

MC
268.697

KOVÁCS ISTVÁN

FILM ►►

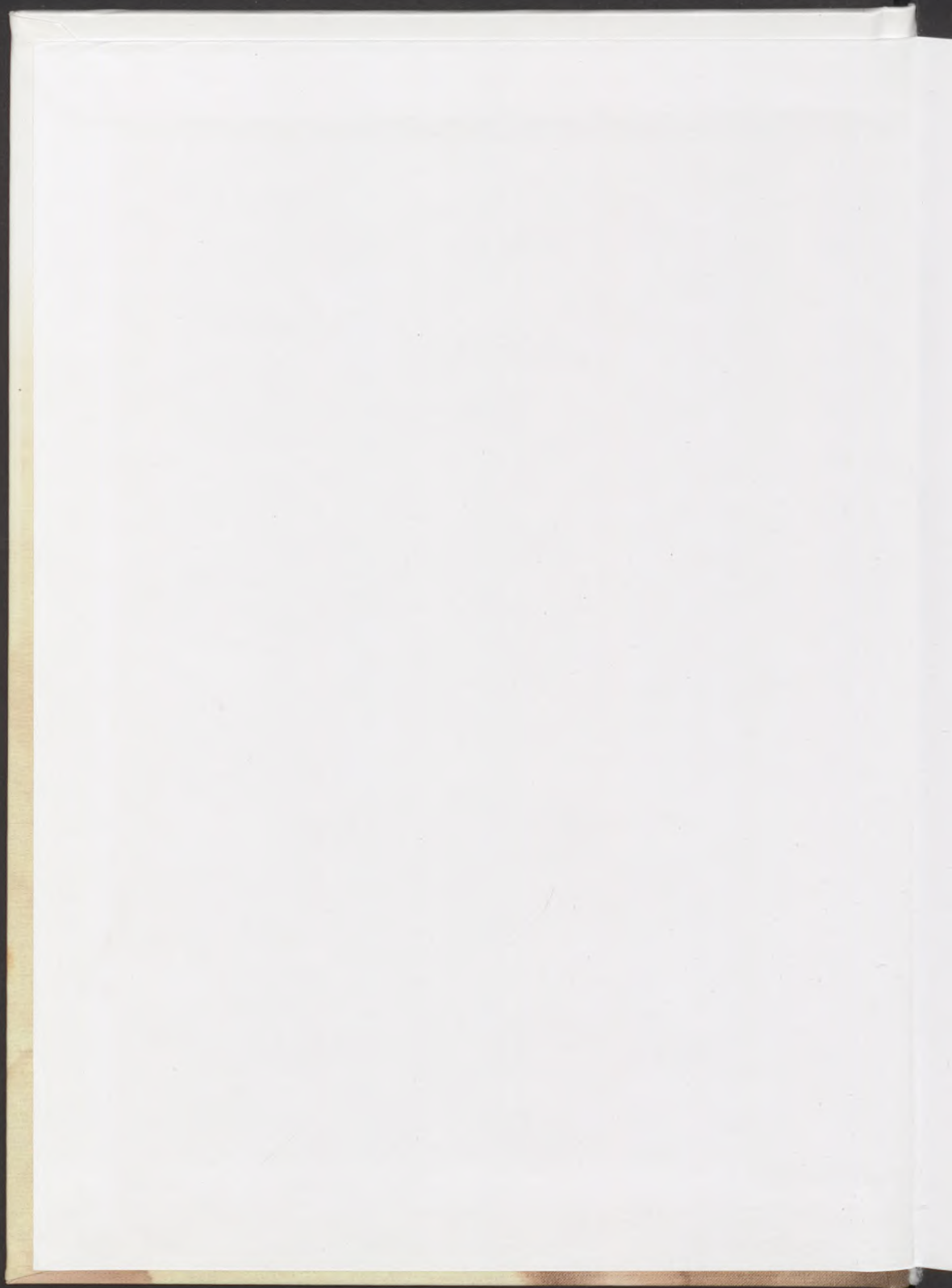
KÖLTÉSZET ►

■ TÖRTÉNELEM

*A 20. század lengyel filmjei
és rendezői személyes közelképekben*



MN







KOVÁCS ISTVÁN
FILM – KÖLTÉSZET – TÖRTÉNELEM



KOVÁCS ISTVÁN

FILM – KÖLTÉSZET – TÖRTÉNELEM

A 20. SZÁZAD LENGYEL FILMJEI ÉS RENDEZŐI
SZEMÉLYES KÖZELKÉPEKBEN

MAGYAR NAPLÓ

BUDAPEST
2023

A kötet megjelenését támogatta



A szerző fotóját Arkadiusz Gołębiewski készítette

© Kovács István, 2023

© Magyar Napló, 2023

ISBN 978-963-541-114-6

MC 268. 694



2025

EGY NEMZEDÉK LENGYEL FILMÉLMÉNYEI

Sokunknak, akik az 1960-as években Lengyelországot vissza-visszatérően autóstoppal bejártuk, a magyarok iránt megnyilvánuló közszeretet híréen kívül a lengyel film szolgált indulásra ösztönző szellemi táplálékul és iránymutatóul. A *Csatorna* (Kanał), amely megismertetett bennünket a varsói felkelés hőseivel, s a *Hamu és gyémánt* (Popiół i diament), amelynek hősében, a „haza iránt érzett viszonzatlan szerelem” áldozatában tudatunk mélyén a magyar ötvenhat fiatal harcosaira, a „pesti srácokra” ismerhettünk. A jelen divatos gondjaira, felszabadító érzéseire nyitott autóstopos társak, a lengyel történelmi és földrajzi tájak „magyar vándorai” Roman Polański *Kés a vízben* (Nóż we wodzie) című filmjének fiatalemberét követték, s a szokásos varsói–gdański útvonalról kitérőt tettek a Mazuri tavakhoz. Polańskinak legendája volt. Ő aztán napjaink beleváló művésze, fenegyereke! – hallhattuk a beavatottabbaktól. Vízgafilmjében statisztadíjat fizetett a lódzi huligánoknak, hogy spontán szétverjenek egy egyetemi bált. Az önfeledten rock and rollozók mit sem sejtettek, amikor a város zshiványai megrohanták őket. Közben a felvételre kész kamerák „bekapcsolódtak” a pergő eseményekbe...

Én azonban a *Hamu és gyémánt* főhőisére, Maciekre, vagyis Zbigniew Cybulskira voltam kíváncsi, akivel egy általam tolmácsolt diákcsoport zenész résztvevője megígérte, hogy összehoz, s talán filmbeli futó szerelmével, Ewa Krzyżewskával is. Ez is egyike volt beteljesületlen ifjúkori álmodozásaimnak. Így Cybulskival akkor kerültem ismét lélek-közelbe, amikor évek múlva Edward Stachura *Szekercelárma* című regényét fordítottam, amely a színész wrocławai pályaudvaron bekövetkezett halálának leírásával kezdődik. „Átkozott légy óramű, amelyben nem forogtható vissza az idő” – sóhajt fel Stachura, amikor azon morfondírozik,

hogyan menekülhetett volna meg a vonat lépcsője helyett a kerekek alá ugró Cybulski. A *Hamu és gyémánt* iránti szerelem bennem évtizedek óta tart, s ezzel mintha vissza tudnám forgatni az időt.

A *Csatorna* néhány vélt színhelyét bejártam. Varsót 1963-ban még itt-ott romok csúfították, az elpusztított város kifakadt és megdermedt himlőhelyei... Romok, amelyeken gigantikus pókhálókként lebegett a hatvanhárom napig tartó drámai küzdelmet követő csönd... A csönd, amely az elveszett százada után a csatornába visszaereszkedő Zadra főhadnagyt követte... Engem az Óváros Szent János katedrálisába kísért el, amelynek a bejárattól jobbra emelkedő falán egy megszenesedett kereszt függött. A ráfeszített Fémkrisztus repeszek szaggatta korpuszát nem a bibliai lándzsahegy, hanem golyók ütötték át. Valahányszor megfordultam Varsóban, első utam egy ideig rendre a Szent János székesegyház e Krisztusához vezetett, aki tanúja volt a katedrálison belül napokon át dúló harcoknak. Életem egyik első versét, amelyet azután évtizedeken át javígtattam, e gránátszilánkként bennem vándorló élmény diktálta:

Varsó, Szent János katedrális, 1944

*Feszületre szenesedik a város
az óra mutatója alatt...
Hatvanhárom nap!
a felrobbant időben repesz-pillanat...
A bosszú barna és vörös
Kísérteteinek éjféli násza:
házakat romhalmazzá táncoltató lángok
tömegsírincéken dobogó lobogása.*

*Reflektorok
vad üstdobjaival körbevett Óváros.
Az égen,
hol bombatölcsér a teli hold,
sehol egy Liberátor-kereszt,*

*sehol egy ejtőernyő-kupola,
a segítségre vadászó fényhusángok
szétverik
a hevenyészett felhőbarikádokat.*

*Senkiföldje a kereszhajó,
géppuska szól a karzaton,
nem tud felállni Krisztus a kereszttel
a stációkként leomló falon.
Tűzkorona a töviskoszorú,
foszló dicsfényként izzik.
A Mennyország-freskón
lángszórával perzselt
halál-grafittik...*

*A főoltár előtt sebesültek,
és sorra mind a tarkón lőtt Igék.
Karnyújtásnyira bár az Isten...
Berobbantott csatornafeljáró
fedlapja az Ég.*

Verset, esszét, tanulmányt írtam, szépprózát és történelmi tényirodalmat fordítottam, de az, hogy a lengyel filmmel kapcsolatos érzéseimet valaha is papírra vessem, meg se fordult a fejemben. Pedig Andrzej Wajdának *A légió* (Popioły) című filmjét is majdnem annyiszor láttam, mint a *Hamu és gyémántot*. Mindkét film egyes jeleneteit lefényképezett verseknek éreztem. És a táncforgatagban a lengyel történelmet megelevenítő *Menyegző* (Wesele) is lenyűgözött. Andrzej Wajdát költőnek, költői eszményemnek tartottam. És költőnek tartom ma is.

Film és irodalom. Való igaz, az autóstopos utak mellett a lengyel film keltette fel bennünk a tágabb lengyel kultúra iránti érdeklődést. Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Wojciech Has, Kazimierz Kutz és mások filmjei vezettek el bennünket a lengyel irodalomhoz: Jerzy Andrze-

jewski regényeihez; Sławomir Mrożek abszurd színműveihez, novelláihoz; Tadeusz Różewicz szikár prózájához és még szikárabb verseihez, drámáihoz; Zbigniew Herbert hagyományos költői eszközöket nélkülöző híres költeményeihez – a *Fortinbras siratóéneke*hez és az *Elmélkedés a nemzeti kérdésről*hez – és a klasszikus európai kultúrát feltáró útirajzaihoz; Kazimierz Brandys esszéihez; Stanisław Lem napjaink világát is megálmodó tudományos-fantasztikus könyveihez. Az Aleksander Ford által rendezett *Keresztesek* (Krzyżacy), a szocialista tábor első „amerikai méretű superprodukciója” adta kezünkbe Henryk Sienkiewicz regényeit. A Jerzy Wojciech Has által 1965-ben rendezett *Kaland a Sierra Morénában* (Rękopis znaleziony w Saragossie) című film, amelynek főszerepét Zbigniew Cybulski játszotta, hívta fel a figyelmet Jan Potockinak az 1790-es évektől két évtizeden át franciául írt s a fantasztikumot se nélkülöző „keret-regényére”. (Nem eredménytelenül, mert a könyv 1979-ben magyarul is megjelent.) A lengyel film ismertetett meg a később világhírnévre szert tett zeneszerzők: Krzysztof Penderecki és Wojciech Kilar nevével. Wojciech Kilar majdhogynem állandó zenei munkatársa volt Krzysztof Zanussinak, de Kieślowski, Kutz, Wajda és Polański több filmjének is ő szerezte a zenéjét. Penderecki Wajda és Has filmjeit gazdagította, de társzeneszerzője volt Jerzy Skolimowski *Fel a kezekkel* (Ręce do góry) című alkotásának is. A színházrajongó magyar fiatalok részben e filmek nyomán utaztak Varsóba, hogy láthassák a Józef Szajna-rendezte *Dantét* a Stúdió Színházban, és vártak hónapokig türelmesen a jegyre, hogy Krakkóban megnézhessek a Konrad Swinarski által a Régi Színház deszkáira álmodott *Ősöket*, Adam Mickiewicz zseniális darabját, amelyet az európai romantika „csúcsteljesítményének” tartanak az irodalomtörténészek. És persze azok, akik a színháznak akarták magukat egy életre elkötelezni, nem hagyhatták ki Jerzy Grotowski wrocławai Színházi Laboratóriumát. Hogy a varsói és a wrocławai jazzfesztiválokra a magyar fiatalok tömegével látogatnak, az szinte természetes volt.

1983 két vonatkozásban is változást hozott írói-történeti pályámon. A Móra Könyvkiadó népszerű *Így élt* sorozatában megjelentette *Bem*

Józsefről írt könyvemet. Ennek nyomán ígéretet tettem, hogy megírom az 1848–49-es szabadságharc lengyel légiójának történetét. A szerződésben is rögzített ígéret elvezetett a levéltárakba, amelyek olyannyira fogva tartottak, hogy harminc év múlva 3415 lengyel honvéd és légionista életrajzát tettem közzé a *Honvédek, hírszerzők, légionisták* címen megjelent ezer oldalas lexikonban. A másik messze ható, s végeredményben e könyv összeállításához vezető esemény az volt, hogy a Filmvilág szerkesztősége megbízott; készítsek interjút a Magyarországra érkező Krzysztof Zanussival, akinek ez alkalomból több filmjét vetíteni fogják a mozik. Nem hiszem, hogy volt lámpalázásabb színésze Zanussinak, mint amilyen riporternak én voltam. Láttam a *Kristályszerkezet* (Struktura kryształu) és az *Illumináció* (Iluminacja) című filmjeit, de a rendezők élvonalába bennem őt a *Védőszínek* (Barwy ochronne) címen forgalmazott alkotása emelte. Emlékszem, Varsó repülőtéréről egyenesen a belvárosi Szilézia moziba vezetett az utam, hogy a filmet mielőbb láthassam, mert elterjedt; be fogják tiltani. Zanussi ugyanis a Gdański Filmfesztiválon nem vette át a Lengyel Játékfilmek Nagydíját, így vállalva szolidaritást Andrzej Wajdával, akinek ugyanezen alkalomból bemutatott *Márványemberét* (Człowiek z marmuru) minden díjtól eltiltotta a kulturális kormányzat 1977-ben. Hat évvel később a beszélgetésre készülve sebtében megnéztem a *Mérleg* (Bilans kwartalny), a *Spirál* (Spirala) és a *Konstans* (Constans) című filmeket, de ettől még nem lettem ismerője, még kevésbé szakértője Krzysztof Zanussi addigi életművének.

A szállásán találkoztam vele, s amiatt is izgulnom kellett, hogy a magnetofon nem hagy-e cserben... Zanussi a feltett kérdésekre válaszolva mind magabiztosabbá tett. Elképesztően pontosan fogalmazott. Gondolatritmusait kellett csak követnem. Mind inkább éreztem, hogy egy feladatom van csupán; válaszait szépen, pontosan lefordítani.

A megjelent beszélgetésnek az lett a következménye, hogy a szerkesztőség felajánlotta; bármi ötletem van, a lap nyitva áll előttem. Jelezttem, hogy 1984-ben lesz a varsói felkelés negyvenedik évfordulója. Ennek kapcsán szívesen írnék Andrzej Wajda *Csatorna* című filmjé-

ről. Ebben maradtunk. Ezen írásom megjelenését már a szerkesztőség felkérése követte: írjak egy áttekintő esszét „a lengyel filmiskoláról”.

A megbízás folytatódott. Így aztán a rendszerváltozásig készített írásaimból, beszélgetéseimből összeállt egy kötetnyi anyag, amely *Robogás a nyárba* címmel 1992-ben a pécsi Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó és a kecskeméti Forrás Kiadó közös gondozásában Ryszard Kapuściński előszavával megjelent. Ennek némileg bővített változata látott napvilágot a Rejtjel Kiadó jóvoltából 1998-ban.

