

Andrzej Munks helte

BOLESŁAW MICHAŁEK

I „Kosmorama 29“ skrev den polske kritiker Bolesław Michalek om Jerzy Kawalerowicz, og i nr. 33 portrætterede han Andrzej Wajda. Her introducerer han den tredje nye polske instruktørbevægelse, Andrzej Munk.

Da Andrzej Munk gik i gang med sin første spillefilm, havde han gjort væsentlige erfaringer som dokumentarfilminstruktør; han var en af de betydeligste personligheder inden for polsk dokumentarfilm. Han har overført dokumentarfilmens søgende, spørgende uro til den polske spillefilm. Derfor er det væsentligt at begynde med hans dokumentarfilm.

Efter afsluttet eksamen på filmakademiet i Lodz blev Munk engageret til dokumentarfilmstudiet i Warszawa, en yderst aktiv gruppe, som Munk stadig er knyttet til. Hans første kortfilm „Kierunek Nowa Huta“ (På vej til Nowa Huta) adskilte sig ikke synderligt fra den gængse dokumentarfilmtype i begyndelsen af 50'erne. Filmen var fuld af klicheer og ret banale iagttagelser, men indeholdt dog en smuk sekvens – skildringen af den nye bys fremtid.

Et år senere, kort før valgene i Polen i 1952, iscenesatte Munk „Pamiętniki chłopow“ (Bøndernes erindringer). Formålet med denne politiske propagandafilm var at skildre statens indsats i landdistrikterne, og filmen var betydelig mere interessant end hans foregående. Udgangspunktet var en bemærkelsesværdig publikation fra 1937, „Bøndernes erindringer“, der indeholder en samling interviews med polske bønder i forskellige egne af landet, og blev udgivet af en gruppe sociologer. Bogen er et af førkrigstidens mest instruktive sociologiske dokumenter og beskriver indgående landbofamiljernes økonomiske og sociale forhold. Blandt de interviewede fandt Munk fire familier, der stadig boede i deres fødebyer – hensigten var at vise den forandring, der var sket siden 1937, ved at sammenligne oplysningerne i bogen med nutidens forhold. Det lykkedes til en vis grad for Munk. Ideen var original og udførelsen overbevisende. Munk gjorde en række væsentlige iagttagelser, og hans studier af bøndernes ansigter var ofte i bemærkelsesværdig grad udtryksfulde og sande. Sammenlignet med den daværende dokumen-

tarfilmproduktion må Munks film betegnes som i hvert fald delvis vellykket. Hans tredje film „Bajka“ w Ursuie“ („Fablen“ i Ursus) var en ligegyldig kortfilm om Warszawa-symfoniorkestrets fremførelse af Stanisław Mוניszkos ouverture „Fablen“ i en fabrik i Ursus.

Munks første virkelig betydelige film er den halvlange dokumentarfilm „Kolejarskie slowo“ (Jernbanearbejderens parole), der skildrer et kultogs transport fra minerne i Schlesien til kysten ved Szczecin, og jernbanearbejdernes bestræbelser for at få kullene frem til elektricitetsværkerne i rette tid. De mange store og små vanskeligheder, som må overvindes undervejs, giver filmen en fast dramatisk opbygning og voksende spænding.

Filmen må betegnes som den mest „engelske“ af de polske dokumentarfilm og kan sammenlignes med f. eks. „Drifters“, „Night Mail“ og „North Sea“. Ligesom disse engelske film trænger „Kolejarskie slowo“ ind bag den moderne civilisations kulisser for at finde det menneskelige i dagliglivets anonyme, „automatiske“ forløb. Han lader os møde „hverdagens helte“ – de ukendte jernbanearbejdere – ligesom englænderne lod os møde postfunktionærerne, fiskerne, sømændene, radiotelegrafisterne etc. Munks film byggede helt på Griersons „creative treatment of actuality“, på den dramatik, der findes i menneskets daglige arbejde. Munk har med sin film ønsket at hylde „manden fra gaden“ uden store falbelader og patetiske gestus.

