

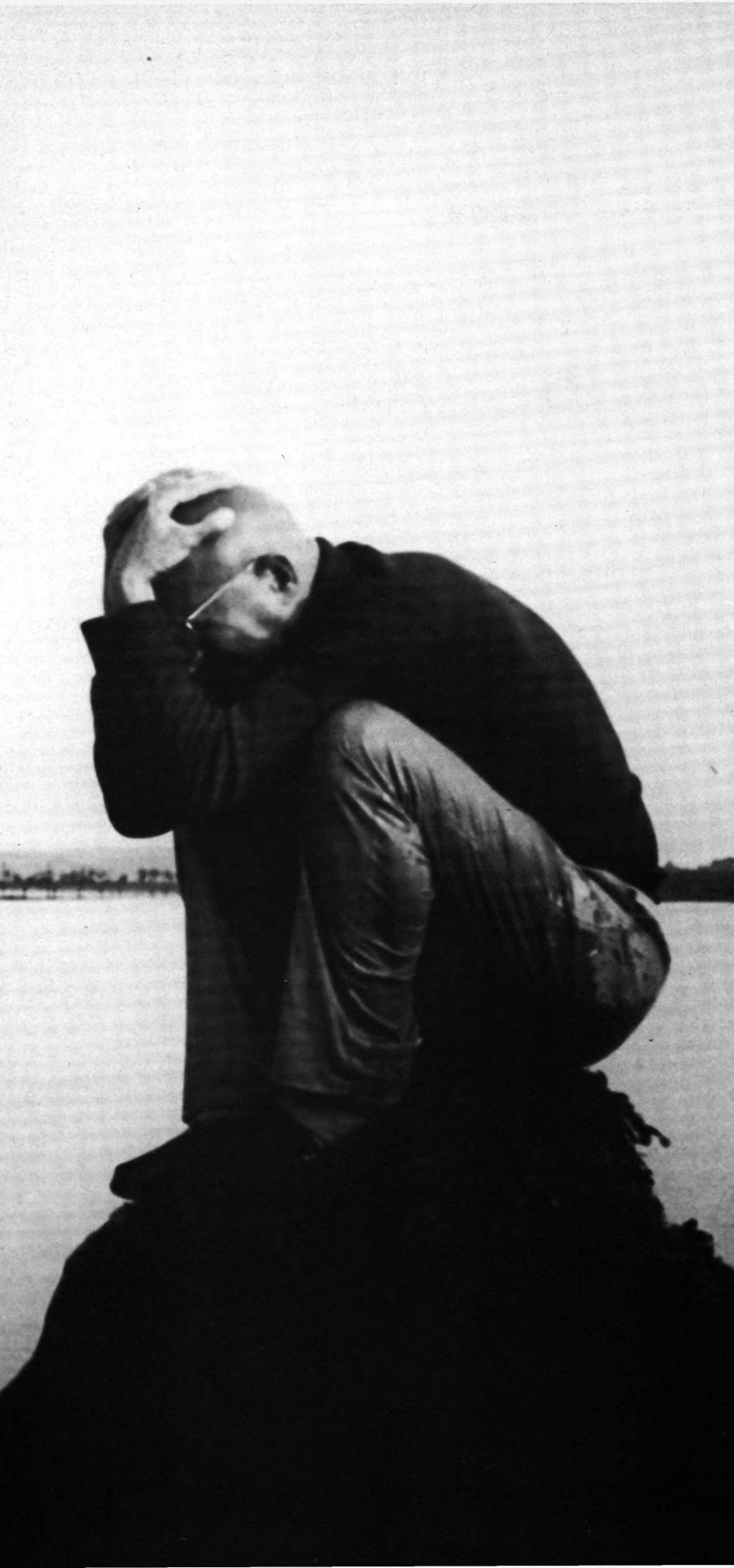
Peter Schepeleern



Den onde cirkel

Roman Polanskis værk i retrospektiv





Roman Polanskis første betydelige film er et kort eventyr om to mænd, der stiger op af havet, bærende på et stort klædeskab, som de så går gennem verden med; da de imidlertid overalt kun møder afvisning, fjendtlighed og vold, vender de sluttelig tilbage til havet, de kom fra.

I dette svendestykke, »To mænd og et skab« (Dwaj ludzie z szafa) - som Polanski lavede i 1958, endnu mens han gik på filmskolen i Lodz - finder man flere af de motiver, der bliver gennemgående i hans produktion. Som pessimistisk spådom om hans egen kunstneriske karriere har den dog vist sig ubegrundet. De værker, Polanski gennem en snes år er kommet slæbende med, hentet op fra inspirationens lunefulde urhav, er blevet mødt med ret så megen forståelse og entusiasme og står centralt både i den kritiske litteratur og i publikums bevidsthed.

Hans karriere begyndte med teaterroller allerede i drengearene, og i 1953-60 - da han gik på filmskolen - havde han roller i 11 polske film, deriblandt Wajdas »En generation«, »Lotna« og »De uskyldige troldmænd«. I sin filmskoletid instruerede han fem kortfilm - foruden »To mænd og et skab« også diplomfilmen »Gdy spadaja z nieba anioly« (dvs. Når englenerne falder fra himlen) om en gammel toiletterne, der drømmer om sin ungdom. Efter et par novellefilm, af hvilke »Le Gros et le Maigre« blev produceret i Frankrig, fik han i 1962 som 29-årig¹ mulighed for at lave sin første spillefilm. »Kniven i vandet« (Nóż w wodzie) placerede ham med ét slag blandt de vigtigste i den bølge af moderne instruktører, der manifesterede sig så originalt i mange lande i 60'ernes begyndelse: Skolimowski, Makavejev, Forman, Rocha, Guerra, Straub, Kluge, Oshima, Casavetes, Bellocchio, Bertoluccio og andre. Polanski er blandt de forholdsvis få af de lovende unge, der stadig uformindsket præger den aktuelle filmsituation.

Nu hvor hans produktion omfatter en håndfuld kortfilm og ti spillefilm, der har fået kritisk behandling i seks bøger² og et par hundrede artikler, er han på vej til at blive en moderne klassiker, hvilket passer meget godt med, at han på det seneste - under sit Københavns-besøg i forbindelse med premieren på »Tess« - har annonceret, at han overvejer at holde op med at lave film.

Det fremhæves ofte, at hans film er meget forskellige - »ligesom Picassos malerier er det«, er hans egen irriterede kommentar. For selv om hans film behandler forskelligartede subjekter, forholder sig til vekslende genrer og er lavet i flere forskellige lande, har det aldrig været vanskeligt for auteurkritikere at øjne sammenhænge og gennemgående motiver i Polanskis værk.

Hovedingredienserne er elementer fra det absurde teater og dets forudsætninger, fra horror-genren og den gotiske roman, fra psykiatrien og den freudianske drømmetydning, og fra hele det fantasmagoriske store overdrev af okkultisme, morbiditet og dæmoni.

