisende behandling af sin ægteviede hustru og prøver at finde ud af, hvor hun befinder sig, lykkes det ham at genfinde hende på et pensionat, hvor Alec for sin egen fornøjelses skyld (som den “bad lot”, han efter sin egen formening er og bliver) holder hende som sin *mâîtresse*, og hvor han i øvrigt opfører sig lige så infamt imod hende som tidligere.

Det ender med at hun myrder ham, hvad pensionatsværtinden først bliver klar over, da hun kan se en *bloddråbe* forme sig på loftet oven over *hall*'en, hvor hun befinder sig. Tess flygter – sammen med Angel – først med toget fra den nærliggende banegård i Sandbourne, derpå sammen med den trofaste Angel til fods nordpå, hvor flugten ender ved det forhistoriske Stonehenge (hér rekonstrueret for filmholdet som en række sætstykker ca. 50 miles nord for Paris). Hele filmen er optaget ved Ornonville-la-Rogue i Frankrig, hvor landskaberne som anført minder påfaldende meget om dem man finder i Thomas Hardys Dorset i England.

Når Polański lader de to elskendes flugt ende ved Stonehenge, så lader han så at sige de agerende komme i berøring med en eksistentiel *urgrund*, hvor en ældgammel, førkristen tilværelsesfortolkning kommer til at ligge som en hemmelig undergrund under helt og heltinde, Angel og Tess. Der bliver knyttet en forbindelse tilbage til en irrationel eller førrationel virkelighed, hvor erotik og sanselighed, driftslivet i alle dets afskygninger, af gode grunde spiller en væsentlig rolle. Men det er så også hér, at (fader)loven og ordensmagten indhenter de to, hvad der i sidste instans fører frem til Tess' senere uundgåelige henrettelse ved hængning – som en art kosmisk *gengældelse* for mordet på den viderværdige elsker.

Som en autentisk *femme fragile* er Tess af sin sjælefører eller *psychopompos* (Angel) blevet bragt ud på dybder, hvor en tilbagevenden til normaliteten i princippet er udelukket.

Man kan også sige, at den konkrete, fysiske verden og loven, *physis* og *nomos*, ved et Stonehenge, hvor solen netop står op, på denne måde går op i en højere, på én gang sublim og skrækindjagende enhed.

Filmene kan ses på en DVD, udsendt af *BFI* (i.e. *British Film Institute*) DVD (2013).

I 1990'erne indspillede Polański den engelsksprogede erotiske thriller *Bitter Moon* (1992), hvor plottet det meste af tiden udspiller sig ombord på en luksusliner i Middelhavet med kurs mod Istanbul i Tyrkiet, men hvor der retrospektivt blændes op for nogle optrin, koncentreret om den ene af de fire hovedpersoners (Oscars) liv og levned som en amerikaner i Paris – en amerikaner (spillet af Peter Coyote), der har drømme og forhåbninger om, på linje med berømte forgængere som de

amerikanske, i Frankrig bosiddende skribenter Ernest Hemingway (1899 - 1961) og Henry Miller (1891 - 1980), at slå igennem som forfatter i Byernes By.

Han bliver dog ulykkeligvis hele tiden *afvist* af de forlag, han sender sine manuskripter til; i stedet opdyrker han i sin parisiske lejlighed en erotisk passion eller besættelse, hvis genstand er den meget yngre servitrice Mimi (spillet af Emmanuelle Seigner), som han dog til sidst – skønt hun tigger og beder ham om at få lov at blive hos ham, og efter at hun endog er blevet *gravid* med Oscar – afviser at have noget at gøre med seksuelt eller emotionelt (og han betaler for en abort, som utilsigtet gør hende ude af stand til nogensinde at få børn).

Efter en påkørsel af en bil ender Oscar på hospitalet med et brækket lårben, og da Mimi vender tilbage fra Martinique – hvor hun og Oscar skulle have holdt ferie sammen, men hvor Oscar sprang fra i sidste øjeblik og lod hende sidde alene tilbage i flyet – går det efter hendes tilbagekomst hverken værre eller bedre, end at hun ganske hårdhændet smider ham ud af hospitalssengen, så at han derefter er permanent lammet i de nedre ekstremiteter (fra livet og nedefter), og resten af sit liv som krøbling er bundet til en kørestol – med Mimi som hans pligtopfyldende, men helt igennem sadistiske sygeplejerske. Thi som hun før havde elsket ham over alt på jorden, hader hun ham nu af sit ganske hjerte – og er villig til at bedrage ham med tilfældige partnere, blot for at nyde sin fordums elskers fortvivlelse og skinsyge.

Om bord på luksuslineren befinder der sig også et yngre engelsk par, Nigel og Fiona (spillet af henholdsvis Hugh Grant og Kristin Scott Thomas), og undervejs bliver samme Nigel meget mod sin vilje mere eller mindre tvangsindlagt til at lytte til Oscars omstændelige beretning om sin ulykkelige kærlighedshistorie (som han dog selv med sine uansvarlige og skrupelløse handlinger bærer en væsentlig del af skylden for); og situationen spidser dramatisk til, da Mimi og Fiona under oceandamperens nytårsfest finder sammen og som lesbiske seksualpartnere går i seng med hinanden. Det er dog for meget for den invalide ægtemage (Oscar), og da han først har skudt Mimi, tager han livet af sig selv med et skud affyret fra den samme pistol.

Nigel bliver rædselsslagen vidne til dette optrin, hvor hans egen hustru i sengen ved siden af den dræbte Mimi dog ikke bliver såret af den affyrede skudsalve; og de to kan således – trods den ene parts utroskab og den andens (urealiserede) ønske om at blive Mimis elsker – gå i land i Istanbul og fortsætte med deres planlagte rejse til Indien.

Filmen er tilgængelig på en DVD, udsendt af *Columbia Tristar Home Entertainment* (2004).

I 1990'erne indspillede Roman Polański ligeledes psykothrilleren *The Ninth Gate* (1998/99), hvor vi endnu engang bevæger os ind i bøgernes hemmelighedsfulde verden, hvor magiske,

diabolske og overnaturlige hændelser kan indtræffe – for den, der besidder den rette forståelse af sagens natur. Antikvarboghandleren Dean Corso (spillet af Johnny Depp) bliver af en bogsamler i New York, Boris Balkan (spillet af Frank Langella), sendt på en længere rejse til Europa for at opspore – og opkøbe – de to resterende eksemplarer af en meget sjælden bog med titlen: *De Ni Døre til Skyggernes Rige*, som Balkan kort forinden er kommet i besiddelse af, og hvis kætterske forfatter, en vis Torchia, i sin tid, et par århundreder tidligere, er blevet brændt på bålet for sin i datidens øjne helt og holdent formastelige omgang med de djævelske magter, da han *skrev* bogen.

