



Skolimowski og den polske tradition

Børge Trolle

Hvad er der egentlig sket med den polske film? Præsentationen af Jerzy Skolimowskis »Le Départ« (Starten) herhjemme gør spørgsmålet aktuelt på ny. Engang blev polsk film livligt diskuteret og debatteret i alverdens filmtidsskrifter. Nu synes tavsheden at have sænket sig om den. Det, man nu diskuterer inden for østeuropæisk film, er først og fremmest den nye bølge i tjekkoslovakisk film — måske endda med tryk på slovakisk — samt det nye opsving i Ungarn. Man er også begyndt at holde øje med udviklingen i Jugoslavien, og kendere vil have en fornemmelse af, at noget er ved at ske også i den bulgarske og rumænske film. Men Polen?

Efter at Roman Polanski definitivt har forladt Polen, synes der i øjeblikket kun at være to polske instruktører, som det virkelig er værd at beskæftige sig med: Jan Lenica og Jerzy Skolimowski. Begge har forlagt en del af deres filmskabende virksomhed til andre lande end Polen, men på ingen måde brudt forbindelsen med fædrelandet, således som Polanski har det. Begge må fortsat regnes som hørende hjemme i den polske film. Men at det netop er disse to instruktører, som begge står med det ene ben uden for Polens grænser, der i øjeblikket repræsenterer begrebet »polsk film« i den internationale filmdebat, siger også noget om situationen inden for den polske film i dag. Og det turde jo være en væsentlig

ændring af situationen, som den tegnede sig for ti år siden. Hvad er der da sket? Og hvorfor skete det?

Som filmland var Polen allerede med i »opløbet« med fotografen Ottomar Anschütz, der i 1882 konstruerede sit Tachyscope, en af de mange forløbere for den egentlige film, og i Aleksander Hertz fik Polen sin Ole Olsen, grundlæggeren af en national filmindustri i det daværende Generalgouvernement under zarriget. Den interessanteste instruktørpersonlighed i den polske films »russiske periode« var sikkert Wladyslaw Starewicz, også kaldet »dukkefilmens fader«, men han virkede også som spillefilminstruktør. Han var imidlertid en af dem, som fulgte med de russiske filmselskaber

sydpå i borgerkrigsårene, og sammen med dem havnede han – via Krim og Konstantinopel – i Paris, og dér blev han og startede sit eget trickfilm-selskab. Lenicas arbejde med trickfilm i Paris er altså ikke helt uden historiske paralleller.

Mellemkrigsårene blev en broget periode for den nu i national henseende selvstændige polske film. Den måtte konkurrere hårdt med teatret, som i Polen nød enorm popularitet. Et par polske stumfilm nåede dog europæisk berømmelse, men lydfilmens gennembrud bragte her som overalt i de små lande vanskeligheder og tilbageslag; tyske og amerikanske film dominerede snart biografrepertoiret. Men netop i overgangsperioden mellem stumfilm og lydfilm skete der noget, som fik betydning for hele den polske films senere udvikling: *Eugeniusz Ciekalski* fik dannet START. Start – hvis betydning også forstås af den polske befolkning – fremkommer som en forkortelse: St-Art, Stowarzyszenie Propadandy Filmu Artystycznego – Selskabet til propaganda for den kunstneriske film. Men START blev en start, en helt ny holdning til filmen. START gav den polske film en kunstnerisk og moralsk ryggrad, som den aldrig tidligere havde haft. Den polske films »tøbrud« i 1956 har på mange måder sit udspring i START. Uden denne organisations indsats var det måske ikke kommet, eller det havde antaget andre former.

START dannede senere et kooperativt filmproduktionselskab, hvor folk som *Aleksander Ford*, *Wanda Jakubowska*, *Antoni Bohdziewicz* og *Stanislaw Wohl* var medarbejdere. Også *Jerzy Toeplitz* og *Jerzy Bossak* var med i START, og de har senere som henholdsvis rektor og dekan ved Filmhøjskolen i Lodz været med til at uddanne og forme efterkrigstidens polske filmgeneration.