„Gwiazdy muzy plonac“ (Stjernerne skal tindre), hans næste dokumentarfilm, var en helafdensfilm, som han iscenesatte i samarbejde med Witold Lesiewicz. Den havde samme udgangspunkt som „Jernbanearbejderens parole“. Atter et hverdagens drama om ganske almindelige mennesker, på hvem der hviler et vældigt ansvar uden at offentligheden er klar over det. I en introduktion fremføres en kendsgerning af tilsyneladende ringe betydning: kulproduktionen er gået en anelse ned. Men man forstår af det følgende, at denne nedgang kan føre til en katastrofe. Og hermed begynder selve filmen, der består af to dokumentariske episoder. Den første, der er skrevet og iscenesat af Munk, handler om en minearbejder, der tager initiativ til at finde frem til nye aflejrings-

ger. En dristig ekspedition foretages dybt ned i en mine, der blev opgivet en gang i det nitteende århundrede, og her støder man på ret betydelige aflejringer. Mens Munks episode er i den heroiske stil, er den følgende, der er iscenesat af Lesiewicz, snarere lyrisk. De gamle transportmidler i minerne skal erstattes af moderne elektriske. Hermed er det slut med samarbejdet mellem to venner – en blind hest, „Andaluzja“, som aldrig har været uden for minen, og en gammel minekusk. De forlader sammen den underjordiske verden, en omvæltning, der bliver voldsom for dem begge.

Omend ideen kan minde om indholdet i



„Blekitny krzyz“ (Mændene med det blå kors).

„Jernbanearbejderens parole“, er der en væsentlig forskel på de to film. For det første er der i „Stjerneerne skal tindre“, i hvilken Munk i højere grad nærmer sig spillefilmen, en slags „rolle“, der ganske vist ikke er så arbejdet som spillefilmens roller normalt er, idet der ikke er psykologiske problemer forbundet med den. Ikke desto mindre har minearbejderen Kowol, der spiller sig selv, en klart defineret rolle. Yderligere nærmer „Stjerneerne skal tindre“ sig tydeligt det visuelt magtfulde, hvilket bevidst var undgået i den tidligere film.

Den angstfyldte atmosfære, der hersker under den farlige ekspedition, det udtryksfulde lydbånd, det raffinerede lysspil, den urolige montage, skaber sammen en verden, der næsten synes opfattet gennem et mikroskop. Alt er forstørret, forstærket, og antager uventede former. Der er næsten intet tilbage af den enkelhed og autenticitet, som prægede „Jernbanearbejderens parole“. Skridt for skridt fjer-

nede Munk sig således fra den „engelske“ reportage for at nærme sig det fiktive drama.

Endnu videre i denne retning nåede han med filmen „Blekitny krzyz“ (Mændene med det blå kors), der i virkeligheden er en spillefilm, skønt instruktøren fremhævede dens dokumentariske karakter. I blandingen af genrer og stilarter finder man nok årsagen til, at filmen mislykkedes. „Mændene med det blå kors“ er en rekonstruktion af en episode, der hændte i Tatra-bjergene under besættelsen. En gruppe sårede modstandsfolk må for at nå frem til et hospital igennem en egne, der konstant gennempatruljeres af tyskerne. Gruppen ledsages af en fører fra „Bjergførerernes hjælpekorps“, hvis mærke er det blå kors. Filmen er dediceret til „mændene med det blå kors, som i krig og fred kommer nødstedte til hjælp“.

Munk flirtede denne gang lidt for åbenlyst med spillefilmen. Manuskriptet byggede ganske vist på en autentisk begivenhed, og filmen blev optaget „på stedet“. Men manuskriptet var i nogen grad opbygget efter den konventionelle spillefilms principper, og filmen arbejdede med en pænt afrundet historie, en klar dramatisk stigning og nøje karakteriserede personer. Der var altså tale om rigtige roller, psykologisk indsigt, kriser etc. Munk gav rollerne til ikke-professionelle, blandt andet til flere af historiens virkelige helte, og de magtede ikke opgaven, rollerne krævede erfarne skuespillere. Filmen må betegnes som en fejltagelse. Dens væsentlige fejl lå ikke i valget af ikke-professionelle medvirkende, men i manuskriptets spillefilmstruktur, der krævede, at rollerne skulle *spilles*.

Kortfilmen „Niedzielny poranek“ (En søndag morgen), som blev en pæn succes både i Polen og i udlandet, er en skildring af en busstur gennem Warszawa. Det der i „Jernbanearbejderens parole“ var drama blev her til humor. Filmen er nogle steder pudsigt og ejer en vis lokalkolorit, men anvender også gags, der falder lidt uden for sammenhængen og ikke alle er lige gode. Efter min mening er denne lille lette, optimistiske film blevet noget overvurderet.