Vi følger protagonisten på hans langsommelige færd frem imod de to andre bogsamlere, som det hen ad vejen går meget ilde (de bliver begge myrdede under mystiske omstændigheder). Og de to andre eksemplarer bliver hen ad vejen ødelagt, samtidig med at Balkans bog – som Corso har medbragt til Europa, men ikke har fået gemt godt nok af vejen – bliver stjålet fra ham. Med hjælp fra en ung pige, der hele tiden har fulgt ham tæt (spillet af Emmanuelle Seigner, som vi kender fra *Bitter Moon*), lykkes det Corso at finde ud af hvor tyvene og bogen befinder sig, nemlig på et slot langt ude på landet, og da den ene af de nævnte tyve, Liana Telfer (spillet af Lena Olin) forsøger ved hjælp af bogen at gennemføre et satanisk ritual på slottet sammen en større gruppe af sine tilhængere, dukker Balkan *himself* op, håner kultdeltagerne, stjæler bogen tilbage og kvæler med de bare næver samme Liana Telfer. Senere følger Dean Corso Balkan ud til en forfalden borg, hvor denne så forsøger at påkalde Djævelens hjælp og iscenesætte sin egen indvielse i de infernalske cirkler; men da samme Balkan – som pigen fra før forklarer Corso – prøver at udføre denne seance, går det hele galt, i og med at han ikke har fået samlet alle remedierne rigtigt, og et af de stik han bruger til ceremonien er *fake*; af samme grund brænder han (Balkan) op, samtidig med at Corso i øvrigt *skyder ham* med sin revolver. Har Corso fået reddet tilstrækkelig meget af den farlige bog med dens stik? Vi ved det ikke; men i de afsluttende *shots* ser vi Corso vende tilbage til den nedbrændte borg; og han har ganske øjensynlig til hensigt at gennemføre *sit eget* ritual med den viden og de rekvisitter, han nu er kommet i besiddelse af.

Roman Polańskis *The Ninth Gate* kan ses på en DVD, udsendt af *Scanbox, Artisan Pictures Inc.* (1999).

Et forholdsvis sent eksempel på Polańskis tilhørsforhold til hvad man i bred forstand kan kalde spændingsfilmen, i dette tilfælde med et decideret politisk indhold, foreligger der med *The Ghost Writer* (da. *Skyggen*, 2009), hvor en skribent med en erfaringsbaggrund inden for *biografi*-genren af et førende internationalt forlag bliver sat til at genskrive og stilmæssigt *revidere* en tidligere britisk premierministers (Adam Langs) erindringer – som forlaget af gode grunde

anser for at blive en kassesukces, dersom bogen bliver omformet tilstrækkeligt og formålstjenligt i *ghost writer*'ens hænder. Adam Lang bliver i den forbindelse spillet af Pierce Brosnan og *ghost writer*'en af Ewan McGregor. Da det bliver afsløret, at Lang i sin tid som premierminister har udleveret britiske krigsfanger eller angivelige arabiske terrorister til tortur (*water boarding*) hos sin allierede U.S.A, og samme eks-premierminister af denne grund bliver anklaget for krigsforbrydelser og indkaldt til at møde op ved den europæiske menneskerettighedsdomstol i Haag, begynder tingene at tage en uhyggelig drejning.

I sit amerikanske eksil, hvor Adam Lang lever et komfortabelt liv på en mindre ø under sit værtslands beskyttelse, og hvor *ghost writer*'en er travlt beskæftiget med sit bestillingsarbejde, går tingene henad vejen værre og værre for begge parter: i en lufthavn, hvor eks-premierministerens private jetfly *Hatherton* er landet, bliver Lang skudt af en forbitret fader, hvis søn er blevet dræbt som soldat i Afghanistan; og da det reviderede manuskript omsider efter den omhyggelige omarbejdning er udkommet, bliver også vores *ghost writer* kørt ned på åben gade efter en reception på forlaget i anledning af bogudgivelsen, og det hedder sig i en kommentar til dette attentat nummer to: "Det ser grimt ud!" Hvad der vel må betyde, at *ghost writer*'en ligeledes er blevet dræbt.

Filmen er tilgængelig på en DVD, med titlen: *Skyggen*, udsendt af *FFA medienboard* (2010).

To eksempler på Jerzy Skolimowskis grænseoverskridende filmkunst.

Jerzy Skolimowskis *The Lightship* (da. *Fyrskibet*, 1985) er en amerikansk-produceret thriller, hvor vi måske i den sammenhæng bør betænke, i hvor høj grad skibe og sørejser figurerer som klassiske temaer i polsk filmkunst (se ovenfor hvor denne tematik tages op i forbindelse med min gennemgang af film af Andrzej Munk, Krzysztof Kiesłowski og Roman Polański). Under alle omstændigheder var fyrskibe i tidligere tid ret udbredte som stationære fartøjer tæt på amerikanske kyster – med samme funktion som de landbaserede fyrtårne; men nu hører de mere eller mindre fortiden til. Skolimowskis film *The Lightship* genskaber filmisk atmosfæren ombord på sådan et fyrskib, hvor mandskab og kaptajn (sidstnævnte hér spillet af Klaus Maria Brandauer) tidlig og silde må være forberedt på at komme ud for høj bølgegang og stormfuldt vejr. I *The Lightship* kommer besætning og skipper derudover på et tidspunkt ud for en drivende mine, som det dog lykkes at få fjernet så langt væk fra skibet, at den *eksploderer* på tilstrækkelig mange meters afstand og ikke forvolder nogen skade.

Det egentlige drama udspiller sig imidlertid, da tre gangstere (der er kommet i havsnød) bliver reddet ombord på fyrskibet og efter kort tids forløb med deres medbragte våben får sat både mandskab og kaptajn i en særdeles vanskelig situation.

Kaptajnen forsøger at få sine mænd til at holde en lav profil for at undgå, at det hele skal ende

med skudveksling og drab; men bandens anfører (spillet af Robert Duvall) er ganske skrupelløs, og de to andre gangstere er for ubegavede til at forstå farerne ved at optræde så ubesindigt og hensynsløst, som de gør. Det ender i hvert fald med en voldelig konfrontation, hvor de to underordnede gangstere henad vejen bliver slået ihjel, men hvor kaptajnen bliver myrdet med koldt blod, da han nægter at lade fortøjningerne gå, så at skibet kan sejle væk som et almindeligt, navigerbart fartøj; og kaptajnens søn – som i en *voice-over* beretter om alle disse begivenheder, han har oplevet direkte på sin krop – er så i de sidste optagelser vidne til, hvordan den resterende besætning (hvoraf en er faldet i kamp med gangsterne) holder den overmandede anfører i skibets stævn i skak med deres vøben, og filmen kan slutte hér.

Filmen foreligger på DVD i en version udsendt af *CBS Broadcasting Inc.* (2005).

Jerzy Skolimowskis *Ferdydurke* (1991) – en filmatisering af Witold Gombrowicz's (1904 - 69) roman med samme titel fra 1937 – foreligger på DVD i en engelsksproget version (med polske undertekster og med den engelske titel: *30 Door Key*), hvor det oprindelige produktionsår er 1991, og hvor DVD'en er udsendt af *Vision Film Distribution Sp. z.o.o.* (2002). De tre hovedroller som Professor Pimco, Joey/Józio og Sophie spilles af henholdsvis Robert Stephens, Iain Glen og Fabienne Babe.