Azóta született írásaim jóval több mint egyharmadával gazdagították a tematikusan átszerkesztett könyvet. Újraolvasva meggyőződhettem róla, hogy – köszönhetően a kiváló beszélgetőtárs-rendezőknak és az ügyvédből lett forgatókönyvíróknak is – mit sem veszített értékítéletemből, időszerűségéből. Történelmi kameraállását, nézőpontját tragikusan hitelesítették az 1990-es évek délszláv háborúi és drámaian igazolja a szomszédunkban a „három kettes évében”, 2022-ben dúló háború. Annak tudatosításán túl, hogy a történelem mennyire belénk ivódott, hogy a múlt mennyire a jelenünk része, s formálója – akarjuk, nem akarjuk – a jövőnknek is, e kötet annak szolgálatára is szegődött, hogy a lengyel filmeket megidézzük, mi több: Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski, Agnieszka Holland és a többi halhatatlan lengyel rendező egy vagy több alkotásának megnézésére ösztökéljen.

Ps.

Lengyel filmek esetén címük első előfordulásakor adjuk meg az eredeti címet.

KIS LENGYEL FILMTÖRTÉNET A II. VILÁGHÁBORÚIG

Egy fényes személyes karrier különlegessége

A lengyel költészet legkiemelkedőbb képviselőjéről, Adam Mickiewiczről életrajzírói rendre megjegyzik, hogy sohasem járt az 1815-ös bécsi kongresszuson az Orosz Birodalmon belül létrehozott Lengyel Királyság területén, így Varsóban sem. Tehetségben hozzá mérhető, jóval fiatalabb kortársának, Cyprian Kamil Norwidnak „különös ismertetőjele” az, hogy életében mindössze egyetlen verseskötet jelent meg. Tizenegy kötetes életművét halála után nyolcvannyolc évvel, 1971-ben adták ki. És Joseph Conrad? Ha Oroszország 1877 áprilisában nem üzen hadat az Oszmán Birodalomnak, a húszéves Teodor Józef Konrad Korzeniowski nem lett volna az angol prózairodalom egyik legkiemelkedőbb képviselője. Katonaköteles orosz alattvalóként ugyanis nem kapott engedélyt arra, hogy francia kereskedelmi hajón szolgáljon tovább. Így szegődött el egy angol kereskedelmi hajóra. A tengerészeti ranglétrán szorgalma révén a kapitányságig emelkedett, s miután Angliában letelepedett, írásra adta a fejét. Magasra ívelő irodalmi pályája a világhírig repítette.

A lengyel filmtörténetnek is van színművészi karrierjének sajátos alakulása révén Mickiewiczhez, Norwidhoz, Joseph Conradhoz hasonló képviselője: Pola Negri. A némafilmek korának legismertebb női csillaga ő a dán Asta Nielsennel együtt. Apolonia Chalupecként (Chalupecként) született, apja Árva megyéből származó szlovák volt, s kedvenc olasz költőnőjének, Ada Negrinek a nevét „kisajátítva” lett Pola Negriként világhíres. A Jan Pawłowski által 1914-ben Varsóban rendezett

Érzékek rabnője (Niewolnica zmysłów) hozott neki közismertséget azzal, hogy megformálta a „férfiakat ujjaira csavaró” végzet asszonyát. 1917-ben átköltözött Berlinbe, ahol az elkövetkező négy-öt évben közel húsz filmben játszott főszerepet. Az Ernest Lubitsch által 1919-ben rendezett *Madame Du Barry* és az egy évvel később elkészült *Sumurun* meghozta neki a nemzetközi hírnevet. Hollywoodban is felfigyeltek rá.

Kérdés, hogy a világ leghíresebb lengyel színésznőjével az Európa térképére négy évvel később visszakerült független Lengyelországban, ahol csak néhány évet töltött, miért nem készült film? Talán azért, mert a lengyel rendőrség a németek kémjének gyanította? Őt szemelték volna ki a lengyel Mata Harinak? Színészi karrierjét 1922-től az Egyesült Államokban folytatva lett a némafilmek leghíresebb női csillaga. Hírnevéhez az is hozzájárulhatott – vagy éppen hírnevének köszönhetően? –, hogy intimebb kapcsolatba került a korszak két világhírű színészevel, Charlie Chaplinnal és a harmincegy éves korában, 1926-ban meghalt Rudolph Valentinóval, „Amerika első szexszimbólumával”, akinek a temetésén százezer ember vett részt. A női szexszimbólum Pola Negri lett. Akcentusa és érdes hangja miatt azonban a hangosfilm megtörte pályája ívét, s visszaköltözött Németországba, ahol több filmszerepben játszott főszerepet. Ezúttal az őt zsidónak gyanító Joseph Göbbels kísérelte meg a kamerák előtt eltávolítani, de Hitler, aki rajongója volt, leál-lította ez esetben túlbuzgónak tartott propagandaminiszterét. Pola Negri a háború kitörése előtt visszatért az Egyesült Államokba, s néhány filmben még szerephez jutott, de 1945 után apránként csak költőien hangzó neve és halványuló legendája tartotta meg a közemlékezet örökmozgó rostáján. Ennek dacára anyagiakban nem szenvedett hiányt. 1987-ben, kilencvenegy éves korában halt meg az Egyesült Államokbeli San Antonióban. Azóta szülővárosa, a Toruń közelében fekvő Lipno is föl-fedezte. 2007 óta a Lipnói Pola Negri Kulturális Társaság *Pola és mások* címmel fesztivált szervez az emlékére.

Azon kívül, hogy Pola Negrivel Lengyelországban nem forgattak filmet, a lengyel filmjátszást más, konkrétabb veszteségek is érték. Történetesen az, hogy a két háború közötti időszak legkiemelkedőbb lengyel

filmjének, az Aleksander Ford által 1932-ben készített *Az utca légijőjének* (Legion ulicy) összes kópiája elveszett. Hasonló sors érte Józef Lejtes ugyanebben az évben forgatott *Vadmezők* (Dzikie pola) című filmjét is. (Az ilyen jellegű veszteséget illetően persze se a magyar, se a lengyel filmtörténet nem számít kivételnek.) Több évtizedet ugorva különlegességgként megjegyezhető, hogy a század legjelentősebb filmművészeti áramlatának, az ún. *lengyel filmiskolának* 1956-os létrejöttéhez egy nyugatra szökött lengyel államvédelmis alezredes, Józef Światło vallomássorozata is hozzájárult, amely 1954 őszén a Szabad Európa Rádió hullámhosszán a lengyel párttagságot is sokkolóan leplezte le a kommunista diktatúra egyént és közösséget megnyomorító hatalomgyakorlását.

A lengyel filmgyártás homályos kezdete

A 20. század első másfél évtizedében a lengyel–litván államot 1795-ben végleg felosztó három szomszéd – Poroszország, Oroszország, Ausztria – lengyel kulturális központjaiban, Poznańban, Krakkóban, Lembergben, de főleg Varsóban több lengyel tematikájú film született. A forgatókönyv alapjául főként kortárs lengyel írók – azóta már klasszikusnak számító – művei szolgáltak. Így filmesítették meg 1911-ben Stefan Żeromski *A bűn története* (Dzieje grzechu) és Eliza Orzeszkowa *Meir Ezofowicz* című regényét, majd egy évvel később az 1907-ben elhunyt Stanisław Wyspiański *Bírák* (Sędziowie) című drámáját. Visszatérő hőse volt az ekkoriban készült filmeknek az Antek nevű varsói vagány, akinek szerepét a közkedvelt komikus, Artur Fertner játszotta. Népszerűségét jellemezheti, hogy egy évtized alatt a sorozat több mint harminc filmjében – *Antos, a balett-táncos*; *Antos, a spekuláns*; *Antos, a Sherlock Holmes* stb. – kapott főszerepet. E filmek többségét az 1908-ban létrehozott Sfinks Stúdió készítette.

Filmgyártás a független Lengyelországban

Az 1918 őszen „feltámadt” független Lengyelország első jelentősebb műhelyét, a Kinostudiót 1921-ben alapította az egy évtizedes filmkészítési múlttal rendelkező Wiktor Biegański. Falai közül egymás után kerültek moziba a szívfacsaró, egyszerű morális tanulságoktól lüktető történetek, amelyek tartalmára a címekből is következtetni lehet: *A vezeklés szakadéka* (Otchłań pokuty), *A szerelem rabnője* (Niewolnica miłości). Az előbbi Wiktor Biegański, az utóbbi Jan Kucharski rendezésében készült. Bár nem programszerűen, már a kezdet kezdetén születtek a lengyel hazafias érzelmekre ható történelmi filmek is. 1921-ben elkészült az előző évi lengyel–bolsevik háborút megidéző *Visztulai csoda* (Cud nad Wisłą) – Ryszard Bolesławski rendezésében, egy évre rá pedig az 1863 januárjában kitört szabadságharc hatvanadik évfordulójára készülés jegyében az *1863-as esztendő* (Rok 1863) – Edward Puchalski munkája eredményeként. Wiktor Biegański 1925-ben készíti el legnépszerűbb filmjét, a *Varsó vámpírjait* (Wampiry Warszawy), amely vontatott ritmusával, alakjai lélekállapotának ábrázolásával, a történet tragikus végkifejletével Alekszandr Hanzsonkov orosz alapító filmgyártó háború előtti szemléletének hatását viseli magán.

A film fontosságára, tudatot befolyásoló jelentőségére a gazdasági, külpolitikai, társadalmi, nemzetiségi gondok sokaságával birkózó lengyel kormány hamar rájött. Állami megrendelésre írja meg 1924-ben a korszak egyik legjelentősebb esztétája, Karol Irzykowski *A tizedik múza: a film esztétikai rejtelsei* (Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina) címmel a filmművészetről máig érvényes megállapításokat tartalmazó irányadó munkáját, amelyben leszögezi: „A mozi az ember és az anyag együttlétezésének láthatóvá tétele.” Ebben fontos szerepet játszik az idő, amelyet a kezdetektől mozgással érzékeltek. Ezért volt vissza-visszatérően közkedvelt téma az automobil és a mozdony versenye, a hajó vízre bocsátása, a pusztító lángoktól sajátos módon életre kelő ház fényképezése.

A visszaszerzett államiság múló mámorában – a társadalmi-állami elvárásnak megfelelően – az 1920-as évek második felében szép szám-

mal születnek történelmi filmek is – többek között Henryk Szaro *Vörös Clownja* (Czerwony błazen) és Józef Lejtes *Hurrikánja* (Huragan), Juliusz Garden *Tagiejew policmajsztere* (Policmajster Tagiejew) –, amelyek elsősorban a cári önkény elleni küzdelemnek, az önfeláldozó lengyel hősiességnek igyekeztek emléket állítani. Új stúdiók alakulnak, s ekkor lép színre egy új, az „öregek” ellen – az esztétikai megújulás jegyében – törvényszerűen lázadó rendezői „hármás”, amelynek létrehozói: Józef Lejtes, Leonard Buczkowski és Juliusz Garden, de hozzájuk számítható Henryk Szaro és Michał Waszyński is.

A hangosfilm sikere

A hangosfilm készítése terén Ryszard Ordyński szerzett magának hírnevet, aki 1931-ben *Tízen a Pawiak-börtönből* (Dziesięciu z Pawiaka) című filmjében egy 1906-ban megtörtént eseményt dolgozott fel. Arról volt benne szó, hogy fanatikus fiatalemberek miként szabadították ki szibériai száműzetésre ítélt terrorista társaikat Varsó leghírhedtebb börtönéből. Az esetnek maga a lengyel állam vezetője, Józef Piłsudski is szereplője volt. Tökéletességre törekvő alkotói Berlinben látták el hanggal a filmet. A szeptember 19-i bemutatón az egész politikai elit és a diplomáciai testület megjelent. Hogy a filmgyártást érte-e valami veszteség amiatt, hogy a Marsallnak nem tetszett a mű, az nem tudható.

Sokkal nagyobb sikert arattak a társadalmi kérdéseket új esztétikai megközelítéssel, modern dokumentarista eszközökkel megjelenítő filmek, az 1930-ban Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Eugeniusz Cękalski, Jerzy Zarzycki, Jerzy Bossak és Stanisław Wohl által alapított START – (Művészfilmek Szerelmeseinek Társasága – Stowarzyszenie Miłośników Filmów Artystycznych) – alkotásai. Közülük kiemelkedik a magát kommunistának valló s dokumentarista eszközökkel a kezdetektől élő, és nemegyszer amatőr színészeket szerepeltető Aleksandr Ford által 1932-ben rendezett *Az utca légiója* című játékfilm, amelyről

egyik méltatója azt írta, hogy „ez már nem fényképezett színház, nem regényillusztráció, hanem filmművészeti elemekből született alkotás a javából”. 1935-től kezdve a történelmi tematikájú filmek helyét elfoglalják a filmvígjátékok, amelyek sikersorozata a háború kitöréséig tart. Ebben nem kis szerepe van Adolf Dymsha kiváló komikus teljesítményének is. A jelzett évben bemutatott nyolc vígjáték közül ötben Dymsha játssza a főszerepet. Mind a Gogol *Revizor*ára emlékeztető *Antek, a rendőrfőnök* (Antek policmajster), mind az 1905-ös orosz–japán háborúban Švejek dörzsölt ügyefogyottságát megjelenítő *Dodek, a harctéren* (Dodek na froncie), nagy siker: az utóbbi a két háború közötti legjobb filmvígjáték. És ez a rendezőt, Michał Waszyńskit is dicséri.

A START 1935-ben bekövetkezett megszűnése után a két év múlva Ford, Cękalski és Wohl által alapított Filmalkotók Szövetségének (Spółdzielnia Autorów Filmowych) produkciójában 1938-ban születik meg az első modern értelemben vett játékfilm, *A rémek* (Strachy), amely egy könnyű erkölcsű táncosnő életét mutatja be, leszámolva egyúttal a színházat övező pozitív legendákkal is. Dialógusait két ismert költő, Konstanty Ildefons Gałczyński és Władysław Broniewski írták, férfi főszerepét a kor legnépszerűbb lengyel színésze, Eugeniusz Bodo, a női főszerepet a hírnévben hozzá hasonló Mieczysława Ćwiklińska játszotta. Az Eugeniusz Cękalski és Karol Szołowski nevével jegyzett filmet rajongó és kiátkozó kritikák fogadták. Az indulatok hevességére jellemző, hogy *A rémeket* 1939 februárjában „Lengyelország jó hírvének beszennyezése” címén betiltották. Ezt a sorsot elkerülte az ugyancsak 1938-ban, ám ezúttal a társadalom peremén élő emberekről készített, Aleksandr Ford (és Jerzy Zarzycki) nevével fémjelzett *Visztulai embeerek* (Ludzie Wisły), amely szintén a két háború közötti lengyel filmalkotások élvonalába tartozik. A filmesek világában bemutatkozó Wanda Jakubowska éppen elkészül Eliza Orzeszkóának *A folyóparton* (Nad Niemnem) című trilógiájának forgatásával, amikor kitör a második világháború. Henryk Szaro ugyancsak 1939-ben forgatott *Krisztina hazugsága* (Kłamstwo Krystyny) című filmjének bemutatására negyvenkét év múlva, 1981-ben került sor.

A két háború között tíz jiddis nyelvű és tematikájú film született Lengyelországban. Közülük leghíresebb a Michał Waszyński rendezésében 1937-ben bemutatott *Der Dybuk*, amely Szymon Anskinak (Salomon Zanvil Rappoportnak) a színműve alapján a 19. századi haszid miszticizmust és folklórt sűríti „egy metafizikailag *Rómeó és Júlia* szellemű tragédiába”.

Attól a pillanattól kezdve, hogy a két szövetséges, a hitleri Wehrmacht és a sztálini Vörös Hadsereg lerohanta Lengyelországot, mind Sztálin, mind Hitler hozzálátott a lengyel értelmiség kiirtásához. Az e területen való harmonikus együttműködésnek a III. Birodalom Szovjetunió ellen indított támadása vetett véget 1941 júniusában. A lengyel filmesek egy része Szibériába, más része náci megsemmisítő táborokba került, sokan pedig szétszóródtak a nagyvilágban. Többen vettek részt a lengyel földalatti mozgalomban és veszték oda a gettőfelkelésekben, valamint az 1944-es varsói felkelésben.

Michał Waszyńskit, aki stábjával éppen Lembergben tartózkodott a háború kitörésekor, miután a Vörös Hadsereg a várost megszállta, Szibériába deportálták. 1941 őszén belépett a Szovjetunióban szerveződő lengyel hadseregbe. Így követhette a Władysław Anders tábornok parancsnoksága alatt küzdő II. hadtest útját a Szovjetunióbeli Buzuluktól Perzsián át az olaszországi Monte Cassinóig, ahol kamerával a kezében örökíthette meg a kolostort ostromló és elfoglaló lengyelek hősi helytállását. Háborús élményeit a már 1945 őszén Olaszországban – többségében lengyel színészekkel – forgatott és 1946-ban Rómában bemutatott lengyel nyelvű *Nagy út* (Wielka droga) című filmjében dolgozta fel, amelyben Anders lánya, Irena Anders is szerepel a Honi Hadsereg Auschwitzot is megszenvedett katonája, Albin Ossowski és a már háború előtt ismert színész, Konrad Tom mellett. Ez volt az egyetlen lengyel játékfilm, amely a béke beköszöntésének időszakában készült, Lengyelországban ugyanis még 1946-ban sem indult meg a filmgyártás, mivel a szerveződő kommunista hatalom kerülni akarta a „kényes” témákat.

