



Rysa (2008, *The Crack*, instr. Michał Rosa).

Nye tider – nye håb?

Polsk film efter kommunismens sammenbrud

Af Mikołaj Jazdon

Kommunismens sammenbrud i Polen, der som i de øvrige østeuropæiske lande tog sin begyndelse i 1989, medførte markante ændringer i polsk film. Censuren blev ophævet, og den frie markedsøkonomi sørgede for, at den filmproduktion, der tidligere havde været statsstyret, nu blev næsten fuldtud privatiseret. Filmen mistede på den måde den privilegerede position, den havde haft før. Den blev ikke

længere set som den førende kunstart, og filminstruktører blev ikke længere anset for at være nationale talsmænd, der gennem filmiske metaforer og symboler kommunikerede med befolkningen hen over hovedet på systemets filmcensorer. Den nye, post-kommunistiske æra skulle derfor på mange måder vise sig at blive noget af en kunstnerisk udfordring for polsk film.

Ulve i det postkommunistiske samfund.

Med introduktionen af det frie marked skete der store omvæltninger i den polske samfundsstruktur. Klasseskellene blev markant tydeligere end i de kommunistiske år, hvor stort set alle var lige fattige. Pludselig skulle man i Polen forholde sig til helt nye samfundsfænomener så som arbejdsløshed og hjemløshed eller milliongevinster og millionærer. Disse nye fænomener begyndte også at finde vej ind i polsk film, hvor den nyopståede polske kapitalisme såvel i genrefilm som i mere kunstneriske film konsekvent blev udsat for hård kritik. Tre eksempler kan bruges til at illustrere denne tendens: Władysław Pasikowskis *Psy* (1992, *The Pigs*), Krzysztof Krauzes *Dług* (1999, *The Debt*) og Sławomir Fabickis *Z odzysku* (2006, *Retrieval*).

The Pigs er den postkommunistiske æras første markante genrefilm. Det er en actionfilm, der på hjemmemarkedet blev en enorm kommerciel succes på et tidspunkt, hvor polske biografer ellers næsten udelukkende var begyndt at satse på et amerikansk repertoire. Handlingen i *The Pigs* udspiller sig i 1989, og filmens protagonist er en hemmelig politiagent, der tidligere var frontkæmper i fagbevægelsen Solidaritet. Den polske filmhistoriker Marek Haltoff beskriver filmens portræt af Polen på følgende måde:

Pasikowski viser os et Polen i en historisk overgangsfase mellem to systemer, hvor principper kan gradbøjes, og alting er muligt. 1989 var i Polen præget af retsopgør med de tidligere medlemmer af det hemmelige polske politi (SB), af brændte politidokumenter og talløse eksempler på åbenlys korruption. Alt sammen forhold, filmen sætter sig for at skildre, og den går endda skridtet videre, idet den også viser, hvordan en gruppe tidligere kolleger fra det sovjetiske KGB, det østtyske STASI og det polske GB forsøger at tilkæmpe sig en magtfuld

position på det illegale, men lukrative narkotikamarked. Filmen viser os eskaleringen i den kriminalitet, der før 1989 stort set aldrig blev omtalt i offentligheden, men som nu om dage pryder avisernes forsider. (Haltoff 2002: 248).

Krzysztof Krauzes *The Debt* regnes af mange for en af de vigtigste polske film i de sidste to årtier og bliver oftest analyseret som en metafor for et Polen midt i en omstillingsproces. Filmen skildrer to unge forretningsmænd i tyverne, der gerne vil starte deres første virksomhed. Til deres store overraskelse udsættes de i den forbindelse for både trusler og voldshandlinger af deres kollega, som i stedet for at hjælpe dem med det forretningsmæssige tvinger dem til at tilbagebetale en ikke-eksisterende gæld. Efter kort at have overvejet at søge hjælp hos politiet vælger de to forretningsmænd at dræbe kollegaen og dennes bodyguard. Kort tid efter melder de sig selv til politiet.

Filmen var baseret på en virkelig begivenhed, og den startede derfor en større debat i samtlige polske medier. Historien kom til at fremstå som et gruopvækkende eksempel på, hvad enhver kunne blive udsat for i 1990'ernes liberalistiske Polen. I stedet for at gribe opgaven an som en dokumentarfilm valgte instruktøren at forme en historie, der med sit primære fokus på skyld og desperation bragte minder om Fjodor Dostojevskijs *Forbrydelse og Straf*. Et stykke tid efter filmens premiere benådede Polens præsident de to virkelige forretningsmænd, som begge havde fået en straf på 25 års fængsel.