Den trediveårige Józio, der er Professor Pimcos protegé, skal vende tilbage til gymnasiet for at gennemgå en fornyet uddannelse (*reedukacja*) – hvad der jo også indebærer en foryngelse af samme individ – og længere henne i filmen ser vi ham så i en robåd (som træfsikkert nok i betragtning af den gennemgående udlængsel, der er på spil, hedder *Transatlantico*) ude på søen i nærheden af et ærværdigt herresæde, hvor han elsker med sin udkårne (Sophie). I filmen optræder der også flere steder en oprørske folkeskare, som hele tiden blander sig i begivenhedernes gang, og som indimellem trænger ind i det statelige palæ; den tilstedeværende tjener herinde bliver snart ydmyget af sit herskab, snart opmuntret til at slå igen og bruge sin muskelkraft til at vende op og ned på tingenes tilstand. Man kan vel sige, at de latente spændinger – som indimellem bliver sluppet løs og slår ud i lys lue i forskellige former for håndgemæng – ligger som en aggressiv undergrund

under alt, hvad den fornemme overklasse eller den akademiske elite foretager sig. I modsætning til hvad der er tilfældet i Gombrowicz's romanforlæg (som jo udkom to år før Anden Verdenskrig), udspiller plottet i filmversionen sig i tiden lige op til krigsudbruddet, og slutoptagelserne viser det tyske angreb og de omfattende bombardementer af de polske byer ...

Witold Gombrowicz's *Ferdydurke* (1937) er et *modernistisk* hovedværk ikke blot i polsk, men i den vestlige litteratur som sådan. For den hjemlige offentlighed foreligger romanen i nittentresserne i en dansk oversættelse (se: Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*. På dansk ved Peer Hultberg [Fredensborg: Arena Forfatterne's Forlag, 1967]). Her kan man konsultere Peer Hultbergs Efterord (*ibid.*, pp. 307 - 08), hvor denne bl.a. citerer Gombrowicz selv for at have udtalt: "*Ferdydurke* er et cirkus og ikke filosofi" (*ibid.*, p. 307). Men i forening med det satiriske angreb på en mere eller mindre allestedsnærværende *konformisme* er der også – som en art eksistensfilosofisk hovedanliggende – den prominente position, som *numsen*, højt hævet over alle hoveder og højt oppe i himlen, indtager med sin spiddende og ubarmhjertige stråleglans – på en sådan måde, at ingen kan undgå dens katastrofale gennemslagskraft og indvirkning på alle og enhvers liv og levned: "Jeg var alene med Sofie [hvis omklamrende kærlighed han ikke kan undslippe] – og så numsen der var som død på himmelhvælvingen i sin absolutte vedvaren, der var strålerig og strålende, infantil og infantiliserende, lukket, hensunken, styrket i sig selv, og i zenith i sin stivnede kulmination ..." (*ibid.*, p. 306, Gombrowicz's ellipse).

Hos russeren Mikhail Bakhtin (1895 - 1975) har kroppens nedre ekstremiteter en vigtig – og i sidste instans *subversiv* – placering og funktion i dennes epokegørende kulturanalytiske hovedværk *Rabelais and His World* (på russisk i 1865 og på engelsk først i 1969 og senere i et genoptryk i 1984, se hertil: Mikhail Bakhtin: *Rabelais and His World*, Translated by Helene Iswolsky, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984, især pp. 368 - 436, i.e. i kapitlet "Images of the Material Bodily Lower Stratum").

Mens Bakhtin i sit *opus magnum* har blikket rettet imod en oprørske folkekultur i al sin magt og væld, er "numsen" i Gombrowicz's optik tværtimod snarere ensbetydende med en skævvridning af hele verdensbilledet uden nogensomhelst *emancipatoriske* potentialer i sig; i tredivermodernismens generelt *pessimistiske* perspektivering af den fordummede menneskeheds fremtidsudsigter, er der nok først og fremmest tale om en understregning af, hvor galt det kan gå – "numsen" sætter os ikke fri, men holder os fangne i vores deprimerende konformitet og kropumulige livssituation. Og elskov er ikke længere nogen forløsningsmulighed, men blot ensbetydende med en fortsat underkastelse under hvad der fremstilles som de påtrængende

ansigters (eller *fjæsers*) og *nummers* totalitære tvangsregimente. Der er sandelig vendt op og ned på den velkendte bakhtinianske dyrkelse af de groteske kropbilleders *oprør imod den officielle kultur*, sådan som den russiske kulturanalytiker henviser til det i sammenhæng med *folkekulturens* ingen kære moder det underkuede folkelegeme ud af dets knibe.

Kapitel 5: **Polsk filmkunst i det tidlige enogtyvende århundrede.**

Lech Majewski (f. 1953) var i sin tid på filmskolen i Łódź elev hos Wojciech J. Has, og en af hans film efter årtusindskiftet er den såkaldte *metafysiske komedie* [*Komedia metafizyczna*, som undertitlen lyder] med titlen: *Angelus* (2000/01), hvor en gruppe nærmest fanatiske *esoterisk* orienterede minearbejdere fører sig frem (det meste af tiden er gruppen på syv medlemmer). I drømme har deres leder (Mesteren) fået indsigt i en begivenhedsrække, der efter alt at dømmes vil slutte med Jordens undergang. De tre “tegn”, der bebuder dette katastrofale forløb er: (1) krig, (2) den røde pest og (3) en paddehat (da de senere hører om en atombombesprængning i deres hjørne af verden, tolker de *paddehatteskyen*, der ved denne lejlighed hæver sig højt op over jordens overflade, som intet mindre end netop det tredje tegn).

I et af filmens første klip ser vi en ung mand, der af de edssvorne brødre anses som egnet til at blive *ofret* på hele menneskehedens vegne, stå på toppen af et højt bjerg, hvor han rækker sine vidtåbne arme op imod himlen, imens han højtideligt forkynder: “Jeg må være ren!”. Vi erindrer i denne sammenhæng, at bjerge – sådan som jeg tidligere har påpeget det – er intimt forbundet med begrebet om *det sublime*.

Man forventer nemlig i det okkulte broderskab, at en dødsstråle fra planeten Saturn skal ramme dette frivillige, renhjertede offer, hvorved den tidligere forudsagte globale undergang kan undgås. Resten af filmen behandler så den begivenhedsrække, der gik *forud*, nemlig Anden Verdenskrig (jf. det første tegn), kommunismens og Stalins overtagelse af magten i det krigshærgede og just “befriede” Polen (jf. det andet tegn, hvor der tales om *den røde pest*), og endelig – som anført ovenfor – den atombombesprængning, der (tolket som det tredje tegn) for alvor får det okkulte brodersamfund til at tro på det hele. *Angelus* kan med andre ord betragtes som en temmelig syret form for *science fiction*-film, hvor de Suvinske genre-kriterier (se ovenfor) nok må sige at være sat temmelig meget ud af spillet.

Filmen kan ses på en DVD, udsendt af *WFDIF*, *CANAL+*, *SPInka* (2001).