Så kom den anden verdenskrig og jævnedes den polske film med jorden, så bogstaveligt endda, at der ved krigsafslutningen kun var fem helt intakte biografer tilbage i hele landet. Op af denne ruindyngede steg så Film Polski, den polske statsfilm.

Polen og Tjekkosllovakiet er de eneste østeuropæiske lande, hvor filmen blev nationaliseret allerede i 1945. Men i Tjekkosllovakiet nationaliserede man Europas største og mest moderne filmindustri, fordi dens hidtidige ejere – tyskerne – var borte. I Polen var der praktisk talt ingenting at nationalisere. Men det var netop årsagen til nationaliseringen; i den så man muligheden for hurtigt at få genskabt en polsk film.

Dermed lagde man også grunden til den polske films dilemma. Det nye samfund skænkede filmfolkene muligheder, som de hidtil ikke havde kunnet drømme om. Men den politiske udvikling medførte hurtigt, at der blev sat meget snævre grænser for, hvad disse muligheder kunne udnyttes til.

Den polske film var omkring 1949–50 på vej ind i en kunstnerisk opgangsperiode. Men den nåede aldrig at udvikle sig helt, og de to førende instruktørpersonligheder *Aleksander Ford* og *Wanda Jakubowska* havde voldsomme sammenstød med Polens stalinistiske ideologer, et forhold, som først er kommet til offentlighedens kendskab, efter at »tøbruddet« var en kendsgerning.

Ford og *Jakubowska* hører imidlertid til den gamle polske filmgeneration, og kunne i kraft af deres fortid og deres autoritet få i al fald noget presset igennem. Den unge filmgeneration, som filmhøjskolen i Lodz nu begyndte at kaste »på markedet«, kom derimod til helt at ligge under for det ideologiske pres.

I »tøbrudsåret« 1956 sker der så det, at en række tråde løber sammen og forener sig i et fælles brændpunkt. Resultatet blev en eksplosion, som fik den nye polske filmbølge til at vælte frem med stor kraft.

Den første årsag er naturligvis den politiske udvikling, som fulgte efter *Stalins* død og *Khrustjovs* opgør med stalinismen på den XX partikongres i foråret 1956. Virkningerne af dette var som bekendt større i Østeuropa end i Sovjetunionen selv, og i Polen fik udviklingen endda sin særegne form på grund af personen *Gromulka*.

Men i kølvandet af dette politiske opgør følger den unge filmgenerations ideologiske opgør med Stalin-tidens kunstneriske dogmer. For nogens vedkommende, tydeligst hos *Andrzej Wajda*, bliver det endda til et opgør med deres egen tidligere virksomhed inden for filmen.

Endelig kommer som en tredje faktor et generationsopgør imod den »gamle« filmgeneration, en i og for sig normal foreteelse, som imidlertid bliver voldsomt accentueret derved, at den »gamle generation« også identificeres med den ideologi, man nu vil kæmpe sig fri af. Opfattelsen bygger ganske vist i vid udstrækning på en fejlvurdering, men situationen var så at sige »lagt op til dette«, så den unge generations holdning er i nogen grad undskyldelig.

Men netop i den omstændighed, at en række udviklingslinjer pludseligt krydser hinanden i det samme punkt, har vi forklaringen på det polske »tøbrud«s voldsomme kraft, men også på dets ensidighed og manglende evne til på længere sigt at få det ledet ind i en frugtbar udviklingsbane.

Ser vi på det polske »filmtøbrud«s tre førende instruktørpersonligheder: *Andrzej Wajda*, *Jerzy Kawalerowicz* og *Andrzej Munk*, fremgår det klart, hvorledes deres film fra Storhedsperioden faktisk udgør en række uafbrudte eksplosioner omkring et enkelt tema: Den polske situation før, under og umiddelbart efter den anden verdenskrigs afslutning. De var alle i en eller anden form et opgør

med fortiden, såvel den nationalistiske som den stalinistiske. Dermed fik de paradoksalt nok i høj grad forbindelse med nutiden, den nutid, hvori de blev skabt, hvilket vil sige perioden 1956–58, hvor situationen i Polen politisk, åndeligt og kunstnerisk var helt domineret af dette opgør.

