Andrzej Wajda – ikke socialrealist men stilist

Dan Nissen skriver om fem nye film af Wajda, hvori den subjektive erfaring og den institutionaliserede virkelighed er bærende elementer

Wajda? Var det ikke?

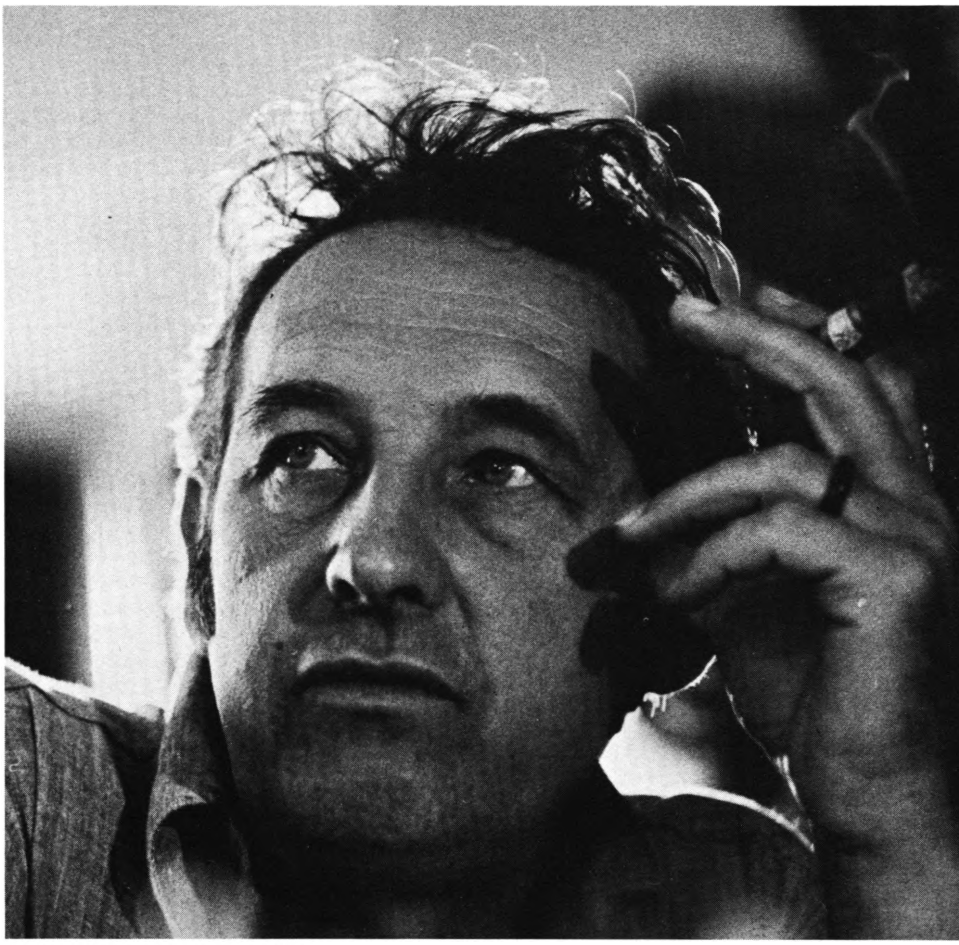
Jo, det var ham, der skabte polsk filmhistorie i slutningen af 50'erne og blev introduceret herhjemme i begyndelsen af 60'erne med film som »De 63 dage« (57) og »Aske og diamanter« (58). Han stod da for et dansk biografpublikum som en af de store nye og spændende filmkunstnere, en af dem der pegede fremad.

Siden da har vi ikke hørt meget til ham. I danske biografer har der ved specielle lejligheder som polske filmuger været lejlighed til at se 4-5 af de i alt 17 film og TV-film han har produceret siden »Aske og diamanter« og indtil 1975 fra hvilket år »Det forjættede land« stammer. Mere end mange ord siger det noget om den danske biografsituation og den kommercielle filmimportpolitik, at vi i næsten 20 år ingen egentlige premierer har haft på film af en instruktør, der dengang stod helt centralt.

Dette er der nu rådet bod på. I efteråret '80 er tre film af Wajda blevet premieresat i biograferne og dertil kommer de to der blev præsenteret ved den polske filmuge, som Grand arrangerede i august.

Født i 1926 hører Wajda i dag til den ældre generation af polske filmfolk og har, som Zanussi har udtrykt det, stået som en faderfigur for de yngre generationer. Han var en person man uomgængeligt måtte forholde sig til indenfor polsk film, men mest ved at gøre oprør mod hans stil og indhold. Hans i 50'erne udprægede spektakulære, ekspressive og næsten barokke stil blev vendt om, hans problematiserende diskussioner af og opgør med fortiden blev til mere individualiserede moralske diskussioner af det enkelte individs handlinger og muligheder, bl.a. i Zanussis egne film, men også, efter sigende, i film fra den helt unge generation, der i Polen betegnes som en ny bølge. Kieslowski, hvis film »Amator« blev vist i filmugen hører til denne generation. Wajdas måde at formulere og diskutere problemer på er en af årsagerne til at hans personer ikke er individualiserede og ikke kan holde for en psykologisk udredning. De er typer, udtryk for bestemte positioner i det problemfelt filmene diskuterer.

Wajdas første spillefilm var således et forsøg på at komme overens med den tid han var vokset op i: Den 2. verdenskrig. »En generation« (54) handler om en generations tvivl selvom hovedpersonen kunne være Wajdas alter ego: Den unge intellektuelle Jean, der tvivler og ender med selvmordet efter at have fundet vejen til friheden spærret. Problematikken føres videre i »Aske og diamanter«, hvor hovedpersonen er den intellektuelle Matsiek, der begynder som partisoldaten, der parerer ordrer, og ender med at tvivle på deres moralske rigtighed. Også han ender med at dø. Det er kort sagt frihedsbegrebet og de moralske anfægtelser i kamp med den stalinistiske autoritære partidisciplin, skildret i en historisk situation, hvor disse modsætninger typisk stod som alternativerne.



Andrzej Wajda – ekspressiv stilist

Men der er tale om en tidsmæssig forskydning af en problematik, der også var aktuel på produktionstidspunktet. »Aske og diamanter« havde premiere i '58, fem år efter Stalins død, to år efter Krutsjtjovs tale på SUKP's XX. partikongres og Polens Oktober-forår. Der var, som det poetisk hedder, »tøbrud« undervejs. I '56 var der store arbejdskampe i Polen, og den intellektuelle kritik af censur, bureaukrati, korruption og almindelig undertrykkelse af de klassiske frihedsrettigheder tog kraftigt til. Det er ikke mindst den situation »Aske og diamanter« skal tolkes ind i. Resultatet blev rehabiliteringen af Gomulka, der i Stalin-tiden var blevet fængslet, men nu blev valgt som generalsekretær for partiet. Han stod som ukompromiteret og havde stor opbakning blandt arbejderne og de intellektuelle. Der var en ny tid undervejs. Men til »De 63 dage«, der skildrer en deling soldaters vandring i Warszawas kloaksystem under krigens sidste fase, stiller Børge Trolle spørgsmålet, om ikke »ør-

kenvandringen i kloakkerne er et symbol på det polske folks ørkenvandring gennem Stalin-tidens stinkende kanaler? Og udtrykker dens pessimisme en frygt for, at den pludselig opstigning til friheden kun vil være noget forbigående?«

Ud over det historiske opgør er der måske også tale om et personligt og kunstnerisk opgør med fortiden. Det peger bl.a. Idestam-Almquist på i sin bog om polsk film. Sine første film lavede Wajda under Alexander Fords overopsyn, skriver Almquist. Ford karakteriseres sammesteds som stalinistisk i sine film, og hans stil karakteriseres som romantisk friseret realisme, der indimellem er så smuk, at det ikke er sandt.

Wajda smider friseringen bort, men bliver ikke socialrealist, derimod ekspressiv stilist. I dette ligger måske også en personlig afstandstagen til hans egne tidligere dokumentarfilm der, ifølge Almquist, kun synes at svare altfor godt til den klassiske heroiserende retorik. »Medens du sover« (52) skulle således fortælle om hvordan det socialistiske Polen også opbygges af andre »mens du sover«, og »Gå mod solen!« (55) er en hyldest til billedhuggeren Xawery Dunikowski, der synes at kunne være manden bag de bombastiske skulpturer af Birkut i »Marmormanden«.

Der er mange tråde der løber sammen i denne periode og Wajdas film gennemspiller en personlig tolkning af dette. Jeg skal (og kan) ikke her tage hans mellemliggende produktion op, men vil gå til de film der nu er aktuelle herhjemme. Den gennemgående synsvinkel vil være den her skitserede: at se filmene som fortløbende diskussioner af nogle af de forhold der er centrale for polske intellektuelle.

Det forjættede land

»Det forjættede land« (75) er baseret på den polske Nobelpristager Wladyslaw Reymonts roman af samme navn, skrevet i 1897-98. Emnet er en fremstilling af den polske industrialisering i 1800-tallets slutning med tekstilbyen Lodz som eksempel. Det er dog ikke så meget den polske industrialisering som historisk fænomen filmen beskæftiger sig med, men derimod helt entydigt hvad kapitaliseringen betyder for menneskelige relationer. Det er kapitalismens junglelov, hvor de store kvaser de små og hvor hele den menneskelige livsverden indgår i en heksekedel af undertrykkelse og tvang, der skildres. Ved at benytte sig af gennembrudsfasen som emne får filmen skildret ikke bare nogle eksisterende tilstande, men også den dynamiske proces, hvor gamle traditionsbundne produktionsformer, omgangsformer og værdier går til grunde for at afløses af entydige økonomiske relationer.

De centrale figurer er tre venner, polakken Karol, med rødder i den polske landadel, jøden Moritz og tyskeren Max, der slutter sig sig sammen for at starte en tekstilfabrik: Vi har ingenting, så vi har netop nok til at starte en fabrik, siger de.

De tre hovedpersoner bliver ikke skildret som psykologiske størrelser, men som typer. De skal så at sige fremstille forskellige typiske udspaltninger af den kapitalistiske moral og dens relation til fortidige moralnormer. Mens Karols far således trækker på slægten og fortiden og fordømmer sønnen, fordi denne har solgt sin sjæl til »guldkalven«, kan Karol slet ikke forholde sig til faderens normer. Han har for længst af erfaring lært, at arbejderne ikke er det samme som de livegne bønder, som herremanden havde en vis forpligtelse overfor, og som det også var økonomisk rimeligt at holde i live. Arbejdskraften i Lodz køber og betaler man kontant, hvordan arbejderne lever for prisen er ligegyldigt, og hvis de ikke kan leve, så er der nok til at erstatte de frafaldne. Eller også gør nye maskiner arbejderne overflødige. Det er en benhård og skånselsløs skildring af, hvordan frigørelsen fra feudalismens snærende bånd og indførelsen af det frie og lige bytteforhold ikke umiddelbart var en fordel for arbejdskraften. Friheden og ligheden er for arbejderklassen her kun en økonomisk formbestemmelse, ikke en konkret realitet.

