

17. internationales forum des jungen films berlin 1987

15

37. internationale
filmfestspiele berlin

SIKIEREZADA

Die Ballade von der Axt

Land	Polen 1986
Produktion	Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów 'Zespoły Filmowe' – Zespół Filmowy 'Perspektywa'
Regie	Witold Leszczyński
Drehbuch	Witold Leszczyński nach der gleichnamigen Erzählung von Edward Stachura
Regieassistent	Monika Skowrońska, Ryszard Zatorski, Małgorzata Zdziarska
Kamera	Jerzy Łukaszewicz
Kameraassistent	Zdzisław Najda, Piotr Jaszczuk, Roman Taborski, Henryk Włoch
Musik	Antonio Vivaldi (Stabat Mater, Teil Amen), Jerzy Satanowski
Musik-Ausführung	Instrumentalgruppe unter Leitung von Tadeusz Karolak
Solo-Partien	Hanna Banaszak, Daniel Olbrychski, Zygmunt Zgraja
Ton	Jerzy Szawlowski, Ernest Zawada, Robert Brudziński, Zygmunt Nowak
Dekor	Maciej Putowski
Dekor-Mitarbeit	Maria Chrolowska, Leszek Borowski
Innen-Dekor	Ewa Tarnowska
Schnitt	Łucja Ośko
Schnittassistent	Grazyna Gradoń
Produktionsleitung	Tadeusz Drewno
Produktionsassistent	Halina Cichomska, Halina Slobodzin, Robert Lipiński, Marek Kraszewski, Jadwiga Chynowska, Jolanta Górka
Darsteller	
Janek Pradera	Edward Zentara
Peresada	Ludwik Pak
Michał Kątny	Daniel Olbrychski
Wasyłuk	Ludwik Benoit
Batiuk, der Junge	Wiktor Zborowski
Kaziuk	Krzysztof Majchrzak
Förster	Franciszek Pieczka
Maschinist	Jerzy Block
Selpka	Jan Jurewicz
Großmutter Oleńka	Jadwiga Kuryluk

Bibliothekarin	Joanna Sienkiewicz
Cecylka	Anna Milewska
Gaźzka Jabłoni	Marta Zentara
Betrunkenen Frau	Iga Cembrzyńska
Kellnerin	Małgorzata Boratyńska
Selpkas Frau	Maria Ciunelis
Waldhüter	Paweł Kruk
Autobus-Fahrer	Teodor Gendera
Streckenwärter	Jan Łopusznik
Tomala	Zygmunt Fok
Raufbolde	Jerzy Zass, Sylwester Maciejewski, Aleksander Kalinowski

Uraufführung 11. 9. 1986 Gdańsk (XI. Festival Polnischer Spielfilme)

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1.66
Länge 2250 m, 82 Minuten

Anmerkung zur Übersetzung des Titels: 'Siekierzada' ist ein künstliches polnisches Wort, das entstanden ist aus einer Kombination von 'siekiera=Axt' und 'szecherezada'= 'Lied aus tausendundeiner Nacht'. Daher kann der Titel auch mit 'Lied und tausendundeiner Axt' übersetzt werden. Eine weitere Interpretation des Titels basiert auf der Kombination von 'siekiera=Axt' und 'Iliada'-'Ilias'.

Der Film erhielt 1986 den Preis 'Złote lęwo gdański' (Goldener Löwe von Gdańsk) auf dem XI. Polnischen Spielfilmfestival in Gdańsk (Danzig)

Inhalt

Janek Pradera ist ein sensibler junger Dichter, der – da er seinen Platz in der Welt nicht findet – von Ort zu Ort zieht. Er will sich nicht mit der Heuchelei und den Lügen in der Welt abfinden. Nirgendwo hält er es lange aus, da er seine Unabhängigkeit bewahren möchte, seine Selbständigkeit, seine Freiheit. Er flieht auch vor der Geliebten, die er in seinen Gedanken Gaźzka Jabłoni (Apfelbaum-Zweig) nennt, die er nicht vergessen kann und mit der er einen ununterbrochenen inneren Dialog führt.

Mit seinem unentbehrlichen Säckchen über der Schulter, in dem sich sein ganzes Hab und Gut befindet, begibt er sich in die tiefe Wildnis, um dort als Saisonarbeiter im Wald zu arbeiten. Er kommt mit einer Schmalspurbahn an, die ansonsten zum Holztransport dient. Janek wird von einem philosophierenden Förster angestellt, der ihn aufnimmt und zum Quartier von Oma Oleńka führt. In dieser Einöde ist nicht nur die Luft rein, auch die Menschen sind hier anders, offener, herzlicher, freundlicher. Jeder, mit dem er zusammenkommt, ist eine andere Persönlichkeit.

Die harte Arbeit prägt männliche Charaktere und bringt die Menschen einander näher. Janek Pradera lernt die Menschen kennen und freundet sich mit Peresada, Wasyłuk, dem jungen Batiuk, mit Selpka und seiner ewig lächelnden Frau an. Zusammen verbringen sie auch nach der Arbeit ihre Freizeit. Sonntags versammeln sie sich in der Gastwirtschaft von Hopla, um beim Wodka trinken Gespräche über die seltsame Natur der Welt zu führen.

Mitten in die ländlichen Spiele hinein platzt Michał Kałny, wie Janek ebenfalls ein Weltenbummler, der auch gekommen ist, um im Wald zu arbeiten. Auch er läßt sich im Quartier von Oma Oleńka nieder. Michał rettet Janek aus einer schwierigen Lage, in die er durch einen aggressiven Spaß gekommen war. Nach einigen Minuten steht plötzlich Kaziuk mit einer Axt in der Hand mitten im Saal. Vom Alkohol benebelt, sucht er seine untreue Frau. Seine Eifersuchtsattacke endet mit der Zerstörung einiger Stühle.