I »To mænd og et skab« og de senere kortfilm er der tale om rent symbolske universer, der giver Polanski mulighed for at boltre sig

i fantastiske og absurdistiske effekter. Med »Kniven i vandet« er Polanski tilsyneladende fuldstændig på realistisk grund. Debutfilmen er først og fremmest et psykologisk kammerpil om tre personer, lukket inde i en begrænset lokalitet. Den unge omflakkende fyr bliver taget med på sejltur af den veletablerede, snart midaldrende sportsjournalist og hans unge kone. I det døgn, de tilbringer sammen i den trange båd på en ensom sø, udvikler der sig mellem de to mænd en jalousi og stadig mere forbitret konkurrence, der skyldes forskel i social status i det kommunistiske klassesamfund, forskel i alder, erfaringer og livsidealer, men især opstår der - naturligvis - banal seksuel kappestrid om kvindens opmærksomhed. Under den - formelt virtuost organiserede - realistiske overflade øjnes det polanski'ske univers: Det er den eneste af Polanskis film, der ikke rummer dødsfald, men der bliver til gengæld leget en symbolsk voldelig leg og en drukneulykke fingeres. Filmen adskiller sig ellers fra de senere ved at rumme sociale kommentarer: Den unge mand og pigen taler om desperationen i det - allerede dengang - underforsynede polske samfund, om udsigtsløsheden, om de unge elskende der aldrig har noget sted at gå hen (motiver, filmen har fælles med et af periodens mest opsigtsvækkende litterære værker, Marek Hlaskos »Ugens ottende dag«, der blev filmatiseret af Aleksander Ford med den legendariske Cybulski i hovedrollen). Filmen holder sig inden for den realistiske stil, men symbolerne trænger sig på, først og fremmest den af titlen tematiserede kniv, den unge mands eneste ejendom, der - med konnotationer som man ikke behøver at studere Freud i årevis for at tyde - står for mandigheden, den seksuelle magtposition, som de to mænd rivaliserer om.

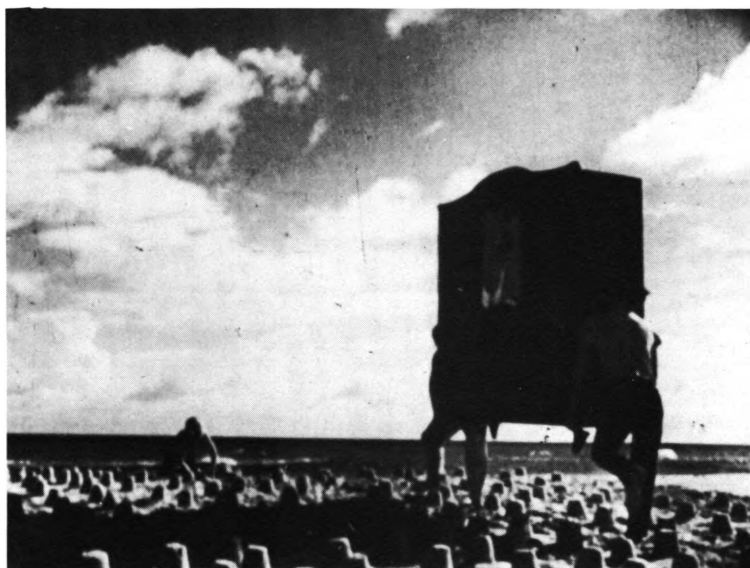
»Kniven i vandet« blev Polanskis første og hidtil eneste spillefilm i hjemlandet. Et par år efter fik han mulighed for at optage »Chok« (Repulsion), 1965, i England med den dengang endnu lidet kendte Catherine Deneuve i hovedrollen som den smukke pige, hvis seksualafsky gør hende til psykopatisk morder. Med denne film træder den typiske polanski'ske tematik umiskendelig frem. Filmen henter stemning, materiale og stereotyper i horror-filmen, i den ekspressionistiske og surrealistiske film. De psykologiske og psykiatriske betydninger skulle ikke tolkes frem, men lå åbent fremme i handlingsgangen. Filmen havde mindelser om Buñuel - den samme blanding af forstyrret seksualitet, dæmonisk besættelse og katolsk afsporing som i »El«, »Abismos de pasión«, »Ensayo de un crimen«, »Viridiana« og den senere »Dagens skønhed« - og var blandt de første af de mange moderne film, der beskæftiger sig med psykiatriske tilfælde. Andre eksempler er Altman's »Enhjørningen«, Stangerups »Farlige kys«, Loachs »Family Life«, Formans »Gøgereden« og Pages' »Ingen dans på roser« - en tematisk gruppe med aner helt tilbage til »Dr. Caligaris kabinet«.

I »Chok« - som i flere af de nævnte film - sættes den objektive virkelighed op mod den syges subjektivt forvanskede forestillinger.

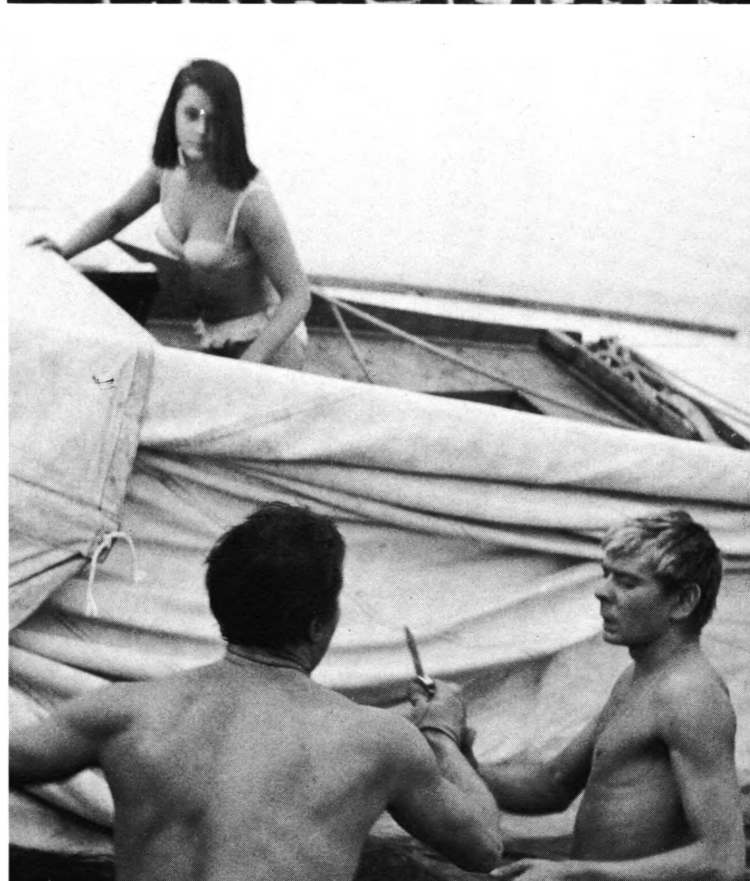
Polanski havde mange småroller i polske film, mens han gik på film-skolen. Her ses han, bagest, i »En generation«. Næste side øverst, en scene fra »Chok« - Catherine Deneuve lukket inde i sin mareridtsverden.