Max har rødder i kapitalismen, men hans far tilhører den gammelkapitalistiske generation, der stadig besidder patriarkalske træk. Faderen føler et personligt ansvar overfor sine arbejdere og visse moralske begreber i behold. Men det bevirker også, at han ikke

De tre venner i teaterscenen i »Det forjættede land« – Wojciech Pszoniak, Daniel Olbrychski og Andrzej Seweryn

kan klare sig i den benhårde konkurrence men ender med at bukke under. Hans ideologi må Max bryde med for at komme frem i Lodz.

Moritz er pengemanden uden personlige relationer, ja næsten uden familie. Han låner penge af sin jødiske racefælle Grünspan, men da denne udtrykker ønsket om at Moritz holder sig til sine racefæller, når han skal gøre forretninger, nægter Moritz dette. Og senere sætter Moritz tommelskruerne på overfor Grünspan for at få lånet som langtidslån. Hos Moritz kan hverken historiske rødder, nationalitet eller race hamle op med kapitalismens lov.

Når man har brudt alle bånd af denne følelsesmæssige art er man blevet et rigtigt *Lodzermensch,* man er blevet i stand til at indordne sig under de økonomiske relationers entydige dominans. Karol er et udpræget eksempel herpå. Da de tre venners fabrik bliver brændt ned til grunden, er han i stand til at flyde ovenpå ved at gifte sig med den rige fabrikant Müllers datter Mada. En af Karols bekendte, der stadig er inficeret af sine adelige æresbegreber, ender med at begå selvmord, da det går ned af bakke for ham. Det er forskellen.

Rundt om de tre venner grupperer en række andre personer sig, og alle er de med til at formulere filmens hovedsigte, alle er de kapitalistiske typer. Disse evige konkurrenter, der ikke kan have personlige relationer indbyrdes, mødes i to af filmens store scener. Den første udspiller sig i byens teater, dette offentlige forum, hvis scene kun er kulisse for virkelighedens købslåen, spekulation og rævekagebageri blandt tilskuerne. Der går rygter om bankerotter og alle belurer hinanden: Hvem rammes og hvem overlever, er det ulden eller bomulden der i denne omgang rammes? Under den hektiske iagttagen udspiller sig på scenen et grotesk nummer med en oversminket makaber sangerinde i en langsomt pendulerende gynge. Gyngens konstante og af kameraet fastholdte bevægelse kontrasteres med salens hektiske ophidselse. Det er tidens ubønhørlige fremadskriden overfor den personlige oplevelse af tidens ophobning af hektisk aktivitet, katastrofe eller frelse.

Den anden store scene er omkring fabrikant Buchholtz' begravelse. Alle møder op for at demonstrere deres respekt for den forhadte afdøde konkurrent. Forlorenheden revner, da pludselig todsatsforhøjelserne offentliggøres. Alle skal nu hurtigst muligt redde, hvad reddes kan, følget går i opløsning, æresbevisningen bliver der ikke meget tilbage af set i forhold til de iskolde økonomiske realiteter.

Seksualiteten er tematisk sammenknyttet med økonomien. Under teaterscenen får Karol fingre i et kodetelegram om de kommende stigende toldsatser, og han forstår at benytte denne viden til omfattende opkøb af råvarer, hvorved han får et tidsmæssigt og økonomisk forspring for sine konkurrenter.

Det seksuelt farvede madorgie fra slutningen af »Det forjættede land«, med Kalina Jedrusik og Daniel Olbrychski

Han kan dog ikke selv bryde telegrammets kode, men får hjælp hertil af fabrikant Zuckers smukke kone Lucy, som han er seksuelt draget mod. Det sker undervejs fra teatret, mens han gør kraftigt kur til hende. Hun læser telegrammets indhold, og han udstøder samtidig orgasmeagtige lyde. Seksualitet og økonomi smelter her sammen, den seksuelle forbindelse har også en økonomisk side. I det senere forløb vises det, hvordan dette hul som driften i Karols ellers totale underkasten sig de økonomiske relationers dominans, også bliver hans (midlertidige) økonomiske undergang. Zucker har fået færten af Lucys og Karols forhold og mistænker Karol for at være far til det barn, som Lucy er gravid med. Under ed benægter Karol enhver forbindelse, men da hun sendes til Berlin for at føde, følger han efter. I en krydsklippet sekvens følger vi nu et madorgie med klare seksuelle overtoner som Karol og Lucy kaster sig ud i undervejs, og samtidig hermed den af Zuckers håndlanger påsatte nedbrænding af Karols fabrik. Karols erotiske besættelse knyttes sammen med hans økonomiske fallit. Seksualiteten er misteltenen, der ikke er blevet taget i ed. Den eneste ikke rent økonomiske relation Karol har, bliver årsag til hans økonomiske undergang.

Men hvad er det for en type seksuel relation, der er tale om? Den markerer sig som forskellig fra forholdet til Anka, som Karol ikke kan fastholde sin forlovelse med. Hun er præget af forældede humanistiske forestillinger, mens han må realisere sin drift i et bytteforhold, hvor han til gengæld for sin seksuelle formåen får økonomiske fordele. Det er da han ikke mere kan styre dette bytteforhold, det går galt. Og da han senere indgår ægteskab med Mada Müller er det også fordi hun er økonomisk men ikke, antydes det, seksuelt attraktiv. Overfor hende kan han styre sin drift og lade den realisere sig i økonomien. Den er nu tæmmet og bragt på plads indenfor de accepterede rammer og er med til at fremme hans økonomiske succes. Hvis han havde fastholdt Anka havde han ikke så totalt kunnet lade sig styre af økonomien, og hvis han havde ladet sin drift styre sig, havde han stadig været sårbar.

I denne malerisk groteske verden er arbejderen fraværende som individ og optræder som klasse kun i baggrunden. Intrigerne og kampene mellem kapitalisterne internt har arbejderklassen som den evige taber. Det er arbejderen, der fyres når der kommer nye og bedre maskiner, det er arbejderen, der sætter liv og lemmer til uden at kunne tjene til livet. Også han kommer fra feudale livegne forhold, viser filmen, men drages af løfterne om det forjættede land, der i første omgang er forjættende fordi det ophæver de tidligere bånd. Hurtigt viser det sig at undertrykkelsen blot har antaget andre former. Flere scener signalerer dette, men en enkelt i filmens begyndelse indeholder det hele. En pantelåner åbner sin bod på gaden, og arbejderne strømmer til for at belåne deres sidste rester fra det liv de forlod: Et arvesmykke og lidt tøj. Alt bliver omsat til penge for at kunne overleve, og da det er købers marked bliver de presset til sidste blodsdråbe.

Alligevel ender filmen med arbejderklassens begyndende organiserede oprør. Karol, der nu er blevet leder af Müllers fabrik, er den der giver politiet ordre til at åbne ild mod de demonstrerende efter at en sten har smadret ruden til direktionslokalerne og i et nærbillede ses liggende ildevarslende på de blanke gulve. Oprøret er anticiperet i den underkuede tjeners oprør mod Buchholtz. Denne krøbling i kørestol har i afmægtigt raseri tæsket løs på tjeneren, der hævner sig ved ikke at komme med kørestolen, da Buchholtz skriger på den, hvad der direkte bliver Buchholtz' død.

Dette oprør er individuelt, men gennem markante kameraindstillinger peger filmen på det symbolske indhold. Tjeneren ses køre den tomme kørestol bort i udpræget lave vinkler med en forvrængning af perspektivet. I forgrunden ser man den tomme, men majestætisk imposante, kørestil bevæge sig gennem fabrikken. Bag den går tjeneren og skubber. Den majestætiske kapitalist er detroniseret af tjeneren, der samtidig vises som den der bærer kapitalisten og dermed også kan afgøre hans videre skæbne.

Det sidste er et godt eksempel på filmens voldsomt ekspressive stil, som vi kender igen fra Wajdas tidligere film. Samtidig formidler det hurtige og bevægelige kamera den dynamik og bevægelighed der er i det skildrede miljø hvor det statistiske, feudale samfund er afviklet.

Man kan hævde at filmen ikke har krævet den store eksistentielle investering fra Wajdas side, idet den skildrer en historisk tilbagelagt periode. Men den lægger sig i forlængelse af tidligere film der foretager et opgør med nogle nationale myter, især »Brylluppet« (72) der foregår i samme periode, og som ifølge Børge Trolle skildrer en historisk typisk mesalliance mellem intellektuelle og folket, her i form af et bryllup.

Hvad der gøres op med i »Det forjættede land« kan man få et fingerpeg om ved at sammenholde filmen med romanforlægget. Hvor Reymont i sin roman har en del sympati investeret i det gamle feudale samfund og også positiverer Karol som *polsk* kapitalist, der peger Wajdas film mere frem på arbejderklassen end tilbage på det feudale, ligesom Karol på ingen måde er mere positiv end de øvrige, snarere tværtimod. Det er bl.a. indgroede forestillinger om en polsk adels specielle forhold til samfundsudviklingen der gøres op med, hvormed Wajda placerer tyngdepunktet et helt andet sted end romanen.

Marmormanden

Uden tvivl må »Marmormanden« (76) stå som et hovedværk i Wajdas produktion og desuden som en af de vigtigste østeuropæiske film overhovedet. Det skyldes ikke mindst dens politiske konkrethed, hvor diskussionen af frihed og censur ikke fortoner sig i mere generelle diskussioner, men fremlægges konkret som politisk og historisk erfaringsmateriale, der klart forbindes med nutiden.

Mens »Det forjættede land« handler om industrialiseringens gennembrudsfase, handler »Marmormanden« om opbygningen af det socialistiske Polen efter 2. verdenskrig. Historien bygger på en novelle af Scibor-Rylski fra

'63. Men novellen indeholder kun historien om mønsterarbejderen, mureren Mateusz Birkut, en historie der i filmen har fået en ramme, der trækker den historiske situation op i nutiden og viser dens aktualitet. Ideen til rammehistorien om filmskoleeleven der vil lave sin afgangsfilm om Birkut, fik Wajda, skriver Abrahamson i Chaplin 164, da den unge instruktør Agnieszka Holland med Wajda som producent instruerede »Prøveoptagelser«. Denne film har som ledemotiv, skriver Abrahamson videre, »kollisionen mellem nogle endnu barnagtige drømme om en filmkarriere og den virkelighed, som enhver støder på i begyndelsen af håndværket«. Det er nogle af de samme kollisioner »Marmormanden«s filmskoleelev oplever.

Den historiske situation filmen handler om skal kort trækkes op. Filmens murer kommer fra en agrar landproduktion og bliver murer. Det sker i begyndelsen af 50'erne under opførelsen af byen Nowa Huta, der var et led i den polske 5-årsplan med den forcerede industrialisering. Nowa Huta skulle være et mønstersamfund. Et stålværk af gigantiske dimensioner skulle opføres og dertil en helt ny by for de mange tusinde arbejdere. Endvidere skulle der opføres rekreative anlæg, teatre, kulturhuse og institutioner. Nowa Huta skulle være et symbol på det socialistiske planøkonomiske samfunds styrke. For at fremme arbejdsmoralen og tempoet importerede man det sovjetiske begreb om Stachanov-arbejderen der brød alle akkorder for at være med til at fremme opbygningen af mønstersamfundet. Begrebet blev navngivet efter en sovjetisk minearbejder der af Stalin blev hædret som mønsterarbejder: hans arbejdspræstation kunne hurtigere end forventet gøre det socialistiske Sovjetunionen konkurrencedygtig med den kapitalistiske verden med hensyn til produktionskapacitet.