En anden af af Majewskis betydelige film efter årtusindskiftet er *Młyn i krzyce* (*Møllen og korset*, 2011), som er inspireret af og kredser om den flamske renæssancemaler Pieter Breughel den Ældres (ca. 1525-30 - 1569) storslåede og detaljrige maleri *Korsvandringen* (1564, nu ophængt på

Kunsthistorisches Museum i Wien), hvor Majewski i sin film først og fremmest fokuserer på modsætningsforholdet imellem den verdslige kultur på den ene side (her repræsenteret ikonisk af møllen på toppen af den stejle klippe i venstre halvdel af billedet, men derudover ligeledes af de brogede folkelivsbilleder, Breughel hér som andre steder excellerer i), og på den anden side den religiøse kultur, som Breughel som maler især lægger vægt på i højre halvdel af maleriet, hvor Golgatha med sine tre kors, men derudover tillige sørgende fromme kvinder, og i forlængelse af den katolske kirkes religiøse ildhu og forfølgelse af virkelige eller formodede kættere: en stejle med hjul, helt ude ved den højre billedrand, hvor krager eller ravne (i filmversionen) hakker ihærdigt løs på en henrettet mands ansigt og blodige kød øverst oppe. Den henrettede er i dette tilfælde en ung bonde, som forgæves har forsøgt at flygte fra den brutale verdslige magts (dvs. den spansk-østrigske kejsers) rødklædte håndlangere, som i disse omgivelser terroriserer alt og alle. I nogle få *shots* ser vi disse drakoniske ryttere ride ud af tågen, og efter at de har udført deres bestialske ugering, ser vi dem forsvinde ind i tågen igen.

Breughel selv (spillet af en aldrende Rutger Hauer [1944 - 2019], som ellers er bedst kendt for sine roller som slagkraftig helt eller anti-helt i talrige Hollywood-film inden for action- eller science-fiction-film-genren, såsom Ridley Scotts [f. 1937] kultklassiker *Blade Runner* [1982] eller den australske instruktør David Peoples' science-fiction film *Sallows helte* [*The Salute of the Jugger*, 1988]), træder ligeledes ind i billedet, hvor vi ser ham arbejde med tegnede udkast til den storstilede fremstilling af Korsvandringen.

Under sine forstudier til *Korsvandringen* kan vi ligeledes iagttage Breughel selv som en nærgående betragter af den omgivende natur, bl.a. en edderkop i sit spind, hvor maleren bliver bevidst om et af det morgenfriske landskabs mange vidundere. I to parallelle fortællespor bliver vi derudover vidner til, hvorledes den verdensberømte engelske skuespiller Charlotte Rampling optræder dels som Jomfru Maria i egen høje person, dels som en ledende nonne eller abbedisse i et kloster, hvor de fromme søstre mere eller mindre ufrivilligt må forholde sig til alle de rædsler, der udspiller sig uden for deres enemærker. I en tredje hovedrolle ser vi i nogle karakteristiske *shots* skuespilleren Michael York, der som udenforstående iagttager med sin øjensynligt *højborgerlige* status på trods af sin katolske overbevisning stærkt beklager den grusomhed, hvormed den katolske kirke – med hjælp fra de røde ryttere – forfølger anderledestroende eller såkaldte *kættere*. Han ville selv som troende katolik foretrække en større åbenhed og en højere grad af tolerance i forhold til, hvad der måtte være af andre eksisterende trosretninger.

I hvert fald bidrager alle disse ting – hele denne tematik – til at lede tankerne og opmærksomheden i retning af en velkendt *kristelig* forestillingsverden (se en reproduktion af det pågældende lærred af Breughel nedenfor) ...

Filmen er tilgængelig på DVD: (se: Lech Majewski: *Młyn i Krzyż* [da. *Møllen og korset*, 2010/11], udsendt på DVD af *Galapagos Sp. z.o.o.* [2012]).

Se herunder Pieter Breughel den Ældres *Korsvandringen* (1564), nu ophængt på Kunsthistorisches Museum i Wien.



Med spillefilmen *Wołyń* (2016, eng. *Hatred*, da. *Ondskabens tid*) har Wojciech Smarzowski (f. 1963) vundet en vis international anerkendelse og berømmelse. Denne film behandler endnu

engang begivenheder, der udspillede sig under Anden Verdenskrig; men selvom man hér som i tidligere polske krigsfilm får et tydeligt indblik i den tyske besættelsesmagts grusomheder, i dette tilfælde, dér, hvor den var tilstede og skånselsløst plyndrede og myrdede løs i de polske landområder langt ovre østpå – hvor forfølgelserne af og massakrerne på de stedlige jøder i høj grad spiller en vigtig rolle i plottet – så er det først og fremmest de længe latente, men senere helt åbenlyse kontroverser imellem polakker og ukrainere netop i det østlige Polen (nu indlemmet i Ukraine), der er i søgelyset.

Da Nazi-Tyskland i juni 1941 – hvor Ikke-Angrebspagten imellem Tyskland og Sovjetunionen var brudt sammen (takket være Tysklands stort anlagte invasion østover i forbindelse med den såkaldte Operation Barbarossa) – rykkede ind i det vestlige Sovjetunionen, var nationalistisk opvejlede ukrainere rede til at bistå, hvad de anså for deres germanske “forbundsfæller”; og det gjorde de da også i vid udstrækning; under deres blodige paramilitære krigsindsats føjede de i årene derefter deres egne nedslagtninger og tvangsfordrivelse af naboer og hvem der ellers kom i vejen for dem til det stadig voksende antal af dødsopfre og deportationer i regionen.

Den kvindelige hovedperson i plottet, den unge pige Zosia Głowacka (spillet af Michałina Labacz), er ved filmens begyndelse, hvor alt endnu ånder fred og ingen fare, af sin egen familie (og for at leve op til et fremherskende nyttehensyn i landsbysamfundet snarere end at følge mere “romantiske” impulser) blevet tvunget til at opgive sin erotiske forbindelse med en jævnaldrende ung mand – som hun har elsket med ude i den nærliggende skov – og i stedet gifte sig med en midaldrende landmand, Maciej Skiba (spillet af Arkadiusz Jakulik), der har brug for en hustru ved sin side, og i øvrigt også i sin seng, først og fremmest af hensyn til gårdens drift. En anden kvinde har i et tidligere optrin allerede ved filmens optakt fejret sit bryllup: hér dominerer som i andre polske film (f.eks. hos Wajda og Wojciech J. Has) de *folkloristiske* elementer, og vi bliver i den sammenhæng vidner til en mere eller mindre løssluppen *kehraus*; man kan vel sige, at netop folkekulturen som sådan hyppigt ligger som en undergrund eller klangbund under den polske filmkunst og mere generelt under kulturlivet i landet som sådant.

Da krigen kort efter bryder ud, efterfulgt af først den sovjetiske, siden den nazi-tyske okkupation, er der for de involverede parter ikke tid til eller mulighed for meget andet end at forsøge at overleve på stadig vanskeligere betingelser, og situationen bliver ikke lettere for Zosia, da hun efter nogen tids forløb nedkommer med et drengebarn, som hun skal tage sig af, samtidig med at hun har endnu mere at se til på gården – thi hendes ægtemage er ulykkeligvis

blevet deporteret i en togvogn, og den tidligere elsker er blevet skudt af NKVD (den sovjetiske efterretningstjeneste).

Da tyskerne så efterlods under Operation Barbarossa ankommer til regionen, understøttet af deres ukrainske hjælpetropper, udvikler tingene sig hen ad vejen værre og værre. Dette indtræffer ikke mindst på det tidspunkt, hvor krigslykken efter slaget om Stalingrad er vendt; thi i takt med denne forværring af den generelle militære situation tager grusomhederne imod den polske befolkning til i styrke. Vi bliver for eksempel vidner til et oprin, hvor nogle ukrainske paramilitære veteraner giver sig til i hinandens selskab at prale med, hvorledes de har *skalperet* dem, der er faldet i deres hænder, og det beskrives udførligt, hvorledes de har antændt strå-omvundne *børn* som levende, brændende neg blot for deres fornøjelses skyld.