Michał Waszyński a dúsgazdag spanyol grófnővel, Maria Dolores Tarantinivel kötött házasságát követően megözvegyülve jelentős vagyont

örökölt. Orson Wellesnek is köszönhetően – *Othello, a velencei mór tragédiája* című filmjének asszisztense volt – bekerült a nemzetközi filmvilág vérkeringésébe, s több amerikai szuperprodukció – *El Cid*, *A Római Birodalom bukása* – létrejöttében részt vett. Őt tartják Audrey Hepburn és Sophia Loren egyik felfedezőjének.

Aleksander Ford a szovjet hadsereg törzstisztjeként tért vissza Lengyelországba, ahol a színészeknek, filmeseknek igazoló bizottság elé kellett állniuk, hogy számot adjanak arról, miként viselkedtek a megszállás éveiben. 1945 és 1947 között a filmipar államosítása nyomán megalakult „Film Polski” vállalat vezetője lett.

KÖZELKÉPEK ÖT ÉVTIZED FILMJEIRŐL

Végakarat

*„A végső napokban ott voltam Nálad, Fryderyk!”
(Cyprian Kamil Norwid: Chopin zongorája)*

Chopinnek kivették a szívét.

Végakaratát:

„testem Párizsé, szívem Varsóé!”

természetesen nem ismerhette Bach,

de ismerte a muzikális lelkű

von dem Bach

SS Obergruppenführer és rendőrtábornok,

aki – mint mondják –

olykor katonáinak paroliját is

fekete billentyűnek nézte.

Legalábbis amikor vállon veregette őket.

Ő volt,

aki megsemmisítette a testamentumot:

Varsót a földdel tette egyenlővé.

(Korabeli – nem éppen zenei – szaknyelven:

kiradírozta a térképből.)

*A Szent Kereszt templom gótikus lángjai alatt
urnát találtak katonái.*

Felettesüket illette a hadizsákmány.

*A tábornok kezében tartotta Chopin szívét,
a még mindig lüktető várost.*

AZ Ő NEMZEDÉKÜK

A „lengyel filmiskola”

Megtanítottak. Nincs kegyelem.

Ki meghalt,

eljön álmunkban éjjel...

Krzysztof Kamil Baczyński

A mi nemzedékünk

Ily szomorú mítoszt.

Zdzisław Stroiński

Lengyelország

A majdnem ígéretes kezdet

Az 1946-ot követő négy évtized lengyel filmművészetének több kiemelkedő, világszerte számontartott alkotása van. De kezdhetjük-e így? Leírhatjuk-e ezt a monoton fordulatában már eleve agyonkoptatott mondatot? Hiszen a világ 1957 előtt jószérével azt sem tudta, miféle kamerában „terem” a lengyel film. S a lengyel néző? Volt időszak – e negyven éven belül –, amikor lapos, banális „termelési” élőképjelenetek, s a vásznon képekké transzformált hiteltelen politikai „példabeszédek” bosszantották rendre a honi filmekre makacsul kíváncsi mozilátogatót. Pedig a háború utáni első játékfilm, Leonard Buczkowski 1946-ban forgatott és 1947 januárjában vetítésre került *Ének a viharban* (Zakazane piosenki) című alkotása még bizakodásra adott okot. Bemutatta, hogy egy utcazenekar tagjai miként vesznek részt az ellenállásban. Nemcsak tiltott dalok éneklésével, hanem a valóságos konspirációban, harci

akciókban vállalt szerepükkel is. A Kuźnica (*Vashámor*) című marxizáló hetilap bíráló cikke után azonban hozzá kellett forgatni néhány jelenetet a németek brutalitásáról és a Varsót felszabadító csapatok bevonulásáról. Így a filmnek két bemutatója lett.

1948 márciusában mutatták be a Wanda Jakubowska által rendezett *Utolsó állomás* (Ostatni etap) című filmet, amely az auschwitz-birkenai haláltábor különböző nemzetiségű női foglyainak tragikus sorsát jeleníti meg. Nem véletlenül forgalmazták több mint ötven országban. Megrázó hitelességének egyik záloga, hogy ellenállási tevékenységéért 1943-tól maga Jakubowska is az auschwitzi haláltáborba került, s csak rabtársai szolidaritásának köszönhetette a túlélést.

Az ígéretesnek indult lengyel filmgyártásnak azonban a kommunista diktatúrává torzult új társadalmi rendszerben „filmszalagja” szakadt.

A háborús nemzedék sorsa

A történelmi idő más, mint a művészettörténeti. Az előbbi a békében is pusztító lehet. Az utóbbi – a klasszikus szentencia ellenére – háborúban is teremt. Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy, Zdzisław Stroiński, Andrzej Trzebiński a „lenni vagy nem lenni” történelmi helyzetében – a század lengyel költészetének egyik legeredetibb, legértékesebb irányzatát teremtették meg. A harmincas évek katasztrofista áramlatát – sajátos „éles” közéleti kényszerből, de eredeti szemlélettel – ötvözni tudták a feltámadt romantika (Juliusz Słowacki, Cyprian Kamil Norwid) – és a századfordulós modernizmus eszmei, politikai hatásával.

A fegyveres ellenállásban részt vett költő-katonák harcoltak és verset írtak. És meghaltak – Petőfi és az 1794-ben jeltelen sír nélkül maradt lengyel Jakub Jasiński és az 1863-ban elesett Mieczysław Romanowski módján. Baczyński, Gajcy, Stroiński, Bernard Wojciech Mancel a varsói felkelésben. Andrzej Trzebińskit 1943 novemberében Varsó egyik főutcáján lőtték agyon – begipszelt szájjal és papíringben – többed-magával. Nemzedéktársa, Wacław Bojarski a varsói Kopernikusz-szo-

bor konspiratív megkoszorúzásakor kapott halálos lövést. Sorsuk nemzedéki sors, akkor is, ha volt, aki – Tadeusz Rózewicz szavait idézve – megmenekült, amikor a vágóhídra vitték.

A háborút az úgynevezett „20-as nemzedék” szenvedte meg leginkább. És a Baczyńskival egy időben, 1921-ben született Stanisław Lenartowicz, Andrzej Munk, az 1922-es Gajcyval egyidős Jerzy Kawalerowicz, Witold Lesiewicz, Czesław Petelski, Jerzy Morgenstern, a Mencilhez hasonlóan szintén 1923-ban napvilágot látó Jerzy Passendorfer vagy a három évvel fiatalabb Andrzej Wajda és Wojciech Jerzy Has, akik a lengyel filmművészetet egy-másfél évtizeddel később, a „lengyel filmiskola” megteremtésével a nemzetközi élvonalba emelték? Őket természetesen még senki sem ismerte a háború alatt. 1939-et követően hat éven át nem volt filmgyártás még a föld alatt megszerveződött lengyel államban sem. (A német megszállók ugyan a kezdet kezdetén néhány számukra közömbös lengyel film befejezését megengedték.) Ilyen irányú képzés a titkos egyetemeken, főiskolákon sem folyt. A film ugyanis nemcsak „a legfontosabb”, hanem a leginkább kiszolgáltatott művészet is. A film önleplező – konspirációban nincs helye, még ha elkészítésének feltételei adottak volnának is. (A konspirációban tevékenykedő filmrendezők és operatőrök majd a varsói felkelés harcairól készítenek dokumentumfilmeket, amelyeket frissiben be is mutatnak a pihenőben lévő harcosoknak. E vetítéseken a tetszésnyilvánítás az operatőr vállalkozó kedvének, bátorságának szól; ő az igazi főszereplő.)

A majdani „lengyel filmiskola” bevezető fejezetét mégis ezek a háborús évek írták. A leendő alkotók egyéni sorsával, élményeivel, amelyek nemzedéki létélménnyé, közösségi történelemmé sűrűsödtek és semmiiben sem különböztek a papír, ceruza és a konspirációs nyomda révén magukat művészileg megvalósítani és megismertetni tudó költők napi élményeitől, sorsától, históriájától. Amennyiben mégis, az azt jelenti, hogy ők megmenekültek. Megmenekülésük – az önmegvalósításukra juttatott esély kegyelme.

A „lengyel filmiskola” genezise

A „lengyel filmiskola” *genezise* azonban – megteremtőik eszméltető élménye miatt – időben még korábbra tehető. Mert meghatározó az is, hogy gyermekkorukat a függetlenségét és államiságát 123 év után visszaszerzett II. Lengyel Köztársaságban éltek. A nyelvében és szellemében hosszú idő után ismét lengyellé lett iskolában a hazaszeretetet, hőseinek tiszteletét, a kultúra megtartó erejének értékelését, az államfő csalhatatlanságának, a lengyel hadsereg legyőzhetetlenségének hitét nevelték beléjük, s nem utolsósorban azt, hogy a korszerű lengyel nemzet sem képzelhető el a felosztások során és után annyi vér- és anyagi áldozatot hozó, s a függetlenség kivívásában jelentős részt vállalt nemesség nélkül.

És kitört a második világháború. És Lengyelország pár hét alatt összeomlott (jóllehet tovább tartotta magát, mint Franciaország, Hollandia, Belgium, Dánia együttvéve), és letöröltetett Európa térképéről. és vezetői elmenekültek... Iszonyú sokk ez annak az 1918 után született nemzedéknek, amelynek tudatát és érzelmvilágát a független haza intézményrendszere és kultusza táplálta. És még nagyobb – és immáron állandó – sokkot jelentett a megszállás hat esztendeje. Nemcsak azért, mert a Főkörmányzóságra zsugorított ország (amely 1941-től már nevében sem hordhatta a „lengyel” jelzőt) jogfosztott polgára napról napra számot kellett, hogy vessen életével, hanem azért is, mert az, aki a földalatti fegyveres (vagy szellemi) harcban elkötelezte magát – a filmforgatókönyvet író Jerzy Stefan Stawiński, Wojciech Żukrowski, a rendező Andrzej Wajda a Honi Hadsereg tagjai lettek –, egyre kilátástalanabbnak érezhette a küzdelmet. E kilátástalanság drámai bizonyítéka a varsói felkelés, amelynek tízen- és huszonéves hősei a győzelem legcsekélyebb esélye nélkül – de esküjükhöz híven – vonulhattak a halálba. A romhalmazzá vált főváros 200.000 lakosnak és felkelőnek lett gigantikus hantja – s „eleven” díszlete a „lengyel filmiskola” több alkotásának is.

1948-ban a fővároshoz közel fekvő Łódźban a Képzőművészeti Főiskola filmszakja kiválik, és önálló Filmfőiskolává szerveződik. Ennek a főiskolának lesz hallgatója Andrzej Wajda, aki a háborút követő évek-

ben a krakkói Képzőművészeti Főiskolán tanult. Kawalerowicz, Has, Passendorfer ekkor már – rövidebb, tanfolyamszerű képzésben részesül-vén – szakmabelieknek számítottak.

1948 persze nemcsak a „lengyel filmiskola” megteremtőinek életé-ben jelentett fordulatot, hanem a lengyel társadalom átalakulásában is. Ennek az egyik szellemi-pszichikai kísérője volt, hogy a sztálinizmus korszaka újraértékelte és részben újraírta a múltat. Tette ezt azáltal, hogy minden neki nem tetsző előjellel ellátható emberi értéket – áldo-zatkészség, hősiesség, hazaszeretet – semmibe vett, elítélt (gyakran kép-viselőjével együtt). A lengyelségnek a polgári ellenállásban – márpedig résztvevőinek számarányát tekintve ez volt a legjelentősebb – és a nyu-gati fronton tanúsított helytállását befeketítette, félremagyarázta, leg-jobb esetben elhallgatta; ahogyan a politikai szempontok diktálták. Az emberek fejéből persze nem tudták nyomtalanul kilúgozni a közelmúl-tat. Sőt, épp az ellenkező hatást érték el: a társadalom jelentős részének tudatában egyre ragyogóbb dicsfény övezte a Honi Hadseregnek, Władysław Anders tábornok 2. lengyel hadtestének, Stanisław Maczek tábornok I. páncélos dandárának tetteit, amelyek legendássá növeked-tek, s mind több elemmel gazdagították a lengyel mitológiát. Érthető védekezése volt ez az elhengerlésre szánt agybarázdáknak. Fennállott azonban annak veszélye, hogy az ösztönös tiltakozástól hevülten, a meg-csúfolt egyéni tényismeret (vagy tény-hit), érzelem és élményvilág – védekezésül – az objektív tényeket visszafordíthatatlanul legendává alakítja. Az egyén és közösség pedig az ilyen, könnyen kollektívvá váló legendát dogmatikusan ténynek elkönyvelve képtelen lesz józanul szá-mot vetni kora valóságával, feladataival, érdekeivel. Márpedig az így kijegecesedett tudat- és lélekállapot – a történelmileg éppen kíváncsatos cselekvésben – gátló, bénító. A dogmatikus államvezetés a csodálatos jövő képét fölvezolvá igyekszik túlélni a mind súlyosabb gondokat föl-vető jelent –, de megszépített múltja birtokában a társadalom is ugyan-ett teszi „alul”. (Közben magától belülről semmi sem változik.) A fen-tebb jelzett súlyos kérdésekkel mind a lengyel irodalomnak, mind a filmművészetnek szembe kellett néznie.

Azok az alkotók, akik a filmgyártást szoros ellenőrző gyűrűbe béklyózó felső vezetésnek és a társadalmi elvárásnak egyaránt eleget kívántak tenni, éppen ezért szinte megoldhatatlan feladat előtt álltak. A múlt tisztázásának feltétele a tisztultabb jelen volt. A kultúra megtisztulását azonban csak egy őszinte, távlatosabb, demokratikusabb politika biztosíthatta volna.

A mi nemzedékünk helye a lengyel filmtörténetben

Sztálin halála után, 1954-ben sokan még a lassú politikai változások ellenére is reménytelennek tartották Aleksander Jackiewicz esszéiben megfogalmazott óhaját: – „Szeretném, ha filmünk felkészülne arra, hogy környező életünkkel, korunkkal, történelmünkkel társadalmilag, erkölcsileg számot vessen, hogy létrejöjjön a nagy művészi hagyományainkhoz méltó lengyel filmiskola” – még akkor is, ha a lengyel művészeti, szellemi életben számos leplezetlen jele volt az elégedetlenségnek. Ez a filmesek körében egyelőre még kimerült a vitában, más művészeti ágakban azonban alkotó szelleműnek, teremtőbbnek bizonyult. A sorra alakuló diákszínházak – a varsói Szatirikus Egyetemi Színpad, a gdański „Bin-Bom, a krakkói „Báránys Ház” Pinceszínháza, a tengerparti diákszínpad-mozgalom, amelynek Zbigniew Cybulski és Bogumił Kobielo voltak meghatározó szervező-, rendező-, színjátzó-egyénségei, kirajolták azt a megújulást hozó irányt, amely a lengyel színházi életet később megpezsdítette, korszerűvé tette, s amelynek elemeiből a filmművészet is sokat merített. De az 1954-ben bemutatott filmek – az Aleksander Ford által rendezett *Öten a Barska utcából* (Piątka z ulicy Barskiej) kivételével – még egyértelműen sematikusak, opportunisták, gyávák: rosszak.

Egy évvel később azonban Antoni Bohdziewicz rendező és filmfőiskolai tanár (a varsói felkelés egyik operatőre) már felszabadult elégedettséggel üdvözölhette egyik diákja bemutatkozó filmjét, úgy is, mint a „lengyel iskola” alkotását. A fiatal rendező – Andrzej Wajda, a film

címe pedig, amelytől a „lengyel filmiskola” genezise számítandó: *A mi nemzedékünk* (Pokolenie). (Tadeusz Janczaron kívül a film minden alkotója, közreműködője debütálónak számított – a forgatókönyvíró Bohdan Czeszkót is beleértve.)