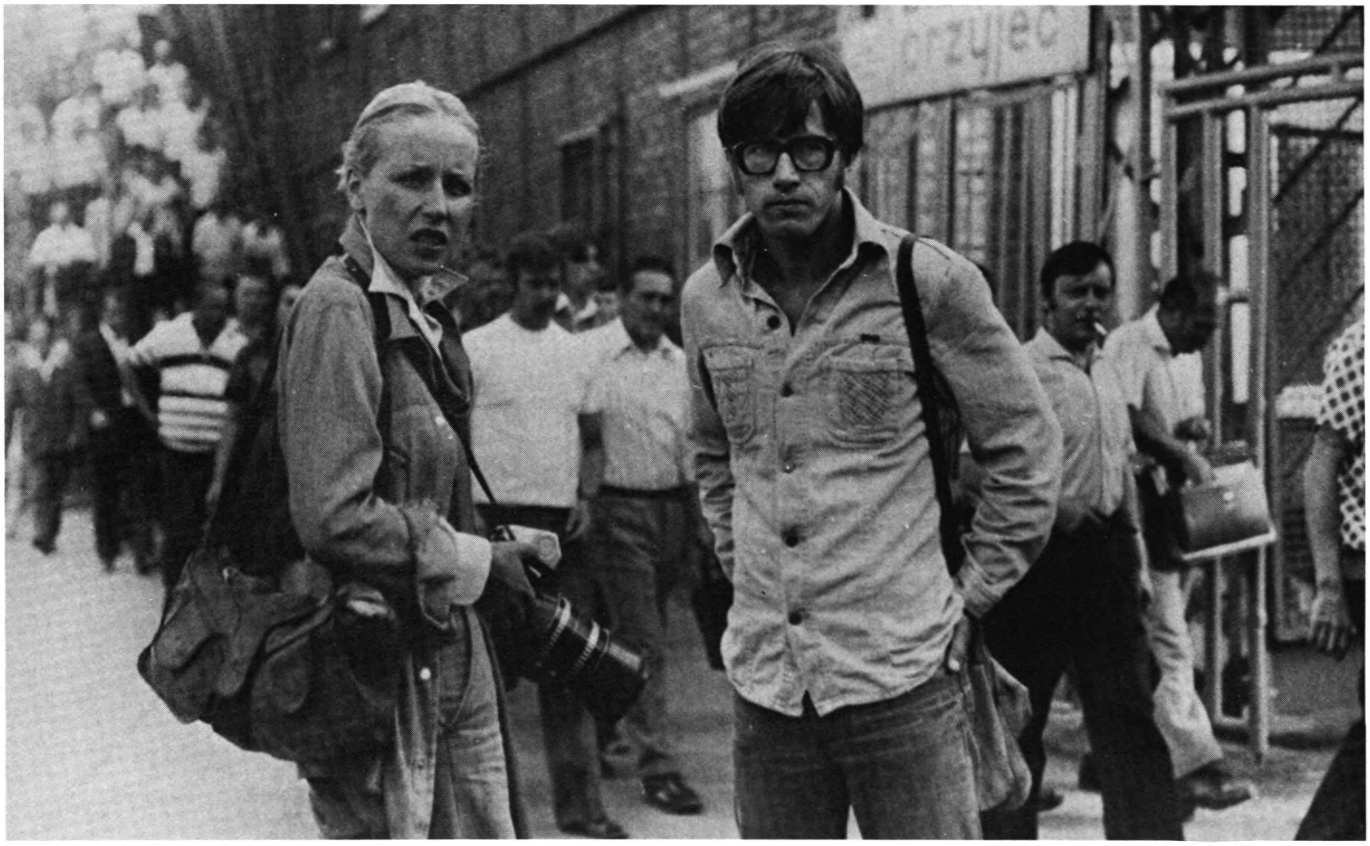
Birkut bliver en sådan Stachanovarbejder. Han får speciel kost og forplejning og speciel »søvnration« for at kunne være helt på toppen til den »socialistiske kappestrid« med uret og normerne. Målet er i et enkelt skift at lægge 30.000 sten, en overskridelse af normerne med over 300%. Birkut er i filmen ikke den klassebevidste socialist der med fuld bevidsthed vælger at blive et ideal. For ham er det også en personlig prøve, hvis symbolske indhold han ikke synes helt klar over. Samtidig kan han jo se, at det totalt udbombede Polen skriger på boliger. Hans succes gør ham til en berømt mand, et begreb. Han foreviges i mastodontiske marmorskulpturer som et eksempel til efterfølgelse, hans billede hænger alle steder, og selv rejser han land og rige rundt for at demonstrere, hvordan man kan mure hurtigere. Under en demonstration får han imidlertid en gloende mursten i hænderne: han er færdig med at mure. Sabotage, siger kommissærerne og fængsler hans bedste ven og arbejdskammerat Witek. Men Birkut fornemmer, hvad der er galt. Forstår folk os ikke, spørger han fortvivlet med forbrændte hænder. Han opdager, at han ikke har opbakning i arbejderklassen, der anser ham for skruebrækker og tempoopskruer.

Birkut nægter at indgå i propagandamaskineriet mere. Hans billeder tages ned, statuerne stuves væk. Hvad blev der af Birkut?

Det er det spørgsmål filmens nutidsperson, filmskoleeleven Agnieszka, stiller sig selv og vil prøve at besvare i sin afgangsfilm. Marmorstatuerne opdager hun i et museums aflåste kældre, hvor der er adgang forbudt, her er fortiden stuvet godt af vejen under lås og slå. Og hendes overordnede på projektet er heller ikke glad for det, men skrinlægger det først da historien begynder at nærme sig nutiden. Agnieszka får mundkurv på, og hun får ikke mere råfilm. Årsag: Hendes manglende overholdelse af dead-line og andres manglende tro på at projektet vil kunne lykkes. Af egen drift fortsætter hun dog arbejdet og opsporer endelig Birkut til Leninværftet i Gdansk, hvor hans søn dog kun kan fortælle, at faderen er død. Fortiden er begravet.

Filmen er fascinerende godt sat sammen med en brudt struktur, der også har klar indholdsmæssig betydning. Den er komponeret som Orson Welles' »Citizen Kane«, hvad den engelske kritiker Jan Dawson også har gjort opmærksom på. Som i »Citizen Kane« forløber opsporingen af historien med gennemsyn af gamle dokumentarfilmstrimler samt især gennem interviews med dem, der kendte Birkut. Tilsammen danner disse interviews den fortløbende historie om Birkut. Den ene fortæller afløser i et sindrigt system den anden og fortsætter, hvor denne slap. Dokumentarfilmstrimlerne skildrer i modsætning til interviewene den officielle person og er med til at formulere spørgsmålene, som Agnieszka stiller. Filmens sigte er som i »Citizen Kane« at grave om bag myten, om bag den officielle person. Men i »Marmormanden« er der mere på spil. Her er det ikke bare personens historie, men også historien, der graves i.

Stilistisk er filmen overbevisende. Med tungen lige i munden fortæller den historien om Birkut uden at se den fra Birkuts synsvinkel,



Krystyna Janda (t.v.) som filmskoleeleven Agnieszka, der vil fortælle historien om Birkut

men sådan som han ses af de personer, der kendte ham. Dokumentarfilmafsnittene består dels af faktisk eksisterende ugejournaler, dels af fiktive afsnit med Birkut som aktør. Men tonen er ramt præcist. Kameraet er ofte statisk, musikken heroisk og speakerkommentaren patetisk. I interviewsekvenserne klippes der også tilbage til fortiden, men her, som personlig erindring, er det i farver og med en synsvinkel der går bagom de samtidige dokumentarfilm og dermed viser at dokumentarfilmenes gengivelse af virkeligheden er højst problematisk. Det der i dokumentarfilmene fremstilles som Birkuts spontane entusiasme for at opbygge det socialistiske Polen, viser sig i erindringerne at være et omhyggeligt iscenesat show.

Hvorfor Birkut pludselig forsvinder fra offentligheden får vi naturligvis ikke at vide gennem de officielle film, men antydninger gives gennem det dengang fraklippede materiale. Først gennem interviews får vi dog et mere fyldestgørende billede.

Det er næsten symbolsk at Birkuts forbrænding ikke vil læges. Han vil ikke glemme, men forstå. Om dette beretter den datidige kommissær, der arrangerede Birkuts »optræden«. Idag arrangerer han striptease-shows i kulturpaladset! Birkut kaster sig over socialt arbejde med at skaffe boliger til de mange husvilde. I stedet for at fremstå som arbejdets positive helt kommer hans aktiviteter nu til at pege på nogle mangler i samfundet. Værre bliver det, da han kæmper imod Witeks fængsling for sabotage. Han tror stadig fundamentalt på systemets retfærdighed, og tager til Warszawa for at tale med nogle partispidser om sagen. Det eneste man her siger er, at han for guds skyld intet må foretage sig på egen hånd. I den desperate udvejsløshed kaster han sin konkurrencemursten gennem det lokale partikontors vinduer og senere bliver han i sand kafkask retssag fængslet sammen med Witek. Birkut var blevet for besværlig. Ikke fordi han var politisk modstander, men fordi hans personlige hæderlighed var med til at pege på nogle uheldige forhold.

Efter Polens forår i oktober '56, løslades de begge. Filmen viser nu, hvordan Witek accepterer systemet og ender som direktør for et projekt identisk med Nowa Huta: Nowa Katowice, mens Birkut ikke vil lade fortiden være glemt. Witek bliver osse interviewet, men vil som de øvrige kun nødigt udtale sig. I stedet, siger han, skulle Agnieszka lave en film om Nowa Katowice.

Den sidste der skal interviewes er Birkuts kone Hanka. Hun bliver for Agnieszka det endegyldige udsagn om systemets løgnagtighed. For ikke kun, viser det sig, fremstilles Birkut som mønsterarbejderen, han lever også et mønsterliv med sin mønsterkone, der er mønstergymnast og arbejderske. Dette skildres i dokumentarfilm, men det er løgn siger Hanka. I virkeligheden blev vi aldrig gift. Det bryllup der skildres var et propagandanummer. Også hun er kommet op socialt og prøvede at trække Birkut med sig efter hans løsladelse, men han afslog.

Det er her projektet strander. Den chef, der under den lange indledende travelling gennem bureaukratiets lange korridorer konstant skulle vaske hænder mens Agnieszka fortalte om sit projekt, han har nu fået støtte oppefra. At det ikke lykkes helt at kvæle historien vises i filmens sidste billeder, hvor Agnieszka går gennem de samme korridorer med Birkuts søn, mens chefen kryber i skjul for den påtrængende virkelighed.