Men i det hele taget kan vi i en række vidvinkel-optagelser iagttage et grupvækkende panorama med gennemborede, svært lemlæstede og massakrerede kroppe, hvor tarmene hænger ud i det fri, og den voldelige død bliver udstillet i al sin rædselsvækkende magt og væld ... På et tidspunkt bliver polakkernes stedse mere umulige situation i regionen under ukrainernes tiltagende forfølgelse af alle med polsk blod i årerne beskrevet som følger: "Polakker østpå blev myrdet to gange: første gang med en økse, anden gang med tavshed" [og det sidste er underforstået mindst lige så slemt som eller endda værre end det første].

Da Zosia i slutoptagelserne på mirakuløs vis ser ud til at have reddet livet, og sammen med sin redningsmand, Antek Wilk (spillet af Adrian Zaremba), og sin mindreårige søn i en hestevogn omsider bevæger sig hen over en bevogtet bro og ud i et mere fredfyldt, pastoralt landskab ovre på den anden side, kan man se dette sceneri som en ironisk slut-vignet i forhold til det forudgående, stærkt sammenpressede og uhyrlige *gotiske set-up*.

Hér kan man også tænke på den tyske filosof Martin Heideggers (1889 - 1976) refleksioner over *broens* ontologiske betydning: "Altid og stadig anderledes ledsager broen menneskenes tøvende og hastige veje hid og did, så at de kommer til andre bredder og til sidst som dødelige over på den anden side" (se: Martin Heidegger: "Bauen Wohnen Denken", i: *Vorträge und Aufsätze* (1954), Achte Auflage [Stuttgart: Necke, 1997], p. 147 [min oversættelse]). Broer *til den anden verden* støder man i øvrigt på flere steder i verdenslitteraturen: fra antikken, via den middelalderlige visions-digtning og lige op til nyere tid. Med hensyn til visions-digtningen kan man f.eks. henvise til det norske *Draumkvædet* (se hertil: *Draumkvædet*. Text efter Moltke Moe. Træsnit af Marcel Rasmussen. Efterskrift og dansk oversættelse af Erik Dal [København: Bianco Lunos Bogtrykkeri

A-S, 1957]), p. 46 (min ellipse): “Så kom jeg mig til Gjallerbro, / den hænger så højt i vinden, / den er helt med guld beslået, / og spiger på hver en tinde / ... / Jeg har gået ad Gjallerbro, / den er både ond og brat, / Vadet har jeg i mosedyb – / nu er det tilbagelagt”. Med hensyn til broer til den anden verden kan man også konsultere Peter Dinzelbachers dissertation: *Die Jenseitsbrücke im Mittelalter* (Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs Verlag, 1973), om *Draumkvædet* og Gjallerbro specielt pp. 95 ff. og p. 203. Et lignende transcendent eller metafysisk perspektiv kan man fornemme som en klar fortolkningsmulighed i den ovenfor gennemgåede films slutvignet, når man tager sådan et litterært *link* i betragtning: efter det gennemlevede skrækindjagende og uhyggeprovokerende begivenhedsforløb kunne en eventyrlig færd hen til en eller anden form for *jordisk paradys* under alle omstændigheder være på sin plads ...

Filmen forefindes på en DVD, udsendt af CANAL+, TVP (2017).

Epilog.

I den forudgående gennemgang af eksempler på polsk filmkunst fra den tidlige efterkrigstid og frem til begyndelsen af det enogtyvende århundrede lægger vi først og fremmest mærke til tilstedeværelsen af nogle mere eller mindre tværgående temaer, der en række steder er inkorporeret i det foreliggende filmmateriale; og derudover kan vi ligeledes iagttage, hvorledes et forholdsvis snævert antal bestemte filmiske genrer tenderer imod at dominere billedet på andre – især mere realistiske – filmtypers (og de hermed sammenhængende karakteristiske formenters) bekostning. I det store og hele har det i tidens løb i det polske kulturliv som helhed været magtpåliggende at understrege sådan en dragning henimod hvad man i bred forstand kan kalde *det fantastiske*; og man kan sige at denne forkærlighed for ikke-realistiske kulturelle udtryksformer ikke bare hænger sammen med et forsøg på at komme under radaren og undgå diverse censurinstansers indblanding i den kunstneriske proces (i og med at man i tidens løb gentagne gange har prøvet at lægge hindringer i vejen for næsten ethvert ikke-officielt sanktioneret kulturelt projekt) – man kan også betragte de former, som filmiske og andre kunstneriske processer i vid udstrækning har opdyrket, mere som en *indre nødvendighed* end som en udefra påtvunget sikkerhedsforanstaltning fra de pågældende filmkunstneres og øvrige kulturarbejders side, til trods for at der dog hér har været tale om et kulturliv under mere eller mindre permanent statslig overvågning.

Af den bestand af emner og temaer, vi i polsk filmkunst gentagne gange er stødt på, rangerer Anden Verdenskrig og dens mange forskellige undertrykkelsesforanstaltninger og morderiske overgreb imod civilbefolkningen af gode grunde højt på listen (jf. filmiske arbejder af instruktører som Jerzy Zarzycki, Andrzej Munk, Andrzej Wajda og Wojciech Smarzowski). Mange former for krigsforbrydelser bliver i det hele taget behandlet hér (for så vidt angår den sovjetiske massehenrettelse af polske officerer og intellektuelle i Katyń-området i 1940 kan jeg henholde mig til min gennemgang af Andrzej Wajdas *Katyń*). Selvom Polen knap nok kan anses for at være en søfartsnation – sådan som det f.eks. gælder for lande som Storbritannien og Danmark – spiller skibe og sørejser alligevel tematisk en vis rolle i flere af de hér behandlede film (jf. film af Andrzej Munk, Roman Polański og Jerzy Skolimowski). Om der hér er tale om en tematisering af en grundfæstet – national og/eller individuel – frihedstrang kan det være vanskeligt at komme til klarhed over; men man kan i hvert fald fornemme dette som en underliggende *impuls* i meget af det foreliggende filmmateriale. Derudover har vi kunnet iagttage, hvorledes

modsatningsforholdet – eller spillet – imellem et højdeplan og et dybdeplan, imellem himmel og helvede, eller imellem det sublime og det afgrundsdybe, flere steder har været væsentligt, når det gjaldt forståelsen og tydningen af, hvad der foregår på det hvide lærred (jf. i den forbindelse film af Krzysztof Zanussi, Andrzej Żuławski og Lech Majewski). I flere af de diskuterede film bemærker vi samtidig den iøjnefaldende rolle polsk *folklore* spiller i de fremstillede filmuniverser. Sidst, men ikke mindst lægger jeg ligeledes vægt på den både reelle og symbolske placering *bogen* (og sammenhængende hermed *biblioteket* som institution) i adskillige tilfælde har fået i mit eksempel materiale (jf. i den forbindelse film af Wojciech J. Has og Roman Polański).