I Sławomir Fabickis debutspillefilm *Retrieval* møder vi den godmodige unge Wojtek, der arbejder hårdt i den trøstesløse, industrielle Silesia-region for at kunne forsørge den noget ældre Katja, en illegal indvandrer fra Ukraine, og hendes



Zodzysku (2006, *Retrieval*, instr. Sławomir Fabicki).

søn. For at skaffe flere penge til huse og slippe for sit til tider livsfarlige arbejde på byens cementfabrik tager Wojtek imod et job som udsmitter på et diskotek. Det viser sig imidlertid hurtigt, at jobbet også rummer en del kedelige opgaver, eftersom hans chef tjener de fleste af sine penge som lånehaj. For at hjælpe familien til øget velstand accepterer Wojtek også at optræde som illegal inkassator, men da Katja finder ud af dette, forlader hun ham. På grund af hans nye lyssky erhverv vil heller ikke hans familie længere kendes ved ham. Wojtek beslutter derfor at stoppe som inkassator, hvilket resulterer i et ordentligt lag tæsk fra lånehajens øvrige håndlangere. Ved synet af hans skrammer åbner Wojteks familie til sidst atter hjemmets døre for ham.

De tre film kan alle ses som eksempler på en større gruppe film, der ofte sammenfattes under betegnelsen 'banditfilm'. I alle disse film støder vi på et kritisk portræt af det postkommunistiske Polen, hvor jungleloven synes at være den eneste gældende, og hvor ordensmagten for længst har opgivet at følge med i de mange samfundsforandringer, der hele tiden skaber nye smuthuller for kriminelle.

Nyrige og yuppier. Hverken forretningsmænd eller middelklassepionerer er blevet skildret særlig sympatisk i nogen af de seriøse polske film, der er blevet produceret siden 1989. Den eneste undtagelse er Karol i Krzysztof Kieślowskis *Trzy kolory: Biały* (1994, *Hvid*). Ellers bliver de nyrige polak-

ker skildret som usympatiske, snobbede, grådige og egoistiske. Instruktøren Mariusz Treliński har således kaldt sit portræt af den polske yuppie-generation *Egoiści* (2000, *Egoists*), en film, hvor det især er business- og kunsteliten, der står for skud. Endvidere finder vi i tre film skuespilleren Rafał Maćkowiak i hovedrollen som en lumsk forretningsmand, der hele tiden sørger for at drage fordel af den opstartende polske markedsøkonomi. Det drejer sig om Łukasz Zadrzyński's *Billboard* (1998), der er en kritisk skildring af reklamebranchen, Natalia Koryncka-Gruzs *Amok* (1998), som er den første film om polske børsmæglere, og Waldemar Krzysteks *Nie ma zmiłuj* (2000, *No Mercy*), en brutal beretning om en sælger, der arbejder for vinindustrien. Kendetegnende for disse tre (og en del lignende) protagonister er, at de i deres forretningsiver udelukkende er styret af pengebegær. Her forholder det sig lidt anderledes med Karol i *Hwid*, hvis iværksættertrang lige så meget er motiveret af hans ønske om at imponere en uopnåelig kvinde.

Det er dog også muligt at finde eksempler på sympatiske unge polakker, der gør karriere, tjener penge, rejser og i det hele taget nyder godt af de muligheder, de nye tider har bragt med sig. De optræder i stort antal i en del tv-serier, hvor middelklassen ofte bliver fremstillet på en romantisk og glorificerende måde, som har meget lidt med den polske virkelighed at gøre. Det mest prægnante eksempel i den forbindelse er titelfiguren i tv-serien *Magda M.* (2005-07, instrueret af en række anerkendte polske spillefilminstruktører som Jacek Borcuch, Maciej Dejczer og Krzysztof Lang). *Magda M.*, som spilles af Joanna Brodzik, er en ung, smuk advokat, der tjener så godt med penge, at hun kan tillade sig at bruge hovedparten af sin tid på at tænke på

mænd. Ud over tv-serierne støder vi også på den eskapistiske middelklassefremstilling i en række romantiske komedier, en genre, som i særlig grad har været dominerende de sidste ti år.

To doku-skoler. Mens de kommercielle film er stadig mindre realistiske i deres skildringer af livsforholdene i det moderne Polen, forholder det sig omvendt med dokumentarfilmen. Det er i den forbindelse værd at understrege, at den kunstneriske dokumentar siden midten af 1950'erne har haft mindst lige så høj status som fiktionsfilmen. I de sidste tyve år har dokumentarfilmen interessant nok opnået endnu højere status, og i dag er der ofte mere prestige forbundet med at lave dokumentar- end fiktionsfilm. Lubelski (2011) giver følgende forklaring på, at det forholder sig sådan:

Når polsk dokumentarfilm står så stærkt, har det først og fremmest at gøre med den lange tradition for at tage genren alvorligt. Dokumentarfilm er i Polen altid blevet vurderet på æstetiske præmisser og ikke blot blevet anset for at være journalistik eller propaganda. Dertil kommer, at man med denne type film i de senere år i høj grad har valgt en mere vesteuropæisk model, når det gælder selve finansieringen og distributionen. (Lubelski 2011).