Filmen trækker som nævnt paralleller mellem fortid og nutid. Mange af de direkte censurmekanismer og løgnagtigheder, Agnieszka kommer på sporet af gennem sit arbejde, bliver hun selv offer for mere eller mindre direkte. Denne mere abstrakte parallellisering har oprindelig været mere klart historisk. Wajda har selv bemærket at filmen mangler nogle scener. En scene, der tydeligt skulle angive at Birkut blev dræbt under uroligheder i Gdansk i '70 er ikke med. Det ville have sat tingene på plads. Dels ville oppositionen mod Stalintidens undertrykkelse blive ført direkte videre i kampen mod den senere undertrykkelse gennem Birkuts aktivitet begge steder. Dette ville indicere, at selvom der siden Stalintiden var sket udskiftninger i toppen, ville systemet være det samme. Og på filmens nutidsplan i midten af 70'erne ville Agnieszkas historie være en demonstration af at undertrykkelsen af kritik af systemet stadig eksisterede, stadig var en del af virkeligheden.

Filmen er et opgør med den historiske fortid, der ogsse viser sig i nutidig form. Men den er også, synes det, et opgør med den personlige fortid. I et fiktivt dokumentarfilmindslag med titlen »De bygger vor lykke«, angiver Wajda sig selv som instruktørassistent. Wajda har, som tidligere nævnt selv lavet en film der kunne være en bror til den her nævnte. Den fiktive instruktør på den fiktive dokumentarfilm – Burski – kunne være Wajda selv. Ham møder Agnieszka på nutidsplanet som en aldrende feteret instruktør, der netop

Jerzy Radziwilowicz som stachanovarbejderen Mateusz Birkut i »Marmormanden«

er kommet hjem med en international filmpris. Han har ikke blot lavet filmen »De bygger vor lykke«, han tog også initiativet til den. »Jeg havde brug for et emne, der kunne sætte min karriere igang«, siger han. Og i sin dokumentarfilm lægger han ikke fingrene imellem i skildringen af den heroiske mønsterarbejder. Måske er også Agnieszka en afspejling af Wajda selv, som den instruktør, der idag forsøger kritisk at bearbejde historien (med »Marmormanden«), men lægges hindringer i vejen (f.eks. i form af beklipning). Og der kunne være endnu en spidsfindighed i denne parallellisering. For Agnieszka er ikke nogen entydig positiv person. Dødirriterende og selvcentreret er hun. Vi bliver aldrig rigtig klar over, hvad hendes interesse i projektet om Birkut er. Er hun en historisk sandhedssøger eller an ambitiøs karrieremager, der som den aldrende Burski blot skal finde et emne at slå sig op på? Der kunne ligge en god portion selvkritik i denne skildring.

Stilistisk er »Marmormanden« mindre ekspressiv og mere logisk stringent end »Det forjættede land«. Her er der ikke tale om dæmonisering, men om en stil der konsekvent tjener afviklingen af historien. Wajdas næste film er endnu mere afdæmpet i sit billedsprog.

Uden bedøvelse

Indholdsmæssigt ligger »Uden bedøvelse« (78) i forlængelse af »Marmormanden«, begge påpeger og kritiserer nogle samfundsmæssige undertrykkelsesmekanismer. Som »Marmormanden« må den også placeres som et hovedværk i Wajdas produktion, både fordi den indholdsmæssigt tager fat på et konkret politisk brændbart emne og fordi den fortællemæssigt får sammensvejset sine forskellige temaer så de bliver gensidige spejlinger af hinanden.

Hovedpersonen er den midaldrende udenrigspolitiske journalist Jerzy Michalowski der har den tredie verden som speciale. Han er en populær skikkelse i TV, hvor han er kendt for sine gode reportager og sin åbenhjertige ærlighed. I filmens begyndelse er han lørdagsgæst i et talk-show, hvor han fremlægger sine journalistiske grundprincipper: At gengive kendsgerningerne ærligt og realistisk. Det er måske derfor du har specialiseret dig i den tredie verden, spørger værten, men får kun et høfligt smil til svar. Det eneste han er bange for, siger han videre, er at blive fysisk umyndiggjort, at blive tvungen inantiv og dermed impotent.

Indledningen krydsklippes med glimt af hans familie der, erfarer vi kort efter, er flyttet fra ham. Hans kone Eva har en elsker som efterhånden åbenbarer sig som værende Jerzys diamentrale modsætning rent politisk.

Historien om hans personlige nedtur p.g.a. skilsmissen fortælles sideløbende med historien om hans faglige nedtur. Hans chef er utilfreds med hans TV-optræden, angiveligt fordi den ikke var god underholdning og derfor ikke egnede sig til en lørdag aften, men mere sandsynligt fordi Jerzy optræder så ærligt og bl.a. om Sandheden sagde, at der kun findes den sandhed, der er stemplet ind i ens egen livshistorie. Filmen viser, at et så relativt sandhedsbegreb er der mange der ikke kan

Øverst Zbigniew Zapasiewicz som Jerzy. Derunder Andrzej Seweryn og Ewa Dolkoxska som Jacek og Ewa

eller vil operere med.

Dette forhold diskuteres i to senere scener, en på det personlige plan, en på det politiske.

Den første udspiller sig omkring Jerzys første møde med Evas skilsmissesagfører. Jerzy vil ikke skilles, hvad sagføreren tager helt roligt. Han skal nok, siger han, få bevist det rimelige i Evas ønsker. Hans erfaring er nemlig, at hvad som helst kan bevises, at skyld er et særdeles fleksibelt begreb. Den anden scene drejer sig om uddelingen af en bogpris, hvor Jerzy kommer i opposition til systemets mand, Jacek, der er ingen anden end Evas elsker, hvad Jerzy dog ikke ved på dette tidspunkt.

Jerzy vil prisbelønne bogen »En kortere uge«, som han mener giver et sandt billede af virkeligheden som den tager sig ud for mange. Jacek vil belønne bogen »Virkelig her«. »En kortere uge«, siger Jacek, beskriver et land der ikke er, mens »Virkelig her« er skrevet med hengivenhed. Den beskriver det store og smukke, ikke det perifere, triste og ensformige. Man tænker på de store rene skulpturer af Birkut.

Begge scener diskuterer det sandhedsbegreb, som Jerzy fremlagde i TV-interviewet, og begge scener bekræfter ironisk nok, at sandheden er et meget relativt begreb.

Af Jacek får Jerzy det skudsmål med på vejen, at han repræsenterer en intellektuel liberalisme, der er forældet. I filmens afsluttende retssag, der har mange mindelser om retssagen mod Birkut, fører Jerzys svigermoder karakteristikken videre. Jerzy har to ansigter, siger hun, hvilket af Evas sagfører udlægges som en grundlæggende – og kritisabel – tvivl på de officielle kendsgerninger. Netop i denne retssag smelter filmens personlige og politiske plan sammen. Det er på overfladen en skilsmisseretssag, men hele dens groteske fremførelse af fiktive kendsgerninger, der kun skal tjene til at sværte Jerzy til, bliver til et symbol på den type retssager man i hvert fald tidligere kun kendte alt for godt fra østlandene.

Eva får sin skilsmisse, for Jerzy nægter at gå ind på en bevisførelse på dette niveau. Kort efter findes han død. Er det selvmord eller et uheld? Filmen ender med dette spørgsmål.

Hele filmens opbygning er en lang demonstration af det som Jerzy fremhæver som styrken ved »En kortere uge«: Den afslører pinligt livet, både det professionelle, personlige, sociale og politiske. Det er en modig film, der konkret tager fat på et centralt politisk emne og fremlægger det med logisk klarhed. At være i tvivl i det univers filmen skildrer er utilgiveligt og et udslag af intellektualisme. Det er naturligvis ingen tilfældighed, at filmen udtrykker samme holdning som sin hovedperson. I det program om Wajda, som Christian Braad Thomsen har redigeret, siger Wajda således i et interview, at »kunstneren er ansvarlig for det billede af virkeligheden, som han skaber, men hvad kunsten beskriver er naturligvis ikke den eneste virkelighed«. Med disse ord fastholder Wajda Jerzys synspunkt, at sandheden er relativ og kun findes som det, der er stemplet ind i ens egen livshistorie. Instruktørens tolkning af virkeligheden er styret af hans subjektive oplevelser og erfaringer.

For en vestlig venstrefløj vil sådanne udsagn og Jerzys holdning nok forekomme problematisk. Han er jo en intellektuel enspænder, og hans sandhedsbegreb lader ikke meget tilbage af forestillingerne om en objektiv, sand, historie. Men filmen må klart have en helt anden funktion i et samfund, hvor partiet og staten har taget patent på sandheden, og hvor det kun er de lydige funktionærers opgave at propagandere for den, ikke at stille spørgsmål til den, ikke at tænke selv. Jerzy er simpelthen, som hans udrensede kollega siger, for dygtig. Han tager journalistens opgave alvorligt og stiller spørgsmål der, hvor han helst skulle bekræfte de eksisterende dogmer. Derfor må han udrenses.

Der er andre lighedspunkter mellem Jerzy og Wajda selv. Den bog Jerzy forsvarer synes at indeholde noget af den kritik, der er blevet fremført af den gruppe intellektuelle som Wajda også tilhører. Gruppen DiP, der er den polske forkortelse for Erfaring og fremtid, blev dannet i '77. Under de aktuelle strejker i Polen har DiP's dokument, der er blevet kaldt »et rådgivende dokument til vort lands politiske ledelse«, cirkuleret blandt de strejkende. I dokumentet kritiseres den måde partiet udøver sin ledende rolle på. Det kritiseres for sin stupide dominans og for at tilbageholde informationer for befolkningen, for i stedet at skabe en falsk opfattelse af virkeligheden, der påduttes befolkningen. Resultatet, hævdes det i dokumentet, er at partiet i vid udstrækning er bange for sit folk og dets virkelige liv. Filmen, der er dateret året efter DiP-gruppens dannelse, synes på mange måder i individualiseret udgave at mime dokumentets kritik.

Wajda insisterer selv på filmens psykologiske aspekter, på historien om skilsmissen og Jerzys oplevelse af den. Den klare parallellisering og til slut sammenkøringen af de to historier går imod den afvejning han selv foretager. En del af æren for historiens velkomponerethed må tilskrives den Agnieszka Holland, som er baggrunden for »Marmormanden«s Agnieszka. Hun har skrevet manuskriptet sammen med Wajda, og hun tilhører den generation af nye filmfolk om hvem Wajda har sagt, at de som opvokset med filmmediet i højere grad end hans egen generation forstår at skrive direkte for det.

Men hvis man tager Wajdas afvejning af filmens psykologiske aspekter på ordet må man konstatere at det ikke er her han har sin stærke side. Vi får godt nok skildret den psykologisk stærke Jerzys personlige nedtur efter skilsmissen, der signalerer nogle psykiske bindinger, men det afsløres ikke hvilken karakter de har. Når han efter at have opdaget hvem elskeren er, overfalder denne på gaden, er det en ydre reaktion, der sammenkæder den personlige jalousi med den faglige uenighed. Tydeligere får vi skildret Jacek, der viser sig måske i højere grad end Jerzy at have to ansigter. Udadtil er han den stærke, der taler det etableredes sag, men indadtil overfor Eva er han svag og udtaler direkte en frygt for kritik. Som Eva siger om ham, så er han hjælpeløs uden hende og vil begå selvmord. Man kan tale om en infantilisering, der giver sig udtryk i behovet for den beskyttende moderskikkelse og samtidig i behovet for partiets autoritære disciplinering. Mens Jerzy hævder, at sandheden kun eksisterer som en tolkning.