Når den polske film senere – omkring 1960 – kommer ud i en begyndende krise, må årsagerne hertil søges i den omstændighed, at »tøbrudsekspllosionen« inden for den polske film ikke formåede at skabe nogen kunstnerisk integration med den nye nutid, den udvikling, for hvilken tøbruddet blev startskuddet. Faktisk synes den ikke at have interesseret de polske filmskabere synderligt. *Andrzej Munk* synes dog her at danne noget af en undtagelse, han har større kontakt med nutiden end de øvrige, og hans film synes at eje en filosofisk spændvidde, som er usædvanlig for en polak. Men han omkom tragisk ved en automobilulykke i 1961.

Også inden for den polske kortfilm, som fik et vældigt opsving ved »tøbruddet«, og som formåede at holde sig længere på toppen end spillefilmen, bemærker man en tendens til at søge bort fra den konkrete og reale nutid, detaljer dominerer på bekostning af den sammenfattende helhedskonception. Man vil her se en væsentlig forskel på situationen i Polen og den senere udvikling i lande som Tjekkosllovakiet og Jugoslavien. En jordnær, men samtidig højst engageret dokumentarfilmproduktion har her ydet et væsentligt bidrag til, at spillefilmen fik en helt anden tilknytning til og sammenhæng med den øvrige udvikling, da »tøbruddet« omsider blev en kendsgerning.

I løbet af tresserne udvikler situationen inden for den polske film sig ud i det paradoks, at et »oprør« mod de gamle oprørere bliver en nødvendig forudsætning for at kunne komme videre. En ny generation må sætte den gamle generation stolen for døren. Men det nye generationsopgør inden for polsk film falder ikke sammen med noget tilsvarende politisk og ideologisk opgør, man kan snarere sige tværtimod, det må kæmpe imod en modgående politisk og ideologisk strømning. Derfor er det ikke kommet til nogen kunstnerisk eksplosion inden for den nyere polske film, det er for det meste kun blevet til krusninger på overfladen. Og i de få tilfælde, hvor det er blevet til noget mere, er det kommet fra outsiderne.

Jerzy Skolimowski er den førende i dette oprør. Men hans oprør er outsiderrens. Dets baggrund er real og konkret, deraf dets styrke. Men dets fremtidsmuligheder vil nok i nogen grad være afhængig af, om det formår at bevæge sig fra outsider-standpunktet over i noget mere generelt. Og af, om det bliver fulgt op af andre inden for den nye polske filmgeneration.



Fra Wajdas »De uskyldige troldmænd«. Manuskriptet blev skrevet i samarbejde med Skolimowski.

En scene fra opus 3: »Barriere«.



Skolimowski's første »uheld« i livet bestod i, at han havde »forkerte forældre«. Hans far var nemlig officer i den gamle polske armé, det halvfasistiske Polens armé. I Stalin-perioden var det alene nok til at stemple et menneske. Det lykkedes dog den velbegavede Skolimowski at komme til at studere, men omstændighederne og hans »afstamning« henviste ham til etnografien. Han chokerede her sine lærere ved under sit arbejde med at indsamle materiale at krydsforhøre den polske landsbybefolkning om deres interesse for jazzmusik (i Stalin-tiden en »kontrarevolutionær musik«). Som student kunne han aftjene sin værnepligt parallelt med studierne, men i sit andet studieår blev han smidt ud af Folkearmeen på grund af sin skepticisme. På grund af dårlig opførsel var han også en tid bortvist fra forelæsningerne. Da han i 1957 opgav de etnografiske studier, drog alle hans lærere et lettelsens suk.

Skolimowski forsøgte sig nu som poet, og i 1959 kom han for første gang direkte i kontakt med filmen. Han samarbejdede da med Wajda på manuskriptet til »Niewinni czarodzieje« (De uskyldige troldmænd), i hvilken han også havde en lille rolle, og følgen af dette blev, at han i 1960 lod sig indskrive som student ved filmakademiet i Lodz. I studietiden medvirkede han i mindre roller i forskellige film: Munks »Pasazerska« (Passagen – 1961), Bohdziewicz' »Dziewczyna z dobrego domu« (En pige af god fami-