Det studiesystem, der i den kommunistiske periode havde til opgave at producere dokumentarfilm til biografmarkedet, forsvandt efter Murens fald, men synet på dokumentaristen som auteur overlevede og styrkedes. Desuden har kunstneriske dokumentarfilm siden 1990'erne fået statsstøtte og er blevet produceret i private studier i samarbejde med public service tv-stationer. Dertil kommer, at filmskolerne i Łódź og Katowice også er begyndt at producere dokumentarfilm, instrueret af filmstuderende og helt unge instruktører. Disse film

har været nogle af de mest hædrede ved diverse nationale og internationale film-festivaler.

I 1990'erne oplevede man et sammenstød mellem to dokumentarfilmretninger. Den ene, Fidyk-skolen, er opkaldt efter Andrzej Fidyk, en fremtrædende dokumentarfilmskaber, der i en årrække ledede dokumentarafdelingen på kanal 1 på det statsejede polske tv (TVP). Den anden retning, Łoziński-skolen, har sit navn fra to af de vigtigste auteur-dokumentarister, Marcel Łoziński og hans søn Paweł.

Fidyk-skolen. Fidyk-skolens instruktører – Ewa Borzęcka, Marcin Koszałka og Andrzej Fidyk selv – opfatter dokumentarfilm som en slags reality show, hvor det er tilladt at benytte sig af stort set alle midler for at give et gribende og dynamisk billede af virkeligheden. Skolen har rødder i tv-dokumentarismen, og dens æstetiske virkemidler minder om tv-reportagens. Et centralt element i den forbindelse er det konfronterende interview:

For Fidyk-skolens instruktører har hverdagslivet ikke større interesse. Ifølge dem skal en dokumentarfilm først og fremmest være et underholdende show, som hvad popularitet angår, er i stand til at konkurrere med de største Hollywood-produktioner. Efter deres mening er en stor del af nutidens tilskuere blevet trætte af fiktionshistorier; man foretrækker i stedet at være medobservatør af virkelige begivenheder, som sker lige for øjnene af én. Instruktørens holdninger og meninger er i den forbindelse af mindre betydning; det, der virkelig tæller, er instruktørens evne til at vælge det rette emne og til at skrue en god historie sammen – i kombination med indgående kendskab til et moderne publikums smag og vaner (Lubelski 2011).

Ewa Borzęcka laver film om mennesker, for hvem kommunismens fald har haft alvorlige negative konsekvenser, så som hjemløshed og arbejdsløshed. Især den

kontroversielle *Arizona* (1998), der indgår i en hel serie af dokumentarfilm om det moderne Polens sociale ofre, har været genstand for megen debat. Filmen er et portræt af en gruppe arbejdsløse bønder fra landsbyen Zagórki, der før 1989 arbejdede i et stort, statsejet landbrugskollektiv, men som ikke har kunnet tilpasse sig de nye vilkår efter indførelsen af det frie marked. Bønderne, som aldrig har lært at tage vare på deres eget liv, bruger de penge, de får i understøttelse, på flittigt indkøb af frugtvinen 'Arizona'. Borzęcka filmer oftest de arbejdsløse bønder, når de græder, er fulde og præget af modløshed, hvilket bl.a. forargede Marcel Łoziński (forbilledet for Łoziński-skolen), som beskyldte Borzęcka for at betragte og filme mennesker, som var de dyr i et laboratorieforsøg.

Marcin Koszałka, en anden markant Fidyk-instruktør, har med *Takiego pięknego syna urodziłam* (1999, *Such a Nice Son I Gave Birth to*) markeret sig med en mere privat film, hvor han med digitalt kamera tegner et hverdagsportræt af sin mor. Filmen fik en del omtale på grund af nogle scener, hvor moderen retter en række voldsomme vredesudbrud mod sin søn. Koszałka har i et interview udtalt, at han i nogle tilfælde fremprovokerede moderens reaktioner. Nogle kritikere har rost filmen for at afsløre det hverdagshelvede, der ofte gemmer sig under familielivets pæne overflade, mens andre – primært repræsentanter for Łoziński-skolen – mener, han har overtrådt nogle etiske grænser, som enhver dokumentarfilminstruktør er forpligtet til at respektere.

Łoziński-skolen. Marcel Łoziński, hans søn Paweł og klipperen Katarzyna Maciejko-Kwalczyk bygger derimod videre på den auteur-tradition, der blev udviklet ved Polens dokumentarfilmskole i 1960'erne

og 1970'erne. Deres film er mere baseret på observation end interview, og klippeprocessen bliver i den forbindelse et vigtigt element til at redigere stoffet efter det budskab, de gerne vil have frem. Paweł Łoziński's *Taka historia* (1999, 'Som tingene er') kan ses som en slags svar til Borzęckas *Arizona*. I filmen portrætterer han sine naboer i et lejlighedskompleks i Warszawa, et pensioneret ægtepar, hvor manden tidligere var pedel, mens konen var frisør. Selv om deres økonomi hænger fornuftigt sammen, kan manden ikke lade være med dagligt at kigge i offentlige skraldespande efter ting, der evt. kan sælges videre. Instruktøren filmede ægteparret i flere måneder og kom dermed tæt ind på livet af dem. De fremstår filmen igennem som søde, interessante mennesker, der åbenhjertigt og reflekteret fortæller om deres afdøde familiemedlemmer og deres børn. Vigtigst for filmen er hele tiden at betone eksistentielle problemer frem for sociale.