Hvis man skal tale om, hvad man kunne kalde en *udviklingstendens* i det behandlede filmmateriale – der jo er blevet produceret inden for et rimelig langt spænd af tid – så kan man vel, når det gælder perioden efter år 2000, hæfte sig ved følgende: selvom der begribeligvis stadigvæk indspilles “realistiske” film i Polen efter årtusindskiftet, er det som om en mere transcendent eller metafysisk tematik i stigende grad har tiltrukket sig opmærksomheden; det gælder ikke mindst for en kontroversiel instruktør som Żuławski, men også med hensyn til Lech Majewskis filmkunst, og sidst, men ikke mindst, når det drejer sig om en film som Krzysztof Zanussis *Eter* (2018), hvor man i den forbindelse bør have *in mente*, at filmen med sin forskrivelseshistorie ligger milevidt fra, hvad vi ellers har været vant til at støde på i instruktørens tidligere, mere hverdags-orienterede, omend kunstnerisk konciperede *plots*.

I de mange film jeg har behandlet hér er der også grund til at hæfte sig ved, hvad man vel kan kalde en form for *indre rastløshed*, som ikke mindst kommer til udtryk i de film, hvor skibs- og togrejser på den ene eller anden måde optræder og spiller en vigtig tematisk rolle i plottet: hér kan jeg henvise til min omtale af film som Andrzej Munks *Pasażerka*, Jerzy Kawalerowicz’s *Pociąg*, Roman Polańskis *Nóż w wodzie* og *The Ninth Gate* samt Krzysztof Kieślowskis *Rouge* (se ovenfor).

På et overordnet plan kan man hér indkredse noget, der ligner et tilbagevendende *quest*-motiv – hvor individets, enkelte socialgruppers eller endda hele samfunds og nationers søgen efter en autentisk identitet og/eller tilværelsesfortolkning er på spil, men hvor denne søgen ulykkeligvis tit og ofte mislykkes ganske og aldeles. I den henseende ligger mange af de hér præsenterede film i forlængelse af både den klassiske modernismes og den senere postmodernismes grundlæggende skepsis i forhold til veletablerede ideologiske traditioner i både Øst- og Vesteuropa med samt U.S.A. og Kanada – eller *vis-à-vis*, hvad der af visse postmodernistiske tænkere mere eller mindre henkastet, men med en vis programmatisk ildhu er blevet kaldt for de *store fortællinger*.

Man kan vel i den foreliggende sammenhæng sige, at der i visse henseender i den polske filmkánon er tale om en form for kulturel skizofreni eller *Zerrissenheit*, som man begribeligvis støder på andre steder i verden end i Polen, men som på grund af de historiske erfaringer, der har været denne nations arvelod, er blevet forstærket i uhyggelig grad, og som det derfor har været vanskeligere for udenforstående iagttagere at undgå at lægge mærke til. Polsk filmkunst eksemplificerer på forbilledlig vis denne tingenes tilstand.

Bibliografi.

Primærkilder:

(1) Film.

Ford, Aleksander: *Krzyżacy* (*Korsridderne*, 1960). På DVD udgivet af TVP. *Telewizja Polska S.A.* (2007).

Ford, Aleksander: *Mir kumen on* (*Vi kommer til*, 1936). I serien: *Trésors du Cinéma Yiddisch* som DVD Nr. 1.

Has, Wojciech J.: *Lalka* (*Dukken* eller *La poupée*, 1968), i serien *Intégrale Wojciech Has* (DVD-version udsendt i 2008).

Has, Wojciech J.: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (*Manuskriptet fra Zaragoza*, efter Jan [Jean] Potockis romanforlæg, 1965). Med musik af Krzysztof Penderecki. DVD distributed by *Image Entertainment* (2000).

Has, Wojciech J.: *Sanatorium pod klepsydrą* (*Sanatoriet under timeglasset*, 1971 - 73), DVD fra *Mr. Bongo Films* (2008).

Kawalerowicz, Jerzy: *Austeria* (*Kroen*, 1982). *Malavida DVD* (2007).

Kawalerowicz, Jerzy: *Pociąg* (*Toget* eller *Nattoget*, 1959), nu på *Second Run DVD* (2012).

Kieślowski, Krzysztof: *Bez Końca* (*Ingen slutning*, 1985), i serien: *The Films of Krzysztof Kieślowski*, på DVD udsendt af *KINO VIDEO, mk2 diffusion* (2004).

Kieślowski, Krzysztof: *Blizna* (da. *Arret*, 1976), i serien: *The Films of Krzysztof Kieślowski*, på en DVD udsendt af *KINO VIDEO, mk2 diffusion* (2004, hvor DVD'en tillige som en *special feature* indeholder instruktørens kortfilm fra tiden på Filmskolen i Łódź: *Urząd* [*The Office*, da. *Kontoret*, 1966]).

Kieślowski, Krzysztof: *Camera Buff* (eller *Amator*, 1978), i serien: *The Films of Krzysztof Kieślowski*, på DVD udsendt af *KINO VIDEO, mk2 diffusion* (2004).

Kieślowski, Krzysztof: *Trois couleurs*-trilogi, i DVD-boks, udsendt af *Scanbox entertainment* (n.d.).

Kutz, Kazimierz: DVD-boks med *Sól ziemi czarnej* (1969), *Pierła w koronie* (1971) og *Paciorki jednego różańca* (1979) plus *Śląska Opowieść* (1974), udsendt af *Telewizja Kino Polska* (2010).

Kutz, Kazimierz: *Milczenie* (*Tavshed*, 1963). Film.

Majewski, Lech: *Angelus* (2000/01), tilgængelig på en DVD, udsendt af *WFDIF, CANAL+*,

SPInka (2001).

Majewski, Lech: *Młyn i Krzyż* (da. *Møllen og korset*, 2010/11), udsendt på DVD af *Galapagos Sp. z.o.o.* (2012).

Polański, Roman: *Bitter Moon* (1992), udsendt på DVD af *Columbia Tristar Home Entertainment* (2004).

Polański, Roman: *The Ninth Gate*, udsendt på DVD af *Scanbox, Artisan Pictures Inc.* (1999).

Polański, Roman: *Roman Polanski Collection, Anchor Bay Entertainment* (2003). Indeholder: *Dwaj ludzie z szafą* (1958) og *Nóż w wodzie* (1962).

Polański, Roman: *Skyggen (The Ghost Writer, 2009)*, udsendt på DVD af *FFA medienboard* (2010).

Polański, Roman: *Tess* (1978 - 79). Tilgængelig på en DVD, udsendt af *BFI* (i.e. *British Film Institute*) DVD (2013).

Skolimowski, Jerzy: *Ferdydurke* (1991). Tilgængelig på DVD i en engelsksproget version (med polske undertekster og med den engelske titel: *30 Door Key*). Udsendt af *Vision Film Distribution Sp. z.o.o.* (2002).

Skolimowski, Jerzy: *The Lightship* 1985), på en DVD udsendt af *CBS Broadcasting Inc.* (2005).

Smarzowski, Wojciech: *Wołyń* (2016, eng. *Hatred*, da. *Ondskabens tid*), udsendt på DVD af *CANAL+, TVP* (2017).

Wajda, Andrzej: *Bramy raj* (*Paradisets porte*, 1960). Film.

Wajda, Andrzej: *Dyrygent* (1979), på DVD i serien *Klasyka Polskiego Kina* (2019).

Wajda, Andrzej: *Katyń* (2007). Med musik af Krzysztof Penderecki. DVD udgivet af *Telewizja Polska* (TVP) (2007).

Wajda, Andrzej: *Panny z Wilka* (*De unge piger fra Wilko* eller *Young Girls of Wilko*, 1979), tilgængelig på DVD i en version udsendt af *Vision* (2002).