»To mænd og et skab«: De to mænd på vej tilbage til udgangspunktet. Næste side, i midten, en scene fra »Blind vej« - Lionel Stander, Françoise Dorleac og Donald Pleasence i den absurdistiske tragikomedie.



To mænd og en kniv - en scene fra Polanskis første spillefilm »Kniven i vandet«. Næste side, nederst, en scene fra »Vampyrernes nat« - Jack MacGowan og Polanski som professoren og hans lærling under generalprøven på deres vampyr-udryddelse.





På filmens virkelighedsplan fortæltes en knugende historie om en belgisk pige, der - i en lejlighed i det sommerlumre London - gradvis går fra koncepterne og bevæger sig over i den imaginære verden, hun frygter mest. Mens den ældre søster er på ferie med elskeren, krakelerer Carols sind. I sin angst for seksualiteten må hun myrde først værten, der prøver at voldtage hende, så den intetanende, naive tilbyder. Til sidst bliver hun fundet sammenbrudt og bevidstløs i den barrikaderede lejlighed.

På filmens fantasiplan oplever vi en paranoid mareridtsverden: Vægge og mure, der pludselig revner; skridt bag lukkede døre i lejligheden, når den skulle være tom; mænd der står gemt bag en dør, ligger skjult i sengen og kaster sig over den i drømmene altid forsvarsløse pige; hænder der jager ud gennem murenes pludselig gummiagtige masse og griber efter hende. I den ransagende kamerabevægelse gennem lejligheden til sidst viser fortælleren opsummerende vanviddets skueplads og ender med at udpege det mysteriøse udspring for disse mørke magter, der har huseret, idet der fokuseres på familiebilledet, hvori kameraet med stadig indsnævring af motivet når tilbage til barndommen og finder den lille lyse pige, der så drømmende står i halvlyset og slet ikke synes at ænse omgivelserne, allerede på vej mod sin dunkle destination.

I »Chok« er der et enkelt sort-humoristisk indslag i den knugende beretning: Da husets beboere, hidkaldt af den hjemvendte søster, ser sig om i den kaotiske lejlighed, opdager en forvirret ældre herre i slåbrok tilfældigt endnu et lig. Han reagerer med komisk benægtelse og trækker sig skyndsomst tilbage. »Blind vej« (Cul-de-Sac), som Polanski optog i England året efter, er blandt de ganske få moderne film, der overbevisende skaber filmiske sidestykker til det absurde teaters sorte komedier fra Beckett til Pinter.

Den absurdisme, der manifesterede sig så markant i 50'ernes og 60'ernes europæiske og amerikanske teater (med dramatikere som Beckett, Ionesco, Adamov, Arrabal, Genet, Vian, Albee, Frisch, Grass og Pinter) satte forbløffende få spor i tidens film, og det er først med den absurdistiske sorte humors gennembrud i amerikansk prosa med Nabokov, Heller, Feiffer, Southern, Pynchon, Barth og Vonnegut, at en tilsvarende bølge markerede sig i amerikansk film med værker som Kubricks »Dr. Strangelove«, Altmans »MASH«, Nichols' »Punkt 22«, Arkins »Små mord«, Roy Hills »Slagtehal 5« og Formans »Gøgereden«. Men når Polanski med »Blind vej« lavede så indforstået en version af den sorthumoristiske absurdisme, hænger det måske sammen med denne stils specielle østeuropæiske arv. Ionesco, Adamov og Nabokov var af østeuropæisk oprindelse. Tjekken Kafka og polakken Bruno Schulz havde dyrket den absurdistiske fortælling før nogen andre, og polakken Witold Gombrowicz havde med sin store roman »Ferdydurke« allerede i 1937 givet denne litterære strømning et hovedværk, der imidlertid - på grund af krigen og dernæst den kommunistiske kulturpolitik - først blev kendt i større

omfang tyve år senere. Den absurdistiske allegorisk-fantastiske kunstform er da også blevet dyrket med opfindsomhed i Østeuropa - ikke mindst efter overgangen til autoritær statsform - af en camoufleret avantgarde, der omfatter forfattere som polakkerne Slawomir Mrożek og Tadeusz Różwicz og tjekkerne Pavel Kohout og Václav Havel³.

I »Blind vej« peger talrige elementer på den absurdistiske tradition. Den bizarre lokalitet - middelalderborgen på en isoleret ø i tidevandshavet; personerne - den sære rigmand der har vendt konen, vennerne, arbejdet og hele verden ryggen og nu helliger sig sit amatøreri, sine høns og sin unge utro hustru, dertil de to besynderlige gangstere der kommer som ubudne gæster efter en fejlslagen opgave; endelig handlingsgangens forekomster af grinagtig morbiditet, komisk selvydmygelse og grotesk uforklarlig adfærd - såsom ægtemanden Georges transvestitiske udklædning i pigens natkjole, Teresas ondsksfulde og dumdristige leg med gangsteren bestående i at antænde papirstykker anbragt mellem hans tæer mens han sover, den døende gangsters forestillinger om at George i natkjolen er hans kone, den besynderlige bisættelse, for slet ikke at tale om de mange høns der traver rundt inde og ude og hvis æg i astronomiske mængder er stablet op overalt.

Georges groteske infantilitet peger på Gombrowicz' antihelt i »Ferdydurke«. De to strandede gangstere, der bestandig venter på, at chefen - en vis Mr. Katelbach - skal komme og udfri dem, har tydelige mindelser om de to vagabonder, der venter forgæves på Godot i Samuel Becketts skuespil (som Polanski lige så forgæves havde søgt forfatterens tilladelse til at filmatisere).⁴ Og hele den dramatiske situation omkring gangsterne, der uinviteret slår sig ned og tyranniserer husholdningens retmæssige medlemmer i et afsondret hus, kan forstås som en parafase over Hustons berømte »Key Largo« uden heroisme og Humphrey Bogart, udsat for sorthumoristisk farce à la en Harold Pinter'sk »Comedy of menace« som »Køkkenelevatoren«; mens situationen med nogle personer isoleret i en kritisk situation også peger på absurdistiske klassikere som Ionescos »Stolene«, Becketts »Slutspil« og Mrożeks »I rum sø« (om tre sultne mænd på en tømmerflåde).