Marcel Łoziński's *Wszystko może się przytrafić* (1995, 'Alt kan ske') er af filmforskeren Tadeusz Szyma blevet kaldt "et forbilledligt eksempel på refleksiv filmpoesi" (Szyma 2008: 77). Filmene former sig som et portræt af instruktørens charmerende seks-årige søn, Tomek, der gennem samtaler med folk, som er meget ældre end han selv, fremstår som den rene filosof. De mange overraskende spørgsmål og uventede, dybsindige udtalelser, drengen kommer med (typisk på en hyggelig bänk i parken eller fra sit løbehjul), kontrasteres mod forskellige forgængelige fænomener præget af lidelse og død. Æstetisk adskiller den 40 minutter lange film sig væsentligt fra den mere traditionelle tv-dokumentarisme. Filmens fotograf, Arthur Reinheart, der normalt arbejder med spillefilm, har valgt i parkscenerne på nogle lyse, varme sommerdage at filme vor lille filosof med

en meget lang linse. Når han filmer med denne linse på lang afstand gennem træernes små lysninger, skabes en smuk, impressionistisk billedvirkning. Med til at understrege denne virkning er også baggrundsmusikken: klassiske valse af Johann Strauss, Iosif Ivanovic og Ilja Shatrov.

Alene i titlen kommenterer Marcel Łoziński med sin film *Żeby nie bolało* (1998, 'Så længe det ikke gør ondt') den aktuelle medieudvikling i retning af mere og mere aggressiv reality, hvor almindelige mennesker lader sig udnytte af skrupelløse producenter. Filmene skildrer det afdæmpede, respektfulde møde mellem Łoziński's filmhold og en ensom kvinde, som arbejder på et landbrug og er en ivrig litteraturlæser og stor teaterentusiast. Filmens titel refererer til de sidste ord, den ældre dame kommer med, da hun og filmholdet diskuterer filmens endelige form. "Så længe det ikke gør ondt" endte således med at blive det overordnede motto for hele Łoziński-skolens filmfilosofi, hvor det centrale er at optræde etisk over for de mennesker, man portrætterer, og huske på, at der ikke er tale om skuespillere, men om rigtige mennesker. Det er derfor vigtigt at etablere et tæt forhold til de portrætterede, ikke kun for at filme dem, men også for at observere og lære at værdsætte det liv, de lever.

De fortabte og ensomme. Ambitionen om at skabe nogle indgående portrætter af det ny Polens gamle, ensomme og lidende støder man også på hos instruktører uden for dokumentarfilmens cirkler. F.eks. kom inspirationen til Piotr Trzaskalskis meget roste *Edi* (2002) en dag, da instruktøren fra sit vindue så en hjemløs mand skubbe en vogn med skrammel foran sig. *Edi* er historien om en godhjertet klunser (en figur, man ofte støder på i polske film), der gerne ofrer sig for andre. Som film- og litteratur-

forskeren Andrzej Fraszek (2002: 21) har fremhævet, er det en film, der er solidarisk med sin karakter, fordi den ikke udstiller hans fattigdom og elendighed. Endvidere sørger Trzaskalski for ikke at idealisere sine medvirkende og sikrer sig samtidig, at de repræsenteres med værdighed. På den måde fremstår de som mennesker og ikke blot papfigurer. *Edi* er således ifølge Fraszek ikke blot et realistisk virkelighedsbillede, men også et indfølt portræt af socialt udstødte.

At bo i stille, landlige omgivelser, fjernt fra storbyernes vrimmel, er også i en række nye polske fiktions- og dokumentarfilm blevet ophævet til ideal. Jasiek, protagonisten i Andrzej Jakimowskis *Zmruż oczy* (2003, *Squint Your Eyes*), beslutter sig for at forlade sit komfortable byliv for i stedet at arbejde som vagt i en lagerbygning ved Mazury søerne. Her udvikler han et nært venskab med en lille pige, hvis usympatiske, nyrige forældre ikke har tid til at tage sig af hende. Forholdet mellem et forsømt barn og en ældre voksen er et genkommende tema i mange nye polske film.