Janek Pradera erträgt die Sehnsucht nach Gałazka Jabloni nicht länger, die ihm plötzlich als der Tod am Ende der Welt erscheint. Er macht sich mit seinem Säckchen über der Schulter auf den Weg zur Rückkehr, Dennoch möchte er nicht länger die existentiellen Spannungen ertragen. Er geht auf den Gleisen einer weißen Lokomotive entgegen.

Aus: Filmowy Serwis Prasowy, Warszawa, Nr. 18/19, 1986

Zu diesem Film

Nach dem Erfolg des denkwürdigen Films *Die Tage des Matthäus* wurde der Autor dieses original für die Leinwand dramatisierten Epos zu jener Gruppe von Autoren gerechnet, die eine besondere Sensibilität für die visuellen Möglichkeiten der Natur entwickelt hatten. Die Kraft der Natur, die Leidenschaft und ihre magnetische Anziehungskraft auf die Menschen – das sind wesentliche Motive in Witold Leszczyńskis künstlerischem Werk. Hier bekommt die uns umgebende Natur einen selbständigen filmischen Wert; auf der anderen Seite ist sie ein Partner, 'ein Rivale' und Richter der Leinwandhelden. Hier haben wir das wahre Gesicht der Natur; eine Konfrontation mit den durch das Getöse der Zivilisation geschaffenen Werten ist unvermeidlich. DIE BALLADE VON DER AXT, die auf dem Buch des vorzeitig und tragisch ums Leben gekommenen prominenten Dichters und Prosaauteurs Edward Stachura basiert, nimmt diese Ideen wieder auf. Der Film zeigt den Helden auf seinem Weg in einer Winterlandschaft im Bieszczady-Gebirge, in einer menschenleeren Gegend. Der Held, ein zorniger junger Student mit der Seele eines verwundeten Vogels, begibt sich auf die Suche nach seiner Identität, seinem privaten, sehr persönlichen 'Ich' und nach der Befreiung von seiner existenziellen Unruhe. Sensibel genug auch für die poetischen Töne übermittelt Leszczyński in seinen Filmen durch Bilder den ganz besonderen Stil der literarischen Vorlage. In der Filmfassung der BALLADE VON DER AXT werden das 'sackleinere' Äußere der robusten, einfachen Menschen und die Gedanken des Jungen unterstützt durch die Bilder einer strengen Winterlandschaft.

TK

Aus: Gazeta Festiwalowa, Gdańsk, Nr. 4 vom 11.9.1986

Dem Leben und dem Tode zugewandt

Gespräch mit dem Regisseur Witold Leszczyński

Frage: Kannten Sie Edward Stachura persönlich?

Leszczyński: Ja, zu Beginn der 70er Jahre, als ich seinen Roman gelesen hatte, stöberte ich ihn in seiner kleinen Wohnung im Warschauer Stadtteil Praga auf. Wir schrieben zusammen das Drehbuch, das dann aber nicht zur Produktion zugelassen wurde.

Frage: Aus welchem Grund?

L.: Wahrscheinlich gibt es drei Gründe: Das Drehbuch selbst war zu rätselhaft, die Bilder waren nicht konkret genug. Und – für das Drehbuch stand allein der Regisseur, ohne zusätzliche Unterstützung ein, damals gab es die starken Filmteams noch nicht. (...) Als Stachura dann erfuhr, daß die BALLADE VON DER AXT nicht zugelassen wurde, glaubte er, das sei meine Schuld und nahm es mir übel.

Frage: Seit ein paar Jahren gibt es eine Stachura-Welle, die Jugend ist von seinem Schaffen fasziniert. Wie erklären Sie sich diese Faszination?

L.: Stachuras Schaffen hatte – in seiner extremen individuellen Ausrichtung – von Anfang an begeisterte Befürworter, zu denen auch ich gehörte, aber auch heftige Gegner. Nach seinem Selbst-

mord polarisierten sich diese Haltungen noch. Und in den 80er Jahren, als viele Autoritäten zu Fall kamen, suchten die jungen Leute nach Lebensmustern, es bestand ein psychischer Bedarf an dieser Art Lebensmodell, wie es von Stachura gelebt worden war: Es war das Modell eines unabhängigen Wanderlebens, das mit keinerlei Banden an das 'hier und heute' gebunden war. Zugleich verlangte es einen Menschen, der sich durch sich selbst verwirklicht und der, angesichts des blitzartigen Vergehens, die größten Ansprüche an die Welt stellt.

Frage: Mir scheint, daß sich in Ihrem Schaffen gewisse gemeinsame Züge erkennen lassen. Da sind Matis aus *Die Tage des Matthäus*, Kaziuk aus *Hanfstroh* und schließlich Janek Pradera aus *BALLADE VON DER AXT*.

L.: Gott sei Dank sind mir noch, sagen wir, Naivität und ein kindlicher Blick auf die Welt erhalten geblieben. Und Helden dieser Art suche ich für meine Filme. So sind Mateusz und Kaziuk, in *BALLADE VON DER AXT* ist es etwas anders. Hier geht es nicht nur um eine Filmgestalt, sondern um zwei: Janek Pradera und Michał Kałny. Was Stachura auch schrieb, er schrieb über sich. In seinem Schaffen dominierten zwei Motive zugleich: die Sehnsucht nach dem Leben und die Sehnsucht nach dem Tod. Ich habe also bei der *BALLADE VON DER AXT* an einen Menschen gedacht, der zwei Figuren eingeschrieben war: Janek Pradera (Edward Żentara), der die Sehnsucht nach dem Tod verkörpert, und Michał Kałny (Daniel Olbrychski), der die Sehnsucht nach dem Leben verkörpert. Diese Dualität ist am Ende des Films am deutlichsten zu erkennen. Janek Pradera geht auf die auf ihn zurasende weiße Lokomotive – den Tod – zu. Michał Kałny aber versucht, ihn zurückzuhalten und ruft: Janek ... (meint also: bleib stehen, mach das nicht!). Und obwohl Pradera stirbt, singt Kałny sein lebensbejahendes Lied. (...)