Wajda, Andrzej: *Wajda's War Trilogy*, med *A Generation* [1955], *Kanal* [1957] og *Ashes & Diamonds* [1958], med ekstra materiale [*Special Features*]: *An Interview with Andrzej Wajda* (2009).

Wajda, Andrzej: *Wszystko na sprzedaż* (*Alt til salg*, 1969). DVD på *Vision* (2019).

Wajda, Andrzej: *Wesele* (1972 - 73), på DVD i serien *Kanon filmów polskich* (2019).

Wajda, Andrzej: *Ziemia obiecana* (1974/75), *Nowa Wersja*, udsendt af *Vision Film Distribution Company* (2000).

Zanussi, Krzysztof: *Constans* (da. *Hjertets renhed*, 1980). *Constans* kan ses på DVD i en version, offentliggjort af *Studio filmowe Tor*, udsendt af *TKO, BLU* (2017).

Zanussi, Krzysztof: *Dotknięcie ręki* (da. *Hjertets renhed*, 1992), tilgængelig på DVD i en version udsendt af *FilmWeb, onet.pl* (2004).

Zanussi, Krzysztof: *Eter* (2018), tilgængelig på en DVD, udsendt af *VISTINTEAM, CANAL+, LAOKOON* (2019).

Zanussi, Krzysztof: *Iluminacja* (*Illumination*, farvefilm, 1972). Filmen er indeholdt i en DVD-boks med 5 DVD'er i serien: *Kolekcja Filmów Nagrodzonych* (*Samling af tildelte film*, hvor de enkelte film-DVD'er er udsendt af *Vision.onet.pl*, n.d.).

Zanussi, Krzysztof: *Spirala* (*Spiralen*, 1978). Udgivet på DVD af *Studio filmowe Tor*, distribueret af *Studio Blu* (2017).

Zanussi, Krzysztof: *Struktura Krystału* (*Krystallets struktur*, 1969), tilgængelig på DVD i en version udsendt af *Vision. Onet.pl* (2004).

Zarzycki, Jerzy: *Miasto nieujarzmione* eller *Robinson Warszawski* (*Den ubesejrede by*, 1949), på DVD i serien *Klasyka Polskiego Kina Wojennego* (i.e. *Klassisk polsk krigsfilm[kunst]*, *TVP. Warszawa*, 2008).

Żuławski, Andrzej: *Cosmos* (2015). Tilgængelig på en DVD, udsendt af *LEOPARDO FILMS, RTP, CNC* (2016).

Żuławski, Andrzej: *Diabeł* (*Djævelen*, 1972). Tilgængelig på en DVD, udsendt af *Polart* (2007).

Żuławski, Andrzej: *Na srebrnym globie* (*On the Silver Globe*, 1987/1988). Tilgængelig på en DVD, udsendt af *Polart* (2007).

Żuławski, Andrzej: *Possession* (1981). Tilgængelig på en DVD, udsendt af *TFI International, Second Sight*-version (2010).

Żuławski, Andrzej: *Trzecia część nocy* (1971, *The Third Part of the Night*, på dansk: *En tredjedel af natten*), tilgængelig som *Second Run DVD, ITFC, Vital* (2007).

(2) Litterære forlæg og andre parallelle litterære og billedkunstneriske kilder.

Andrzejewski, Jerzy: *Aske og diamanter*. Oversat af Jess Ørnsbo (København: Aschehoug Dansk Forlag, 1961).

Andrzejewski, Jerzy: *Bramy raju* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, Wydanie drugie [Anden udgave], [førsteudgaven på samme forlag er fra 1960], 1963).

Bibelen. Den hellige Skrifs kanoniske Bøger (København: Det danske Bibelselskab, 1950).

Breughel den Ældre, Pieter: *Korsvandringen* (1564), nu ophængt på Kunsthistorisches Museum i Wien.

Dostojevskij, Fjodor: *Dobbeltgængereren. En Petersborger digtning*. På dansk ved Ejnar Thomassen. Forord ved Marie Tetzlaff (København: Gyldendal, 6. udgave, 1. oplag, 2017 [første gang udgivet hos Athenæum Dansk Forlag i 1941]).

Draumkvædet. Text efter Moltke Moe. Træsnit af Marcel Rasmussen. Efterskrift og dansk oversættelse af Erik Dal (København: Bianco Lunos Bogtrykkeri A-S, 1957).

Golding, William: *Lord of the Flies* (London: Faber & Faber, 1988).

Gombrowicz, Witold: *Ferdurdurke*. På dansk ved Peer Hultberg (Fredensborg: Arena Forfatterens Forlag, 1967).

Gombrowicz, Witold: *Kosmos*. Oversat af Rune Brandt Larsen (Frederiksberg: Forlaget Sisyfos, 2012).

Hardy, Thomas: *Tess of the D'Urbervilles*. Edited with Notes by Tim Dolin with an Introduction by Margaret R. Higonnet (London: Penguin Books, Reprinted in 2003).

Iwazkiewicz, Jaroslaw: *Les demoiselles de Wilno. Le bois de bouleaux*. Traduit du polonais par Paul Cazin (Paris: Vertiges, 1985).

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Herausgegeben von Gerhard Lehmann (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1981 [først udgivet i 1963]).

Matejko, Jan: *Bitwa pod Grunwaldem (Slaget ved Grunwald, 1878)*, i vore dage ophængt på Nationalmuseet i Warszawa.

Michael, Ib: *Atkinsons biograf. En vandrehistorie* (København: Gyldendal, 1998).

Miłosz, Czesław: *Noty o Wygnaniu / Notes on Exile* (Kraków: Księgarnia Jedyńka, 2006 [oprindelig udgivet i 1976]).

Polański, Roman: *Roman af Roman Polanski SELVBIOGRAFI*. På dansk ved Ulla Warren (København: Rhodos, Udgivet i samarbejde med Nyt Dansk Litteraturselskab, 1984).

Potocki, Jean: *Manuscrit trouvé à Saragosse de Jean Potocki*, Nouvelle édition intégrale établie par René Radrizzani (Paris: José Corti, 1990).

Potocki, Jean: *Manuskriptet fra Zaragoza*, på dansk ved Lars Bonnevie (København: Samleren, 1995).

Reymont, W. St.: *Det forjættede Land*, Bind I - II (København: Aamodts Forlag, 1945). *Oversat af mag. art. Else Westh Neuhard efter den polske Original: Ziemia obiecana* (1899).

Schulz, Bruno: *Kanelbutikkerne*, oversat af Jess Ørnsbo (København: Gyldendals Bekkasinbøger,

1962).

Schulz, Bruno: Et glastyk med titlen *Procession* (*Procesja*, 1920 - 22).

Schulz, Bruno: *Sanatoriet under timeglasset*. På dansk ved Judyta Preis og Jørgen Herman Monrad (Roskilde: Batzer & Co, 2007).

Schulz, Bruno: *Sklepy cyrnonowe. Sanatorium pod klepsydrą* (Wrocław: Wydawnictwo Literackie Kraków, 1957). Med Artur Sandauers introduktion: "Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)" ["Den degraderede virkelighed. (Hvordan det forholder sig med Bruno Schulz)"]".

Schulz, Bruno: *Spotkanie* (*Mødet*, 1920). Oliemaleri.