Az 1955-ös korszakhatárt azonban sokan vitatják. Szívesebben helyezik egy évvel későbbre; Wajda második filmjében, a *Csatornában* látva a „lengyel filmiskola” nyitányát. Ennek több oka van. A *Csatornát* Wajda a sorsdöntőnek ígérkező februárt (a XX. kongresszus) és októbert (Władysław Gomułka újbóli hatalomra kerülése) hozó 1956-ban forgatta. Ez volt az első alkotás, amely 1957-es bemutatója után fogalommá tette a lengyel filmet a nemzetközi filmtörténetben és filmpiacon. Igaz, a „lengyel filmiskola” fogalmát a *Csatorna* cannes-i sikere után, a francia kritikusok dobták be és honosították meg, illetve „honosították vissza” a lengyel köztudatba. A lengyel filmesztéták csak utóbb, a korszak utolsó szakaszában kezdték a megelőző évek filmjeit a „lengyel filmiskola” eszmei, esztétikai jellemzőivel körülírni, meghatározni. (Már amelyek teljesítményével rászolgált erre.)

Ezek a jegyek pedig (egy részük legalábbis) *A mi nemzedékünkben* is kimutathatók. Hogy *A mi nemzedékünk* egy korszakváltás jelképe lehetett, azt a „külső” feltételek is elősegítették. A filmgyártás struktúráját ez idő tájt alakították át. Megszervezték az alkotóközösségeket összefogó, bizonyos önállósággal rendelkező filmstúdiókat, az addig korlátlan hatalommal rendelkező Központi Filmgyártó és Filmforgalmazó Hivatalt pedig alárendelték a Kulturális és Művészetügyi Minisztériumnak. Így Wajda az addig szigorúan ellenőrzött gyakorlattól eltérően már nem tekintette – felsőbb parancsra – szentírásnak a forgatókönyvet. Olyan szellemi támasztéka, sorvezetője volt csak, amelyen a forgatás során alakíthatott, ha a film érdeke úgy kívánta. A film végeredményben a vágóasztalon, s nem a forgatókönyvet jóváhagyó irodaasztalon készült el. És ez döntő jelentőséggel bírt.

Wajda egy kommunista ellenállócsoport tagjainak sorsába sűrítette nemzedéke drámáját. Hősei hús-vér emberek, tetteik, szavaik hitelesek – és hiteles a hősök életét térben behatároló környezet is. (Wajdának

szemére vetették az olasz neorealizmus túlzott hatását, megfeledezve arról, hogy a debütáns rendező a még jelentős részt romos városban készítette el a filmét. Az említett hatás az író szemléletében szervesült. Egy korszak meghatározó egyéniségének szuverén szemléletét pedig nehéz színeképeire bontani.) *A mi nemzedékünk* „külső és belső tája” halállal terhes: nyomasztó. Részben azért, mert a hősök legártatlanabb gesztusában is ott a kétség, hogy felvillanó mozdulatuk nem az utolsó-e éppen? Az árnyékban álló, a pohár vízért nyúló kéz akár fegyver után is kaphat. Néző és ellenség szemszögéből egyaránt halált jelentő gesztus is lehet a mozdulat. Holott a szomjat oltó víz az élet és a keresztség (születés) jelképe. Wajda a szavak, mozdulatok, élet- és halálhelyzetek e ket-tősségét, kontrasztját már *A mi nemzedékünkben* is megjeleníti – mind képileg, mind hangeffektusában.

A mi nemzedékünk létének feltétele – az ellenség pusztulása. És fordítva... És mind a két oldalon ott van a történelemnek, a külső körülményeknek kiszolgáltatott ember, a halállal, erkölcsi vállalásainak, terheinek súlyával magára hagyott individuum. Ennek felfejtendő kérdése Wajda következő filmjeiben, a *Csatornában* és a *Hamu és gyémántban* rajzolódik ki teljes élességgel, egyre tökéletesebb, szervesebb művészi erővel, hitellel.

A Csatorna hazai fogadtatása

A *Csatorna* elkészítése politikai tett volt Wajda részéről. De mint ilyen, megmaradhatott volna akár a képi publicisztika szintjén, s adott körülmények között – pusztán tényközlése és őszintesége révén – így is sikert arathatott volna. (A pusztán ténytisztelet és őszinteség azonban legfeljebb a politikában bírhat művészi erővel.) Igaz, iskolát nem teremt vele. A siker különben is sokszor csalóka, hamis, esetenként kifejezetten félrevezető mérce. (Bohdan Poręba filmjét, a *Hubal őrnagyot* [Hubal] – akiről egyébként Wajda is filmet akart készíteni – 1973-ban kilenc millió-an nézték meg. Ma már senki sem beszél róla.)

Wajda nem történelmi freskót akart rajzolni 1944 varsói csatornáinak véres falára. Azt kívánta bemutatni, miként cselekszik egyén és közösség, parancsnok és alárendelt, szerető és szerelmese a halál árnyékában, hogyan teszi meg a kihunyó fénytől a remélt fényig vezető orpheuszi utat. Az ember belső átalakulását kíséri nyomon akkor, amikor nem a villogóan tiszta Istent, hanem önmaga szennyes vagy beszennyeződött lényét és énjét kell lenyelnie, megemésztenie. Ezek után az ember (közösség), ha megmenekül, sem lehet ugyanaz, mint azelőtt, hogy a pokolnak alászállott. De a csatorna hőseinek nem adatik meg a túlélés. Haláluk áldozati halál. Azé a Krisztusé, aki fehér-piros szalaggal vont a töviskoszorúját, és örökmécsesébe benzint töltött, hogy az utca bariádoltárára rontó páncélos szörnyre dobja.

A „meghaltak, hogy mi éljünk” vigaszfelirat vibrálhat előttünk a hitleristák kaszányaudvarán egybeterelt, agyonlövésre váró, de még élő felkelőket mutató filmkockákon is. És ez máris Wajda művébe kapcsolja a lengyel romantika ideológiai-politikai elemeit, melyekkel a rendező egyaránt polemizál és építkezik. A lengyel nemzet Adam Mickiewicz által megfogalmazott szerepére, küldetésére gondolunk itt. A romantika korának meghatározó költőegyénisége, gondolkodója az államiságot vesztett, 1831-ben levert lengyelségnek krisztusi missziót tulajdonított. Lengyelország, a lengyel nép Európa megfeszített Krisztusa – hirdette *A lengyel nemzet és a lengyel zarándoklat könyvében*: áldozata megváltást hoz a többi rabnemzet számára. (Ahogy az egyéni áldozat a közösség megváltását szolgálhatja.)

De élhet-e nemzet, közösség, egyén az önfeláldozás, a hősi helytállás kötelességének állandó tudatában, készenlétében? És fenntarthat-e nemzetet az, hogy a jövő-teremtő nemzedékek a reménytelen körülmények között is áldozatvállaló, hősi halált halt elődöket tartják példaképüknek? Nem a tudat beszűkülését, „csatornába” zárását jelenti-e mindez?

Wajda úgy érezte, hogy a lengyelségnek ki kell emelkednie abból a csatornából, amelybe 1939-ben a hitlerista megszállás, tíz évvel később pedig a sztálinizmus kényszerítette. A legfontosabb, hogy számot ves-

sen múltjával, szembenézzen hagyományaival, helyére tegye legendáit, leszámoljon káros mítoszaival, mérlegelje a jelen követelményeit, feladatait. A múlt és a jelen, a fény és a sötétség, a suttogás és a föld mélyét is rengető moraj, a szerelem és a halál, a józan belátás és a tébolyító helyzet kontrasztja a *Csatorna* minden képkockáján kifarcolható.

A Hamu és gyémánt nemzetközi sikere

A Hamu és gyémánt hőse, Maciek Chełmicki, aki pontosan tudja a maga helyét, cselekedeteinek indítékait és célját a háborúban, a Győzelem Napjára magára marad. Ő, aki éveken át harcolt a németek ellen, nem érezhette magáénak a náci fölött aratott végső diadal harangzúgásos, díszsortüzes óráit. Ugyanazok a tudati-érzelmi rúgók mozgatják, mint korábban, de most már a legelső tett is döntő, elhatározó lehet. Fegyverét honfitársai ellen kell fordítania – azok ellen, akik a barikád másik oldalán állnak. Maciek a benne fellángoló szerelem hatására rádöbben, hogy az élet most már az ő számára is a barikád túloldalán kezdődhet, még ha nem is azokkal, akikre „ideátról” a fegyverét fogja. Bárhogyan is, de annyi halál után a barikádon túl kezdődik az élet, a béke, a jövő. Az innenső térség tele a múlt, az emlékek romjaival, sírkeresztjeivel. És Maciek tanulni, dolgozni, szerelemmel szeretni, élni akar, mert nem hisz további küzdelmük értelmében, de köti az esküje, az elesett bajtársak szeszként lobogó emléke, felettese, Andrzej barátsága, „a haza iránt érzett viszonzatlan szerelem”, amely – a fellobbant szerelem érzelmi „megingását” nem számítva – képtelen a józan politikai helyzetelemzésre, illetve az ilyen „mérlegelést” belső megalkuvásnak tartja. És Maciek életébe, amikor már-már döntene... igen, a véletlen géppisztolysorozat szól bele..., és a szemétdombon végzi. De az is lenygel föld.

A Hamu és gyémánt Maciekje két nemzedéket képvisel; a varsói felkelésben elpusztult fiatalokét s az 1956-ra felnövekedett új ifjúságot. A rendező ezt szemléletesen érzékelteti azáltal, hogy hőseit az 1956

körüli divatnak megfelelően ruházza fel (farmert ad rá). Mondanivalóját, hogy a ma nemzedéke ne a múlt emlékeiben, hanem a jelen feladatainak megoldásáért éljen, ezáltal is hangsúlyozni kívánja.

Ez a tudatos, képi, gondolati ellenpontozás Wajda és a „lengyel filmiskola” művészi műhelyének vívmánya. Célja kettős: képi megkomponáltságának, a cselekmény és a benne résztvevők lélekállapotának fokozott expresszív ereje révén az érzelmeket delejezi elsősorban – így tudati hatása némileg késleltetett. Pontosabban: tudatunkban akkor kezd érne a film, amikor helyünk már kihűlt a nézőtéren. Ezt az is elősegíti, hogy a lengyel iskola filmjei rendkívül szervesen kapcsolódnak más művészi ágakhoz: az irodalomhoz, képzőművészethez, zenéhez, de még az építészethez is. A filmek maguk konkrétan is irodalomközpontúak. A forgatókönyvek alapanyagául novellák, elbeszélések, regények szolgálnak. Csak elvétve találkozunk „nyers” forgatókönyvvel. A filmek azonban nemcsak így „kívülről” szívják fel a szépirodalmat, hanem „belülről” is magukba építik a konkrét meghatározó, kultúrateremtő műveket, gondolatokat. A *Csatorna* romok alá temetett zongorája akkor is Cyprian Kamil Norwid híres poémáját (*Chopin zongorája*) juttatja eszünkbe, ha az adott pillanatban nem tudatosodnak bennünk a varsói felkelés előtt nyolcvan évvel írt mű utolsó sorai:

*„– Ím', az emberek dühe győzött,
Porban a magasztos eszme,
Minden, ami a földről
Embert fölemelne!
És íme, mint Orpheusz testét,
Ezer indulat szabdalja, rontja,
S minden rész üvölt: »Nem én!...
Nem én!« „– csikorogja –
Hát Te? – hát én? – a dal ítéljen most csak
Zengve: Örvendjetek majdani népek...
A néma kőlapok jajognak:
Az eszmék, lám, az utcára értek” –*

Ezzel Wajda egy történelmi, kulturális folytonosságot is érzékeltet filmjében. Az 1863–64-es szabadságharc idején a Lengyel Királyság helytartója, Fjodor Fjodorovics Berg tábornok elleni merényletkísérlet megbojtosulandó a kozákok által már kirabolt Zamoyski-palota emeletéről Varsó főutcájára dobták azt a zongorát, amelyen a hagyományok szerint Chopin játszott. Az 1944 szeptemberében utcára került zongora mintha 1863-at – és Chopint és Norwidot – is visszhangzaná a botcsinálta felkelő ujjai alatt (aki – újabb irodalmi betétként – rövidesen Dantét szavalja megtébolyodottan járva majd a csatorna-poklot.)

Norwid megkérdőjelezte az 1863-as felkelés értelmét, de nem tagadta meg és nem ítélte el a vállalás heroizmusát. Verseiben, drámaiban, elbeszéléseiben, leveleiben többek között a múlt eseményeinek és a jelen feladatainak tudatos átgondolására és a napi szerves aprómunkára szólított fel. Wajda hasonlóképpen cselekszik filmjeiben. A lengyel kultúrának, történelemnek ilyen szintű szervesítése, együttlátása és láttatása is hozzájárult ahhoz, hogy filmjeinek egy része – köztük a *Csatorna* és a *Hamu és gyémánt* – ma is él és hat.

Mert a *Hamu és gyémánt* is a *Csatornához* hasonlóan ötvözi a lengyel kultúra tudatra ható elemeit. Nem csupán Norwid szó szerint is elhangzó nyolc sorára gondolunk ez esetben, hanem a Monte Cassino-i kolostor ostroma során elesett lengyel katonák emlékét megidéző – és a sztálinizmus idején betiltott – katonadalra s a film utolsó részében Mickiewicz az *Ősök* című drámájának szenátori bálját karikírozó jelenetekre, Chopin hamisan játszott polonézére, vagy a „film a filmben” példajaként – a szabadtéren vetített hadihíradóra.

A „lengyel filmiskola” romantikus-drámai áramlatának filmjei

A „lengyel filmiskola” Wajda által képviselt *romantikus-drámai* áramlatának kétségkívül a *Hamu és gyémánt* és a *Csatorna* a legjelentősebb filmjei. A *Lotna* és a *Sámson* (Samson), noha témájukat tekintve a fent említett filmekhez kapcsolódnak, nem annyira sikeres és tökéletes alkotások.

Aranylő lengyel ősz, nemesi udvarház, haldokló hagyatkozó család-fő, a végtelenbe vágató paripa, hüvelyükből kirepülő kardok, halálba száguldó lovasok. Wajda, akinek apja katonatiszt volt, egy korszaktól kívánt búcsút venni: a hazájukért meghalni kész „festett fiúk” – a Mickiewicz *Pan Tadeusz*ában is megénekelt – dzsidás ulánusok, nemesi udvarházak, szép kisasszonyok Lengyelországtól.

Wajda szimbólumai azonban a *Lotná*ban nem alkotnak egységes rendszert: széthullanak. A kanca a végzetet jelképezi, halált hoz egymást váltó gazdáira: de aki nem hal meg miatta, nélküle koldusbotra jut. A színeivel, csendjével, természetével embergazdagító, nyugovóra készülő évszakot, természetet és a primitív emberi indulatokat, a gyilkos történelmet kívánta – vallomása szerint – a rendező szembeállítani. Ez azt jelenti, hogy e szándék alapján az egyes események konkrét valóságtartalma másodrendű. Van olyan tartalom, amely rendkívüli módon felerősödik, és súlyával ránehezedik a filmre (meg a nézőre). A tankokat rohamozó lovasokra gondolunk. Szerepeltetésük nem szerencsés – mert maga a roham nevetséges. Csak agyalágyult ostobák kaphatók ily esztelen vállalkozásra.

A valóságban – a közhiedelem ellenére – nem is került sor ilyen attackra. Krojantynál egy lengyel lovascsapat valóban megtámadott egy táborozó német egységet. A fedezetlennek hitt ellenséget azonban nem sikerült a lovasrohammal meglepni, mert a közeli erdőből álcázott páncélcsoportok (nem tankok) törtek elő és szétszórták a lengyel lovasságot.

A tankokat rohamozó lengyelek képét a hitlerista propaganda terjesztette el. Jellemző, hogy noha a lengyelek ostobaságát volt hivatva bizonyítani, a társadalom azt pozitív mítosszá alakította át. Wajda azonban – akarata ellenére – nem a mítoszt leplezte le, hanem a mítoszt tápláló eseményt dokumentálta.

A *Sámsont* maga Wajda addigi legérettebb filmjének tartotta. Talán azért, mert hősei közül Jakub Goldot érezte a legárvábbnak, leginkább kiszolgáltatottnak. A mássága miatt üldözött, pusztulásra szánt embert látta benne, a mártírhálált halt több mint három millió lengyel zsidó egyikét. A múlttal való becsületes szembenézés erkölcsi igénye diktálta,

hogy a lengyelség és a lengyel zsidóság háború előtti és alatti kapcsolatát is feldolgozza – történetileg és társadalmilag, lélektanilag és történetfilozófiailag egyaránt. A Kazimierz Brandys regényéből készült forgatókönyv e kérdéskör minden részletét – a háború előtti antiszemita diákmegmozdulásoktól kezdve a zsidóságnak a baloldali mozgalmakban vállalt szerepén és annak okain, a gettó és az „árja Varsó” viszonyán át a gettófelkelésekig – igyekezett egyetlen történetbe belesűríteni. Ez viszont a forgatókönyvet erőltetetté, mesterkéltté tette, a történetet túlbonyolította, s ezt a hős jellemábrázolása is megszenvedte. Így a film nem érte el a kívánt hatást, annak ellenére, hogy Wajda ezúttal is meszerien bánt a kifejezőeszközökkel.