Frage: Während Olbrychski singt, erscheint der Text des Liedes auf der Leinwand. Wird dieser Kunstgriff nicht recht selten angewandt?

L.: Ich wollte diese Worte hervorheben, damit der Film mit einem starken bejahenden Akzent endet. Denn Stachuras Leben war, trotz seines Selbstmords, dank seines Schaffens, lebensbejahend.

Frage: Hatten Sie von Anfang an vor, die Hauptrollen mit Edward Żentara und Daniel Olbrychski zu besetzen?

L.: Daniel kannte ich schon, Żentara aber habe ich in dem Film *Karate auf polnisch* gesehen. Ich war der Meinung, daß er ein echter Karateka ist, im Film ein begabter 'Naturmensch'. Das gefiel mir sehr. Am wichtigsten aber war, daß die beiden eine gewisse physische Ähnlichkeit verbindet, die im Film noch durch ähnliche Kleidung und durch symmetrische Aufstellung vor der Kamera unterstrichen wird.

Frage: Żentara spielt den Pradera unerhört kühl. Diesen Eindruck hinterläßt überhaupt der ganze Film.

L.: Stachuras Prosa ist zuweilen recht exaltiert und von der Leinwand herab werden Emotionen noch stärker hervorgehoben. Ich wollte die Exaltation vermeiden, schon wegen meines eigenen Geschmacks, aber auch einem Teil der Zuschauer zuliebe. Ich hege nämlich die stille Hoffnung, daß sich nicht nur die Stachura-Anhänger den Film ansehen werden (die zuweilen gar eine Spur von Ablehnung empfinden könnten), sondern vielleicht auch einer seiner heftigen Gegner. Und das wäre für mich schon ein Erfolg.

Frage: Meinen Sie denn nicht, daß die Gefühllosigkeit der Bilder irgendwo die Poesie der Prosa Stachuras sterben läßt? Daß man jene Beseeltheit, mit der die Helden selbst die geringsten Tätigkeiten ausführen, nicht mehr empfinden kann?

L.: Wenn ich, zum Beispiel im Radio, Gedichte höre, bei deren Vortrag der Schauspieler zu sehr aus sich herausgeht, um sie auch ja 'poetisch' darzubieten, dann bin ich unfähig, außer diesem unerträglichen Ton noch etwas anderes zu hören. Poesie ist für mich nicht der Ton, sondern die Zusammenstellung von Bedeutungen. Deshalb habe ich die *BALLADE VON DER AXT* auf der Leinwand sparsam, stellenweise sogar trocken erzählt. Ich war bemüht, 'unterwegs' nicht zu sentimentalisieren, ich wollte, daß die Ergriffenheit nicht von einzelnen Szenen bewirkt wird, sondern von der Gesamtheit, daß sie erst am Ende des Films kumuliert. Unterwegs habe ich mein

Hauptaugenmerk auf den Humor konzentriert. Denn, allgemein gesagt, mir geht es in meinen Filmen vor allem um zwei Elemente: den Humor 'unterwegs' und die Ergriffenheit im Finale. Beispiel ist mir hier Fellinis *La Strada*.

Frage: Die *BALLADE VON DER AXT* ist eine weitere Etappe Ihrer künstlerischen Suche, die schon an der Filmhochschule mit der Etüde *Porträt eines Mannes mit Medaillon* begann.

L.: Generell gibt es zwei Erzählstile. Der erste besteht darin, die Leinwand für ein Schlüsselloch zu halten, durch das man die 'echte Wirklichkeit' betrachtet, der zweite besteht darin, die Leinwand als Rahmen zu nehmen, in den eine 'künstliche Realität' hineinkomponiert wird. Mir persönlich liegt die zweite Art des Herangehens mehr. Durch die Anpassung der Wirklichkeit an die Leinwand, durch die ruhigen Bewegungen der Kamera, durch die zentrale Komposition der Bilder wird der Effekt erreicht, daß es im Film nichts Zufälliges gibt, so daß es sich lohnt, sich auf das Erzählte zu konzentrieren. Wenn sich z.B. Pradera im Film hinsetzt, und die Kamera ist dabei statisch und die Komposition zentral, drückt das jene Hierarchie aus, die Stachura in folgende Worte gefaßt hat: „Janek setzte sich. Aber das war kein gewöhnliches sich hinsetzen, es war sein berühmtes Hinsetzen, er setzte sich so hin, als wollte er bis in alle Ewigkeit sitzen bleiben.“

Frage: Ihr individueller Stil wurde von der Jury in Lagów entdeckt, die der *BALLADE VON DER AXT* den Hauptpreis verlieh und ihn wie folgt begründete: „Für das Auffinden einer eigenen, reifen und vollendeten Harmonie der künstlerischen Form.“ Schade, daß Ihr Film nicht auf dem Koszalin Filmfest 'Die Jungen und der Film' gezeigt wurde.

L.: Ich bitte Sie! Ein Regisseur ist mit vierzig ja noch jung, aber über fünfzig nicht mehr. Deshalb war es ganz richtig, daß die *BALLADE VON DER AXT* in Koszalin nicht gezeigt wurde. Außerdem ist der Film in die normalen Kinos gekommen, und das ist für mich interessanter als die Diskussionen in Fachkreisen.