Med »Vampyrernes nat« (Dance of the Vampires), 1967, tog Polanski springet over i den rent sort-humoristiske crazyfarce. Det var det traditionelle okkulte horror-materiale, hentet i Bram Stokers »Dracula«-roman og filmklassikere som Murnaus »Nosferatu« og Dreyers »Vampyr«, der her blev udsat for den absurde farces virkemidler. Historien om menneskers umærkelige forvandling til dæmoniske umennesker havde affiniteter med Ionescos allegoriske »Næsehornet« (men var uden eksplicitte politiske overtoner), og med sin komiske behandling af den græsseligste dæmoni kunne filmen opfattes som en illustration af Ionescos tese om, at »det komiske er tragisk og menneskets tragedie latterlig«⁵. Først og fremmest er vampyrspesialisten, professor Abronsius (fysiognomisk modelleret efter vampyrdoktoren i

Dreyers film), en katastrofe af grinagtig distraktion, dertil kommer hans lærlings groteske frygtsomhed - der hentede elementer hos Stan Laurel- og vampyrgrevesønnens homoseksualitet. Komiske højdepunkter er professorens malplacerede betagelse ved udsigten fra tårnet, da lærlingen i livsfarlig balancegang redder ham ud af en prekær situation; grevesønnens lystne forfølgelse af lærlingen i slottets gange; generalprøven på spidningen af vampyrens hjerte; den jødiske (!) vampyrs utilfredshed med den soveplads, han har fået anvist til sig og sin ligkiste.

I sin første amerikanske film, »Rosemarys baby« (1968), der også var den første baseret på et fremmed grundlag (nemlig Ira Levins bestseller-roman), forlod Polanski den absurdistiske humor, men gjorde så meget mere ud af motiverne okkultisme, morbidity og dæmoni, der blev kombineret med et suggestivt realistisk miljø. Hans tidligere film havde vakt stor opsigt blandt kritikere og et feinschmecker-publikum og modtaget flere udmærkelser ved festivaler. »Rosemarys baby« fik ingen udmærkelser, men blev til gengæld Polanskis gennembrud hos et massepublikum. Filmen, der var lavet med suveræn beherskelse af det hollywood'ske maskineri, opfyldte åbenbart et akut publikumsbehov for at få fortalt det utroligste okkulte nonsens på en absolut troværdig og perspektivrig måde, og fik en strøm af efterfølgere af hvilke Kubricks »The Shining«, tolv år senere, forhåbentlig vil vise sig at være *the last to end them all*.

Der var Faust-agtige reminiscenser i historien om den ambitiøse skuespiller Guy, der »sælger« sin unge kone til heksene, så hun kan føde djævelens barn, til gengæld for et gennembrud. Pointen er, at historien, der foregår i et samtidigt New York-miljø, konsekvent er fortalt fra hustruen Rosemarys point of view, således at det ikke lader sig afgøre, om det faktisk drejer sig om hekseri og djævelbørn eller om det - som i »Chok« og senere »Den nye lejer« - blot er historien om et sygt menneskes virkelighedsfordrejninger.

Efter denne studie i kunstnerkarrierens omkostninger vendte Polanski sig til et ærgerrigt projekt, Shakespeare-filmatiseringen »Macbeth« (1971), hvor han på manuskriptet samarbejdede med den dynamiske engelske teaterkritiker og dramaturg Kenneth Tynan. Polanski havde i de mellemliggende år, helt præcist i august 1969, haft den traumatiserende oplevelse, at hans gravide hustru, Sharon Tate, sammen med tre venner og en gæst blev myrdet i deres hjem i Los Angeles. Pressen kastede sig over sagen med umættelig sensationslyst og gik ikke af vejen for at antyde, at forbruddet var løn som forskyldt for parrets angiveligt amoralske levevis. Polanski afviser selv pure, at »Macbeth« skulle være en kunstnerisk reaktion på tragedien⁶, men det er svært at forestille sig at scenen, hvor lejemorderne trænger ind på Macduffs borg, mens han er borte, og dræber børnene og hustruen, eller måske især scenen, hvor Macduff får underretning om mordene, ikke har haft en stærkt personlig

karakter for Polanski, som opholdt sig i London, da Manson og hans kultmedlemmer begik mordene:

Your castle is surpris'd; your wife, and babes

Savagely slaughter'd: to relate the manner,

Were, on the quarry of these murder'd deer,

To add the death of you?⁷

Kenneth Tynan havde i 1952 - i begyndelsen af sin karriere - hævdet, at »Macbeth is unique among the tragedies in that none of the leading characters ever mentions sexuality«⁸. Da han nu adapterede teksten til filmen, lagde han (og Polanski) paradoksalt nok netop vægt på det seksuelle motiv og den seksuelle motivation. For faktisk *har* teksten en passage, hvoraf det ret eksplicit fremgår, at Lady'en driver sin mand til kongemordet ved at sammenligne hans forbryderiske mod med hans seksuelle potens:

Art thou afeard

To be the same in thine own act and valour,
As thou art in desire? (...)

When you durst do it, then you were a man ...⁹

For at understrege seksualiteten og ikke blot ren ambition som drivkraft bag mordet, har Polanski gjort Macbeth og hans kone til unge mennesker - »if the Macbeths are young they have everything to win or lose«¹⁰ - og kan da også tilgodese producenten Hugh Hefners *Playboy*-ønskesed samme ved at lade den smukke Francesca Annis udføre den berømmelige søvngængerscene kun iført sit lange hår, hvilket oven i købet skulle være historisk korrekt, for så vidt som natkjolen vist nok ikke var kendt i det 11. århundredes Skotland. Den seksuelle tolkning af tragedien har Polanski og Tynan for øvrigt kunnet finde inspiration til i de nyskabende essays om Shakespeare, »Shakespeare vor samtidsge«, som Polanskis landsmand Jan Kott udsendte i 1964, og hvor Shakespeare ses som en forgænger for det absurde teater. Det hedder her om Lady'en: »Hun forlanger, han skal myrde for at bevise sin manddomskraft, næsten som om det drejede sig om en kærlighedsakt«¹¹. Hos Kott har de også kunnet finde en understregning af, at »Macbeth« basalt står i blodets tegn: »Macbeth begynder og ender med et blodbad. Der bliver stadig mere blod. Alle vader i det, det oversvømmer scenen. En *Macbeth*-isenesættelse, der ikke fremmaner billedet af en verden sejlen-de i blod, vil altid være en forfalskning«¹². I den henseende er Polanskis film den ægte vare. Med forståelse for kravet om den obligatoriske scene viser han (i modsætning til Shakespeare) selve kongemordet, og hovederne ruller som de skal.

Den efterfølgende film, »Hva?« (Che?), der blev lavet som en italiensk-fransk-vesttysk co-produktion i 1973, er måske det nærmeste, Polanski er kommet en såvel kritisk som kommerciel fiasko. Historien om den naive, splitternøgne pige, der flygter fra sine forfølgere og søger tilflugt i et sælsomt italiensk riviera-hotel, hvor hun efterstræbes på forskellige ret bizarre måder af diverse herrer,

indtil hun flygter, lige så nøgen som da hun kom, var tydeligvis tænkt som en skæmtsom, allegorisk meta-film om livet, drifterne og kunsten (især filmkunsten). Men de aparte indfald, de absurdistiske, groteske og humoristisk-morbide elementer, dannede ikke nogen særlig overbevisende helhed.