A szerző elégedetlenségét jelezheti az a tény is, hogy a gettóról, a felkelés parancsnokkara egyetlen életben maradt tagjának, Marek Edelman doktornak a bevonásával új, félig-meddig dokumentumfilmet akart készíteni. Erről Hanna Krall *Egy lépéssel az Úristen előtt* című, 1977-ben megjelent vékonyka riportkötetéből értesülhetünk. A Wajda filmjénél elmaradt hatást Hanna Krall világsikert aratott könyve érte el. Feltételezhető, hogy ha Wajda idejében kapcsolatba került volna Marek Edelman doktor történelmi személyiségével, a háború utáni kitűnő szívspeciálissal, aki átélve mindazt, ami a gettóban történt, birtokába került az emberi létezés egyszerre iszonyatos és gyönyörű titkának, objektíve is a legérettebb filmjét készíthette volna el a *Sámsonban*.

A lengyel filmiskola racionális áramlata – Andrzej Munk filmjei

A „lengyel filmiskola” másik, úgynevezett *racionális* áramlatának vezető képviselője Andrzej Munk. Ő, ellentétben Wajdával, elhatárolja magát a hőseitől és tetteiktől. Bizonyos távolságból szemléli és értékeli őket – józanul, tárgyilagosan. Nézőjét is ily megközelítésre igyekszik sarkallni. Ezért kerüli a hatásos jeleneteket, képeket, s eszközeiben már-már kínosan ügyel az egyszerűsége.

Első játékfilmjével, az 1957-ben bemutatott *Ember a vágányon* (Człowiek na torze) tűnt fel. Sikerében művének politikai töltete is szerepet játszott. Ugyanis azt mutatta be, hogy a gyanakvás, a szűklátókörű ostoba értékelés, a dogmatizmus miként rekesztette ki az új rend építéséből a háború előtti kiváló szakembereket, akikre – a jó szándékú lelkesedők vagy számító karrieristák árnyékában – nagy szükség lett volna. Munk azt is érzékelte, hogy a bűn elkövetésével gyanúsított áldozat miként válhat egyik pillanatról a másikra önfeláldozó hőssé. Hogy az ember megbélyegzése vagy felmagasztalása mennyire esetleges tényezőktől függ, s hányszor semmi köze a valósághoz. A hősiességről könnyen kiderülhet, hogy semmi sincs mögötte, a gyávaság pedig a döntő pillanatban heroizmusba csaphat át. Ennek ábrázolására szolgál az *Eroica* kettős története. Írójuk Jerzy Stefan Stawiński, aki *forgatókönyvíróként* a „lengyel filmiskolában” ugyanolyan szerepet játszott, mint a *rendező* Andrzej Wajda és az *operatőr* Jerzy Wójcik. Ő írta többek között az *Ember a vágányon* és a *Csatorna* forgatókönyvét, s Wójcik fényképezte a *Hamu és gyémántot* és az *Eroicát*.

Az *Eroica* első részének címe: *Magyarok* (Scerzo all polacca) (Węgrzy). Tragikomédia a varsói felkelésről. A *Csatorna* ismeretében már e pusztá tömény műfaji meghatározás is megütöztetést kelthet. E rész főhőse Dziksius, a dörzsölt varsói kisember, aki minden helyzetben föl találja magát. Még a történelmiben is. Szeretné megúszni a felkelést. Véletlenül azonban főszereplője lesz a Varsó körülfűrésében részt vett magyar hadosztály vezérkara és a felkelés főparancsnoksága közötti tárgyalásoknak. A lényege ezeknek: a magyarok átállnak, ha a lengyelek garantálják, hogy nem kerülnek a szovjetek hadifogságába. Erre Londonból se tudnak biztosítékot adni, s a magyarok elvonulnak Varsó alól. (A valóságban a németek rendeltették haza a megbízhatatlanná vált szövetséges hadosztályt.) Dziksius mint összekötő az események sűrűjébe kerül, s kénytelen-kelletlen derekasan megállja a helyét. Amit addig sejtett – a felkelés politikai értelmetlenségét és katonai kilátástalanságát –, arról most „belülről” is meggyőződhetett. Különösen akkor rökönnyödik meg, amikor kiderül, hogy a körbezárt varsói városrészek Londonon

keresztül tartják egymással a kapcsolatot – közvetlen telefon- és rádióösszeköttetés híján. E tények s a hadi helyzet egyre kedvezőtlenebbé alakulása ellenére is, Dzidzius, amikor választhatna (mert követhetné a magyarokat), megindul az égő város felé – tudatosan vállalva annak sorsát.

Munk tehát nem a hősiesség ellen lép fel, nem annak megkövetelt szükségességét vonja kétségbe bizonyos helyzetekben. Politikai etikája, történelmi meggyőződése, művészi felfogása a bölcs, átgondolt, józan hősiességet ajánlja a lengyeleknek a hagyományos irracionális heroizmus helyett. (Ilyen, bármikor ajánlható racionális hősiesség jellemzi – Andrzej Munk szerint – a lengyelek 1956 októberében tanúsított magatartását.)

A film *Szökés* (Ostinato Lagubre) (Oflag) című második része a hősiesség nélkülözhetetlen voltáról szól. Egy németországi fogolytáborban társai elrejtene egy lengyel katonatisztet, mivel fennáll annak a veszélye, hogy az utána nyomozó Gestapo kezére kerül. Ezt követően elterjesztik róla, hogy megszökött. Ahogy a hír terjed, az állítólagos szökevény, töretlen bátorsága és rendíthetetlen lelkiereje révén, hőssé magasztosul a „beavatatlan” fogoly tiszték körében. Nevének pusztá említése is érzelmek hullámaint kavargatja fel a beszélgetők között: jelkép lesz, mítosz övezi. Bizonyos körülmények között tehát még a rejtekhelyén fekvő „szökevény” halott is erőt adhat a túléléshez.

Munk iróniája, kételye, racionalizmusa tehát nem tagadta meg azokat az erkölcsi, emberi, közösségi értékeket, magatartásformákat, tette-motívumokat, amelyeket Wajda romantikus-tragikus személete oly szuggesztíven jelenít meg, hanem csak másként – a film keletkezése idején talán korszerűbben – közelítette meg.

Kazimierz Kutz –

a racionális és a lélektani-egzisztencialista áramlat határán

Wajda és Munk – nem véletlenül – együtt képviselik a „lengyel filmiskola” úgynevezett *nemzeti* irányzatát. Kazimierz Kutz, akit szintén a *racionális* áramlathoz szoktak sorolni (bár vannak, akik filmjeinek *lélektani-egzisztencialista* jellegét domborítják ki), másként értelmezi a hősiesség kérdését, mint Wajda vagy Munk. Tehetségét, súlyát jelzi, hogy már első játékfilmjével, a *Kitüntetéssel* (Krzyż Walecznych) elnyerte a kritikusok és a nézők egyöntetű elismerését. A *Kitüntetés* 1959-ben az év filmje lett. A három rövid történetet bemutató alkotás témája – a háború. Kutz a címadó első részben határozottan vitába száll Wajdával. Meggyőződése szerint vannak esetek – méghozzá szép számmal –, amikor a hőstettek mögött nem kell semmiféle magasabb eszmét, bonyolult lelkeséget, történelmi hagyományokba ágyazott mítoszt keresni. Franek, a falujából elszakadt s éveken át a nagyvilágban hányódó parasztfiú (az új típusú plebejus hős első hiteles képviselője) pusztán azért hajt végre egy bravúros haditettet, hogy visszatérve falujába a kapott kitüntetéssel tudja hitelesíteni kivagyiságát. Egyébként a falu bármely lakójának egyetlen elismerő szava többet jelentene számára, mint a vitézségi érdemkereszt. Amikor a Lengyel Népi Hadsereg katonája a kapott jutalomszabadsággal élve eljut a falujába, tragikus meglepetés éri: szülőfaluját felperzselve találja. Csak egyetlen túlélőre akad, aki gyászában mit sem törődik Franek kitüntetésével. Ettől kezdve Franeket már nem érdekli a katonásdi. Ő az egyetlen, aki közönyösen kivonja magát a legközelebbi önkéntes vállalkozásból.

Kutz *Senki sem hív* (Nikt nie woła) című filmjének főhősében, Bożekben szintén Wajdával polemizálva – Maciekjének ellentétét rajzolja meg. Bożek „nem lő a vörösökre”, nem öli meg a jobboldali földalatti szervezet által kiszemelt áldozatot, hanem inkább megszökik, s a Viszszanyert Területek egyik isten háta mögötti kisvárosában húzódik meg. Igaz, beleveti magát a szerelemmel pezsgő élet – korábbihoz képest – veszélytelen örvényeibe. Ide-oda csapong, s mire lehiggadva megállá-

podna, áldozatul esik társai bosszújának. Kutznak, noha kitűnő érzékel rendelkezik a magány mély, művészi ábrázolásához, a maga elé tűzött cél megvalósításához már nem futja erejéből. Božek túlságosan lapos egyéniség ahhoz, hogy Maciek Chełmickinek méltó riválisa lehessen.

A lengyel filmiskola lélektani-egzisztencialista áramlata – Wojciech Jerzy Has

A „lengyel filmiskola” lezárását a szakirodalom egyik része Wojciech Jerzy Has *Útban Párizs felé* (Jak być kochana) című, 1962-ben készített s a következő év januárjában bemutatott filmjében látja. (Mások a cezúrát az 1961-es *Sámsonban*, illetve Munk befejezetlen filmjében, az *Egy nő a hajónban* [Pasazerka] jelölik meg.) A múlt és a jelen, az odaadó hősiesség mítoszának és az egyéni önzés valóságának, a férfi és a nő sok esetben megalázó kapcsolatának (szerelem egyikük, póz a másikuk részéről), a sokszor nagyon is kétes történelmi igazságosztás és az egyéni cselekvés figyelembe se vett „háttérmotívumainak” egymáson áttetsző, élő idő- és eseménymozaikja ez a film. Has korábbi munkáiban – például *A hurokban* (Pętla) – is bebizonyította, mennyire ismeri az emberi létezést fogva tartó és gyakran túl korán elsorvasztó veszedelmes csapdáját: az időt. Ez a csapda az idő múlása, az egyén perspektívájából pedig – az elmúlás. Egyszerre foglalata és megemésztője az ember vágyainak és reményeinek.

A film a férfiról és a nőről, a jelenbe maródott múltból, a múltba horogadó jelenről szól, s a jelent folyton-folyvást a jövőbe „odázó” emlékezésről. A nő, Felicja élete kockáztatásával elrejtí lakásában a Gestapo által üldözött férfit, Wiktort. Nem a történelmi helyzet által motivált hazaszeretetből, hanem egyszerűen azért, mert őt szereti, s egyedül csak így tarthatja meg – pontosabban tarthatja maga mellett. (Az eredeti megbízás szerint Felicjának egy másik lakásra kellett volna kísérnie Wiktort.) Felicja mindenre hajlandó a szerelméért. Még a német színházban is fellép, pedig ez a megszállt Lengyelországban egyenlő a kol-

laborációval. A háború után felelősségre is vonják miatta. Felicja nem magyarázza tettét. Megaláazónak tartja, hogy érzelmeit leleplezve kiadja magát. Holott egy ellenálló rejtegetését minden bizonnyal hőstettként értékelnék, s fölmentenék az őt megbélyegző vád alól. Igaz, ezzel Wiktor hősi mítoszát is „leértékelné”. Ez viszont azzal fenyegetné, hogy szerelmét elveszíti. Ezért inkább minden megaláztatást elvisel érte.

Has e filmjében mind Munkkal, mind Wajdával szemben más képet rajzol a történelem és az egyén viszonyáról. A história meghatározza ugyan az ember sorsát, de nem kapcsolhatja ki annak nembeliségét, lelakiségét, biológiai lényét, érzelmeinek a történelem fölé magasodó szféráját. Mert Felicja másként ugyan, de szintén áldozata a háborúnak, jól lehet sajátos mártíromsága nem övezhető nemzeti szalaggal.

A tárgyalt korszak több rendezője, filmje érdemel figyelmet. Ezek egy része szorosan kötődik a „lengyel filmiskolához”, másoknak nem sok közük van hozzá. Eredeti, fanyarul groteszk szemlélete, meséje és sikere miatt ki kell emelnünk Tadeusz Chmielewski *Éva aludni akar* (Ewa chce spać) című filmjét. Az egyre-másra születő háborús filmek közül Stanisław Różewicz *Még sötét a hajnal* (Wolne miasto), Jerzy Passendorfer *Merénylet* (Zamach), Jan Rybkowski *Ma éjjel meghal egy város* (Dziś w nocy umrze miasto), Leonard Buczkowski *Sas tenger-alattjáró* (Orzeł) című filmje említendő hangsúlyozottabban. Alkotójának nem mindennapi egyéniségéről árulkodott a kitűnő prózaíró, Tadeusz Konwicki bemutatkozó „antifilmje”, *A nyár utolsó napja* (Ostatni dzień lata). A legnagyobb kasszasikert Aleksander Ford *Keresztesek* című filmje aratta, a legnagyobb művészi sikert Jerzy Kawalerowicz *Mater Johannája* (Matka Johanna od Aniołów).

Jerzy Kawalerowicz – a *Mater Johanna* jelentősége és helye a lengyel filmművészetben

Kawalerowicz, aki Has-szal együtt a „lengyel filmiskola” *lélektaniegzisztencialista* áramlatát képviseli, sajátos helyet foglal el az „iskola”

alkotói között. A filmesztéták egyik része ki is ragadja közülük amiatt, mert hősei sorsát tágabb filozófiai síkra emeli, problémáikat egyetemes emberi megvilágításba helyezi. Már az *Éjszakai vonat* (Pociąg) című 1958-ban készült filmjében is jól érzékelhető, hogy Kawalerowicz kerülni igyekszik a helyhez és időhöz kötött történelmi kérdéseket. Nem feltétlenül programszerűen. Egyszerűen az érdekli, hogy a „külső”, történelmi erőkhöz kívül milyen más mozgatói vannak az emberi létnek.

A *Mater Johanna* című filmje sem más, mint az emberi természetről készített egyetemes értékű tanulmány. A Jarosław Iwaszkiewicz 1943-ban írt elbeszélését feldolgozó film a 17. századi lengyel–litván állam keleti határszélének egyik kolostorába helyezi a történetet, amelyben – a képi eszközök megjelenítő erejének (Jerzy Wójcik operatőri tehetségének) köszönhetően – metsző élességgel jelenik meg az elfojtott, de mégis magával ragadó emberi érzelem, a két egymásnak ítélt lélek és test drámája. Suryn páttert azért rendelik az isten háta mögötti ludyńi kolostorba, hogy a megzavarodott apácákból kiűzze az ördögöt. Küldetése kudarcot vall. Ő is rabja lesz annak az érzelemnek, amely az embert Isten közelébe emeli. A parancsolóan riasztó korlátok, tiltó dogmák azonban a Sátán művének, a test és a lélek elleni merényletnek hirdetik a szerelmet. És Suryn páter a legszörnyűbb bűnre ragadtatja magát, hogy lelkét örök kárhozatra ítélve a végzetét okozó szerelmét, mater Johannát megmentse. Mert az ember önfelszabadításában korlátozott *teremtő* ösztön könnyen az emberben lapuló gátlástalan, *pusztító* ösztönt hívhatja elő.

Suryn áldozata éppoly végzetesen értelmetlen – ahogy erre Zygmunt Kałużyński rámutatott –, mint a *Hamu és gyémánt* Maciekjáé. A két rokonszenves hős egyikét az ember ellen fordított dogmába vetett hite, másikát az esküjéhez és a múltjához való értelmetlen ragaszkodás veszejti el. Vannak tehát szálak, amelyek a lengyel filmművészetben kivételes helyet elfoglaló *Mater Johannát* is a „lengyel filmiskolához” kötik.