Das Gespräch führte Mariusz Miodek
(Gekürzt) Aus: *FILM*, Nr. 39, Warschau, 28. 9. 1986

Notizen eines Jurors vom Nationalen Filmfestival in Gdansk

Von Zygmunt Kaluzynski

(...) Bei der Zuerkennung des Grand Prix gab es keine Zweifel — er ging an Witold Leszczyński *SIEKIEREZADA*, aus der Erkenntnis heraus, daß das Filmwesen gegenwärtig am meisten künstlerische Ambitionen, Stil, Entwicklung der Filmkunst und Kultivierung der Leinwandpoesie braucht. Doch es handelt sich um einen recht schwierigen Film, der im polnischen Kino vielleicht nicht den erhofften Zuspruch haben wird und der für ausländisches Publikum schlechthin unverständlich ist. Sollte man überhaupt den Grand Prix einem Film zuerkennen, der nicht die Chance hat, die polnische Kinematographie im Ausland zu vertreten? Andererseits ist der Streifen ja nicht nur aus künstlerischer Sicht und von der Schauspielerleistung gelungen, sondern seine Auszeichnung bedeutet doch gleichzeitig die Unterstützung seiner Intentionen — der poetischen Darstellung des Alltagslebens. In dieser Hinsicht ist der Streifen ein originelles Beispiel für die Verwendung einer literarischen Vorlage gegen ihren Charakter.

Der Film stammt nicht mehr wie die Vorlage von Stachura, sondern vom Regisseur Leszczyński. Die Geschichte um Janek Pradera (in der beeindruckenden Darstellung durch Edward Zentara), der nach einer schweren Enttäuschung seiner Gefühle Holzfäller wird und in irgendeinem Wald endlich die gesuchte Menschlichkeit findet, ist zu einem heiteren, strahlenden, optimistischen Kunstwerk geworden. Am Ende jedoch, im Sinne von Stachura, verläßt Janek die geliebten Holzfäller-Saufkumpane und schreitet in selbstmörderischer Absicht auf den Schienen einem Zug entgegen. Dieser plötzliche emotionale Kontrast verblüfft den Zuschauer, war er doch schon überzeugt davon, daß Janek und damit auch er selber innerlich gerettet waren. Handelt es sich aber um wirklichen Selbstmord oder nur eine nochmalige Andeutung des 'Was wäre, wenn'? Der Zuschauer ist unter dem Eindruck des

gesamten Films eher geneigt, diese Unklarheit zugunsten des Lebens zu entscheiden. Und inmitten der Flut manieristischen Gemjammers in den polnischen Kinós ist *SIEKIEREZADA* ein Lichtblick und scheint auf beginnende Genesung hinzudeuten. (...)

Gekürzt aus 'Polityka', Warschau, Nr. 40/86

Eine heilige Wanderung

Von Bozena Janicka

Wer Edward Stachuras Werk liebt, weiß natürlich sofort, daß der Titel meiner Rezension seinem Poem 'Missa pagana' entstammt. Und damit sind wir auch sogleich beim Film: Die *BALLADE VON DER AXT* ist — mehr als je eine Literaturverfilmung — ein Film für die Kenner und Liebhaber der literarischen Vorlage. Und in diesem Falle bedeutet 'Liebhaber' mehr als sonst.

Bei sensiblen Jugendlichen stehen, spätestens seit der Romantik, Dichter, die ihr Leben als Preis einbringen, hoch im Kurs. Das tragische Ende eines Künstlerschicksals verdrängt die spielerischen Elemente in seinem Werk, und für die jungen Leser ist das geheimnisvolle, ihn erwartende Leben meist zu ernst, als daß er in ihm Material für ein Spiel, und sei es ein künstlerisches, entdecken könnte. Stachuras Werke erlangen ihren hohen Wert für die sensiblen jungen Leser aus einer größeren Dimension: Stachura zeigt, wie das Leben durch die Übersensibilität eine Bereicherung erfährt, sie bewirkt keine Isolation von der Welt, in der zu leben uns gegeben ist. 'Stachura zeigt' — das ist zu wenig. Der Verfasser von *SIEKIEREZADA* besaß die Gabe, die Menschen auf faszinierende Weise zu sehen und diese Fähigkeit einer bestimmten Gruppe von Lesern weiterzugeben, die dann gleichsam seine Vision der Welt mitschufen. Geradeso, als lebte der Dichter erst etwas für sie, und sie lebten später etwas für ihn ... Stachuras Bücher können also für jemanden mit einer ähnlich veranlagten Sensibilität eine weitaus größere Bedeutung als normale Lektüre erlangen: sie sind ein Teil der geistigen und manchmal sogar der Lebenserfahrung.

Der Autor der Filmversion der *BALLADE VON DER AXT*, Witold Leszczyński, hat Stachuras Vision von der Welt glaubhaft wiedergegeben. Seine Aufgabe reichte über die Verfilmung des Buches hinaus. Er konnte den Riß zwischen der Verehrung des Lebens, dem Entzücken über das Geheimnis des Daseins und dem tragischen Tod nicht umgehen. Stachura ahnte übrigens sein Schicksal voraus, er kündigte es an, und möglicherweise beschwor er es herauf. Der Film besteht aus zwei Ebenen, die sich hinsichtlich der Emotionalität und des Stils unterscheiden; da ist zum einen die Vision der Welt in den Augen des Dichters, und zum anderen die Vision seines Scheidens aus der Welt. Aus dem Zusammenstoß beider erwächst die Reflexion über die Dualität des Lebens: über die helle Seite, die sich mit anderen teilen läßt, und über die dunkle Seite, mit der man allein fertigwerden muß; über den Widerstreit von Tag und Nacht, von Mut und Angst, von Dasein und Nichts als existentieller Erfahrung, die manchmal die Kräfte eines Menschen übersteigt. Die Intensität dieser Vision, die begleitet ist von einer gewissen Rätselhaftigkeit und einem nicht ausgesprochenen Geheimnis, vor dem der Regisseur gleichsam zurückschreckte, läßt die *BALLADE VON DER AXT* zu einem Ereignis werden, das vor dem Hintergrund des heutigen polnischen Films ungewöhnlich ist.