»Hva?« kunne tyde på, at Polanski var gået i stå i koket selvkommentering og kaptivøs uforbindtlighed. Men hans næste film, den amerikanske »Chinatown« fra 1974, viste ham overraskende på højden af sin skaberkraft og med en stærkere kunstnerisk disciplin end nogen sinde siden debutfilmen, hvilket måske også hang sammen med, at han arbejdede inden for en klassisk amerikansk genre med rige traditioner. »Chinatown« er en detektivfilm, en *private eye*-thriller, der både hvad angår intrigenes labyrintiske udpekulering og det autoritative hovedrollespil (Jack Nicholson som J. J. Gittes) er på højde med »Ridderfalken« og »Sternwoodmysteriet«. Samtidig følger filmen en rigdom af psykologisk finesse og tematisk perspektiv til den klassiske dramaturgi i sin raffinerede historie om det både livgivende og dødbringende vand, om den råddenskab man uvægerligt finder dybest nede hvis man søger ihærdigt, om desillusionen og kærlighedens magtesløshed. Fortælleteknisk er den en af amerikansk films helt store triumfer i 70'erne.

I den franskproducerede »Den nye lejer« (Le Locataire), 1976, der fortalte en uhyggelig psykiatrisk-fantastisk beretning med okkulte overtoner om en chikaneret polsk lejer i en parisisk ejendom, havde Polanski fundet materiale i en roman af franskmanden Roland Topor, der - ligesom Polanski - er født i Paris som søn af polske forældre. Topor er først og fremmest kendt som tegner, en surrealistisk, dæmonisk-fantastisk grafiker med en helt personlig fantasi-verden¹³. Han har karakteristisk nok også en direkte forbindelse til det absurde teater, idet han sammen med Arrabal grundlagde teatergruppen »Groupe Panique«, der havde som mål at videreføre absurdist-pioneren Antonin Artauds ideer om et »Grusomhedens Teater« (som i øvrigt også har klare affiniteter med Polanskis kunstneriske metode).

Filmen ligger tematisk tæt op ad »Chok« og (muligvis!) »Rosemarys baby«. Også her drejer det sig om en person, som mere og mere kommer i sine vrangforestillingerens vold. Men hvor »Chok« camouflerede overgangene mellem det objektive og subjektive - og »Rosemarys baby« fuldstændig lod det subjektive plan absorberes af det objektive - er »Den nye lejer« en mere bogstavelig *case history*, der uden mulighed for misforståelser viser hovedpersonens psykose gennem skift mellem subjektiv fordrejning og objektiv erkendelse.

Filmen bød på den hidtil største skuespillerpræstation fra instruktøren selv, der havde haft småroller i kortfilmene, været en morsom lærling i »Vampyrernes nat«, en forrykt flipper i »Hva?« og i »Chinatown« en styg dværgagtig gangster, der snittede Jack Nicholson i næsen. Polanski, der er en forholdvis lille person (5,5 fod, dvs. 167 cm)¹⁴, anbringer med selvpinerisk forkærlighed



»Rosemarys baby« – Mia Farrow føres tilbage af ægtemanden (John Cassavetes) og lægen efter forsøget på at bryde ud af ondskabens cirkel.



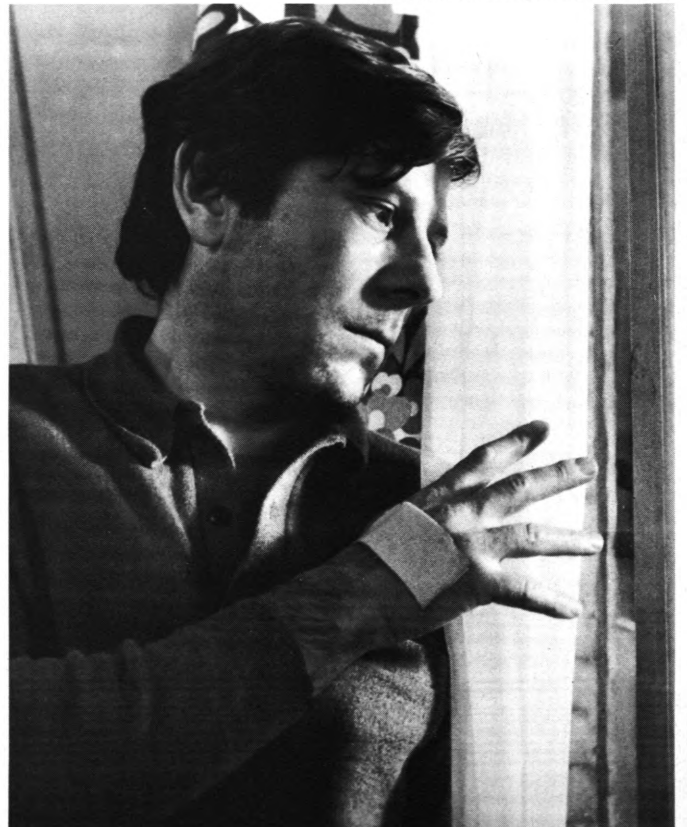
»Hva'?!« – Sydne Rome som den unge pige i en bizar verden konfronteres med Marcello Mastroiannis virilitet.

»Chinatown« – Jack Nicholson som detektiven.



»Macbeth« – Jon Finch og Francesca Annis som det forbrøderiske unge kongepar.

»Den nye lejer« – Polanski som den paranoide lejer.







sig selv i roller som latterlig gnom således også her i rollen som den forfulgte, ynkværdige lejer, der må give op i kampen mod det ondskabsfulde komplot, han føler sig som offer for.

For øvrigt havde Ionesco i enakteren »Le nouveau locataire« (1957) allerede givet en absurdistisk skildring af en lejer, tynget af konventionerne (symboliseret af den uendelige strøm af møbler, der bæres ind) og omgivelsernes pres (den påtrængende værtinde), en sand Ionesco'sk »victime du devoir«¹⁵. Polanskis lejer er også et sådant »pligtens offer«.

»Tess«, Polanskis seneste film, produceret i Frankrig 1979 for det hidtil største budget, han har arbejdet med (40 millioner francs), er en filmatisering af et af den engelske romankunsts mest læste værker, Thomas Hardys »Tess of the d'Urbervilles« fra 1891. Hardys roman fortæller en engageret og lidt melodramatisk historie fra Hardys fiktive distrikt Wessex i Sydvestengland om den stakkets bondepige Tess Durbeyfield, en »ren kvinde« (som det hedder i undertitlen) der falder tragisk men ærefuldt på den viktorianske kønsmorals slagmark.