A filmbe foglalt gondolatokat, érzéseket az alkotók többek közt három szín – fehér, fekete, szürke – segítségével fejezték ki. A román stí-

lusban felépített kolostor falai szürkén nehezednek a közöttük élőkre és a kietlen tájra. Az apácák ruhája kísértet-fehéren világít, a papi öltözké fenyegető-feketén sötétlik. Az eltérő színek állandóan ütköznek, mintegy külön harcot vívnak egymással, ami szorosan kapcsolódik a hősök belső vívódásához, lelki drámájához. Az ember belső mélységét érzékelendő – rendezőt, operatőrt próbára tevő feladatnak bizonyult a kolostoron, templomon belüli képi mélység hiteles megjelenítése. Ehhez a templomban felsorakozó apácákat a rendező a fehér három árnyalatába öltöztette. A háttérben állók sorviselete csak igazán fehér, míg a hozzánk, vagyis a kamerához legközelebb állók ruhaszíne az arc színárnyalatához közelít. Ugyanez érvényes a berendezés szürkéjére is. A hátsó fal szürkéje a legvilágosabb, a közelebb eső tárgyak pedig a szürke sötétebb árnyalatát viselik. Az alkotók a színárnyalatoknak ezzel az egymást kiegyenlítő rendjével érthették el azt, hogy egyazon szórt fény mellett sokkal élesebb, tágasabb és élőbb mélység, tér elevenedett meg, mintha azt különféle mesterséges fények összzhatásaként kívánták volna megközelíteni.

Ez is jelezheti azt a feladatot, felelősséget, ami az operatőrre nehezedett. A rendező és az operatőr kapcsolata éppen a „lengyel filmiskola” éveiben a legeszményibb – munkatársak, szövetségesek a szó igazi értelmében. Amit a cenzor a forgatókönyvből kihúsz, azt képileg kell „visszalopni” a filmbe. (Olyan kiváló operatőrök tűntek fel ebben az időben, mint Jerzy Lipman, Jan Łaskowski, Jerzy Wójcik.) A rendező nem egyszer már a filmforgatókönyv írásába is bevonja az operatőrt, hiszen a tervbe vett konfliktus megelevenítésében, hitelesítésében jelentős szerepet szán neki. E konfliktusok alapképe, képlete az, hogy az embert környező világ, természet eredendően szép, harmonikus – drámát az emberellenesen gondolkodó és cselekvő ember zúdít rá, vegyít bele.

A *Hamu és gyémánt* is milyen idilli képsorral kezdődik. A domb tetején álló kápolna tövében, május havának sugárzó békéjében Andrzej és Maciek egykedvűen szemlélődve várnak áldozataikra. A fűben heverő géppisztolyokat belepik a szorgos hangyák. A környező világ – amely-lyel összhangban van a múlt szellemi és tárgyi kultúrájának emléke,

a kápolna – és a jelen helyzet nyugtalanító volta – amely néhány kép után érezhető –, mondhatnánk tartalmi összefoglalója a film egészének. Ugyanezt a nyugtalanságot a *Mater Johanna*-ban a kocsmaablakból látható kolostor a képek fekete, fehér, szürke színei által sugallja. Vagyis a lehető legegyszerűbb képi eszközök révén.

A „lengyel filmiskolának” nincsen egységes esztétikai eszköztára. Ahány film, annyi megoldás. Maga Jerzy Wójcik is más képekkel operál a *Hamu és gyémántban*, másokkal a *Senki sem hív* című filmben és megint másokkal a *Mater Johanna*-ban.

A *Mater Johanna* – érzésünk szerint – a „lengyel filmiskola” csúcsteljesítménye. Egy olyan fejlődési ív apogeuma, amelynek a középső szellemi szelvénye hiányzik. Emiatt érezhető Kawalerowicz filmje társalannak, mintegy a többi mű fölött magányosan „lebegőnek”. Ezt kifejtendő azonban röviden értékelnünk kell a „lengyel filmiskola” eszmei-művészi teljesítményét, jelentőségét.

Maradandó érdeme, hogy a történelem és az egyén, a történelem és a közösség viszonyát, kapcsolatát alaposan feltárta, elemezte. Nemcsak a „lengyel komplexus” felszámolásában, a nemzeti hagyományok és mítoszok helyes értékrendjének kialakításában volt döntő szerepe, hanem abban is, hogy a látszólag csak nemzethez kötött kérdéseket egyetemesebb megvilágításba tudta helyezni.

A „lengyel filmiskola” lezárása –
a *Márványember* (*Człowiek z marmuru*) elmaradt forgatása

A jelen társadalma és az egyén, illetve a közösség viszonyának, kapcsolatának hasonló szintű és súlyú ábrázolásával viszont adós maradt. Holott az egyént és a közösséget nemcsak a múltja határozta meg, hanem a jelene is. (Sőt, az utóbbi erősebben.) Mennyiben volt a „lengyel filmiskola” alkotóinak „kényelmességéből” fakadó hibája, hiányossága? Véleményünk szerint: alig. Az 1956 októberében elkezdődött politikai megújulás rendkívül hamar – egy-másfél év múlva dinamizmusát veszí-

tette, megrekedt, „leült”. A kulturális megújulásnak még továbbfutotta a lendületéből, de a politika megmerevedését a filmgyártás, a filmművészet érezte meg leghamarabb. A jelenkor társadalmi-emberi gondjainak hiteles filmre viteléről szó sem lehetett. Már Andrzej Munk *Kancsal szerencse* (Zezowate szczęście) című – részben társadalmi – komédiája is kemény hatalmi ellenállásba ütközött az 1944 utáni állapotok „görbetükröztetése” miatt. Az pedig teljességgel reménytelenné vált, hogy Wajda a *Márványembert*, amelynek forgatókönyve már az 1960-as évek elején megszületett, elkészítse. (Csak annyit tudott elérni, hogy a Kultúra című hetilap lehozhatta 1963-ban.) A történelmi tematikát kimerítő, s további ismételéssel, utánzásával elsorvasztott „lengyel filmiskolát” csak az újíthatta volna meg, ívelhette volna tovább, ha a jelent és annak közvetlen előzményeit dolgozza fel és vetíti ki ugyanolyan következetes művészi erővel, kritikával, mint a világháborús témákat. A kultúra és a politika vezetői ugyan követelték, hogy a filmesek a jelennel is foglalkozzanak – de azt csak óriási művészi-ideológiai engedmények árán tehették. Ez pedig egyenlő volt a jelen meghamisításával, legalábbis „elmaszatolásával”.

Ha az 1976-ban elkészült *Márványembert* – az alkotói szándék és a társadalmi igény jogán – másfél évtizeddel korábbra helyezzük, fogalmat alkothatunk a „lengyel filmiskola” előtt álló további perspektíváról. A politikai megújulást segítő társadalomfeltáró és leleplező filmekhez – a bennük megjelenített lelki drámák okán – bizonyára szervesebben lehetne kapcsolni a *Mater Johannát* is.

A *Márványember* végül, ha megkésve is, de elkészült. A filmtörténet és a történelem a helyére tette, ahogy a „lengyel filmiskola” minden jó filmje is a helyére került az elmúlt negyedszázad során.

(1984)

A HETVENES ÉVEK LENGYEL TÖRTÉNELMI FILMJEIRŐL

*„A film a történelmi tudat alakításának egyik leg-
erősebb tényezője, sokkal erősebb, mint a nyomtatott
szó, mert az emberi emlékezetben jóval szívósabban
megtapadó képpel hat.”* (A. Garlicki)

*„A világ legsztelenebb dolgai is roppant ésszerűvé
válnak az emberi fejekben uralkodó zűrzavar miatt.”*
(B. Pascal)

Władysław Gomułka-tól Edward Gierekig

A Gomułka által 1957-től mind hosszabb beszédekben mind stabilabbnak hirdetett lengyel társadalmat (amely 1967-ben már annyira stabil volt, hogy az első titkár hat órán keresztül is képes volt róla egyfolytában beszélni) az 1960-as évek végén két nagy drámai belpolitikai esemény rázta meg. Az egyiket az 1968. március 8-án kirobbant diák-megmozdulások jelentették, a másikat a kikötővárosok munkásainak utcára vonulása az 1970 decemberében hozott provokatív jellegű áremelések nyomán. Az előbbieket letörésére elégségesnek bizonyult a vízágyú meg a gumibot, a munkásokra viszont lövetni kellett. Az egykor bálványozott, megfontolt politikus, nemzetét 1956-ban a magyarországiéhoz hasonló robbanástól megmentő Władysław Gomułka a társadalom megvetésétől és gyűlöletétől kísérve volt kénytelen búcsút venni a hatalomtól. Nehezen vált meg tőle.

A hatvanas évek második felében több szakaszban is megpróbálta hatalmát rendíthetlenné tenni. A lengyel püspöki karnak a német püspöki karhoz intézett megbékélést hirdető levelét követően, 1966-ban kísérletet tett a lengyel katolikus egyházzal való leszámolásra. A lengyel állam ezeréves fennállásának ünneplése ennek alárendelve ízléstelen

politikai acsarkodásba fulladt. 1968 márciusa a lengyel értelmiség megzabolozására kínált alkalmat. Ennek szellemében fogatosított intézkedései azonban széthasogatják a „megzabolozás” fogalmát. 1968 tavaszának eseményeit ugyanis Gomułka és befolyásos környezete, Mieczysław Moczar tábornok és hívei a párton, a kormányon, gazdaságon, kultúrán belüli pozíciók teljes kisajátítására, „megbízható elvtársakkal és jó lengyelekkel” való feltöltésére használta ki, s a nagyszabású akciót megideologizálандó heves antiszemita – a korabeli pártzsargonban használatos meghatározás szerint: anticionista kampányba kezdtek. Ennek dicstelen eredményeként közel harmincezer zsidó származású lengyel értelmiségi kényszerült hazája elhagyására. Az exodus erkölcsi és gazdasági következményei máig hatóak!

Annak ellenére, hogy nagy politikai csinnadrattával sikerült a munkásságot 1968 tavaszán az értelmiség ellen felvonultatni és „gyűléseztetni”, érezhető volt, hogy Gomułka és új hívei a szocialista hatalom „szilárd alapját” jelentő osztályt is megleckéztetik, s ezáltal a paraszt-ságra is ráijesztenek. A hatalom tényleges birtokosai, akik a hatnapos arab–izraeli háború után nyíltan zsidóztak, majd az értelmiséget 1968-ban vagy reakciónak, vagy cionistának bélyegezték, az 1970 végén a váratlan árelemelések ellen Gdańsk, Szczecin és Elbląg utcáin demonstráló munkásokkal szemben sem voltak tapintatosak: huligánoknak, munkakerülőknak, kocsmatölteléknek állították be őket, s a gyengébb nem képviselőit egyszerűen lekurvázták. És lehet-e az ilyenekért kár? A lecke olyannyira véresre sikerült – több mint ezer embert lőttek agyon és sebesítettek meg –, hogy Gomułka pártjának újsztalinista-nacionalista politikájába belebukott. A szétzilált, megfélemlített értelmiség a véres karácsonyelőn néma maradt.

A Gomułkát követő Edward Gierek az utolsó olyan lengyel pártvezető, akinek személye iránt a lengyel társadalom még táplált bizonyos illúziót. Része volt ebben annak is, hogy a beáramló nyugati kölcsönök jelentős mértékben emelték az életszínvonalat. Ez a háborgó társadalmat rövid időre lecsillapította, de válságát rendkívüli módon elmélyítette. Gierek megkülönböztetett figyelmet fordított az értelmiség megnyeré-

sére, egyes csoportjainak, kiemelkedő egyéniségeinek privilegizálására. Cserében segítséget kért tőle. A segítségen minimális programként tapintatot, a tapintaton hallgatást, elhallgatást értett. Annál áthatolhatatlanabbat, minél inkább a közvetlen múltról volt szó. Ezzel ugyanis kibújhatott legkényesebb következményekkel járó ígéretének teljesítése alól: mármint, hogy az 1968-as, de különösen az 1970-es eseményekért felelős magas beosztású személyeket leleplezze és büntetőjogilag elítélje, s áldozataiknak elégtételt szolgáltatson. Az előbbiek jobbra pozícióikban maradtak; az utóbbiak rendőrségi felügyelet alatt, illetve lopva megásott sírjukban.

Miként tett eleget az 1956 után magának oly nagy hazai tekintélyt és nemzetközi hírnevet kivívó lengyel film a művészet esztétikai, az ember morális, az állam politikai, a társadalom leleplező szembesítést igénylő elvárásának az 1970-es években? A kérdést szűkítve: miként közelítette, látta és láttatta a történelmi múlt eseményeit a Gierek-korszak filmje? És az e korszak által fölvetett kérdésekre miként válaszolt vagy válaszolt-e egyáltalán a lengyel film?

A halott történelmi tudat

A Gierek-korszaknak nevezett hetvenes éveket élesen két részre hasítják az 1976-os radomi és ursusi események, amelyeket a bennük részt vett munkások elítélése, a Munkásvédő Bizottság (KOR) megalakítása és – a részben ennek nyomására kihirdetett – amnesztia követett. A Munkásvédő Bizottság megalakulása a lengyel értelmiség egy részének föld alá vonulását vagy szorítását, s egyúttal az értelmiségi-munkás szolidaritás kezdetét jelentette.

Eleve leszögezhetjük, hogy az olajválság „begyűrűzéséig”, vagyis a korlátlan kölcsönfolyósítás végéig egyértelműen sikeresnek elkönyvelt Gierek-korszak favorizált filmje a régmúltat meglelevenítő „kosztümös” és a II. világháború utolsó esztendejének lengyel diadalait bemutató történelmi film volt.

A hetvenes évek derekán élénk vita folyt a lengyel filmsajtóban a történelmi filmek meghatározó jegyeiről, információt közlő lehetőségeiről, tudatformáló vagy a sztereotípiákat és mítoszokat erősítő konzerváló hatásáról. E disputában Bronisław Geremek, az európai középkor egyik legkiválóbb szakértője (jóllehet Lech Wałęsa egyik tanácsadójaként közismert igazán) szinte minden filmet történelminek nevez, mivel még a legbárgyúbb mai filmvígjátéknak is vannak olyan elemei – egy lakótelepi lakás szobabelsője, a benne élők ruházata és viselkedési kultúrája stb. –, amelyek majdan forrásul szolgálhatnak a társadalom, a társadalmi szokások iránt érdeklődő történészeknek.

Tegyük hozzá, hogy Geremek felfogásában a társadalmi szokás nem más, mint az illem, az udvariasság, az alkalmazkodás egyik típusa. Ennek értelmében a társadalom története alapján véve nem más, mint az alkalmazkodóképesség, az előzékenység, az udvariasság története. A társadalmi tagozódásnak, a társadalmi magatartásoknak is ez a képesség a forrása.

Andrzej Garlicki, akit Piłsudskiról írt munkái emeltek a köztudatba, a történelmi filmeket két csoportra osztja. Különbséget tesz a régmúlt históriáját érintő filmek s a közelmúlttal, vagyis a még köztünk lévő legidősebb nemzedék korszakával átélt és valami más módon személyesen befolyásolt eseményekkel foglalkozó filmek között. De véleménye szerint mind az „emlékezet-korszakban”, mind az „élmény-korszakban” játszódó filmmel kapcsolatban többnyire ugyanaz a tudati mechanizmus lép működésbe a befogadóban: elutasítja, ha a film kritikával kezeli az ábrázolt kor kérdéseire adott valóságos válaszokat, ha nem a berögződött történelmi sztereotípiákat, mítoszokat erősíti benne, vagy ha az általa átélt eseményeket más módon dolgozza fel, mint ahogy azok az emlékezetében élnek.

Wojciech Wieszewski szerint csak a históriáról filozofáló film nevezhető történelmi filmnek, s mivel – ellentétben Magyarországgal – ilyen film Lengyelországban nincs, nem is lehet lengyel történelmi filmről beszélni.

Ha a történelmi film fogalmát nem tekintjük sem oly szűknek, mint Wieszewski, sem oly parttalanoknak, mint Geremek, jóval több alkotást

foglal magában, mint amit az ún. „kosztümös” történelmi film jelenthet. Történelmi film lehet a korra jellemző család, réteg, osztály tipikus képviselőjének históriáját megelevenítő alkotás is, ha jól körülhatárolható társadalmi, politikai folyamatok ábrázolása válik általa lehetővé. De történelmi lehet egy film akkor is, ha a jelenkor tabuként kezelt valóságos és lényeges kérdéseit eleveníti meg a mozivásznon, s a kimondás, a szembesítés, a leleplezés ereje révén szinte sokkolja a társadalmat, tudatformáló politikai eseménnyé válik, s hatása a később bekövetkező változásokon kimutatható.

A történelmi tudat feltételezi bizonyos tényeknek az ismeretét, tanulságaik örökségét, felelősségteljes újragondolását, a készséget az új információk kritikus mérlegelésére, érzelmi-gondolati feldolgozására s az adott helyzetben a szellemükben foganatosított tettet. A történelmi tudat tehát a morál része, s a kultúra fogalomkörébe tartozik.