Die Hauptfigur, Janek Pradera, fällt aus dem konventionellen Rahmen eines Filmhelden heraus. Pradera ist ein junger Bursche, der sich in den Wald aufmacht, um den Winter über als Holzfäller zu arbeiten, er ist ein junger Mann, den wir uns gut als einen Intellektuellen aus der Stadt vorstellen können, er ist ein Mensch, der bei den verschiedensten Gelegenheiten den Dichter verrät; Pradera ist also ein junger Bursche, ein Intellektueller, ein Dichter, der unter seinem fiktiven Namen jemanden Wirkliches, einen richtigen Dichter zu verstecken scheint — den Autor des Buches selbst. Und der ist uns doch aus 'Missa pagana' bekannt, von dem es da heißt: „Gepriesen sei, wer ohne Wut geht, durch Schnee, Regen, durch Licht und Schatten/In der Brust, unter dem Hemd aber trägt er all sein Gut“. Edward Zentara, der Schöpfer der Figur des Janek Pradera, verfügt über diesen Ernst, er denkt wie jener an das, was heilig ist ('der heilige Stock neben dem Bein, der heilige Tropfen Schweiß,

die heilige Wanderung'), er weiß, daß nach 'der Mensch ist des Menschen Wolf' das Wichtigste kommt: 'der Mensch ist des Menschen Nächster'.

Hierin wohl liegt für Pradera der Sinn seiner Erfahrung, seiner Flucht 'nach Patagonien'. Für ihn, der mehr von der 'Straße' als aus der 'Stadt' stammt, wie er sagt, und der weder einer vom 'Dorf', noch einer aus dem 'Wald' ist, werden die Menschen, die er hier trifft, wichtig, denn er verdankt ihnen die Erfahrung, daß der Mensch nirgendwo einsam ist. Aber auch er ist für die anderen als Zugereister, als einer von außerhalb wichtig, denn er stellt einen Bezugspunkt dar. Er und die anderen, sie sind für einander gleichermaßen von Bedeutung, denn sie vermögen sich zu akzeptieren. In der Kinopraxis bedeutet das freilich, daß wir Zuschauer die Wirklichkeit, die Pradera kennenlernt, akzeptieren.

Die wichtigste Formel der Welt Stachuras besteht wohl in seinem Aufruf, nach 'Würde und Gerechtigkeit' zu suchen. Leszczyński, der Regisseur von *Die Tage des Matthäus*, verfügt über eigene Erfahrungen bei solcherlei Suchen. Die Filmfassung der *BALLADE VON DER AXT* wiederholt jene Stilistik nicht, verwandt aber ist die Haltung des Regisseurs gegenüber dem Phänomen des Lebens, der Wirklichkeit, dem Menschen. *Die Tage des Matthäus* mit ihrem poetischen, pathetischen und äußerlichen Überschwang waren das Werk eines — um zwanzig Jahre jüngeren Künstlers. In der Verfilmung der *BALLADE VON DER AXT* legten sich diese Töne. Die Poesie, die in *Die Tage des Matthäus* als etwas Eigenartiges, Anomalisches hervorgehoben wurde, das nach einem speziellen Medium verlangt, wurde hier zu etwas Gewöhnlichem, einem Teil der Luft, die von allen — unbewußt — geatmet wird. Hier ist alles von Poesie durchzogen: die Sprache (...), die Bildhaftigkeit der Aussagen (die Leiter in den Himmel und die Leiter in die Hölle), die Schönheit der Umwelt (das Gehöft am Waldrand, die erleuchteten Fenster in der Nacht, die Harmonie in Großmutter Oleńkas Hütte), die den alten Bräuchen innewohnende Verhaltnheit (...), die Naturbeobachtung (...). Dennoch wird die gezeigte Welt nicht idealisiert, in ihr gibt es auch Lumpen (die beiden Radaumacher beim Vergnügen, jenes Weib, das mit seinem Gelächter 'die große Traurigkeit der Welt' beleidigt). Stachura und Leszczyński ist ganz einfach klar, daß in dem Dorf Hopta die Proportion zwischen den Einfaltspinseln und den Dichtern mehr oder weniger genau ist wie überall, und vor allem wissen sie, was Feingefühligkeit und Dickfelligkeit wirklich bedeuten und bringen beides nicht durcheinander. (...)

Gekürzt aus: 'FILM', Nr. 46 vom 16. 11. 1986

Der sanfteste Rebell

Von Tadeusz Sobolewski

„Ich wollte alle Menschen erlösen,
aber ich habe mich selbst verloren.“

Edward Stachura

Als ich aus Witold Leszczyńskis Film *BALLADE VON DER AXT* kam, griff ich nicht nach Stachuras gleichnamiger Romanvorlage, sondern nach seinem Tagebuch 'Sich mit der Welt versöhnen', das er im Juni 1979 bei seiner Mutter in Aleksandrow nach dem ersten Selbstmordversuch schrieb. (...) Von manch einem wird dieser Text für den wichtigsten Text Stachuras gehalten, der einen notwendigen Kommentar für alle anderen darstellt.

„Ich war ein sanfter Rebell, so sanft wie möglich, aber extrem. Ich ging bis ans Ende. Zu weit? Ich wollte alles Unglück der Menschen auf der Welt auf mich nehmen. Und habe den Verstand verloren. Ob darüber? Ich weiß es nicht.“

Diese Worte enthalten eine Selbstdemaskierung, ein Bekenntnis zur Niederlage, sie verneinen die Legende, die Stachura selbst schuf. Aber gerade darin besteht der Sieg seiner Selbsterkenntnis. Sich abfinden — sei es auch nur für kurze Zeit — mit der Tatsache, daß man weder Buddha, noch der Bruder von Lao-tse und Jesus ist, daß man die Aufklärung nicht erreicht hat. Aber vielleicht hatte man sie doch erreicht und dann verloren auf Grund

des krankhaften Zwiespalts zwischen dem 'Mensch-Ich' und dem 'Mensch-Niemand'? Im Wahn, der in einem vor dem Tagebuch entstandenen Werk ('Oto') dokumentiert wird, läßt sich eine wahnsinnige Logik erkennen, die ja nicht nur auf einen individuellen Zufall zurückzuführen ist, sondern ein bestimmtes Paradoxon des modernen Bewußtseins widerspiegelt: Wenn es nicht gelingt, an Gott zu glauben, muß man selbst Gott werden; Gott braucht nicht zu glauben. An Stachura hat sich Pascals Warnung bestätigt: Wer sich selbst kennenlernt, ohne Gott kennengelernt zu haben, verzweifelt. Diese Verzweiflung zu ertragen, reichte Stachuras Kraft nicht aus.