1956 blev et hektisk år for Munk. Han iscenesatte spillefilmen „Czlowiek na torze“ (Manden på skinnerne) efter et manuskript af Jerzy Stefan Stawinski, „De 63 dage“s forfatter. „Manden på skinnerne“ er historien om togføreren Orzechowski, der bliver kørt over af et tog under mystiske omstændigheder. Filmens struktur er temmelig kompliceret, den minder snart om „Rashomon“, snart om „Citizen Kane“. Sandheden om Orzechowskis død afsløres langsomt. De forskellige versioner kom-



„Człowiek na torze“ (Manden på skinnerne).

pletterer hinanden, undertiden modsiger de dog hinanden. Billedet antager efterhånden form og farve; intensiteten vokser. Skaberne af filmen har villet give et billede af forholdene for fem år siden og samtidig skildre selve arbejdet med at finde frem til sandheden gennem et spind af løgne, misforståelser og halve sandheder. Den primitive version er den mest brutale; Orzechowski er blot en gammel særling, der er imod enhver form for fremskridt og enhver reform, en reaktionær, der før eller senere må ud af en verden, som er i støbeskeen. Ulykke eller selvmord? – spørger det første vidne sig selv, og hans svar synes at være: „Ganske uden betydning“. Den næste version, der gives af en ung togassistent, er knap så enkel – der er her et forsøg på at forstå den gamles psykologiske og moralske baggrund. Assistenten betragter ham som en tragisk figur, der mente det vel – men som alligevel i det store og hele ikke var til nogen nytte. Den tredje version – der er den sande, hvilket vi gætter allerede under de to første beretninger – viser, hvorledes den gamle mand meningsløst blev gjort til syndebuk i en tid, der var

fuld af mistro og angst, blev ofret af de onde mennesker, han var omgivet af. „Manden på skinnerne“ er da et forsøg på at tage stilling til de alvorligste moralske og politiske problemer i en periode, der er forbi. Samtidig er den en voldsom polemik mod denne periodes løgnagtige litteratur, der i virkeligheden svarer til den første version af tilfældet Orzechowski.

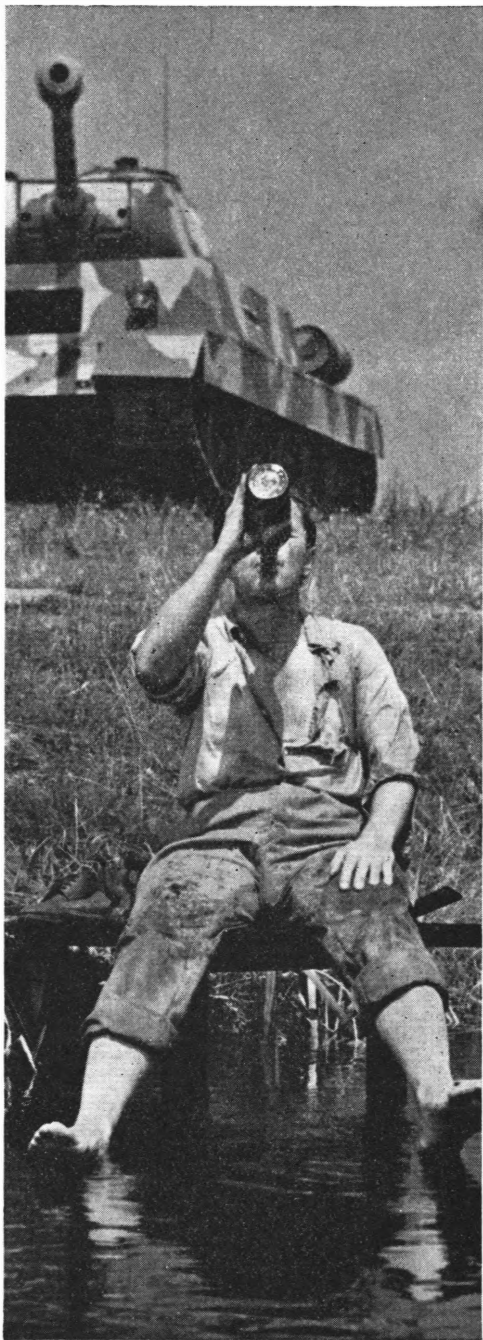
Filmen er næsten udelukkende optaget uden dørs og holder en smuk dokumentarisk stil. Den er enkel, hård, lakonisk. Skuespilleren *Opalinski*, der har hovedrollen, har på fremragende vis rettet sit spil ind efter denne stil. Desværre brydes historien om den tragiske togfører af forhørsscenerne, der er dårligt spillede og tynger filmen alvorligt. Alligevel står „Manden på skinnerne“, der fik de polske filmkritikers pris i 1957, som et af de mest interessante værker inden for moderne polsk film.