„Társadalmunk történelmi tudata halott” – szögezi le Andrzej Gąlicki. Adam Kersten, aki Henryk Sienkiewicz *Trilógiájának* korával, a 17. századdal, a romlás századával foglalkozó történész, így összegzi a lengyel társadalom históriához való viszonyának lényegét: „Nálunk a történelemhez való vonzódás óriási, a róla szerzett tudás minimális, a történelmi tudat pedig csaknem a nullával egyenlő.”

A történelmi film maga – ha a befogadóban nem támaszkodhat valós ismeretekre – képi erejénél fogva legfeljebb csak az érzelmekre hathat. Az érzelem nem nélkülözhető, de a tudatnak csak vékony, könnyen pusztuló termőtalaját alkotja. Márpedig a sztereotípiák, mítoszok eredendően az érzelmek, az indulatok termékei, akárcsak az előítéletek. Tagadhatatlan, hogy az ország felosztásának korának lengyel társadalmában a nemzeti mítoszoknak is megtartó erejük volt, de a lengyel állam 1918-as helyreállítása után ezek inkább károsan működtek, hatottak. Példaként megemlíthetjük, hogy a Sienkiewicz által elplántált Nemesi Köztársaság hajdani nagyságának emlékezete 1918-at követően miként alakult nagyhatalmi ábrándként politikai céllá, s ennek jegyében napi programmá. Ez viszont a lengyelség ellen fordította a litvánokat, ukránokat, fehéroroszokat, az egykori Jagelló-birodalom legnagyobb

népeit. A nagyhatalmi ábránd legszélsőségeiből nézeteit azok a politikai körök testesítették meg, amelyek gyarmatszerzésben reménykedtek.

A hetvenes évek első felében született történelmi filmek – Wajda *Menyegzőjét* nem számítva – mintegy az aktuálpolitikai ideológiával dúsitott sienkiewiczzi történelemértelmezés hagyományát követték – jobbára a történésznek készülő Sienkiewicz tárgyismerete, művészi színvonalával nélkül. 1971-ben mutatták be Witold Lesiewicz filmjét az egyházzal szembeforduló és a Szaniszló krakkói püspököt kivégeztető *Merész Boleszló* (Bolesław Śmiały) királyról, aki mellesleg országa határait is jelentősen kiterjesztette. Jan Rybkowski rendezésében *Fészek* (Gniazdo) címmel film készült a lengyel állam megalapítójáról, I. Meskó fejedelemről, aki a kereszténység felvételével és katonai tekintélyével „betagosította” népét a keresztény Európában. A Petelski-házaspár előbb *Kopernikuszról* (Kopernik) készített filmet (1972-ben) – háttérben a lovagrendi államot legyőző János Kázmér királlyal –, majd két évvel később *Nagy Kázmérről* (Kazimierz Wielki), a lengyel–litván nagyhatalom alapjait lerakó „várepítő” királyról.

Csupa siker a bemutatott uralkodók és csupa melléfogás az alkotók részéről. Ráadásul dögunalom a nézőtérén. Nem azért, mert I. Meskó szerepében Wojciech Pszoniak ragyogó tudományos előadást tart a hatalom központosításának szükségességéről, s mert *Merész Boleszló* a felvilágosodás gondolkodóinak érveivel szól az állam és az egyház társadalmilag hasznos viszonyáról. E filmek közös lényege az, hogy a címbeli hősök fölött lebegnek a történelem szentjei úgy mozognak, mint valami maszkabálra beöltözött első titkárok. Személyiségük valójában érinthetetlen, s ezért nem is kerülhetnek pőrén, leleplezőn, emberi módon kiszolgáltatott helyzetbe. Így e hősök révén nem tudhatjuk meg, hogy az embernek mikor kell cselekednie erkölcsösen s mikor politikusan praktikusán, a köz javára hasznosan, ha a hatalom birtokosa. Ugyanis ezekben a filmekben az, aki a hatalom csúcsán van – végeredményben – mindig erkölcsösen cselekszik, mert eléri egyéni, de a közösség érdekeivel egybeeső és a társadalmi haladást szolgáló célját.

Nem véletlenül jegyzi meg Geremek: feltűnő, hogy a feudális széttagoltság korának közel két évszázadát, a 12. és 13. századot, amelyek az egyén drámaival, hatalmi harcaival, cselszövényeivel, testvérgyilkos merényleteivel, politikai dilemmaival, elvetélt országegyesítő próbálkozásaival „shakespeare-i kamerát kívánnak”, a rendezők mennyire következetesen átugorják. De átsiklanak a lengyel–litván állam felosztásaiba torkolló 18. századon is, s a rabság évszázadát, a 19. századot is „csak” Wajda két filmje, az 1965-ös *A légió* és az 1973-as *Menyegző* keretezi be. Az előbbi az állam helyreállítását célzó függetlenségi harcok kezdetét, az utóbb mintegy lezárását jelzi.

A hetvenes éveknek a felszínes nemzeti érzések felforrósítását erőltető pártpropaganda-hangulatában a kudarcok évszázadait nem lehetett szembesíteni a giereki politika sikereivel. A múlt sikereinek a jelen feladatait, céljait kellett szolgálniuk.

A fentebbi filmek sorába tartozik a hetvenes évek első felének leglátottabb filmje, az *Özönvíz* (Potop). Rendezője, Jerzy Hoffman kellő tapasztalatokkal felvértezve állt neki monumentális filmje elkészítésének (105 millió zlotyba került), mivel 1969-ben már megfilmesítette a Trilógiát lezáró *Kislovagot* (Pan Wołodyjowski). Sienkiewicz külföldön is jól ismert regénye, az *Özönvíz* a legolvasottabb szépirodalmi művek közé tartozik Lengyelországban. Már megírásának is legendája van, mivel a folytatásokban közölt és írt mű eseményeit az olvasói levelek ezért vagy azért a hősért könyörgő áradata is befolyásolta. Mielőtt Jerzy Hoffman a gigantikus film forgatásába kezdett volna, sajtópolemia folyt arról (miközben az alkotmány átdolgozása nélkülözte a sajtónyilvánosságot), hogy helyes volt-e Daniel Olbrychskira bízni Andrzej Kmicic és Magdalena Braunekre Oleńka szerepét. Ezzel kapcsolatban a majdani nézők ugyanúgy tollat ragadtak, mint annak idején a regénybeli hősökért aggódók. Így az *Özönvíz* nemzeti ügy lett, mielőtt filmszalagra került volna. Pontosabban: azért szóltak bele a szereplők kiválasztásába, mert az *Özönvíz* eleve nemzeti ügy volt. A kérdés ugyanis nemcsak azon a szinten merült fel, hogy méltó-e Kmicic alakjához Olbrychski, hanem méltó-e azokhoz a történelmi eseményekhez, ame-

lyik hőségül kijelölték. Vagyis a néző nemcsak Kmicic úr kalandjaira volt kíváncsi, hanem a 17. század derekának lengyel–litván államát felosztással fenyegető eseményeire s a rájuk pontot tevő lengyel katonai diadalra is. A história illetlen meglevenítése révén a II. világháború lengyel győzelmeitől megcsömörlött néző végre egy más korszak győztes, másik lengyel államot láthatott, olyat, amelyikről inkább korholóan szóltak. Kmicic észrevétlenül a hajdani, oly sokáig elhallgatott lengyel történelem jelképe lett. Egy mitizált história hőse. Emberi megtisztulása, katonai hőstettei, erényei Lengyelország történelmi sikereivé, erényeivé szervesültek a mozit elhagyó néző tudatában.

Micsoda mítoszrombolás lett volna, ha például a rendező – Sienkiewicz szellemétől eltérően – Kmicic sikereinek hátterében azt merevíti ki, hogy az 1660-ban formálisan lengyel győzelemmel végződött második északi háború valójában kiheverhetetlen kudarc volt a lengyel–litván állam számára. Ennek bizonyítására elég egyetlen adalék: az addig lengyel hűbéres Fejedelmi (Kelet-)Poroszország annak fejében, hogy 1657-ben svéd (és erdélyi) szövetségesének hátat fordítva visszatért az általa elárult lengyel király oldalára, lerázhatta a Nemesi Köztársasághoz fűző kötelékeit. Mivel pedig a Fejedelmi Poroszország ura a brandenburgi választófejedelem volt, az uralma alatt álló két ország gyakorlatilag egyesülhetett. A belőlük létrejövő Porosz Királyság egy jó évszázad múlva, II. (Nagy) Frigyes alatt egyik felosztója lesz a lengyel–litván államnak. Ennek érzékelése kínálkozó alkalom lett volna annak bemutatására, hogy a rövidtávú látszatgyőzelem mint lehet kezdete a tragikus romlásnak. Márpedig ez mind a Gomułka-, mind a Gierek-korszakra érvényes.

Milliók csendes munkája

A Gierek-korszak első felének favorizált alkotásai közé tartoznak a háborús filmek. A lengyelek háborús részvételének ábrázolásában beállott változást visszatérően mutatja az 1967 és 1969 között javarészt Janusz

Morgenstern által rendezett s nálunk *Kloss kapitány* (Stawka większa niż życie) címen vetített tévéfilm-sorozat, vagy az egy évvel később befejezett *Négy páncélos meg a kutya* (Cztery pancerni i pies) című, hasonló szellemű „széria”. (Az utóbbi rendezője Konrad Nałęczki volt.) A néző hétről-hétre láthatta, hogy a jó oldalon álló lengyelek a háború utolsó szakaszában miként hengerlik le szellemi, technikai fölényükkel és bátorságukkal az ostoba ellenséget. Micsoda szemléletbeli változást regisztrálhatunk, ha e filmeket összevetjük az 1948-as *Utolsó állomással*, amely azt a szerény célt tűzte maga elé, hogy Európa lelkiismeretét megrendítse, vagy a másfél évtizeddel későbbi *Útban Párizs felé* című filmmel, amely „csak” a történelem csapdájába esett egyén sorsának kilátástalanságát mutatja be.

A hetvenes évekbeli háborús filmek között a legsikeresebb az 1973-ban bemutatott *Hubal őrnagy* volt. A létező történelmi személy alakjának filmre vitele Wajdát is kísértette. Jan Dobrzański (álneven: Hubal) őrnagy a régi korokat megtestesítő utolsó harcos, akit egyszerre jellemez a tatárokkal hadakozó könnyűpáncélos huszárok vitézsége, a bari konföderánsok szívóssága, találékonysága és az 1863/64-es szabadságharc partizánjainak elszántsága. Azzal írta be nevét a II. világháború hadtörténetébe, hogy az 1939. október 5-én a németekkel Kocknál vívott utolsó csata után nem adta meg magát. Vajon mi készítette rá, hogy a legreménytelenebb helyzetben se tegye le a fegyvert? Kitartását a film azzal magyarázza, hogy bízott a francia és angol szövetségesek közeli offenzívájában. Partizáncsapattá átalakult egységével egészen 1940. április végéig harcolt a Szentkereszt hegységben. Április 30-án egy összecsapásban elesett. A németek megtorlásul több lengyel falut felégették.

Hubal őrnagy alakját teljesen magába szívja a múlt hagyományos víziója. Az ötvenes évek hivatalos történelemfelfogása cinikus sematizmus lassan deheroizálta s ítélte el az 1939-es szeptemberi hadjárat lengyel résztvevőit. Bohdan Poręba, a rendező a nézőkre kacintva a társadalomban élő mítoszok, legendák szerint, tehát sematikusan emelte Hubal őrnagyot szobortalapzatra. Ha a partizánegység élén történetesen egy kommunista komisszár áll, s egyébként – a templomjelenet kivételével –

minden ugyanúgy játszódik le, mint látható, biztos, hogy jóval kevesebben lettek volna rá kíváncsiak. Mint ahogy a tömegével gyártott, 1944-et és 1945-öt megidéző filmeket is érdektelenség fogadta.

A filmbeli lengyel háborús győzelmek kapcsán jegyzi meg Janusz Tazbir, a lengyel 17. század és reformáció avatott kutatója, hogy a ravaszsággal és árulással kivívott diadalok arra taníthatják az ifjúságot, hogy a háborút dörzsöltséggel, nem pedig a nemzet véres és szolidáris erőfeszítésével lehet megnyerni.

Ő teszi szóvá azt is, hogy a háborúban helytállt egyén a lengyel filmekben a békében is szükségszerűen makulátlan hős – mintha másként viszszaemlékezve is kompromittálná a győzelem napját –, míg a nyugati filmek előszeretettel mutatják be a háborús hősök békebeli elzüllesztését, erkölcsi leépülését.

A társadalomfejlődést ábrázoló történelmi filmek közé tartoznak a lengyel prózairodalom olyan megfilmesített alkotásai, mint a *Parasztok* (Chłopi) (1973), az *Ígéret földje* (Ziemia obiecana) (1974), az *Éjjelek és nappalok* (Noce i dnie) (1975) és korábban, *A bábu* (Lalka), amelyet 1968-ban forgattak. Ezek a filmek a történelmet szellemiségükkel, erkölcsükkel, munkájukkal formáló egyének és közösségek mindennapjait, gondolkodásmódját, eszmeiségét, dilemmáit, sikereit és kudarcait, gyarlóságát és erényességét mutatják be. Ebből a felsorolásból csak a Wajda által rendezett *Ígéret földje* mondható igazán sikeres alkotásnak. A lengyel, a német, a zsidó vállalkozó egymást keresztező és egymást erősítő életútjának felvázolásával Wajda plasztikus képet rajzolt a lengyel polgárság és a lengyel munkásosztály kialakulásáról. Stanisław Władysław Reymont regényének három főhőséről – Karol Borowieckiről, Maks Baumról, Moryc Weltről – Wajda még a film elkészítésének tervével foglalkozva a következőket mondta: „Nélkülük, gyáraik, s a munkások nélkül, akik iszonyú körülmények között gürcöltek, ma nem volna az, ami van.” Maria Dąbrowskának, az *Éjjelek és nappalok* szerzőjének a vallomása akár a Wajda-film mottója is lehetne: Az egész 20. századot átítatta a forradalmak által kiontott vér és a kétkezi munkások millióinak s az alkotó szellemek százainak verejtéke, hogy bebizonyosodjék:

hamis képet kaptunk a történelemről. Mert nemcsak a vezérek és diplomata cselekedetei teszik a történelmet, hanem milliók és milliók mindennapi csendes munkája is – a gazdasági, társadalmi és történelmi folyamatok nekik köszönhetők.”

Wajda filmje azoknak a 19. századi pozitivistáknak az eszméjét vállalta fel, akik azt vallották, hogy a lengyel államiságot nem csupán karddal lehet visszaszerezni, mint a Dąbrowski-mazurka, a mai Himnusz negyedik sora hirdeti, hanem munkával, „napi aprómunkával” is. Wajda, művészi víziójának hitelessége mellett, egyfajta történészi higgadtságot is meg tudott őrizni. Nem lesz ítész: a tehetség által képviselt céltudatosságot és az erkölcsöt nem állítja szembe egymással. Attól, hogy a nemesi származású Borowiecki karrierjének érdekében a német kapitalista kissé málé lányát veszi el feleségül, még nem válik rosszabb emberré és lengyellé.

A *Parasztok*, az *Éjjelek és nappalok*, A bábu eleve két változatban készült. Eredendően a televízió számára forgattak le egy tizenhárom-, nyolc, illetve hatrészes filmet, majd ezután készítették el ezek háromórás változatait.

A *Parasztoknak* nemcsak a történelemhez, hanem a parasztokhoz és a természethez is kevés köze van. Mintha Jan Rybkowski csak a paraszti élet mindennapjainak rekvizitumait akarta volna filmszalagon megörökíteni. Mozgó néprajzi múzeum jelent meg a képernyőn, illetve a mozivásznon. A paraszt-földesúr késő-feudális kapcsolatáról, a kapitalizálódás romboló és felemelő hatásairól alig tudhatott meg valamit a néző. A Reymont által megteremtett hangulatot, világot csak töredékesen, s inkább külsőségeiben tudta átmenteni hosszan kígyózó filmjében a rendező.

Az *Éjjelek és nappalok* történetének dimenzióit a térbeli menekülés és az időbeli emlékezés adja ki. Barbara asszony az I. világháború kezdetén a németek által felperzselt határmenti városból az ismeretlen láthatár felé menekül, sodródik, hogy mielőtt létezése terének peremét elérné, elmerüljön életének emlékképeiben. Mintha az „eltűnt időt” akarná megelőzni.