To fremragende dokumentarfilm fra 2010 beskæftiger sig således ligeledes med dette tema, nemlig Bartosz Kruhliks *Wycieczka* ('Rejsen') og Marta Minorowiczs *Kawalek lata* ('En smule sommer'). I begge film følger vi nogle teenagebørn, der for en stund glemmer alt om computerspil og mobiltelefoner for i stedet under et besøg hos deres bedsteforældre i landlige omgivelser at hengive sig til naturens stilhed og lavmælte, fortrolige samtaler. I den forbindelse er det måske værd at opsummere, at man i moderne polsk film støder på to slags skildringer af ældre mennesker. I de film, der skildrer den ny æras lumske nykapitalister, er de ældre (dvs. nykapitalisternes forældre) skildret som mennesker, man ikke kan bruge til noget, fordi de

hører hjemme i en tid med en helt anden social, politisk og økonomisk virkelighed. Hos de filminstruktører, der har et mere positivt syn på Polen (som f.eks. Kruhlik, Mironowicz og Marcel og Paweł Łoziński) fremstår den ældre generation derimod lige modsat. Her er der tale om mennesker, der med deres erfaring, tålmodighed og modne måde at tackle problemer på kan inspirere og hjælpe de yngre generationer.

Bogen som symbol på sjælefred. Et andet meget anvendt symbol på flugten fra dagligdagens stress og jag er bogen. I Filip Marczewskis dokumentarfilm *Jak w niebie* (2008, 'Som i himlen') følger vi en gruppe hollandske immigranter, der har slået sig ned i de vilde Bieszczady-bjerge i Polen, hvor de i en lille hytte uden elektricitet ikke bestiller andet end at læse medbragte, hollandske bøger fra morgen til aften. Et andet eksempel er den prisbelønnede *Antykwarjat* (2005, 'Antikvariat'), hvor instruktøren Maciej Cuske tegner et portræt af et af de hyggeligste og mindste antikvarier i det centrale Warszawa, hvor folk ikke blot kommer for at købe bøger til en overkommelig pris, men ofte har som deres primære formål at få sig en sludder med den joviale boghandler (et lignende antikvariat støder vi i øvrigt på i Kazimierz Karbasz's *Za rogiem niedaleko* (2005, 'Lige rundt om hjørnet')). Bøger spiller også en væsentlig rolle i et par af de tidligere nævnte spillefilm, f.eks. er det eneste, titelpersonen i *Edi* ejer, hans bogsamling, og det eneste, Jaisek i *Squint Your Eyes* vælger at tage med sig fra sin storbytilværelse, er et par papkasser fyldt til randen med bøger. Bogen ses i disse film som det 'langsomme medie' til fordybelse, i modsætning til moderne medier som internettet og mobiltelefonen, der fremstår som udtryk for tab af frihed og sjælefred.



Plac Zbawiciela (2006, *Saviour Square*, instr. Joanna Kos-Krauze og Krzysztof Krauze).

Storbyen og provinsen. En modsætning nært beslægtet med den ovenfor nævnte er den klassiske mellem by og land. I mange film er det således på landet, man finder det sande paradys (f.eks. i en række populære komedier af Jacek Bromskis: *U Pana Boga za piecem* (1998, *In Heaven as It Is on Earth*), *U Pana Boga w ogródku* (2007, *God's Little Garden*), *U Pana Boga za miedzą* (2009, *God's Little Village*)), mens storbyer som Warszawa, Kraków og Gdańsk skildres som hjemsted for det hurtige, det overfladiske og det brutale. Krzysztof Krauze og Joanna Kos-Krauzes *Plac Zbawiciela* (2006, *Saviour Square*), der af mange anses for at være en af de vigtigste nyere polske film, fortæller historien om en familie, bestående af et forældrepar i trediverne og deres to børn, der af sociale

årsager ender med at gå til grunde på den mest tragiske vis.

Ægteparret har ikke råd til at have deres eget hjem og bor derfor hos mandens mor i en lille lejlighed (en situation, man ofte støder på hos polske ægtepar i tyverne og trediverne, fordi leveomkostningerne er så høje i det moderne Polen). Mandens mor viser sig på alle måder at være noget af en pestilens at bo sammen med, og under påskud af at have meget arbejde tilbringer manden derfor mere og mere af sin tid uden for hjemmet. På et tidspunkt, hvor han er blevet så fjern, at man ikke kan regne med hans støtte i familien, viser det sig endvidere, at den nye lejlighed, familien var blevet stillet i udsigt, er et rent svindelelle. I frustration over den megen modgang dræber konen sine børn med gift



Cześć Tereska (2001, *Hi, Tereska*, instr. Robert Gliński).

for derefter at begå selvmord.

Et lige så dystert billede af storbylivet i det moderne Polen støder vi på i Robert Glińskis *Cześć Tereska* (2001, *Hi, Tereska*), en rørende historie om en teenagepigens liv i et højhusbyggeri i Warszawa. På grund af manglende omsorg og interesse fra sine forældre involverer hun sig mere og mere med nogle af rødderne fra skolen. Efter at være blevet voldtaget af sin kæreste ender hun med i blindt raseri at dræbe en handiccappet vagtmand, som hun ellers plejede at besøge og have gode samtaler med. At filmen er optaget i sort/hvid og benytter sig af en dokumentarisk kameraestetik, er med til at understrege det realistiske i historien.