Disse forhold er dog kun antydede og er ikke filmens bærende element. Alligevel peger de frem mod »Dirigenten«, hvor nogle af de samme størrelser er på spil.

Dirigenten

Om »Uden bedøvelse« har Wajda sagt, at det er en film fortalt lige ud ad landevejen uden indlagte sigende symboler og metaforer. I sin stil er den lavmælt som en TV-serie og billedfeltet samler sig omkring Jerzy og hans situation.

Det samme kan man ikke sige om »Dirigenten« (79), der i høj grad er en symbolsk, næsten allegorisk, film, hvor billedsiden i høj grad skaber betydningsfelter.

»Dirigenten« handler om jalousi, både personligt og kunstnerisk, men også om frihed som betingelsen for kunstnerisk skaben og for et betydningsfuldt liv i det hele taget.

Marta, der er violinistinde, møder under et legatophold i New York sin verdensberømte eksillandsmand, dirigenten Jan Lasocki, der engang var forelsket i hendes mor. Marta fascineres af hans udstråling og evner som dirigent, han fascineres af hendes lighed med sin ungdoms ulykkelige kærlighed. Han kommer til Polen for til sit jubilæum at dirigere det provinsorkester, som han i sin tid debuterede med og som Martas mand Adam nu er dirigent for og som hun spiller i.

Imellem de tre udspiller dramaet sig. Adam bliver jaloux på Lasocki, fordi Marta i stadig stigende grad fascineres af ham, men også fordi han evner at få orkestret til at yde noget hidtil uhørt.

Adam er den nålestribede bureaukrat, der eksercerer med orkestret, kritiserer det, men ikke diskuterer med det eller peger på perspektiver der åbner nye veje. Hans trussel mod de i hans øjne dårlige musikere er en ændring af bonusordningen. Bag ham er der endnu mere grå mænd, der ser begivenheden med Lasockis optræden som en glimrende propagandamulighed, der gennem en international transmission skal skabe ydre glans og prestige om landet. Til denne lejlighed vil de have orkesteret forstærket med solister fra hovedstaden. De kalder det en hjælpende hånd, hvad Adam til at begynde med går imod, men ender med at acceptere bl.a. efter dulgte antydninger om en mulig forfremmelse, hvis han samarbejder. Lasocki, der er uvidende om dette, forlader i raseri prøven, da han opdager udskiftninger. Han ender med at dø blandt den lange kø af ventende billetkøbere til den celebre begivenhed.

Hvis Adam er bureaukraten, så er Lasocki kunstneren. Han ophæver den smålige kiv og slendrian, og de illegale smøgpauser opløser sig selv, når orkestret antændes af hans entusiasme. Som Marta siger, så er musikken for ham et mål i sig selv og ikke som for Adam et middel til magt, indflydelse eller prestige, eller som for kommissærerne: et middel til at kaste glans over fædrelandet. Hvis Adam eksercerer med orkestret, skaber Lasocki en dialog med det og skaber dermed et klima, hvor alle arbejder entusiastisk sammen for den fælles sag. Han vil ikke høre på traurige

historier om manglende publikumsgunst, men hævder at det er musikerne, der med deres hengivenhed og entusiasme overfor musikken også skal motivere publikum for den.

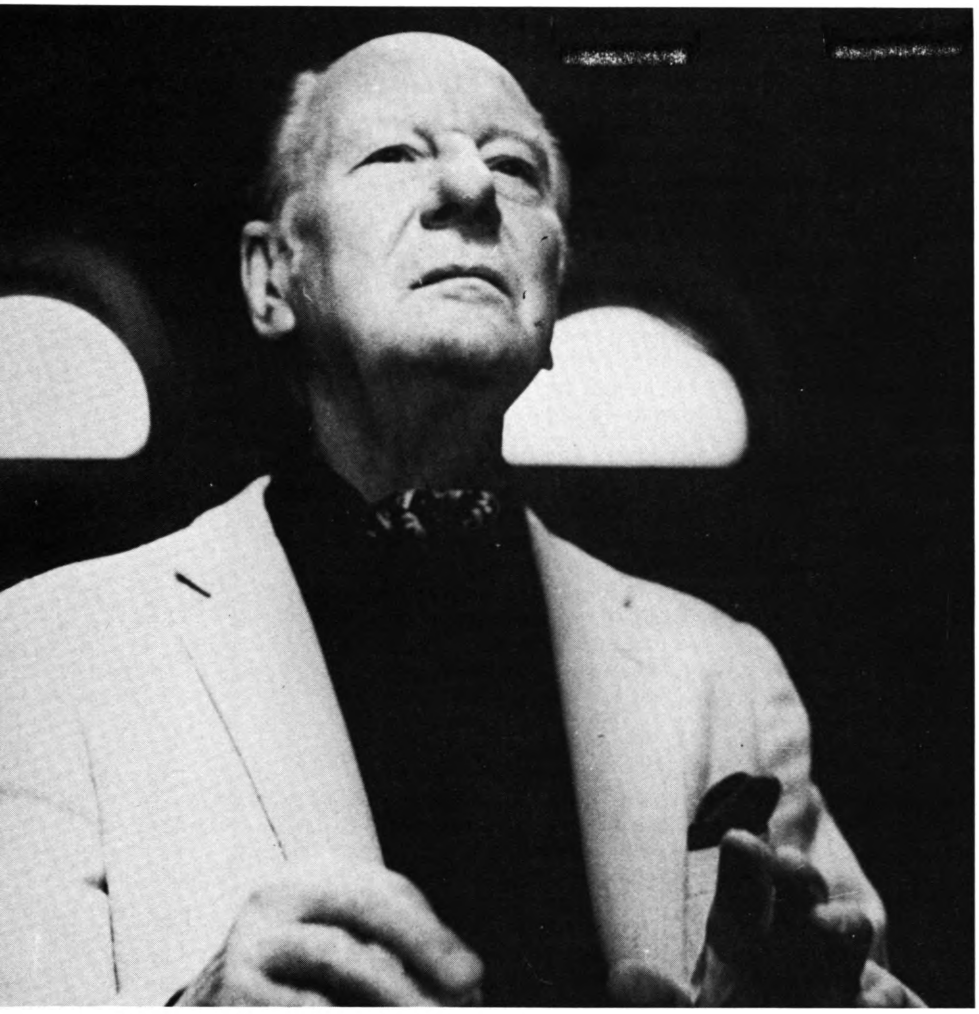
Modsætningen mellem Adam og Lasocki formidles i billederne. Under Adams ledelse er orkestret set i statiske indstillinger med hverdagsagtige farver. Når Lasocki er på podiet svæver og danser kameraet rundt mellem musikerne, der nu er farvet i en næsten overjordisk gyldenbrun stråleglans. For at forskellen skal være helt klar, er der i en enkelt indstilling markeret en lysstråle fra oven og ned mod orkestret: Det er næsten den guddommelige inspiration, der er visualiseret.

Lasockis helt klare lystbetonede hengiven sig til musikken har trange kår i den virkelighed, som filmen beskriver. Alle gadebilleder i provinsbyen er her set i normalt perspektiv, kameraet i øjenhøjde og kun bevægende sig for at følge personerne. Omvendt er skildringen af den by, hvor Marta møder Lasocki, New York. Storbyens fascinerende dynamik skildres med et kamera, der tilter uroligt op ad skyskraberne og panorerer langs de myldrende gadeperspektiver. Det indfanger rulleskøjteløbende unge i Central Park, der rytmisk danser afsted med Beethovens 5. som underlægningsmusik. Her er musikken en del af byen, en del af oplevelsen af den. Når Adam hjemme i provinsbyen hører det samme stykke musik, er det liggende på gulvet med øretelefoner på, mens han dirigerer det imaginære orkester. Her er musikken kun tilstede i fantasien, ikke i omverdenen.

Den modstilling filmen her opererer med er dobbelttydig. Man kan tage det som en konkret modsætning mellem øst og vest, hvor vest får alle de positive kvaliteter, men man kan også tolke det abstrakt, hvor det der mangler i provinsbyen fremstilles som utopi, som en fortrængt dimension af virkeligheden, der her realiseres med New York som symbol. Hele filmens abstrakte niveau synes at give den sidste tolkning vægt.

Den lystbetonede entusiasme som Lasocki repræsenterer har ikke kunnet udvikle sig i provinsbyen, hvor det magtbegærlige karrieremageri dominerer. Hans holdning er en fortidslevning. Som Adam siger, så er Lasocki jo næsten død.

Der er mange af de her nævnte forhold der peger på filmen som en allegori om Polen. Den oprindelige entusiasme er afløst af militærisk eksercits med trusler om ringere bonusordninger. Det er ledelsen, der er noget galt med viser filmen, og ikke orkestret, der under den rigtige ledelse kan overgå sig selv. Problemet er, at ledelsen ikke interesserer sig for orkestrets tarv (f.eks. har de dårlige instrumenter og ringe øvefaciliteter) eller for kunsten, men for den ydre glans, der kan kastes over landet gennem en god koncert. Det Lasocki gør, er at han ikke bruger udvendige trusler, men formår, gennem god og inspirerende ledelse, at få det enkelte orkestermedlem til at føle den entusiasme han selv føler. For god musik – og socialisme – skal ikke skabes for at skabe ydre glans eller prestige, men fordi det eneste væsentlige er at den enkelte yder sit bidrag til den fælles sag, der skal opfylde et indre behov for kunst eller socialisme. For god kunst og kunstoplevelse kan ikke påduttes udefra.



John Gielguld spiller hovedrollen i »Dirigenten«

Udover det politiske niveau bevæger filmen sig også på et psykologisk, der ligger i forlængelse af det skitserede omkring »Uden bedøvelse«.

Lasocki siger på et tidspunkt, at det der tæller ikke er ydre glans og berømmelse, men at blive elsket som sig selv. Som nævnt kan dette udsagn tolkes som politisk, men det har også en driftsmæssig side. Det antydes kraftigt, at Lasockis ulykkelige kærlighed til Martas gifte mor var årsagen til hans kunstneriske fiasko ved debuten og til at han emigrerede. Hans tvungne driftsafkald sublimeres i musikken. F.eks. tales der direkte om hans elskovsagtige forhold til musikken og orkestrene. »Han må være en stor elsker«, siger Adam sarkastisk, »han har haft mange orkestre«. Og i nogle klip modstilles Martas og Adams familieliv med Lasockis ensomhed. Da Marta kommer hjem fra New York ses de i sengen sammen: Elsker du mig? spørger Adam – hvorefter der klippes til Lasocki, der sidder ensom i sin have i New York, hvor han kun forstyrres af emsige journalister, der er efter hans ydre glans.

Den i den politiske tolkning positive figur er altså blevet det gennem driftsafkald. Men samtidig hviler han, som Jerzy i »Uden bedøvelse« i sig selv og finder den sandhed i sig selv, som han forløser i musikken. Og Adams driftsliv svarer på mange måder til Jaceks. Som denne har Adam brug for bekræftelse hos sin kone. »Han er svag og har brug for mig«, siger Marta på et tidspunkt til sin far, da denne råder hende til at flytte væk fra Adam.