Hendes fordrukne far erfarer en dag tilfældigt, at hans familie er sidste skud på den fornemme d'Urbervilles-slægt, der engang i fortiden herskede på egnen. Forældrene sender hende derfor til, hvad de formoder er rige slægtninge. Tess bliver antaget som hønsepige på den rige d'Urbervilles-gård, men det viser sig, at familien blot er velhavere, der har købt sig et fint navn. Sønnen Alec efterstræber sin smukke »kusine« og forfører hende. Hun vil dog ikke acceptere rollen som hans elskerinde og vender tilbage til forældrehjemmet, hvor hun føder et barn, der snart efter dør. På en anden gård, hvor hun siden får arbejde, møder hun den idealistiske og naive præstesøn Angel Clare, der forelsker sig i hende. På grund af sin skamfulde fortid tøver hun med at modtage hans frieri, bekender så alt i et brev, som han ved en skæbnesvanger tilfældighed ikke modtager, hvilket hun opdager for sent. De bliver gift, og først på bryllupsaftenen, inden sengetid, kommer sandheden frem. Det viser sig, at Angel også har en lille synd at bekende, hvilket Tess straks tilgiver ham. Da hun imidlertid fortæller om *sin* fortid, er Angel som ramt af lynet. »The woman I have been loving is not you!« - »But who?« - »Another woman in your shape!«¹⁶.

Angel forlader sin hustru, rejser til Brasilien, og Tess fortsætter sin via dolorosa, forarmet og ydmyget, indtil hun til sidst, af hensyn til sin fattige familie, modtager tilbuddet fra levemanden Alec, som hun har mødt igen, og bliver hans elskerinde. Da Angel omsider besinder sig og vender tilbage, er det således (igen!) for sent. Men Tess myrder Alec og flygter med Angel. De oplever en kort landlig lykke, indtil politiet indkredser dem. Til slut føres Tess bort til byen, hvor hun skal dømmes og hænges.

»Tess« - Nastassia Kinski og Peter Firth i den rustikke idyl.

Hardys romaner er præget af et fundamentalt, nærmest metafysisk sortsyn. Det går hans personer skævt og tragisk, ikke blot fordi menneskene i det store og hele er hykleriske, dømmesyge, ærgerrige, egoistiske, snobbede, men også fordi skæbnen simpelt hen vil det sådan. Polanski føler handlingsmæssigt Hardy i hovedtrækkene - lige så lidt som forfatteren har han, forståeligt nok, kunnet forestille sig, at vor yndige Tess virkelig kunne myrde Alec med en brødkniv, og springer hændelsen over - men han kommer til sit subjekt med mindre patetisk melodramatik og med mindre entydig psykologisk persontegning.

Filmen viser - som romanen - de umenneskelige konsekvenser af den viktorianske moralopfattelse, der dikterer, at den kvindelige ære ene og alene er et spørgsmål om at gå seksuelt ren ind i ægteskabet og forblive ægtemagen tro. Det er måske ikke det mest brændende aktuelle spørgsmål at diskutere i 1980'erne, og Polanski synes da også at have koncentreret sin opmærksomhed om at realisere selve den tragisk-smukke vision af Tess' livsbane. Han har forvandet den moralske og sociale indignation til underskønne billeder (af Geoffrey Unsworth og - efter dennes pludselige død under optagelserne - Ghislain Cloquet). Det stemningsmættede sydengelske landskab (der spilles af det nordfranske ditto), ofte indsvøbt i tåge, solnedgangsrødme eller tussmørketrylleri, draperer sig effektivt omkring Nastassia Kinskis tåreblændede skønhed, der synes at være instruktørens egentlige fascinationspunkt, ligesom han åbentbart også har lettere ved at indleve sig i Alec, libertineren med forkærlighed for purunge nymfer, end i den selvretfærdigt moraliserende Angel, der oven i købet har »Kapitalen« liggende på natbordet.

Hvad angår periode-billedet og den male-riske visualitet er filmen måske ikke så frapperende som Ridley Scotts oversete Conrad-adaption »Duellanterne« og ikke så storslået virtuos som Kubricks »Barry Lyndon« efter Thackeray, men overgår selvsagt langt John Schlesingers bovlamme »Fjernt fra verdens vrimmel«, der for øvrigt ejendommeligt nok er den eneste tidligere Hardy-filmatisering siden stumfilmen¹⁷.

Fortælleteknisk er filmen tungt henadskridende - svarende til Tess' skæbne - især med udnyttelse af funktionelle statiske totalbilleder. Det er interessant at konstatere, at den engelske filmkritiker Charles Barr i sin fremragende artikel »CinemaScope: Before and After« fra 1963 giver en passage fra Hardys roman som eksempel på, hvordan bredformatets statiske totalbillede kan være den eneste rigtige filmatiseringsløsning¹⁸. Netop den pågældende scene - Tess' tilståelse på bryllupsnatten - er realiseret således af Polanski. Blot ved hjælp af en fokusændring styres tilskuerens opmærksomhed i det ubevægelige totalbillede, idet Tess' ansigt forrest til venstre er i fokus mens hun fortæller, hvorefter fokus flyttes til Angel i baggrunden til højre, for at hans reaktion kan aflæses.

Ses »Tess« i sammenhæng med det øvrige Polanski-værk, vil auteur-kritikeren be-

mærke temaet to mænds rivalisering om én kvinde fra »Kniven i vandet«, den angste driftsbeherskede kvindes mord på en mand fra »Chok«, kvinden manipuleret af mændene som i »Rosemarys baby« og »Hva?«, de store landskabsvidder à la »Macbeth«, straffen for en uforskyldt, forborgeren brøde som i »Chinatown«, for slet ikke at tale om hønse-ne fra »Blind vej«.

Polanskis bidrag til den romantiske periodofilm er måske ikke et af hans interessanteste værker, men den er et værk af en suveræn behersker af mediet.

Set i retrospektiv er det ikke blot evidenter, at Polanskis film fra »To mænd og et skab« til »Tess« rummer en række fælles elementer og motiver. Det er også påfaldende, at filmene kan ses som en lang række fantasifulde variationer over den samme fabel, den samme erfaring: Polanskis film fortæller om ensomme mennesker, der er lukket inde i den onde cirkel, isoleret i *det ondes* cirkel.

I de fleste af filmene markeres dette endda i den rent formelle dramaturgiske opbygning, normalt via entré og exit der danner en symmetrisk ramme omkring et lukket univers. »To mænd og et skab« begynder således med at de to mænd kommer op af havet, og slutter - efter deres forgæves vandring i den fjendtlige verdens kreds - med at de går tilbage i det. »Kniven i vandet« begynder med ægteparret på vej i bilen, det meste af filmen udspilles så i sejlbadens klaustrofobisk begrænsede lokalitet, og filmen slutter med

ægteparret på vej væk i bilen.