Ist die Begeisterung für die Welt, von der so viel in seinem Werk ('Z całą jaskrawością', 'Siekierzada') enthalten ist, nicht auf irgendeine Weise mit dem späteren Zusammenbruch verbunden? (...) Der Tod verfolgt Stachura die ganze Zeit, Von Todesangst und magischer Todessehnsucht ist seine Begeisterung für das Leben durchzogen. (...)

Als er bei seiner Mutter sein Tagebuch schreibt, ist von Begeisterung nichts mehr übrig. (...) Er überlegt immer öfter, ob er nicht 'wieder dem Tod entgegensehen könnte'. In diesem kleinen Tagebuch sind zahlreiche Momente der Störung des Gleichgewichts, sind Gesten der Auflehnung gegen das Leben und Auflehnung überhaupt enthalten, die allein von dem einzigen Gefühl — der Liebe zur Mutter —, zu dem der Dichter sich noch bekennt, zurückgehalten werden. Ihm selbst ermangelt es an Eigenliebe, ihn durchdringt nur Leere nach dem Verlust seines 'Ich', von dem er einst so erfüllt und begeistert war. (...)

Stachura bekannte sich zum tiefsten Unglauben, der für ihn Abwendung vom Leben hieß. Obgleich er damit unwillentlich zeigte, daß der Glaube ein Lob des Seins bedeutet. Eine so große Lobpreisung des Lebens verdanken wir also einem für die Welt Verlorenen. Stachura schaut aus großer Entfernung auf die Menschen, als befände er sich außerhalb unseres Sonnensystems, in einer kosmischen Leere, außerhalb des 'Lebensbaums'. Daher seine Sehnsucht nach dem wirklichen Leben und nach dem wirklichen Ich. Er versucht seine Mutter zu verstehen, die er aus den Tiefen seines Unglaubens, aus der Falle der Selbstverherrlichung betrachtet. Manchmal erscheint ihm das Leben, aus großer Entfernung betrachtet, in seinen allereinfachsten Dingen wertvoll, und diese hat er in seinen Romanen festgehalten ('Z całą jaskrawością', 'Siekierzada'). Aber mit der Zeit (binnen weniger Tage) erscheint in seinem Tagebuch ein Ekel vor der Existenz, mit ihrer ganzen Monotonie, ihrem Chaos, ihrer Häßlichkeit, den traurigen Vergnügungen und der Betäubung mit dem Wodka.

Anfangs will Stachura 'irgendwie in der Welt Fuß fassen'. Damals schreibt er: „Jetzt bin ich weder ein Rebell, noch mit der Welt versöhnt. Mich zieht es zu den Menschen, ich suche bei ihnen Erleichterung und irgendeine Rettung. Ich weiß nicht, an welcher Stelle ich einen Fehler gemacht habe, wenn ich einen gemacht habe. (...) Im Radio singt Kiepura. Da ist der Zug nach Ciechocinek. Es ist, wie es ist. Mir tut nichts weh, da ist nur diese Leere in mir ... Wie beneide ich die Menschen, die mit der Alltäglichkeit des Lebens ausgesöhnt sind.“

Dieser Zustand des labilen Gleichgewichts zwischen dem Hingezogensein zu den Menschen und der Enttäuschung vom Leben ist der grundlegende Inhalt von Witold Leszczyńskis Film. Seine *BALLADE VON DER AXT* ist nicht eine bloße Adaptation des Textes, sondern eine Interpretation der gesamten Gestalt, ein Versuch der Rechtfertigung Stachuras und zugleich noch etwas mehr: der Versuch eines Dialogs zwischen Freunden. Beruht die Adaptation von Literatur nicht gerade auf dem Dialog? Dialogisierend ist schließlich auch Stachuras Prosa. Leszczyński interessiert sich nicht für den klinischen Fall. Er besingt die Niederlage des Übersensiblen in der Welt, wie in seinem denkwürdigen Film *Die Tage des Matthäus*. (...)

Stachuras reales Leben kann man auch als Buch betrachten. Eine Geste, in einem Anfall von Wahn vollführt, läßt sich symbolisch interpretieren. Und eben einen solchen symbolischen, nicht faktischen Charakter hat der Selbstmord in Leszczyńskis Film. Die Wahnsinnstat erhält, in den Kategorien der Kunst betrachtet, einen romantischen Sinn. Es haftet ihr etwas vom Protest der polnischen

Romantik an, dem Leben für das eigene und das fremde Leid den Dienst zu verweigern. Diese Geste zählt sicher nicht nur im Kontext eines individuellen Schicksals, sie erhält einen tieferen, dunkleren Sinn. Zeitweilig erscheint sie als eine Geste der Enttäuschung, zeitweilig erhält sie den Anschein eines Opfers.

Leszczyński hob diese Tat durch die Verdopplung aus der Realität heraus. Michał Kałny machte er zu Jan Praderas alter ego. In der ersten Szene sehen wir, wie Kałny auf den Schienen im hochstämmigen, verschneiten Wald steht, in der gleichen Situation, nahezu auf die gleiche Weise aufgenommen, sehen wir später Pradera. Die Lokomotive überfährt Kałny, weiß und leuchtend. Sie stößt ihn nicht um, aber sie durchdringt die Figur auf irgendeine Weise. Michał Kałny (Daniel Olbrychski) erscheint nach dem Unfall, als sei nichts geschehen, in Hopla, beim Vergnügen im Schuppen und rettet seinen Freund Pradera aus einer brenzligen Situation. Ist er nur eine Einbildung, ein Geist, oder wurde er — wie Stachura — gerettet? Es ist nicht gewiß. Wir wissen nur, daß Kałny sich zum Leben, Pradera aber — zum Nichts hingezogen fühlt.