Sammenkoblingen af driftsafkald og politisk progressivitet peger på nogle ideologiske forestillinger. Wajda har selv udtalt sig om sit manglende kendskab til Freud, så der er al mulig grund til at formode, at mens hans film på det politiske niveau er udtryk for en reflekteret stillingtagen, så er det på det psykologiske hans ubevidste forestillinger, der slår sig igennem.

Filmen lægger sig således godt i forlængelse af de tidligere, omend der på det politiske niveau er tale om en mere abstrakt, mere generel diskussion. Når filmen ikke er så vellykket som de to foregående, hænger det sammen hermed, men det hænger også sammen med nogle fundamentale problemer med den ydre gestaltning af historien. Sagen er, at ingen af de to dirigenter formår blot at illudere som dirigenter, og slet ikke at der skulle være en så afgrundsbyd forskel dem imellem. Dertil kommer at John Gielgud helt synes at have manglet personinstruktion, så hans engelske monologer falder til jorden. Det underminerer troværdigheden og dermed filmens gennemslagskraft.

Daniel Olbrychski som Victor i »Wilkos piger«

Wilkos piger

»Wilkos piger« (79) har jag kun haft mulighed for at se én gang under ikke altfor gode betingelser. Men på det grundlag er det den af de her omtalte film, jeg har sværest ved overhovedet at mobilisere nogen interesse i. Det er en slemt traurig historie der udspilles i 30'ernes Polen, hvor hovedpersonen victor efter en nær vens død oplever livet som meningsløst og derfor vil vende tilbage til noget, der engang var: byen Wilko. Her oplevede han engang kærligheden i skikkelse af fem søstre, der alle tilbad ham, men som han ikke kunne eller ville vælge imellem. Men ligesom han har forandret sig har de det også. Resignation, rådvildhed, ensomhed og død præger deres historier. Victor ender med at rejse væk fra Wilko over floden der markerer skellet mellem fortidsidyllen og nutiden.

Filmen bygger på en novelle af polsk litteraturs grand old man Jaroslaw Iwaszkiewicz, der i øvrigt selv dukker op i filmen som uudgrundelig medpassager i filmens sidste billede i toget. Wajda har tidligere filmatiseret »Birkeskoven« der også byggede på en novelle af Iwaszkiewicz, og det er muligt »Wilkos piger« indeholder en speciel polsk diskussion, som jeg ikke har kunnet trænge frem til.

Sådan som filmen umiddelbart fremtræder er hovedtemaet oplevelsen af tidens svinden og dødens nærhed. Denne fornemmelse gør det vanskeligt for Victor at engagere sig og er den egentlige årsag til at han søger tilbage. Vd at gribe tilbage håber han måske ubevidst at kunne fastholde tiden. Men Victor kan ikke engagere sig. Han går rundt som tilskuer i Wilkos fortidskulisser og har aldrig, som han siger, foretaget sig noget vigtigt. En af søstrene hævder nødvendigheden af og behovet for en moralsk autoritet, men med dødens nærvær er også moral absurd.

Filmens fikseringer er banale, også set i forhold til hvad de foregående film har arbejdet med. Wajda synes her at ville skildre en historie, der kun kan eksistere, og accepteres, med en nuanceret antydende pointering, der kan uddybe forholdet til de forskellige søstre. Måske har Wajda forsøgt det, men det er ikke lykkedes for ham.

En sammenfatning

De centrale af de her gennemgående film er afgjort de tre midterste. Det er de tre, der tydeligst og klart kritisk forholder sig til nogle aktuelle samfundsmæssige forhold i det samfund de er udsprunget af. Oppositionen er formuleret forskelligt i de tre film, men fælles er det, at i dem alle er der tale om en person, der er oppositionel fordi han ikke blindt accepterer den ydre af autoriteterne fremlagte tolkning af forholdene, men mere stoler på sine egne sanselige og konkrete erfaringer. Alle følger de, med Jerzys ord, den sandhed der er stemplet ind i deres livshistorie, og alle tre ender med at dø, hvad der signalerer noget om opfattelsen af muligheden for at overleve på denne sandhedsopfattelse.

I både »Uden bedøvelse« og »Dirigenten« er den samfundsmæssige debat knyttet sammen med en psykologisk debat, der dog mere synes at være et udtryk for ubevidste forestillinger end for en analyse på niveau med den politiske.

Jerzy siger om sin journalistik, at han forsøger at fremlægge kendsgerningerne ærligt og realistisk, Wajda siger om sine film, at de bør belyse forskellige sider af virkeligheden. Han tilføjer: »Jeg ser ingen grund til at føle mig hæmmet, selv om de handler om pinagtige eller drastiske ting. Vi har det tit med at være mere ængstelige over for en films virkning end over de problematiske situationer filmen demonstrerer«. Med andre ord: I stedet for bekymret at kontrollere om filmene nu er pænt opbyggelige eller kritiske, bør man undersøge hvorfor det er nødvendigt at lave kritiske film. At filmene eksisterer er tegn på at problemerne eksisterer. Og sin egen rolle i denne sammenhæng markerer han således: »Og dog er det en kendsgerning at det at vise noget i kritisk belysning er om noget en kilde til tilfredshed, en slags lynafleder for spændinger«. Eller som en russisk skuespiller skal have bemærket: »Det er snart sådan, at hvis der lyder en replik i tearet som »vort fly er slået ud af kurs« eller sådan noget, så sidder folk og får orgasme i sæderne over hvor dristigt det er, og hvor frie vi er blevet til at kritisere«. I Polen synes kritikken at kunne formuleres væsentlig mere konkret.

LITTERATUR:
Om den polske film s historie har jeg benyttet følgende:
Bengt Idestam-Almquist: Polsk film och den nya ryska vågen. Stockholm 1964.
Børge Trolle: Østeuropæisk film. København 1974.
Som realhistorisk referenceværk har jeg benyttet:
Tania Ørum (red.): Klassekampene i Polen. Tiderne skifter 1977. Endelig har jeg om de behandlede film benyttet især:
Kjell Albin Abrahamson: Andrzej Wajda – alltför kvalificerad för Sverige? In Chaplin nr. 164.
Christian Braad Thomsen (red.): Program til nye Wajda-film.

Andrzej Wajdas spillefilm

EN GENERATION
Pokolenie. Polen 1955. **P-selskab:** Wytwornia Filmow Fabularnych. **P:** Ignacy Tabu. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Konrad Nalecki, Kazimierz Kutz. **Manus:** Bohdan Czeszko. **Efter:** Egen Roman. **Foto:** Jerzy Lipman. **Kamera:** Stefan Matyjszkiewicz. **Klip:** Czeslaw Raniszewski. **Ark:** Roman Mann. **Kost:** Jerzy Szeski. **Musik:** Andrzej Markowski. **Tone:** Josez Koprowicz. **Medv:** Tadeusz Lomnicki (Stach), Urszula Modrzynska (Dorota), Tadeusz Janczar (Jasio Krone), Janusz Paluszkiewicz (Sekula), Roman Polanski (Mundek), Ryszard Kotas (Jacek), Zbigniew Cybulski (Kostek), Ludwik Benoit (Grzesio), Jerzy Krasowski, Zofia Czerwinska, Stanislaw Milski. **Længde:** 90 min. **Prem:** 12.6.63 – TV.

DE 63 DAGE
Kanal. Polen 1957. **P-selskab:** Zespoly Realizatorow Filmowych »Kadr«. **Manus:** P: **Efter:** Stanislaw Adler. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Kazimierz Kutz, Janusz Morgenstern, Maria Starzenska, Anna Janeczkowa. **Manus:** Jerzy Stefan Stawinski. **Efter:** Egen fortælling. **Foto:** Jerzy Lipman. **Kamera:** Jerzy Wojcik. **Klip:** Halina Nawrocka/**Ass:** Aurelia Rut. **Ark:** Roman Mann/**Ass:** Halina Krzyzanowska, Roman Wolyniec. **Kost:** Jerzy Szeski. **Musik:** Jan Krenz. **Tone:** Josef Bartczak. **Medv:** Teresa Izewska (Stokrotka – »Daisy«), Tadeusz Janczar (Korporal Korab), Teresa Berezowska (Halinka), Emil Karewicz (Madry), Wienczyslaw Glinski (Løjtnant Zadra), Wladyslaw Sheybal (Komponist), Stanislaw Mikulski (Smukly), Tadeusz Gwiazdowski (Tysk officer), Zofia Lindorf. **Længde:** 97 min. **Udl:** Excelsior. **Prem:** 1.3.58 – Roxy. **Re-prem:** 8.4.63 – TV.

ASKE OG DIAMANTER
Popidol i diamant. Polen 1958. **P-selskab:** »Kadr«. **P:** Stanislaw Adler. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Janusz Morgenstern, Andrzej Wrobel, Anita Janeczkowa, Jan Wlodarczyk. **Manus:** Jerzy Andrzejewski, Andrzej Wajda. **Efter:** Roman af Jerzy Andrzejewski. **Foto:** Jerzy Wojcik/**Ass:** Krzysztof Winiewicz, Wieslaw Zdorf, Zygmunt KrusZnicki Winiewicz, Wieslaw Zdorf, Zygmunt Krusznicki, Jerzy Szurowski, Bogdan Myslinski. **Klip:** Halina Nawrocka. **Ark:** Roman Mann/**Ass:** Leszek Wajda, Jaroslaw Switoniak, Marian Kowalinski. **Kost:** Katarzyna Chodorowicz. **Musik:** Jan Krenz, Oginski. **Dir:** Filip Nowark. **Tone:** Bogdan Bienkowski. **Medv:** Zbigniew Cybulski (Maciek Chelmicki), Ewa Krzyzewska (Krystyna), Adam Pawlikowski (Andrzej), Waclaw Zastrzezynski (Saczuka), Bogumil Kobiela (Drewnowski), Jan Ciecierski (Portør), Stanislaw Milski (Pieniqzek), Artur Mlodnicki (Katowicz), Halina Kwiatkowska Skowronski (Slomka), Barbara Krafft (Stefka), Aleksander Sewruk (Swiecki), Jozef Pieracki, Mieczyslaw Loza, Tadeusz Kalinowski, Zofia Czerwinska, J. Orzewska, H. Siekierko, G. Staniszewska, J. Adamczyk, E. Matysik, A. Chronicki, W. Grotowicz. **Længde:** 106 min. **Udl:** Dan-Ina. **Prem:** 18.2.60 – Alexandra.