Atter i samarbejde med manuskriptforfatteren Stawinski gik Munk nu i gang med en ny film, der fik den ironiske titel „Eroica“. Mens „Manden på skinnerne“ var polemisk vendt

mod den stalinistiske epoke, var „Eroica“ et opgør med den nationale mytedyrkelse. Filmen bestod oprindeligt af tre episoder, men kun de to første er med i den endelige film.

Den første episode, „Scherzo alla Polacca“, fortæller om en skidt knægt, som under opstanden i Warszawa i 1944 bliver gjort til en slags nationalhelt. Dette paradoks er skildret med et ironisk lune, der er bemærkelsesværdigt. Den anden episode, „Ostinato lugubre“, udspilles i en fangelejr i 1944. De fleste af de fangne officerer har allerede tilbragt fem år i lejren. Deres tilværelse er trist og uden håb. De henter dog styrke og livsmod ved at minde deres kammerat, den heltedemodige løjtnant, der undslap fra lejren efter at have overvundet tusinder af tilsyneladende uoverstigelige hindringer. Han er lejrens helt. Men vi erfarer senere, at den tapre løjtnant er blevet taget til fange af tyskerne umiddelbart efter flugten. Han skjuler sig på loftet i den barak, der huser hans kammerater og beundrere. Han skjuler sig, fordi man ikke kan tage den dyrebare myte fra de stakkels mennesker; de har hårdt brug for den. Han dør på sit loft af influenza. Hans eneste ven, som plejer ham efter hans tilfangetagelse, får overtalt tyskerne til at lade hans lig føre bort i en gammel bizart formet kedel. Den tredje episode, der som nævnt blev taget ud i den endelige udgave, fortæller om en „munk“, der under krigen kommer til en landsby i bjergene. Her hænder en række mystiske tildragelser, hvoraf et par er ganske morsomme, deriblandt nogle erotiske. Man erfarer til slut, at hovedpersonen blot er forklædt som munk og udsendt af undergrundsbewægelsen.

De to første episoder bærer tydeligt præg af Munks stil, men er måske med deres udspekulerede effekter mere raffinerede end instruktørens tidligere arbejder. Billedsproget er stadig lakonisk og dokumentarisk, et sprog der efter min mening passer bedre til den første end til den anden episode. I den første er der en fuldstændig overensstemmelse mellem den ironisk-paradoksale tone og den manglende stilisering, mens den anden episode opleves med visse forbehold. I historien om den skjulte helt er der – hvadenten det nu er tilsigtet eller ikke – noget symbolsk, en idé af filosofisk og sociologisk karakter, og den kan ikke opleves som blot sandsynlig virkelighedsskildring. Men Munks dokumentariske og autentiske stil egner



Fra den første episode i „Eroica“.

sig ikke ideelt til at udtrykke denne symbolik. I denne sidste episode, der er et af de smukkeste stykker film, Munk nogensinde har skabt, mener jeg at se to divergerende sprog, der hver har deres skønhed, manuskriptforfatterens og instruktørens.

„Eroica“ fremkaldte en veritabel storm i Polen. Den blev stærkt angrebet af de yderliggående fløje. Anklagen gik især ud på, at filmen latterliggjorde de senere års historie og var en slags national helligbrøde. I virkeligheden forsøger Munk med „Eroica“ – ikke uden filosofiske ambitioner – at erstatte myterne med en rationalistisk sandhed, der formuleres med bidende ironi. I ideologisk henseende er „Eroica“ nok den mest bemærkelsesværdige polske film fra de sidste år.

Lad os se nærmere på det første og det sidste arbejde i Munks endnu ganske korte karriere, på hans debut med „Jernbanearbejderens parole“ og på „Eroica“. De to film synes at have noget tilfælles, noget, der måske også kan findes i hans andre film. I sit første arbejde satte han hverdagens anonyme helte i højsædet, mennesker, der tilsyneladende ikke var af større interesse for kunsten. I sin sidste film latterliggør Munk den traditionelle helt, legendernes og mytternes helt. „Eroica“ er således et logisk supplement til „Jernbanearbejderens parole“, „Stjernerne skal tindre“ og „Søndag morgen“. Måske er Munk mere konsekvent end man umiddelbart er tilbøjelig til at tro?



„Eroica“, 2. episode.