Storbyen fungerer i disse film (og andre, bl.a. de allerede nævnte *The Debt* og

Egoists) som et sted med konstante, dynamiske forandringer. Et sted, hvor man hurtigt kan gøre karriere og blive rig, men også hurtigt forsvinde. Over for storbyen står provinsen, hvor tiden – som skildret i film som *Squint Your Eyes* og *Edi* – synes at være gået i stå. Det er ganske vist ikke nemt at finde et job og gøre karriere her, til gengæld er livet knap så brutalt, og det er langt nemmere at finde venner og opnå sjælefred.

Familielivet i krise. I polsk film bruger man ofte et barn som protagonist, når man vil fortælle om en familie i krise. Jagten på penge og rigdom er ofte med til at skubbe både forældre og børn ud i social og eksistentiel fornedrelse. Katarzyna Rosłaniecs *Galerianki* (2009, *Mall Girls*), Robert

Glińskis *Świnki* (2009, *Piggies*) og Jarosław Sztanderas kortfilm *Luksus* (2008, *Luxury*) beskriver således alle en teenage-prosti-tuerets liv, mens Dorota Kędzierzawska i sine film *Wrony* (1994, *Crows*) og *Jestem* (2005, *I am*) sætter fokus på omsorgs-svigtede børn, der løber hjemmefra. I den forbindelse bør også Sławomi Fabickis Oscar-nominerede kortfilm *Męska sprawa* (2002, *A Man Thing*) nævnes. Her følger vi en tretten-årig dreng, der dagligt gennem-tæves af sin far og derfor stikker af hjem-mefra for at gemme sig i en hundekennel, hvor hans eneste ven, en omstrejfende hund, ind imellem holder til. Fælles for næsten alle disse film om ydmygelser og fornedrelser hos ungdommen er, at de er baseret på virkelige begivenheder beskrevet i den polske presse.

Dokumentarister har en tendens til at se lysere på samme problemstilling. Linda Dudas tegner i *Herkules* (*Hercules*) fra 2004 et portræt af en handicappet teenagedreng, der samler skrot for at kunne sælge det videre på forskellige lossepladser – det er hans måde at hjælpe med at forsørge sine arbejdsløse forældre. Drengens videre skæbne kunne året efter følges i *Hekules wyrusza w świat* (2005, *Hercules Sets Out For the World*, instr. Linda Dudas), hvor et middelklasseægtepar, som havde set *Hercules* i fjernsynet, tog drengen med på ferie ved havet, som han aldrig havde set før. Jakub Stożek følger i sin *Poza zasięgiem* (2010, 'Uden for rækkevidde') to søstres jagt på den mor, de ikke har set i seksten år, og som nu bor i Frankrig. Alle disse doku-mentarfilm fortæller om menneskets be-hov for at have en familie og for at føle, at ens nærmeste er der for én. Børnene bliver ikke beskrevet som ofre. Vi ser dem handle aktivt i en svær familiesituation, og de er nogle gange ligefrem i stand til at finde en løsning, hvor deres forældre har opgivet

håbet. På den måde er disse film med til at bekræfte en klassisk forestilling om, at børn er verdens eneste håb.

I den europæiske union. Polen blev medlem af EU 1. maj 2004. De nye muligheder, dette førte med sig for polakkerne, er også skildret på film. Leszek David var i den forbindelse på forkant med udviklingen, eftersom han allerede i 2003 lavede filmen *Bar na Victorii* (*A Bar at the Victoria Station*), hvor vi præsenteres for en enestående insider-beretning om to arbejdsløse mænd i trediverne, der beslutter sig for at forlade deres lille landsby i det sydlige Polen for at tage til London og finde arbejde. David, der ud over at være instruktør også er de to mænds ven, følger dem med sit digitalkamera i jagten på et bedre liv i en by, hvor de ingen kender, og hvor de ikke taler sproget. Filmen kan siges at være en slags dokumentar-profeti, eftersom der blot få måneder efter strømmede tusind-vis af polakker til England som følge af EU-medlemskabet og dets mulighed for arbejdskraftens fri bevægelighed.

I 2005 kom så *Oda do radości* (*Ode to Joy*), en episodespillefilm instrueret af tre debuterende instruktører: Anna Kazejak-Dawid, Jan Komasa og Maciej Migas. Hver episode fortæller om et ungt menneske, der efter et mislykket forsøg på at skabe sig en tilværelse i Polen beslutter sig for at rejse til England for at prøve lykken dér. I filmens sidste scene møder vi således protagonisterne fra alle tre episoder i den bus, der skal føre dem til deres uvisse fremtid i London. Et mere optimistisk syn på unge polakkers fremtid finder man i Maria Zmarz-Koczanowicz's dokumentar *dziennik.pl* (2004, 'dagbog.pl'), hvor seks unge mennesker i tyverne fra alle egne af Polen portrætteres: en succesfuld bonde, en kvindelig kunstner, en forfatter og

happening-organisator, en talsmand for Polens miljøparti, en feministisk aktivist og en arbejdsløs, der i en lille by arrangerer kulturelle begivenheder, samtidig med at han forsøger at få et job i et stort firma.