LOTNA
Lotna. Polen 1959. **P-selskab:** »Kadr«. **P:** Stanislaw Adler. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Janusz Morgenstern, Sylwester Checinski. **Manus:** Wojciech Zukrowski, Andrzej Wajda. **Efter:** Roman af Wojciech Zukrowski. **Foto:** Jerzy Lipman. **Farve:** Agfacolor. **Klip:** Janina Niedzwieka, Lena Deptula. **Ark:** Roman Wolyniec. **Kost:** Lidia Grys, Jan Banucha. **Musik:** Tadeusz Baird. **Dir:** W. Rowicki. **Tone:**

DE USKYLDIGE TROLDMÆND
Niewinni Czarodzieje. Polen 1960. **P-selskab:** »Kadr«. **P:** Stanislaw Adler. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Pawel Komorowski, J. Karwowski, U. Orczykowska. **Manus:** Jerzy Andrzejewski, Jerzy Skolimowski. **Foto:** Krzystof Winiewicz. **Klip:** W. Otocka, Aurelia Rut. **Ark:** Leszek Wajda. **Musik:** KKrysztof T. Komeda. **Sang:** Slawa Przybylska. **Tone:** Leszek Wronko, L. Ksiezak. **Medv:** Tadeusz Lomnicki (Bazyli/Andrzej), Krystyna Stypulkowska (Pelagia/Magda), Wanda Koczewska (Mirna), Zbigniew Cybulski (Edmund), Roman Polanski (Polo), Krzysztof T. Komeda (Komeda), Halina Jedrusik-Dygatowa (Journalist), Teresa Szmigielowna (Sygeplejerske), Jerzy Skolimowski (Bokser), Andrzej Nowakowski. **Længde:** 86 min. **Udl:** Ingen. **Prem:** 6.4.63 – Rialto (Polsk filmuge. **Re-prem:** 23.11.64 – TV.

SAMSON
Samson. Polen 1961. **P-selskab:** »Kadr«/»Droga«. **P:** Stanislaw Daniel. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Zulawski. **Manus:** Kazimierz Brandys, Andrzej Wajda. **Efter:** Roman af Kazimierz Brandys. **Foto:** Jerzy Wojcik. **Format:** Dyaliscope. **Ark:** Leszek Wajda. **Musik:** Tadeusz Baird. **Medv:** Serge Merlin (Jakuk Gold – »Samson«), Alina Janowska (Lucyna), Jan Ciecierski (Malina), Elzbieta Kepinska (Kazia), Tadeusz Bartosik (Pankrat), Wladyslaw Kowalski (Ung fange), Beata Tyszkiewicz (Stasia), Irena Netto (Moderen), Jan Ibbel (Genia), Roman Polanski. **Længde:** 117 min.

SIBIRIAN LADY MACBETH/
LADY MACBETH OF MTSENSK
Sibirska Ledi Magbet. Jugoslavien 1962. **P-selskab:** Avala Film. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Sveta Lukic. **Efter:** Roman af Nikolay Leskov: »Ledi Magbet mtsenskovo uyezda«. **Foto:** Aleksandar Sekulovic. **Ark:** Miomir Denic. **Kost:** Mira Glisic. **Musik:** Dmitrij Sjostakovitj. **Medv:** Olivera Markovic (Katerina Izmaylova), Ljuba Tadic (Sergej), Miodrag Lazarevic (Zinovi Borisovich Izmajlov), Bojan Stupica (Boris Izmajlov), Kapitalina Eric, Branka Petric, Ingrid Lotarijus, Spela Rozin. **Længde:** 94 min.

DE UNGE ELSKENDE
Amour à vingt ans/L'amore a vent'anno/Liebe mit Zwanzig/Hatachi no koi/Milosz dwudziestolatkow. Frankrig/Italien/Vesttyskland/Japan/Polen 1962. **Episoden:** Varsovie. **P-selskab:** »Kamera«. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Zulawski. **Manus:** Jerzy Stawinski. **Foto:** Jerzy Lipman. **Musik:** Jerzy Matuszkiewicz. **Medv:** Barbara Lass (Barbara), Zbigniew Cybulski (Helten), Wladyslaw Kowalski (Wladek). **Længde:** 20 min. **Udl:** Palladium. **Prem:** 25.9.63 – Carlton.

ASHES
Popioly. Polen 1965. **P-selskab:** »Rytm«. **P:** Wlodzimierz Sliwinski, Konstanty Lowkowicz. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Zulawski, Andrzej Brzozowski. **Format:** Franscope. **Manus:** Aleksander Scibor-Rylski. **Efter:** Roman af Stefan Zeromski. **Foto:** Jerzy Lipman. **Ark:** Anatol Radzinowicz. **Kost:** Ewa Starowieyska, Jerzy Szeski. **Musik:** Andrzej Markowski. **Medv:** Daniel Olbrychski (Rafal Olbromski), Boguslaw Kierc (Krzysztof Cedro), Pola Raksa (Helena de With), Beata Tyszkiewicz (Fyrstinde Elisabeth Gintult), Piotr, Rafals bror), Wladyslaw Hancza (Rafals far), Jadwiga Andrzejwska (Rafals mor), Stanislaw Zaczyk (Fyrst Jozef Poniatowski), Zbigniew Sawan (Krzysztofs far), Jan Swiderski (General Sokolnicki), Jan Nowicki (Kaptajn Wyganowski), Jan Koecher (de With), Janusz Zakrzenski (Napoléon Bonaparte). **Længde:** 233 min.

GATES TO PARADISE
Gates to Pardise/Bramy raju. England/Jugoslavien 1967. **P-selskab:** Jointex Films Ltd/Avala Film. **P:** Sam Waynberg. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Wladyslaw Sheybal. **Manus:** Jerzy Andrzejewski, Andrzej Wajda. **Engelsk dialog:** Donald Howard. **Efter:** Roman af Jerzy Andrzejewski. **Foto:** Miecyslaw Jahoda. **Farve:** Technicolor. **Format:** Techniscope. **Ark:** Mionir Denic. **Kost:** Ewa Starowieyska. **Musik:** Ward Swingle. **Medv:** Lionel Stander (Monk), Ferdy Mayne (Grev Ludovic/Fortælleren), Matthieu Carriere (Alexis Messelin), Jenny Agutter (Maud), John Fordyce (Jacob), Pauline Challoner (Blanche), Denis Gilmore (Robert), Janez Urohovec (François) Dragomir Zelber, Kynaston Reeves, Goiko Kovacevic, Ljubomir Radovic. **Længde:** 89 min.

ALT TIL SALG
Wszystko na sprzedas. Polen 1968. **P-selskab:** »Kamera«. **P:** Jerzy Bossak, Ernest Bryll, Jozef Krakowski. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr/Manus:** Andrzej Wajda. **Foto:** Witold Sobocinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Wieslaw Sniadecki. **Musik:** Andrzej Korzynski. **Tone:** Wieslawa Dembinska. **Medv:** Andrzej Lapiski (Andrzej, instruktøren), Beata Tyszkiewicz (Beata, hans kone), Elzbieta Czyzewska (Elzbieta, skuespillerens kone), Daniel Olbrychski (Daniel), Witold Holtz (instruktørassistent), Malgorzata Potocka (»Flapper«), Bogumil Kobiela, Elzbieta Kepinska, Irena Laskowska, Wieslaw Dymny, Tadeusz Kalinowski, Wojciech Solarz, Jozef Fuks, Witold Dederko, Andrzej Kostenko, Wanda Warska, Franciszek Starowieyski. **Længde:** 105 min. **Prem:** 29.3.71 – Filmhuset (Polsk filmuge).

ROLY–POLY
Przekladaniec. Polen 1968. **P-selskab:** »Kamera«. For Telewizja Polska. **P-leder:** Barbara Pec-Slesinska. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Stanislaw Lem. **Efter:** Egen fortælling. **Foto:** Wieslaw Zdort. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Teresa Barska. **Musik:** Andrzej Markowski. **Medv:** Bogumil Kobiela (Richard Fox), Ryszard Filipski (Advokaten), Anna Prucnal (Fox' kone), Jerzy Zelnik (Dr. Burton), Piotr Wysocki (Dr. Benglow), Tadeusz Plucinski (Præst), Wojciech Rajewski (Mand med hund), Marek Kobiela. **Længde:** 36 min.

HUNTING FLIES
Polowanie na muchy. Polen 1969. **P-selskab:** »Zespoly Filmowe«. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Daniel Olbrychski. **Manus:** Janusz Glowacki. **Foto:** Zygmunt Samosiuk. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Teresa Barska. **P-tegn:** Stanislaw Wohl. **Dekor:** Maciej Putowski. **Musik:** Andrzej Korzynski. **Medv:** Malgorzata Braunek (Irena), Zygmunt Malanowicz (Wlodek), Ewa Skarzanka (Hanka, Wlodeks kone), Hanna Skarzanka (Wolodeks svigermor), Jozef Pieracki (Wlodeks svigerfar), Daniel Olbrychski (Forsmået bejler), Irena Laskowska (Redaktør), Marek Grechuta, Irena Dziedzic, Leszek Drogosz, Jacek Fedorowicz, Witold Dederko, Artur Litwinski, J. Bratny, L. Bukowiecki, K. Durnatowicz, Stefan Friedmann, A. Girycz, J. Karaszkiewicz, A. Krasicki, T. Lengren, J. Lothe, W. Lothe-Stanislawska, M. Majchrowski, E. Odrobinski, L. Pak, Marek Perepeczko, R. Pietruski, R. Pracz, Jerzy Prochnicki, M. Siatecki, K. Utrata. **Længde:** 108 min.

LANDSKAB EFTER SLAGET
Krajobraz po bitwie. Polen 1970. **P-selskab:** »Wektor«/»Zespoly Filmowe«. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicki. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Brzozowski. **Manus:** Andrzej Wajda, Andrzej Brzozowski. **Efter:** Fortællinger af Tadeusz Borowski. **Foto:** Zygmut Samosiuk. **Farve:** Eastman. **Ark:** Jerzy Szeski. **Musik:** Zygmut Konieczny; uddrag af Antonio Vivaldis »De fire årstider«, Frédéric Cho-

pins »Polonaise en la bémol majeur«. **Medv:** Daniel Olbrychski (Tadeusz), Stanislawa Celinska (Nina), Tadeusz Janczar (karol), Mieczyslaw Stoor (Officer), Zygmut Malanowicz (Præst), Leszek Drogosz (Tolek), Aleksander Bardini (Professor), Stefan Friedmann (Sigøjner), Jerzy Zelnik (Lejrchef), Malgorxata Braunek, Agnieszka, Alina Szpak, Bohdan Tomaszewski, Jozef Pieracki. **Længde:** 109 min. **Prem:** 30.3.71 – Filmhuset (Polsk filmuge).

BIRKESKOVEN
Brzezina. Polen 1970. **P-selskab:** »Tor«/»Zespoly Filmowe«. For Telewizja Polska. **P:** Antoni Bohdziewicz. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Andrzej Kotkowski, Krystyna Grochowicz. **Manus:** Jaroslaw Iwaszkiewicz. **Efter:** Egen fortælling. **Foto:** Zygmunt Samosiuk. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Maciej Putowski. **Kost:** Renata Wlasow. **Musik:** Andrzej Korzynski. **Dir:** Jan Pruszak. **Tone:** Wieslawa Dembinska. **Medv:** Daniel Olbrychski (Boleslaw), Emilia Krakowska (Malina), Olgierd Lukasewicz (Stanislaw), Marek Peropepeczko (Michal), Jan Domanski (Katarzyna), Elzbieta Zolek (Ola), Mieceyslaw Stoor, Jerzy Olamski, Andrzej Kotkomski, Alina Szpakowna, Jerzy Prochnicki. **Længde:** 99 min. **Prem:** 30.3.71 – Filmhuset (Polsk filmuge).