lie – 1962) og *Rybkowskis* »Sposob bycia« (Et sted at være). Som elev ved filmakademiet indspillede han kortfilmene »Hamlets« (den lille Hamlet – 1960), der blev en eklatant fiasko, »Pieniadze albo zycie« (Pengene eller livet – 1961), den surrealistiske eksperimentalfilm »Erotyki« (Erotik – 1961) og »Boks« (Boksnings – 1961), som ved sin præsentation på kortfilmstævnet i Oberhausen sammen med andre elever fra forskellige filmakademier og filmskoler skilte sig helt klart ud som et lille mesterværk. Skolimowski er selv bokser – det var han blevet under sin militærtjeneste – og hans måde at nærme sig emnet på røber klart hans intime kendskab til boksnings. Men under sin studietid som elev på filmakademiet havde Skolimowski præsteret det, som hidtil ingen anden havde formået: at få indspillet en hel spillefilm, »Rysopis« (Uden særlige kendetegn – 1963). På filmakademiet vidste man det imidlertid ikke – før end Skolimowski selv røbede det, da filmen var færdig.

Under alle mulige påskud var Skolimowski nemlig gået i gang med at optage forskellige episoder, »øvelsesstykker« o. lign., f. eks. under påskud af at ville prøve et nyt objekt. Filmakademiets forskellige elever medvirkede som teknikere og skuespillere, og Skolimowski spillede selv den mandlige hovedrolle. Til slut klippede han materialet sammen til en hel spillefilm. Ved skolefilmfestivalen i 1964 blev den præsenteret for kritikerne og publikum, og den vandt straks ubetinget anerkendelse hos den bevidste del af den polske filmkritik. Juryens konservatisme forhindrede imidlertid, at den vandt Grand Prix, og visse intriger bag kulisserne synes også at have spillet ind. Det har næppe stemt outsidersen og rebellen Skolimowski blidere.

Skolimowskis følgende film: »Walkover« indspillede han i 1964 efter eget manuskript og på ny med sig selv i hovedrollen. Den fik polsk premiere i april 1965 og blev vist ved dette års Cannesfestival, uden for konkurrence. Derefter gik den videre til festivalerne i Mannheim (nu i det officielle program), Arnhem, New York og London. Den blev overalt modtaget med stor interesse af kritikken, og hermed var Skolimowskis navn slået fast i den internationale filmverden. I Polen måtte man – om end det skete med nogen tøven – til at besinde sig på denne kendsgerning.

Skolimowskis to første spillefilm udgør – sammen med hans forudgående film, af hvilke jeg har set de to sidste – en kunstnerisk helhed. Med dem fuldender han sit »oprør« imod »fortiden« og »den gamle polske filmgeneration«, de som for kun godt ti år siden stod som den polske films »unge rebeller«. Efter dette træder han frem som den modne filmskaber og indleder en ny udviklingsperiode,

som endnu ikke er afsluttet, og som derfor heller ikke på nuværende tidspunkt kan bedømmes i sin helhed.

Det følgende er derfor kun en vurdering og en analyse af Skolimowski til og med modningspunktet »Walkover«.

Skolimowski lægger i sine kortfilm og sine to første spillefilm helt klart op til, at tilskuerne skal dechifrere de billeder, filmene viser: tingene, menneskene og deres handlinger. På samme måde som *Godard* og *Antonioni* ansporer Skolimowski helt bevidst tilskuerne til en *fortolkning* – en fortolkning, som kun kan opnås ved en medleven. (Ikke nødvendigvis en identifikation).

Baggrunden for Skolimowskis film er virkelig og real. »Rysopis«' usminkede billede af den gamle lejekaserne i Lodz med sine mørke trappeskakter og obskure kringelkroge er i høj grad autentisk. I »Walkover« er et lignende hverdagsmiljø aftegnet med en om muligt endnu større detailrigdom. En lillebys konfrontation med den fremstormende industrialisering er her indfanget med næsten suverent mesterskab. Også de to films mennesker fornemmes næsten påtrængende.

Med denne virkelighed, denne realisme i Skolimowskis film er næppe det væsentlige. Den fungerer kun som en slags baggrund for det menneskelige drama i hans film, et drama, som – i fald man formår at trænge ind under overfladen – fremtræder med en usædvanlig konturskarphed.