Sienkiewicz, Henryk: *The knights of the cross (complete set Volume I, and 2)*, i 1 bind, genudgivet efter den tidlige udgave af romanen i Jeremiah Curtins oversættelse i: Henryk Sienkiewicz: *The Knights of the Cross* (Boston: Little, Brown, and Company, Vols. 1 - 2, 1901).

Stendhal (pseudonym for Marie-Henri Beyle): *Rødt og sort*, Bind I og II (København: Thaning & Appels Forlag, 1963).

Szczygieł, Jerzy: *Milczenie. Powieść* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963).

Wajda, Andrzej: *The Wajda Trilogy*, trykt i serien: *Modern Film Scripts: Ashes and Diamonds, Kanal, A Generation, three films by Andrzej Wajda* (New York: Simon and Schuster, 1973).

Wordsworth, William: *Selected Prose*. Edited with an Introduction and Notes by John O. Hayden (Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1988).

Wyspiański, Stanisław: *The Wedding, a drama in three acts, first presented in Cracow, 1901*, translated by Noel Clark, Introduction by Jerzy Peterkiewicz (London: Oberon Books [Reprinted 2010, 2012]).

(3) Plakater.

Ancykowski, Zygmunt: plakat (fra 1954) til Zarzyckis film (1949) om den ubesejrede by.

Pągowski, Andrzej: plakat (1988) til Andrzej Żuławskis *Na srebrnym globie* (1987/1988).

Starowieyski, Frantisek: filmplakat (1969) til Wajdas film *Wszystko na sprzedaż* (1969).

Świerzy, Waldemar: filmplakat (1964) til Kazimierz Kutz's film *Milczenie* (1963).

Sekundærkilder:

(1) Sekundærlitteratur til de behandlede film.

Falkowska, Janina: *Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema* (Oxford: Berghahn Books, 2007).

Idestam-Almqvist, Bengt: *Polsk film och den nya ryska vågen (Polsk film og den nye russiske bølge* [Stockholm: Wahlström och Widstrand, 1964]).

Insdorf, Annette: *Intimations. The Cinema of Wojciech Has* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2017).

Johansen, Ib: "Polsk film – og dansk filmkritik", i: *MACGUFFIN*, 8. årg., Dec. 1980, nummer 35/36, pp. 86 - 91.

Kuszewski, Stanisław: *Zeitgenössischer polnischer Film* (Warszawa: Verlag Interpress, 1978).

(1) Sekundærlitteratur til de litterære forlæg og eksempler på forskellige psykologiske, historiske og filosofiske perspektiveringer.

Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, Translated by Helene Iswolsky, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984 [tidligere udgivet af the M.I.T. Press i 1968]).

Dinzelbacher, Peter: *Die Jenseitsbrücke im Mittelalter*. Dissertation (Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs Verlag, 1973).

Frank, Joseph: *The Widening Gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1968 [først udgivet i 1963]).

Głowacka, Dorota: "Sublime Trash and the Simulacrum. Bruno Schulz in the Postmodern Neighbourhood", i: *Bruno Schulz. New Documents and Interpretations*, edited by Czesław Z. Prokopczyk (New York, etc.: Peter Lang, 1999), pp. 79 - 123.

Głowiński, Michał: *Mythen in Verkleidung. Dionysos, Narziss, Prometheus, Marcholt, Labyrinth*. Aus dem polnischen von Jan Conrad (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, Erste Auflage, 2005 [oversat efter det polske andetoplag af bogen fra 1994]).

Guerquin, Bohdan: *Zamek w Malborku [Slottet i Malbork]*, Opracowanie fotograficzne TADEUSZ CRZANOWSKI, Wydanie drugie [Anden udgave] (Warszawa: Arkady, 1962).

Heidegger, Martin: "Bauen Wohnen Denken", i: *Vorträge und Aufsätze* (1954), Achte Auflage (Stuttgart: Necke, 1997).

Johansen, Ib: "Blake, det sublime og revolutionen", i: *Romantik i europæisk litteratur: Politik · Metafysik · Retorik · Poetik*, Redigeret af Kirsten Søholm og Hans Carl Finsen (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1989).

Johansen, Ib: *Fantastikkens labyrinter. Fantastiske fortællere i dansk litteratur fra 1985 til i dag* (København: Science Fiction Cirklen, 2017).

Johansen, Ib: "The Rise of Science Fiction", i: *Inventing the Future. Science Fiction in the Context of Cultural History and Literary Theory*. Edited by Ib Johansen and Peter Rønnov-Jessen, *The Dolphin*, No. 11 (April 1985), pp. 7 - 37 (om den gale videnskabsmand specielt *ibid.*, pp. 11 - 21).

Mishra, Vijay: *The Gothic Sublime* (Albany: State University of New York Press, 1994).

Morris, David B.: "Gothic Sublimity", i: *New Literary History*, Vol. XVI, Number 2 (Winter 1985), pp. 299 - 319.

Nilsson, Martin P.: *Olympen. En fremstilling af den klassiske mytologi*. Oversat af H.P. Hoff-Hansen. Ny udgave ved Henrik Hertig (København: P. Haase & Søns Forlag, 1966).

Nørretranders, Bjarne: *Gomulkas Polen* (København: Det udenrigspolitiske Selskab og Det danske Forlag, 1960).

Rank, Otto: *The Double. A Psychoanalytic Study*. Translated and Edited, with an Introduction by Harry Tucker, Jr. (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971).

Romantik i europæisk litteratur: Politik · Metafysik · Retorik · Poetik, Redigeret af Kirsten Søholm og Hans Carl Finsen (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 1989).

Suvin, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven, Connecticut, and London: Yale University Press, 1979).

Thomalla, Ariane: *Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende* (Düsseldorf: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 1982).

3. Stills, filmmusik og andre musikalske indslag.

(a) Stills:

Still-billede fra Andrzej Munks *Eroica* (1957).

To stills fra Andrzej Wajdas *Bramy raju* (1968).

Still-billede fra Andrzej Wajdas *Pan Tadeusz* (1999).

Still-billede fra Kazimierz Kutz's *Sól ziemi czarnej* (1969).

Still-billede fra Krzysztof Zanussis *Constans* (1980).

Still-billede fra Krzysztof Kieślowskis *Blizna* (1976).

Still-billede fra Roman Polańskis *Dwaj ludzie z szafą* (1958).

(b) Filmmusik og andre musikalske indslag:

Filmmusik af Andrzej Trzaskowski til Jerzy Kawalerowicz' *Pociąg* (1958).

Filmmusik af Stanisław Radwan til Andrzej Wajdas *Wesele* (1972 - 73).

Filmmusik af Wojciech Kilar, spillet af Polsk Radio og TV's Store Symfoniorkester, dirigeret af Konrad Bryzka, til Andrzej Wajdas *Ziemia obiecana* (1974 - 75).

Musikken til Andrzej Wajdas *Dyrygent* (1979 - 80) er Ludwig van Beethovens 5. symfoni, den såkaldte Skæbnesymfoni (1805).

Filmmusik af Krzysztof Komeda til Roman Polańskis *Dwaj ludzie z szafą* (1958).

Filmmusik af Krzysztof Penderecki til Andrzej Wajdas *Katyn* (2007).

Filmmusik af Krzysztof Penderecki til Wojciech J. Has' *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1965).

Filmmusik/underlægningsmusik fra Richard Wagners *Parsifal* (1882) til Krzysztof Zanussis *Eter* (2018).