BRYLLUPPET
Wesele. Polen 1972. **P-selskab:** »Zespoly Filmowe«/»X«. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Andrzej Kijowski. **Efter:** Skuespil af Stanislaw Wyspianski. **Foto:** Witold Sobocinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Tadeusz Wybult. **Kost:** Krystyna Zachwatowicz. **Musik:** Stanislaw Radwan. **Medv:** Daniel Olbrychski (Lucjan Rydel), Ewa Zietek (Jadwiga Mikolajczyk), Malgorzata Lorentowicz (Radczyna), Barbara Wzresinska (Maryna), Andrzej Lapicki (Digteren), Wojciech Pszoniak (Journalisten), Marek Perepeczko (Jasiek), Maja Komorowska-Tyskiewicz (Rachela), Franciszek Pieczka (Czepiec), Marek Walczewski (Vært), Emilia Krakowska (Marysia), Gabriela Kwasz (Zozia), Maria Konwicka (Haneczka), Mieczyslaw Voit (En jøde), Henryk Borowski (Bedstefar), Hanna Skarzanka (Klimina), Iza Olszewska (Værtinden), Andrzej Szczepkowski (Nos), Mieczyslaw Czechowicz (Præst), Kazimierz Opalinski (Faderen), Bozena Dykiel (Kasia), Mieczyslaw Stoor (Wojtek), Janusz Bukowski (Kasper), Leszek Piskorz (Staszek), Ania Goralska (Isia), Artur Mlodnicki (Wernyhora), Olgierd Lukaszewicz (Spøgelse), Czeslaw Wollejko (hetman), Wirgiliusz Gryn (Genfærd), Czeslaw Niemen (Chochol). **Længde:** 110 min. **Prem:** 9.6.73 – Bio Lyngby (Polsk filmuge).

Til venstre en scene fra Wajdas »Bryllupet«, som blev vist herhjemme i 1973. Nedenunder en scene fra »Birkeskoven«, som to år tidligere, i 1971, var blevet vist under en polsk filmuge i København. Modsatte side: Wajda under indspilningen af »Lotna«.

PILATUS UND ANDERE
Pilatus und Andere. Vesttyskland 1972. **P-selskab:** Zweites Deutsches Fernsehen (R.F.A.). **Instr/Manus/Ark/Kost:** Andrzej Wajda. **Efter:** Mikhail Boulgakovs roman »Master i Margarita«. **Foto:** Igor Luther. **Klip:** Joanna Rojewska. **Medv:** Wojciech Pszoniak (Jesus), Jan Kreczmar (Pilatus), Daniel Olbrychski (Matthæus), Marek Perepeczko (Markus), Andrzej Lapicki (Afranius), Vladek Sheybal (Kajfas), Jerzy Zelnik (Judas). **Længde:** 100 min.

DET FORJÆTTEDE LAND
Ziema obiecana. Polen 1975. **P-selskab:** »X«. **Instr/Manus:** Andrzej Wajda. **Efter:** Roman af Wladyslaw Reymont. **Foto:** Witold Sobocinski, Edward Klosinski, Waclaw Dybowski. **Farve:** Estaman. **Klip:** Halina Prugar, Zofia Dwornik. **Ark:** Tadeusz Kosarewicz, Maciej Purowski. **Musik:** Wojciech Kilar. **Medv:** Daniel Olbrychski (Karel Borowieki), Wojciech Pszoniak (Moritz Welt), Andrzej Seweryn (Max Baum), Anna Nehrebecka (Anka), Tadeusz Bialoszczynski (Karols far), Franciszek Pieczka (Muller), Bozena Dykiel (Mada Muller), Danuta Wodynska (Mullerowa), Marian Glinka (Wilhelm Muller), Andrzej Szalawski (Bucholz), Jadwiga Andrzejewska (B8cholkowa), Kalina Jedrusik (Lucy Zuckerowa), Jerzy Nowak (Zuker), Stanislaw Igar (Grunspan), Kaziemierz Opalinski (Max' far), Andrzej Lapicki (Horn), Wojciech Siemion (Wilczek), Jerzy Zelnik (Malpern), Marek Walczewski (Boum-Boum). **Længde:** 168 min. **Udl:** Kyklop Film. **Prem:** 4.3.76 – Atlantic (Polsk filmuge) **Re-prem:** 11.8.80 – Palads.

THE SHADOW LINE
Smuga cilnia/The Shadow Line. Polen/England 1976. **P-selskab:** »X«/Thames. **Ex-P:** Jolyon Wimhurt. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Engelsk med-instr:** Michael Darlow. **Manus:** Boleslaw Sulik, Andrzej Wajda. **Efter:** Joseph Conrads liv. **Foto:** Witold Sobocinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** David Nadam, Mieczyslawa Kalisz. **Ark:** Teresa Barska, Allan Starski. **Musik:** Wojciech Kilar, Lech Branski. **Medv:** Marek Kondrat (Joseph Conrad), Graham Lines (Burns), Tom Wilkinson (Ransome), Bernard Archard (Kaptajn Ellis), Martin Wyldeck (Kaptajn Giles), John Quentin (Hamilton), Richard Bartlett (Lægen), Zygmuny Hübner (Kaptajn på »Vidar«), Eugeniusz Priwiezencew (Frenchy), Stanislaw Tym (Jacobus), Jerzy Zelnick (Havnefoged), John Bennett, Piotr Cieslak, Gordon Richardson, Peter Cartwright, Geoffrey Collins, Geoffrey Hinsliff. **Længde:** 105 min.

MARMORMANDEN
Cztowiek z marmuru. Polen 1976. **P-selskab:** »X«/»Zespoly Filmowe«. **P-chef/P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **P-ledere:** Alina Klobukowska, Andrzej Smulski, Elzbieta Kozlowska, Janusz Dziumowicz, Waldemar Krol. **P/Instr:** Andrzej Wajda. **Instr-ass:** Krystyna Grochowicz, Witold Holtz, Leszek Tarnowski. **Manus:** Aleksander Scibor-Rylski. **Ramaturg:** Boleslaw Michalek. **Foto:** Edward Klosinski. **Kamera:** Jacek Lomnicki. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugarowa, Maria Kalicinska. **P-tegn:** Allan Starski. **Ark:** Wojciech Majda, Maria Lubelska. **Dekor:** Maria Osiecka-Kuminek. **Kost:** Lidia Rzeszewska, Wieslawa Krop-Konopelska. **Musik:** Andrzej Korzynski. **Supplerende musik/Sange:** Jerzy Gerta, Zdzislaw Szpilman, spillet af den Polske hærs orkester med kor, Mazowsze statslige sang- og dansekompagni, og Czejanda koret. **Tone:** Piotr Zawadzki. **Fortællere:** Mieczyslaw Grabka, Andrzej Seweryn. **Medv:** Jerzy Radziwilowicz (Mateusz Birkut), Krystyna Janda (Agniesska), Tadeusz Lomnicki/Jacek Lomnicki (Jerzy Burski), Michael Tarkowski (Wincenty Witek), Piotr Cieslak (Michalak), Wieslaw Wojcik (Pa4tisekretær Jodla), Krystyna Zachwatowicz (Hanka Tomczyk), Magda Teresa Wojcik (Klipper), Boguslaw Sobczuk (TV programdirektør), Leonard Zajaczkowski (Fotograf), Jacek Domanski (Lydmand), Irena Laskowska (Museumsfunktionær), Zdzislaw Kozien (Agnieszkas far), Wieslaw Drzewicz (Ejer af »Ostoja«), Zazimierz Kaczor (Oberst), Ewa Zietek (Sekretær), Elzbieta Borkowska, Edmund Karwanski, Henryk Lapinski, Jerzy Moniak, Irena Oberska, Zbigniew Ploszaj Juliusz Roland, Maciej Szymborski, Mariusz Swigon, Krystyna Wolanska, Andrzej Wykretowicz. **Længde:** 165 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 28.8.80 – Grand (Polsk filmuge).

WILKOS PIGER
Panny a Wilka/Les demoiselles de Wilko. Polen/Frankrig 1978. **P-selskab:** »X«/Pierson Productions – Films Moliere. **P-leder:** Barbara Pec; Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Zbigniew Kaminski. **Efter:** Roman af Jaroslaw Iwaszkiewicz. **Foto:** Edward Klosinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Allan Starski. **Kost:** Wieslawa Starska. **Musik:** Karol Szymanowski. **Tone:** Piotr Zawadski. **Medv:** Daniel Olbrychski (Victor), Anna Seniuk (Jula), Christine Pascal (Tunia), Maja Komorowska (Jola), Stanislawa Celinska (Zosia), Krystyna Zachwatowicz (Kazia), Zofia Jaroszewska (Victors tante), Tadeusz Bialeszczynski (Victors onkel). **Længde:** 118 min. **Prem:** 26.8.80 – Grand (Polsk filmuge).

UDEN BEDØVELSE
Bec znieczulenia. Polen 1978. **P-selskab:** »X«. **P-leder:** Barbara Pec-Slesicka. **Instr:** Andrzej Wajda. **TV-sekvens-instr:** Mariusz Walter, Tomasz Debinski, Gabriela Milobedzka, Henryk Babulewicz. **Manus:** Agnieszka Holland, Andrzej Wajda. **Foto:** Edward Klosinski. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Ark:** Allan Starski. Musik: Piotr Derfel, Wojciech Mlynarski. **Tone:** Piotr Zawadski. **Medv:** Zbigniew Zapasiewicz (Jerzy Michalowski), Ewa Dolkoxska (Ewa Michalowska), Andrzej Seweryn (Jacek Rosciszewski), Krystyna Janda (Agata), Emilia Krakowska (Wanda), Roman Wilhelmi (Brunski), Kazimierz Kaczor (Chefredaktør), Igar Mayr (Ewas mor), Aleksandra Jasienska (Olenka), Marta Salinger (Gapsia), Stephania Iwinska (Barnepigen), Magda Teresa Wojsic (Jerzys advokat), Danuta Balicka-Satanowska (Dommeren), Zygmunt Kestowicz (Redaktionssekretær). **Længde:** 115 min. **Udl:** Dagmar. **Prem:** 26.9.80 – Dagmar.

DIRIGENTEN
Dyrygent. Polen 1979. **P-selskab:** »X«/»Zespoly Filmowe«. **Instr:** Andrzej Wajda. **Manus:** Andrzej Kijowski. **Foto:** Slawomir Idziak. **Farve:** Eastman. **Klip:** Halina Prugar. **Musik:** Beethovens 5. symfoni. **Medv:** John Gielgud (John Lasocki), Andrzej Seweryn (Adam Petryk), Krystyna Janda (Marta), Jan Ciecierski, Tadeusz Czechowski, Marek Dabrowski, Marysia Seweryn, Jozef Fryzlewics, Janusz Gajos, Mary Ann Krasinski, Anna Lopatowska, Mavis Walker, Stanislaw Gorka, Jerzy Kleyn, Elzbieta Strzalkowska, Jerzy Szmidt, Wojciech Wysochi, Stanislaw Zatloka. **Længde:** 101 min. **Prem:** 25.8.80 – Grand (Polsk filmuge).