Skolimowskis film udspiller sig i virkeligheden på flere planer. Heri ligner de f. eks. *Dreyers* film. Men disse planer er ikke opbygget med den klassiske strengthed og ubønhørlige konsekvens som den, *Dreyer* anvender. Ofte optræder de som fragmenter, måske uden begyndelse og uden slutning. Vi oplever temmelig ofte, hvorledes der i filmens baggrund udspiller sig en eller anden begivenhed, som overhovedet ingen sammenhæng har med handlingens hovedmotiv. Løsrevet fra handlingen lever disse akkompagnerende baggrundsmotiver deres eget meget ofte højst virkelige liv. På denne måde opstår der en slags *vertikal montage* inde i selve filmen, en billedmæssig *kontrapunktik*, som ikke er polyfonisk, men *atonal*, en parallel til udviklingen inden for den moderne musik.

I denne forbindelse kan det være på sin plads at nævne, at Skolimowski allerede i sin studietid samarbejdede med den polske jazzkomponist *Krzysztof Komeda*. Han turde derfor ikke stå fremmed over for den moderne musiks problematik.

Skolimowski afstår fra enhver form for trick og fif. I »Walkover« møder vi f. eks. ikke en eneste op- eller nedtoning, overblænding eller wipe. Der findes kun klip, og selv disse er sparsomme. (En parallel til den japanske instruktør *Ozu*). Der hersker nogen uenighed om,

hvor mange indstillinger »Walkover« består af. Tallet angives fra 29 til 36. Selv om det er det sidste, der er det rigtige, er det et usædvanligt lavt antal indstillinger for en film på 2100 m. Men man mærker det næppe, for Skolimowskis kamera er hele tiden levende, vågent og i bevægelse. Kameraet »ser« med en bokseers øjne, vagtsomt, påpasseligt, altid på vagt over for det uventede og overraskende. Det bevæger sig henimod genstande eller bort fra genstande, eller genstandene (personerne) bevæger sig henimod eller bort fra kameraet.

Derigennem bliver Skolimowskis realisme ikke til nogen imitation af virkeligheden, den bliver heller ikke til nogen blot og bar registrering af virkeligheden, sådan som i al fald en del af *Cinéma Vérité*-produktionen er det. Så sandt som der ligger en verdensanskuelse gemt bag enhver anskuelse af verden, skaber Skolimowski gennem sine film en ny virkelighed, der er opbygget af flere forskellige lag, som måske ikke har nogen direkte *sammenhæng*, men derimod nok en vis indbyrdes *afhængighed*. Det er ikke givet, at instruktøren kender syntesen af denne nye virkelighed; noget kunne tyde på, at han bevidst afstår fra at ville kende både begyndelsen og enden på den. Alligevel fornemmes den af tilskuerne som nærværende, vedkommende, aktuel og konkret.

Det polske »tøbrud« i efteråret 1956 slog porten op på vid gab for en vældig kunstnerisk og åndelig ekspansion. Men denne kunstneriske revolution forblev uden sammenhæng med og uden tilknytning til den økonomiske og materielle situation. I modsætning til det tjekkoslovakiske tøbrud, som kom sent, men som kom med så meget desto større kraft, og som betød en koordinering af den økonomiske og den kunstneriske ekspansion, og det ungarske tøbrud, som i hovedtrækkene kom til at følge samme linjer, kom udviklingen i Polen til at betyde, at de to faktorer under udviklingens forløb kom til at bevæge sig *bort* fra hinanden.

Dette truer nu med at blive skæbnesvangert for den polske kunst, herunder også filmkunsten. Den manglende integration af den åndelige og den materielle udvikling har været med til at skabe grobund for den neostalinisme, som vi allerede har set foruroligende tegn på i Polen.

I denne situation *kan* Skolimowski, og det han repræsenterer, blive den faktor, der kan komme til at slå bro over den nuværende polske kløft. Og det er for Polens vedkommende ikke bare en kulturkløft. Om den så også bliver det, kan kun fremtiden give svar på.

Men at Skolimowski og hans film peger på *muligheden* for en drejning af udviklingen i Polen er i sig selv en så opsigtsvækkende ting, at det har krav på den største opmærksomhed.