In der letzten Filmszene steht Pradera, so wie Kałny, auf den Schienen. Seine Figur befindet sich auf der Achse des Bildes, zwischen den beiden symmetrischen Wänden des Waldes. Diese Art der Erfassung seiner Silhouette wiederholt sich im Film mehrmals. In einer der Anfangsszenen steht Pradera mitten auf der Leinwand, auf den Schlagbaum gestützt, der die Leinwand zum Kreuz teilt. Die betrunkene Meute ist — unscharf im Hintergrund — symmetrisch, in der Höhe seiner Schultern angeordnet. Diese Art der Suggestionen, die sich aus der Symmetrie des Bildes ergeben, fassen die Figur des Pradera symbolisch ein, durch die zentrale Stellung der Figur drängt sich unwillkürlich der Vergleich mit der Kreuzigung auf.

Eine andere Bedeutungssphäre ist verbunden mit Praderas Träumen und Visionen: mit dem kosmischen Lebensbaum, mit der durch die Zweige schimmernden Sonne, mit einem Baum, der ganz einfach ein wilder Birnbaum oder Apfelbaum ist, und mit einem Mädchen — Gałazka Jabłoni (Apfelbaumzweig) —, das ihn zu sich lockt, ihn in die exotische Landschaft 'Patagoniens' führt, um ihm am Schluß, in den geheimnisvollen, versandeten Ruinen sein anderes Gesicht zu zeigen: eine Todesmaske. Diese starken, deutlichen Allegorien (Baum, Todes-Mädchen) beeinflussen die anderen Szenen, die sich im Wachzustand abspielen. Aus dem Nebeneinander ergeben sich die Bedeutungen: die Menschen werden mit Bäumen verglichen, wenn ein Baum gefällt wird, bedeutet das die Ankündigung des Todes. Der Wald wird, wenn Pradera in ihm niederkniet, zum Dom. Die Bedeutungen, die mit dem Leben und mit dem Tod verbunden sind, durchdringen einander. Durch eben diesen Wald fährt die todbringende Lokomotive. Pradera findet unter ihr seine 'Kreuzigung', die jedoch nicht zum Ruhm führt. Der Tod gewinnt.

Das fließende Gleichgewicht zwischen Leben und Tod, das den ganzen Film in allen seinen Ebenen durchdringt, ist in Edward Zentaras tief durchlebtem Spiel anwesend. Sein Pradera handelt, von den inneren Impulsen der Hoffnung und der Resignation beeinflusst, deren Ausstrahlung von der objektiven Situation nicht abhängig ist. Zentara hat ausgezeichnet erfaßt, daß Praderas Hingezogenheit zu den Menschen, seine Liebe zu ihnen, eher negativ als positiv zu sehen ist, sie stellt sein Programm dar, seine Flucht vor der Bedrohung. Pradera wollte von Anfang an auf die Schienen, der Aufenthalt in Hopla hat die Entscheidung nur herausgezögert, so wie für Stachura der Aufenthalt in Aleksandrów nur ein Aufschub war. So wie der unselige, in der Sphäre zwischen Leben und Tod lebende Held der Romantik, erörtert Pradera den Sinn des Lebens. Und er überzeugt sich, daß die einfachen Menschen, bei denen er Kraft schöpfen und sich verbergen wollte, dasselbe Leid kennen. Und dieselbe Sinnlosigkeit. Sie unterscheidet lediglich der Grad der Leidensfähigkeit.

In seinem Tagebuch, das zur Versöhnung mit der Welt führen sollte, dann aber zum Abschied wurde, vermag Stachura nicht zu entscheiden, ob es die Klugheit oder, umgekehrt, die Dummheit ist, die die Menschen die Schwere und die Langeweile des Lebens ertragen läßt. Ihm gelingt es nicht, sich der erlösenden Therapie seiner Mutter zu unterziehen, die ihn auf den Friedhof führt und ihm von der Unausweichlichkeit des Todes spricht, um ihn von seinen Selbstmordabsichten zu heilen.

Sowohl im Film, als auch im Tagebuch überwiegen die Wahrheiten der Mutter. Aber der Held kann sie nicht mehr erhören. Er kniet im Wald, der in diesem Moment zum Dom wird, wie in einer Geste der Dankbarkeit. Aber nach einem Moment begreifen wir, daß das kein Akt der Dankbarkeit ist, sondern ein Ergeben in den Tod, der ihn mit seinem Schatten zudeckt. Verführerisch erklingt das 'Amen' aus Vivaldis 'Stabat Mater'. Aber der Sinn dieses 'Amen' ist doppeldeutig, ja sogar falsch, es ruft zum Tod und nicht zum Leben auf. Leszczyński zeigt deutlich die Absurdität von Praderas Opfer, zugleich aber auch Mitleid für den Verlorenen. Das Verständnis zwischen dem Zuschauer und Pradera, zwischen Pradera und den 'Waldleuten' wird über das Leiden hergestellt. Ihre Verzweiflung gleicht seiner Verzweiflung, nur ist sie tiefer verborgen und weniger beachtet. Sie trinken, denn sie können wie er die Ärmlichkeit und die Monotonie des Lebens nicht ertragen, obgleich sie mit dem Leben ausgesöhnt scheinen. Der Wodka sichert ihnen eine Art zwischenmenschlicher Kommunion. Pradera, dem 'sanften Rebell', reicht diese Kommunion nicht aus. Deshalb bricht er auch unter der Last des eigenen und des fremden Schmerzes zusammen.