»Chok« begynder og slutter med kamera-bevægelser henholdsvis væk fra og hen mod et menneskeligt øje, og det meste af handlingen foregår i en lejlighed. »Blind vej« begynder med gangsternes ankomst til den fra omverdenen isolerede borg, hvor handlingen så udspilles, og slutter med de fleste af personernes flugt væk igen. »Vampyrernes nat« begynder med professoren og hans lærings ankomst i kane til landsbyen ved vampyrslottet, hvor handlingen udspilles, og den slutter med deres rejse væk derfra. »Rosemarys baby« begynder med kameraets fugleperspektivisk dalende udpegning af den dystre New York-ejendom, der skal være skueplads for historien (som hovedsagelig udspilles i en dæmoniseret lejlighed), og slutter med den omvendte bevægelse væk. »Macbeth« begynder og slutter med et besøg hos heksene, og holder sig mest inden for borgenes tykke, fængselsagtige mure. »Hva?« begynder med, at den unge kvinde løber væk fra vejen og søger tilflugt for sine forfølgere i hotellet nedenfor på skrænten, og den slutter, omvendt, med at hun løber tilbage til vejen på flugt for andre forfølgere og kører bort. »Chinatown« markerer undtagelsesvist ikke cirkelbevægelsen formelt, men tematisk fremgår det, at detektiven er i færd med at gøre en tragisk erfaring, som han allerede én gang før har gjort. »Den nye lejer« begynder med »den gamle lejer«, en ung kvinde, der efter et selvmordsforsøg ligger på hospitalet, indhyllet i bandager, og

»Tess« - Nastassia Kinski og Peter Firth i skæbnestunden.



skriger af sine lungers fulde kraft, og den slutter med den nye lejer i præcis den samme situation. Det meste af den mellemliggende handling foregår i den trange lejlighed. »Tess« begynder med, at de unge festklædte bondepiger - hvoriblandt Tess - kommer gående i procession, fra baggrunden af billedes venstre side frem mod forgrunden, og filmen slutter med, at Tess, i en mere dystre procession, bliver ført bort mod domfældelse og død, i den symmetrisk omvendte bevægelse fra forgrundens midte og bagud mod horisonten til højre.

Og det, som rummes inden for den cirkel, personerne eller fortælleren fører os ind i, er ondskab, herskesyge, dæmoni, undergang og alle isolationens kvaler. I »To mænd og et skab« møder vores hovedpersoner en afvisende og direkte voldelig verden, hvor de ikke kan opnå kontakt. I »Kniven i vandet« er det dæmoniske mest afdæmpet, her gælder det kun den seksuelle rivalisering, generations-rivaliseringen, en konflikt om samvittighed og selvspekt. I »Blind vej« befinder personerne sig i en verden af frustreret, ubesvaret ensomhed og dødelig trussel. I »Vampyrernes nat« og »Rosemarys baby« er ondskabens, som venter i personernes lukkede univers, til at få øje på: Vampyrer og hekse, ja selv Satan er på spil. I »Macbeth« råder den morderiske ambition, forbrydelsens onde cirkel. I »Hva?« er tonen let, men her drejer det sig om personernes tyranni over for hinanden, den diktatoriske fader, den pasha-agtige søn der dog må iføre sig tigerskind eller polituniform for at føle sig de erotiske opgaver voksen. I »Chinatown« afdækkes en verden af korruption, løgn, afpresning, mord og - som den dybeste forborgne brøde - incestuøs voldtægt. I »Chok« og »Den nye lejer« drejer det sig om den psykisk nedbrudtes førermødede forfølgelses-helvede. I »Tess« træder den uskyldige pige i begyndelsen ind i skæbne-runddans, og hun forlader den til sidst - efter at have tilbragt natten i Stonehenges magiske oldtidscirkel - for at begive sig til straffen og døden.

Netop filmenes slutninger er karakteristiske: Der findes ingen frelse i den onde cirkel. De »To mænd og et skab« må gå tilbage med uforrettet sag. I »Kniven i vandet« ses bilen med ægtefællerne til sidst holdende ubeslutsomt i vejkrydset: Ægtemanden sidder fast i sit skisma. Hvis han kører til den ene side - hjem - har han indrømmet, at konen har bedraget ham, hvis han kører til den anden side - til politiet - må han indrømme, at han har forvoldt drengens død. Det er et spørgsmål om maskulin selvspekt kontra skyldbetyngt samvittighed. I »Chok« er Carol sunket ned i det dybeste apatiske mørke, da hun bliver fundet til sidst. I »Blind vej« sidder George alene tilbage på en sten i tidevandet, forladt af alle kalder han grædende på sin første hustru. I »Vampyrernes nat« synes udfrielsen undtagelsesvist at være lykkedes: Kanen suser af sted gennem sneandskabet, bort fra det hjemsogte slot, med professoren, lærlingen og den yndige heltinde, alle undsluppet de onde forfølgere, indtil det i den beske slutpointe afsløres, at pigen

er blevet smittet af det onde. I filmens sidste minut sætter hun de just fremvoksede, glubske vampyrtænder i sin elskedes nakke, med det resultat at ondskaben nu vil brede sig uden for Transsylvaniens bjerge, ud i den vide verden. »Rosemarys baby« slutter med ondskabens triumferende sejr, da Rosemary, der gennem hele filmen så forbitret har kæmpet mod djævelen og alle hans gerninger, falder til føje og vugger sit lille djævelbarn. I »Macbeth« er Polanski endda på interessant vis gået uden om Shakespeare for at få sin »onde« slutning hjem: Hvor Shakespeare slutter med, at den gode Malcolm, søn af den myrdede kong Duncan, efter at Macduff har fældet Macbeth, udråbes til ny konge, går Polanski videre og viser - i en stum scene - hvordan Donalbain, Malcolms bror som altså ikke blev konge i denne omgang, opsøger heksene ligesom Macbeth gjorde i begyndelsen: Magtdramat om blodets trone kan fortsætte ... I »Chinatown« går det til slut så galt, som det kan: Detektiven, der omsider har udrettet alle sagens spegede tråde, må se sin elskede blive myrdet på fuldt legal vis, mens ondskaben - personificeret af Noah Cross i John Hustons skikkelser - har fået sin position styrket. I »Den nye lejer« drives vor stakkels forfulgte anti-helt langsomt, men uopholdeligt mod den desperate skæbne, som også blev den forrige lejer til del. Kun i »Hva?« lykkes det faktisk heltinden at gøre sig fri til sidst, at undslippe isolationen i det fortryllede miljø. Men da elskeren følger efter hende, trygler hende om at vende tilbage og spørger, hvorfor hun forlader ham, svarer hun, fra ladet af den lastvogn der kører bort med hende, at det er fordi denne her film må slutte! Man kan vel opfatte denne udfrielses-slutning, der afsløres som en illusionsbrydende medie-vits, som undtagelsen der bekræfter reglen.

Selv i Polanskis urealiserede projekter fortsætter øjensynlig fabeln om den onde cirkel: »Paganini« skulle fortælle om den berømmelige violinist, hvis geni ifølge legenden var af djævelsk oprindelse; »The Donner Pass« skulle baseres på den autentiske beretning om en gruppe mormon-indvandrerer, der i 1847 sneede inde i et bjergpas i Sierra Nevada og siden blev anklaget for kannibalisme; »The Hurricane« (der blev overtaget af Jan Troell) var om det isolerede øsamfund der hærages af autoriteternes umenneskelige love og naturens ødelæggende ondskab; »The Pirate« om sørøveren i hans forbryderiske lilleverden. Kun »The Day of the Dolphin« (som Mike Nichols realiserede) synes ikke indlysende at forholde sig til denne tematik.