Det forjættede Warszawa. Tre af de seks portrætterede i *dziennik.pl* er fra Warszawa, et sted, der – til trods for de nye muligheder i de vestlige EU-lande – stadig af mange unge polakker ses som det forjættede land. Eftersom det er den største by med den mest rivende udvikling i Polen, valfarter unge dertil fra alle egne af landet i håbet om at få realiseret deres største drømme. Synet på hovedstaden som det forjættede land støder man på i en del polske film, f.eks. i Dariusz Gajewskis *Warszawa* (2003, *Warsaw*), en multiplot-

film i Robert Altman-stil om byens nytillflyttere, og Karolina Bielawska og Julia Ruszkiewicz's dokumentar *Warszawa do wzięcia* (2009, *Warsaw Available*), der beskriver tre piger fra et tidligere kollektivlandbrug (i stil med det, der blev skildret i *Arizona*), som håber på at realisere deres drømme i en hovedstad, de ellers udelukkende kender fra tv. Som noget nyt blandt disse 'turen går til Warszawa'-film vælger Katarzyna Klimkiewicz's *Hanoi-Warszawa* (2009, *Hanoi-Warsaw*) at fokusere på illegale indvandrere fra Vietnam. Warszawa bliver dog – som i størstedelen af alle polske film – også her skildret som det vigtigste sted i Polen.

Fortidens mørke skygger. Et andet vigtigt tema i mange moderne polske film er det

Oda do radości (2005, *Ode to Joy*, instr. Anna Kazejak-Dawid, Jan Komasa og Maciej Migas).



problematiske forhold mellem fortiden og nutiden. Således kaster den kommunistiske epoke skygger ind over både det offentlige og det private liv i dagens Polen. F.eks. var der tale om en stor skandale, da det blev afsløret, at en række prominente repræsentanter for eliten (politikere, journalister, kunstnere og katolske præster) havde fungeret som agenter og informanter under det kommunistiske regime. Blandt de forholdsvis få film, der har skildret, hvordan man under regimet på forskellige niveauer samarbejdede med det hemmelige politi, er tre titler særlig vigtige: spillefilmene *Rysa* (2008, *The Crack*, instr. Michał Rosa) og *Różyczka* (2010, *Little Rose*, instr. Jan Kidawa-Błoński) samt dokumentaren i spillefilmlængde *Trzech kumpli* (2008, *Three Buddies*, instr. Ewa Stankiewicz og Anna Ferens).

I *The Crack* bliver en midaldrende mand i nutidens Polen i et tv-program af en historiker beskyldt for at have været hemmelig agent under kommunismen. Således skulle han udelukkende have giftet sig med sin kone for at kunne udspionere sin svigerfar, en antikommunistisk akademiker. Selv om han afviser det hele som det rene nonsens, kan han ikke forhindre beskyldningerne i at udløse en alvorlig krise i hans ægteskab. En lignende historie støder vi på i *Little Rose*, der er baseret på en autentisk historie. Her følger vi en anerkendt antikommunistisk forfatter og universitetsprofessor (som bl.a. samarbejder med Radio Free Europe), der gifter sig med en meget yngre sekretær, som viser sig at arbejde for det hemmelige politi. *Three Buddies* handler om det aldrig fuldt opklarede mord på studenten og undergrundsaktivisten Stanisław Pyjas, en af de tre venner, titlen refererer til. En af de to andre venner, der arbejdede ved en af landets populære aviser, viste sig at være

hemmelig agent.

Ud over disse tre film bør man i denne sammenhæng også nævne Wojciech Tomczyks tv-drama *Norymberga* (2006, *Nuremberg*), hvori en tidligere oberst bekender sine synder under kommunismen over for en ung journalist. Titlen refererer naturligvis til den berømte Nürnberg-proces umiddelbart efter Anden Verdenskrig, og med den megen offentlige debat om polsk films måde at håndtere fortidens samarbejdsstrategier på kan man sige, at der i de senere år har fundet en symbolsk Nürnberg-proces sted i det polske kulturliv.

Stor debat og interesse har det også skabt, når man i historiske spille- og dokumentarfilm har fremstillet forholdet mellem bødler og ofre. Selv om de begivenheder, der skildres, ofte ligger mere end 50 år tilbage, føler man i Polen, at de stadig har relevans i dag. Det bedste eksempel på dette er Andrzej Wajdas *Katyń* (2009) om masselikvideringen af 22.000 polske officerer i Katyńskoven vest for Smolensk. Likvideringerne blev udført i foråret 1940 af det hemmelige sovjetiske politi NKVD på ordre af Stalin. Filmen fokuserer både på selve massakren og på den såkaldte 'Katyń-løgn', hvor man i Sovjetunionen bevidst forsøgte at plante skylden for massakren hos nazisterne. I samtlige østbloklande var det helt frem til kommunismens fald forbudt overhovedet at nævne Katyńskoven ved navn. Dette er blot ét eksempel på, at polske filmskabere fortsat finder det vigtigt at få belyst og korrigeret fortidens mange løgne og give moralsk oprejsning til de mange ofre og deres efterkommere i nutidens Polen.