Zwischen Pradera und den 'Waldleuten' findet ein Kampf statt: gegenseitige Anziehung und Abstoßung. Das ist ein Kampf um das Leben. Obgleich die Dialoge von trunkenem Humor blitzen, steigert sich das Gefühl der 'großen Traurigkeit der Welt', das seinen Höhepunkt im Finale des Films erreicht, als einer der Bauern mit der Axt losgeht (Krzysztof Majchrzak). Die ganze Wirklichkeit des Waldes, die so vertraut und fröhlich war, ist von tragischer Sinnlosigkeit durchzogen.

Pradera nutzt, solange er kann, die Obhut der Leute, ein gutes Wort und Großmutter Oleńkas Tee, Peresas das Selbstgebrannten, des Försters Pflaumenschnaps. Mit diesen Gesten sammelt er bei den Leuten gleichsam den Sinn des Lebens. Trotzdem steigert sich das Gefühl der Distanz in ihm. In Stachuras Drama erkennen wir ein allgemeineres Drama — das Gefühl der Würdelosigkeit, die zu spüren ist, wenn man in einem schäbigen Lokal, wie zum Hohn, sitzt, an einem beliebigen Ort in diesem Land. Überall die gleiche Häßlichkeit, das gleiche Gefühl der Monotonie und der Hoffnungslosigkeit, wie nach einem Feiertag. So empfinden alle: sowohl der zugereiste Pradera, als auch die ortsansässige Peresada.

Die trivialen Gesten der Leute aus Hopla erlangen in diesem Kontext einen unschätzbaren Wert. Mit jedem Wort, das andächtig zu Pradera gesagt wird, scheinen sie ihn zum Leben zu bekehren. Sie wollen glaubhaft machen, daß sie nicht weniger leiden als er — deshalb trinken sie ja —, und dennoch haben sie recht, denn sie leben. Der Griff nach der Flasche wird gleichsam zum Argument in diesem philosophischen Streit. Dieses herrliche Trio der Protektoren des jungen Janek — Jadwiga Kuryluk, Ludwik Pak, Ludwik Benoit — gibt mit jedem Blick, mit jedem Lächeln zu verstehen, daß es eine Weisheit kennt, die sich nicht in Worte fassen läßt. Die Gesten der drei beinhalten die Hierarchie eines Mysteriums. Sogar, wenn der dümmliche Bauer zum Füllen heißes Wasser im geteerten Eimer bringt, hat er etwas Ernsthaftes an sich, so daß diese Geste fast zu der eines Ministranten wird, der Weihrauch entzündet. Aber um all das so zu sehen, bedurfte es des nihilistischen Abschieds-'Amen' Praderas.

Gekürzt aus: 'KINO' Nr. 12/1986, S. 9 - 12

Biofilmographie

Witold Leszczyński, geboren am 16. 8. 1933 in Łódź. Von 1951 bis 1955 studierte er an der Fakultät für Elektronik am Warschauer Polytechnikum und arbeitete danach als Ingenieur für Elektroakustik im polnischen Spielfilmstudio Łódź. 1959 absolvierte er die Kamera-Fakultät der polnischen Filmhochschule (PWSTiF) in Łódź. 1962 schloß er das Regie-Studium an dieser Hochschule ab. Bereits für seine Hochschularbeiten erhielt er erste internationale Auszeichnungen. 1964 debütierte W.L. als Kameramann, 1967 auch als Regisseur. Vom Anfang seiner beruflichen Tätigkeit an arbeitete er sowohl in Polen als auch im Ausland (vor allem in Skandinavien).

Filmographie (als Kameramann)

- 1964-66 in Schweden: *Vikingarnas fard vastarut* (Der Zug der Wikinger westwärts) (3 Teile für die Dokumentar-TV-Serie *Bortglömt Europa* / Das vergessene Europa)
Regie: Dominique Birman de Relles. W.L. arbeitete an dieser Produktion auch als 2. Regisseur mit.
- 1969 in Dänemark: *Manden der tankte ting* (Der Mann, der das Leben erfand). Regie: Jens Ravn
- 1979 *Petnia* (Die Vollkommenheit) Regie: Andrzej Kondratiuk

Filmographie (als Regisseur und Szenarist)

- 1958 *Rondo* (Hochschulfilm) Festivalpreis in Wien 1959
- 1959 *Portret mężczyzny z medalionem* (Porträt eines Mannes mit Medaillon) (Hochschulfilm) Festivalpreis in Cork 1961 und Vancouver 1961
- 1961 *Zabawa* (Das Spiel) (Hochschulfilm) Bester polnischer Kurzfilm des Jahres 1963
- 1968 *Żywot Mateusza* (Die Tage des Matthäus) Andrzej-Munk-Preis, Grand Prix des Festivals der Jugend Cannes 1968, Festivalpreis in Valladolid, Colombo, Adelaide.
- 1969 in Belgien: *Qu'est-ce qui fait courir Jacky?* (Weshalb rennt Jacky?) Co-Re: P. Riguiet
- 1970 in Schweden: *In the Room Women Come and Go*
Talking of Michelangelo (In dem Raum kommen und gehen Frauen und sprechen von Michelangelo)
Co-Szenarium: Andrzej Kostenko
- 1973 *Rewizja osobista* (Persönliche Durchsichtung)
Co-Re und Co-Ka: Andrzej Kostenko, Co-Szenarium: Andrzej Bonarski, Andrezej Kostenko
- 1974 in Schweden: *Livet på svenska* (Leben auf schwedisch)
Langer Dokumentarfilm
- 1978 *Rekolekcje* (Die Andacht)
- 1982 *Konopielka* (Hanfstroh) Festivalpreis in Vevey 1983, Silberner Löwe auf dem Festival Polnischer Spielfilme in Gdańsk 1984
- 1986 SIEKIEREZADA