En autobiografisk indfaldsvinkel til Polanskis univers kunne være fristende: Ghetto-barnet fra Kraków slap for koncentrationslejren (hvor moderen døde), fordi hans far klippede pigtråden over og hjalp ham til flugt¹⁹. Men uden for ghettoen fandt han kun en anden ond cirkel at bryde igennem. Måske vi skal forstå hans historier om ondskaben, der spærrer de ensomme inde i sin kreds og altid sejrer til sidst, som besværgelser - mere og mere desperate besværgelser.

NOTER

1. De litterære kilder er uenige om Polanskis fødselsdato. Ifølge Tynan, som synes at være bedst underrettet, er Polanski født 18.8.1933.
2. Jacques Belmans: Roman Polanski, Cinéma d'aujourd'hui 67, Seghers, Paris 1971. Ivan Butler: The Cinema of Roman Polanski, The International Film Guide Series, New York/London 1970. Pascal Kane: Roman Polanski, Ed. du Cerf, Paris 1970. Enrico Magrelli: Roman Polanski, Edizioni il Formichiere, Milano 1979. Stefano Rulli: Roman Polanski, Il castoro cinema nr. 15, La nuova Italia, Firenze 1974. Nina Thymlark: Polanski's Films. Psychoanalysis based on Symbolic Language, Studentlitteratur, Lund 1978.
3. Om absurd teater, jf. Martin Esslin: The Theatre of the Absurd, rev. ed., Penguin, Harmondsworth 1968. Arnold P. Hinchliffe: The Absurd, The Critical Idiom 5, Methuen, London 1969. John Russell Taylor: Anger and After, rev. ed. Penguin, Harmondsworth 1963. Polsk introduktion, Danmarks Radio/Arena, Fredensborg 1964.
4. Jf. interview i Joseph Gelmis: The Film Director As Superstar, Doubleday, New York 1970, p. 149.
5. Eugene Ionesco: Notes et contre-notes, Gallimard, Paris 1962, p. 14.
6. Jf. interview i Playboy, december 1971, pp. 98, 100.
7. Macbeth, IV, iii.
8. Kenneth Tynan: Curtains, Longmans, London 1961, p. 25.
9. Macbeth, I, vii.
10. Kenneth Tynan: The Sound of Two Hands Clapping (essayet »Magnetic Pole: a portrait of Polanski«), Holt Rinehart and Winston, New York 1975, p. 99.
11. Jan Kott: Shakespeare vor samtidige, Hasselbalch, København 1966, p. 93.
12. Jan Kott, op. cit., p. 90.
13. Om Roland Topor, jf. Jörg Krichbaum & Rein A. Zondergeld: DuMont's kleines Lexikon der Phantastischen Malerei, DuMont, Köln 1977, pp. 242 ff.
14. Jf. Playgen-interview, p. 116.
15. Jf. Eugene Ionesco: Théâtre II, Gallimard, Paris 1958.
16. Norton Critical Edition, New York 1965, p. 192.
17. I 1924 blev »Tess of the d'Urbervilles« udsendt af MGM, instrueret af Marshall Neilan, med Blanche Sweet som Tess.
18. Jf. Barr: »CinemaScope: Før og efter« i Monty & Pail (eds): Se - det er Film III, Fremad, København 1966, pp. 196-197.
19. Jf. interview i Joseph Gelmis, p. 141.

TESS

Tess. Frankrig/England 1979. **P-selskab:** Renn Productions/Burrill Productions. I samarbejde med Société Française de Production. **Ex-P:** Pierre Grunstein. **P:** Claude Berri. **Co-P:** Timothy Burrill. **As-P:** Jean-Pierre Rassam. **P-leder:** Paul Maigret. **I-leder:** Alain Depardieu. **Instr:** Roman Polanski. **Instr-ass:** Thierry Chabert, Hugues de Laugardiere, Romain Goupil. **2nd unit-instr:** Hercules Belleville. **Manus:** Gérard Brach, Roman Polanski, John Brownjohn. **Efter:** Thomas Hardys roman »Tess of the d'Urbervilles« (1891 - da. udg. »Tess d'Urberville«). **Foto:** Geoffrey Unsworth, Ghislain Cloquet. **Kamera:** Jean Harnois. **Farve:** Eastman. **Klip:** Alastair McIntyre, Tom Priestley. **P-tegn:** Pierre Guffroy. **Ark:** Jack Stephens. **De-ko:** Pierre Lefait, Bryan Graves, Jean Revel, Jean-Claude Sevenet. **Rekvis:** Marcel Laude, Pierre Biet. **Kost:** Anthony Powell. **Garderobe:** Therese Ripaud. **Koreo:** Sue Lefton. **Musik:** Philippe Sarda. **Arr:** Peter Knight. **Tone:** Jean-Pierre Ruh, Jean Neny, Peter Horrocks, Alex Pront. **Lyd-E:** Jean-Pierre Lelong. **Medv:** John Collin (John Durbeyfield), Albert Simono (Parson Tringham), Nastassia Kinski (Tess), Brigid Erin Bates, Jeanne Biras (Piger), Peter Firth (Angel Clare), John Bett (Felix Clare), Tom Chadbon (Cuthbert Clare), Rosemary Martin (Mrs. Durbeyfield), Geraldine Arzul, Stephanie Treille, Elodie Warnod, Ben Reeks (Børn), Jack Stephens (Mand i kro), Lesley Dunlop, Marilynne Even (Piger i hønsehus), Jean-Jacques Daubin (Retsbetjent), Sylvia Coleridge (Mrs. d'Urberville), Jacob Weissbluth (Bondekold), Peter Benson (Religiøs fanatiker), Jacques Mathou, Veronique Alain (Høstarbejdere), Richard Pearson (Præsten fra Marlott), Fred Bryant (Mejeristen Crick), Ann Tirard, John Barrett (Eldre mejerister), Carolyn Pickles (Marian), Suzanna Hamilton (Izz), Caroline Embling (Retty), Josine Comellas (Mrs. Crick), Arielk Dombasle (Mercy Chant), David Markham (Mr. Clare, præst), Pascale De Boysson (Mrs. Clare), Gordon Richardson (Præst ved bryllup), Patsy Smart (Husholderske), Dicken Ashworth (Groby), Jimmy Gardner (Kræmmer), Reg Dent (Carter), John Gill (Vært), Forbes Collins (Ny lejer), Keith Buckley, John Moore (Postbude), Patsy Rowlands (Værtinde), Lina Roxa (Portner-ske), Graham Weston (Politimand). **Længde:** 171 min., 4650 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Kærne. **Prem:** 18.9.81 - Dagmar + Grand + Saga 1-2 (Århus).