Arven fra Kieślowski. Spørgsmålet er så, om man i alle disse film kan tale om en fælles måde at skildre udviklingen i det post-kommunistiske Polen på. Hvis man



Katyń (2009, instr. Andrzej Wajda).

skulle pege på ét overordnet fællestræk, kunne det være filmskabernes holdning til virkeligheden. I stedet for blot at skildre sociale, politiske og økonomiske forhold finder man det først og fremmest vigtigt at skildre samtidens moralske dilemmaer. I den forbindelse synes mange instruktører i de senere år at være inspireret af den store auteur i moderne polsk film, Krzysztof Kieslowski, der fra og med sin tv-serie *Dekalog* (1988) satte fokus på eksistentielle frem for politiske og sociale problemstillinger.

Jerzy Stuhr, skuespilleren, der spillede hovedrollen i en række Kieslowski-film (*Spokój* (1976, *The Calm*), *Amator* (1978, *Jeg – en filmamatør*), *Przypadek* (1981, *Blind Chance*), *Dekalog dziesięć* (1988, *Dekalog 10*) og *Hvid*), er således en af de

førende instruktører, der i særlig grad har ladet sig inspirere af mesterens sene film. Det tydeligste eksempel på dette er hans *Duże zwierzę* (2000, *Big Animal*), der ligefrem er baseret på et aldrig realiseret Kieslowski-manuskript. Stuhr foretrækker ofte at skildre intellektuelle protagonister. På det punkt peger hans film tilbage mod en af de dominerende strømninger i 1970'erne og 1980'erne, nemlig de såkaldte 'film om moralsk angst' (en type film, der ellers stort set forsvandt med kommunismens sammenbrud).

Krzysztof Wierzbicki, der fungerede som assistent for Kieslowski på nogle af hans polske film, har fulgt, hvad der videre skete for en række af personerne i mesterens tidlige dokumentarfilm. Desuden lavede instruktøren Beata Januchta

i 2008 sammen med otte andre unge dokumentarister en serie bestående af ti små dokumentarfilm kaldet *Dekalog po Deklogu* (*Decalogue After Decalogue*). Med disse film var der tale om en hyldest både til Kieslowskis ti Dekalog-film og til hans måde at lave dokumentarfilm på. Et projekt med lignende intentioner finder man året efter hos ti andre debuterende instruktører i *Dekalog 89+* (2009, *Decalogue 89+*). Med titlen peger instruktørerne på, at figurerne i deres ti små fiktionsfilm alle er født efter 1989. Før både *Decalogue After Decalogue* og *Decalogue 89+* havde Leszek Wosiewicz allerede meldt sig på banen med seks dokumentarfilm under den samlede titel *Dekalog – Polska 93* (1993, *Decalogue – Poland 93*), som tegnede et portræt af Polen i år 4 efter Murens fald.

De tre opdaterede Dekalog-serier skal som deres forbillede alle forstås i forhold til de ti bud, til religion i al almindelighed og til den jødisk-kristne kulturarv. Denne ambition om at forstå sociale, politiske og økonomiske problemer ud fra et moralsk regelsæt synes altså at spille en væsentlig rolle i polsk film her i starten af det tredje årtusinde. Det helt basale, eksistentielle spørgsmål om, hvordan man skal leve sit liv – der så ofte er blevet formuleret i Kieslowskis værker – synes altså for polakkerne endnu mere påkrævet at få besvaret i dag end før 1989.

Oversat af redaktionen.

Litteratur

- Franaszek, Andrzej (2002). "Święty Edi z Bałut" ('Den hellige Edi af Bałut'). In: *Tygodnik Powszechny*, nr 2, 2002.
- Haltoff, Marek (2002). *Polish National Cinema*. New York: Oxford Berghan Books.
- Lubelski, Tardeusz (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty.* ('Polsk films historie. Udvikling, film, kontekst') Chorzów: Videograf II.
- Lubelski, Tardeusz (2011). "Contemporary Polish Documentary Film". www.culture.pl/en/culture/artikuly/es_film_dokumentalny (11.03.2011)
- Piotrowska, Anita (2006). "Zaciskanie pętli" ('Løkken strammes'). In: *Tygodnik Powszechny*, nr 6, 2006.
- Szyma, Tadeusz (2008). "If It Happens". In: *Kino Polish Cinema 2008*, special English edition of *Kino* (red. Andrzej Kołodyński).