Maria Dąbrowska híres családregegyében monumentális tablót rajzolt a felbomló nemesi világról. Bemutatja, hogy a történelmi, gazdasági, erkölcsi talaját vesztett nemesség szorgalmasabb, rátermettebb képviselői milyen emberi értékeket képviselnek, és miként boldogulnak az új helyzetben, ha kell kétkezi munkásként, s ha a sors kedvez, vállalkozóként. Érezhető, hogy mind Dąbrowska, mind a filmet rendező Józef Antczak számára Bogumił a példaadó hős, mert hiszi: munkájának, mindennapi tevékenységének történelem-, kultúraformáló ereje van. A regény eleven, élettől lüktető színei olykor kifakulnak a filmen. Valószínűleg sorozatjellege „fárasztja” el. Antczak alig érzékeli az egyén és a történelem kapcsolatát. (Csak egy-egy epizódyszerű jelenetet látunk a nyugati egyetemen tanuló lengyel diákok szervezkedéséről – Dąbrowska jóval nagyobb teret szentel neki –, illetve annak vissza-visszatérő emlékképéről. Lázálomképekben jelenik meg, hogy Bogumił ifjúkorában majdnem odaveszett az 1863/64-es szabadságharcban.) A film egészének hangulatát egy beteljesületlen szerelem felidézésének alkonyi mélabúja hatja át.

A hamis mítoszteremtés lelepleződése

Az 1970-es években, a fokozott politikai elvárások időszakának még egy jellegzetes filmje születik. Ez bizonyos tekintetben akár összefoglalója lehetne a király-filmeknek, a háborús filmeknek és a „sienkiewiczzi” történelemidéző filmeknek. Címe: *Jarosław Dąbrowski*, rendezője Bohdan Poręba. A címbeli hős a Párizsi Kommün katonai parancsnoka. A film ötlete minden bizonnyal a Kommün századik évfordulóján foganhatott meg, s ürügyet az 1975-ös forgatásra az adhatott, hogy éppen a bemutató évében ünnepelték Jarosław Dąbrowski (nem tévesztendő össze a napóleoni légiók parancsnokával, Jan Henryk Dąbrowskival) születésének 140. évfordulóját. A film rangját politikailag az is emelte, hogy szovjet koprodukcióban készült. A korszak – az 1860-as évek elejének összeesküvő mozgalma és az 1863/64-es szabadságharc – jó alkalmat

kínál a lengyel és az orosz nép egymásra utaltságának érzékeltetésére. Dąbrowski, a cári hadsereg tisztje kapcsolatban állott szentpétervári forradalmi körökkel, s vezetője volt a föld alatt szervezkedő Varsónak, de 1862 nyarán leleplezték. Összeesküvésben való részvételéért a katonai bíróság előbb halálra, majd életfogytiglani száműzésre ítélte. A történeti irodalom állítása szerint Jarosław Dąbrowski útban Szibéria felé – orosz barátai segítségével – megszökött és áthajózott Franciaországba.

Poreba meghívta a filmhez amolyan történész szakértőnek és társ-forgatókönyvírónak Władysław Terleckit, akinek számos kiváló regénye jelent meg Jarosław Dąbrowski tevékenységének koráról. (Két regénye – a *Pihenj meg futásod után* és a *Fekete regény* – magyarul olvasható.) A film alkotói nehéz feladat előtt álltak, mivel semmilyen életrajzi feldolgozás, tudományos monográfia nem készült addig Dąbrowskiról. Terleckinek többek között az lett volna a feladata, hogy hőse életében megtalálja azokat a drámai szálakat, amelyeket kihúzva a történet fel-fűzhető és filmszagra vihető. A lengyel–szovjet koprodukcióban készült film lehetővé tette Terlecki számára, hogy egyes szovjet levéltárak – a korszakra és Dąbrowskira vonatkozó – anyagaiba bepillantasson. Kutatásai során olyan adalékokra bukkant, amelyek más, de rendkívül izgalmas megvilágításba helyezték Dąbrowski szökésének körülményeit. Kiderült ugyanis, hogy Dąbrowskit nem önzetlen, a II. Sándor cár reformjaiban bízó barátai, hajdani bajtársai segítették a szökésben, hanem voltaképpen a cári titkosrendőrség. Erről Dąbrowskinak fogalma sem volt. Az Ohrana elődjeként működő ügyosztálynak ugyanis a lengyel, de mindenekelőtt az orosz emigráció, Hercen és köre felderítése, figyelése, esetleg befolyásolása volt a célja. (Ügynöke – a segítőkész barát képében – később mint menekült valóban felkereste Dąbrowskit.)

Terlecki úgy vélte, hogy a Párizsi Kommün hőséne sorsán, tetténe nagyságán mit sem csorbíthat az, ha bemutatja, hogy a legendás egyéni tettet milyen ördögi módon álcázott erők, szándékok segítették, befolyásolták. Jarosław Dąbrowski példaadó legendája így a totalitarizmus praktikáinak 20. századi drámájával töltődött volna fel. Terlecki ennek tudatában javasolta a forgatókönyv módosítását. A film politikai, propa-

gandisztikus céljait aláásó látszólagos deheroizálás azonban ellentmondott Poręba koncepciójának. Terleckinek nem maradt mit tennie: hátat fordított a filmtervnek.

Poręba több esetben is „rugalmasan” kezelte a történelmi tényeket, bár nem voltak oly lényegyet érintőek, mint Telecki figyelembe se vett friss „adaléka”. A részletek pontossága kapcsán jegyzi meg Geremek: „Ahhoz, hogy a néző fontos ügyekben higgyen, azokban, amelyeket az alkotó meghatározó módon lényegbe vágónak tart –, hinnie kell a részletekben is.” Ha a történelmi film rendezője híven tartja magát ahhoz, hogy a história az emberi cselekvésről, az emberi viselkedésről szóló tudomány, fokozottan ügyel hősei emberi gesztusainak hitelességére.

Władysław Terlecki *Az állatokat lefizették* (Zwierzęta zostały opłacone) című regénye és forgatókönyve alapján rendezte a nevét társforgatókönyvíróként is jegyző Edward Żebrowski *Fényes nappal* (W biały dzień) című filmjét 1980-ban. (A rendező a „morális felrázás” áramlatának jeles képviselője, ebben az alkotásában ugyanúgy történelmi eseményekbe ágyazott erkölcsi kérdéseket boncolgat, mint az 1978-ban Stanisław Lem *Az Úr Színeváltozása Kórház* (Szpital Przemienienia Pańskiego) című regénye alapján készített filmjében.) A *Fényes nappal* hőse, a Lengyel Szocialista Párt harcosa az 1905-ös forradalom idején megöl egy cári tisztet. A letartóztatott fiatalembert saját és környezetének meglepetésére az orosz vizsgálóbíró szabadon engedi. Vajon miért? Hogy feddhetetlenségére ne vetüljön árnyék, elvtársai azzal bízzák meg; végezzen egy közismert lengyel íróval, aki feltehetőleg együttműködik a cári titkosrendőrséggel. (A valóságba létező író Stanisław Brzozowski, korának elméletileg egyik legfelkészültebb, a lengyel értelmiséget korszerű európai gondolkodásra ösztönző tollforgatója volt, akit alaptalanul gyanúsítottak azzal, hogy együttműködik az Ohranával.) A merényletrel készülő fiatalembernek azonban ezzel kapcsolatban kételyei támadnak. Mit tegyen? A lengyel filmiskolával határozottan szembeforduló Żebrowski számára a történelmi események sajátos mozgó díszletül szolgálnak. A cselekvés lényege a lélekben, az ember természetében rejlik.

Valóságos vagy elképzelt filmhíradó

A Népi Lengyelország filmgyártásának 30. évfordulója alkalmából 1975. november 4-én nagyszabású ünnepi megemlékezésre került sor. Az ünnepséget Edward Gierk is megtisztelte jelenlétével, s a nyitó beszédet Piotr Jaroszewicz, az Államtanács elnöke tartotta. A Filmművész-szövetség részéről Jerzy Kawalerowicz köszöntötte az egybegyűlteket. A magasrangú vendégek nem takarékoskodtak a kitüntetésekkel. Kiemelkedő munkássága jutalmául többek között Andrzej Wajda és forgatókönyvírója, Aleksander Ścibor-Rylski mellé is érdemjel került. Nyilván biztatásnak vették, mert a következő évben a már jó tíz éve fiókban porosodó forgatókönyvükön, a *Márványemberen* dolgoztak.

A film újszerű küldetésének bizonyítása – Jerzy Kawalerowicz: *Az elnök halála*

1976 nem véletlenül került fel a poznani 1956-os emlékmű évszámai közé. A dátum az 1980 nyarának eseményeit előkészítő korszak fontos cezúrája. A radomi és az ursusi munkásmegmozdulás után mind gyorsabban terebélyesedő gazdasági, politikai, kulturális, morális válságot már nem lehetett Matejko-festmény-méretű történelmi „mozgó freskókkal” eltakarni. A történelmi példák megközelítésében beállott szemléletbeli változást pontosan jelzi Jerzy Kawalerowicz 1977-ben bemutatott filmje, *Az elnök halála* (Śmierć prezydenta). A világhírű rendező az újkori lengyel történelem egy korábbi válságos időszakához nyúl vissza. Az 1922 őszén összeült új szejm többszöri nekifutás után Gabriel Narutowicz professzort választotta meg köztársasági elnöknek a jobboldali pártszövetség jelöltjével szemben. Narutowiczot eskütétele másnapján a Nemzeti Demokrácia egyik fanatikus híve, Eligiusz Niewiadomski festőművész agyonlőtte.

Az elnök halála mai értelemben vett tényfeltáró történelmi riportfilm. Kawalerowicz azt igyekszik kideríteni, hogy a Svájcból hazahívott

kiváló műszaki szakembernek, aki fölötte állt minden politikai csoportosulásnak, pártérdeknek, miért kellett meghalnia. Válasza újra és újra levetíthető, tudományosan megbízható történelmi tanulmány.

Az Orosz Birodalomhoz tartozó úgynevezett Kongresszusi (Lengyel) Királyság területén megszerveződött Nemzeti Demokratikus Párt attól kezdve, hogy az 1905–1907-es forradalom nyomán részt vett a lengyelek többsége által bojkottált választásokon és így követeket delegált a Dumába, hozzászózott ahhoz, hogy a jelzett országrész valamennyi mandátumát rendre ő szerezte meg. A független lengyel államiság 1918 őszi történet helyreállítása után e tíz éve berögződött magabiztossággal, becsúszással indult a választásokon. Az 1921 márciusában érvénybe lépő alkotmány után több nagyobb jobboldali párttal szövetkezett a hatalom megszerzéséért. Bízott benne, hogy nemzeti kizárólagosságot hirdető programjával elsöpörheti az ekkor még a szocialista párt eszméit valló József Pilsudskit és híveit, akik korábban föderatív alapon akarták újjáépíteni a soknemzetiségű hajdani lengyel államot. Roman Dmowskiék nacionalista programját azonban nemcsak a nemzetiségek utasították el az 1922-es választásokon. Nem tudták megszerezni a kormányalakításhoz szükséges mennyiségű mandátumot, s ez tudatukban egyenlő volt a szégyenletes vereséggel. A hadsereget kezében tartó Pilsudskival szemben eleve nem kísérelhetek meg államcsínyt.

Tehetetlen dühükben újabb vereségük szimbólumán, a megválasztott köztársasági elnökön álltak bosszút. Ő lett az általuk gyűlölt politikai bűnbak, akivel végezni kellett. A tömeghisztéria pisztolyt adott a merényletet vállaló „festőművész hazafi”, Eligiusz Niewiadomski kezébe, aki tisztában volt vele, hogy tettéért halállal lakol. Sírja nemzeti zarándokhely lett, mintha a meggyilkolt köztársasági elnök megvetésre érdemes cári helytartó lett volna, akinek megölése nem elítélendő.

Kawalerowicz mintha híradó-részletekből vágná össze a filmjét. A mozivásznon pergő események történetileg tökéletesen pontosak, informatív erejük (a történészek csak jelentéktelen tévedéseket tudtak kimutatni bennük), s ez az aprólékos kidolgozottság semmiben sem csorbitja az alkotás történelmi hitelességét. A fentebbi szempontokat

figyelembe véve és vállalkozásának szellemét, célját tekintve *Az elnök halálával* Kovács András *Októberi vasárnap* című filmje áll leginkább rokonságban.

Stefan Kieniewicz, aki nemcsak a lengyel 19. század legkiválóbb kutatója, de remek történeti publicista is, majdhogynem csodálkozva jegyzi meg: a film művészileg annyira tökéletes, hogy ezzel eleve kizárja a történeti pontatlanság lehetőségét. Művészi hitelének egyik összetevője az általa sugallt politikai-emberi eszme, amelynek lényegét – célozva a Gierekék által programszerűen (és Moczarék által pogromszerűen) szított nemzeti érzésre – a következőkben foglalta össze: „A film tudatosíthatja az emberben azt, hogy hol húzódik a határ a hazafias magatartás és a hazafias érzéssel való visszaélés között. A hazaszeretet és a szükség esetén a hazáért hozandó áldozat készsége feltétele a társadalomfejlődésnek. Az egyén, aki híján van e tulajdonságjegyeknek, nem lehet teljes értékű polgár. De meg kell húzni, hogy hol a határa ezeknek a morális és társadalmi értékeknek, amelyen túl már kirekesztőlegesen szolgálják egy osztály (egy nemzet vagy állam) érdekeit, s olyan értékeket nyomhatnak el, mint a társadalmi igazságosság, a tolerancia és a más nemzetekkel való együttműködési készség.”

Andrzej Żuławski személyesen is megszenvedte a történelem kegyetlenségét, s ez bizonyára szemléletét is meghatározta. Amikor a németek 1941. június 22-én támadást indítottak a Szovjetunió ellen, bevezetőként Lwówra is bombazáport zúdítottak. A még csecsemő fél éves Żuławskit több szilánk érte és félszemére megvakult, nővére meghalt. Apja diplomata beosztása révén több évig tanult a Párizsban, ahol a két éves filmiskolát is elvégezte. Polański ajánlotta be Wajdához, aki több filmjében – *Sámson*, *Húszévesek szerelme* (Miłość dwudziestolatków), *Hamvak* – is alkalmazta mint asszisztenst. 1972-ben *Az ördög* (Diabeł) címmel történelmi rémfilmet készített, amelyet kegyetlen jelenetei miatt csak 1988-ban mutattak be. A történet a lengyel–litván állam 1793-as második felosztása után játszódik, s a védtelen, három szomszédos nagyhatalomnak kiszolgáltatott ország önpusztító zavarodottságát, felgyorsult pusztulását különböző rendű és rangú lakosainak lelki, biológiai megbomlá-

sán, megbomlottságán mutatja be – vérfagyasztó módon. Żuławski már előző, *Az éjszaka harmadik része* (Trzecia część nocy) című háborús filmjének forgatása során is összekülönbözött Wajdával, s az *Ördögök* végleg pontot tett együttműködésükre. 1975-től alkotói pályáját visszavisszatérően hol külföldön, hol Lengyelországban folytatta. E korszak egyik, Magyarországon is ismert filmje *Az éjszakáim szebbek, mint a nappalaitok* (Moje noce są piękniejsze niż wasze dni). A Has által képviselt költői szürrealizmus volt az egyik meghatározó jegye. Nem szívelte a francia „új hullámot”.

A „harmadik nemzedék” képviselői

A *Kés a vízben* társforgatókönyvírójának, Jerzy Skolimowski-nak a hatvanas évek közepén részben személyes élményeit feldolgozó trilógiája – a *Személyleírás* (Rysopis), *Walkower* és a *Sorompó* (Bariera) – bírálja a posztstálinista rendszert, de annak nem a hatalmi gyakorlatát, hanem a fridzsiderszocializmus egyéniséget bomlasztó, felszámoló kényelemre vágyó mindennapjait. E létnek persze Nyugaton is megvan a hasonlóképpen bírált még kényelmesebb, a személyiséget még inkább erodáló változata. Skolimowski szemléletében és formanyelvében kimutatható a francia Új Hullám és persze Ingmar Bergman hatása. Rendet az örökös változásban, az örökös útonlétben keres. Ennek jegyében elhagyja hazáját, s filmrendezői pályáját – amely nem ível oly magasra, mint Roman Polańskié – külföldön folytatja.

Aleksander Jackiewicz Roman Polańskival és Janusz Majewskivel, a *K. u. K. szökevények* (C. K. Dezerterzy) című magyar–lengyel koprodukcióban készült filmvígjáték rendezőjével együtt a lengyel film – Leopold Buczkowskiékat, illetve Andrzej Wajdákékat sorrendben követő – harmadik nemzedékének legkiemelkedőbb képviselőjének tartja Skolimowskit. Legfőbb erényükként kiemeli, hogy szakítani tudtak a romantikával és szürrealizmussal áthatott lengyel filmiskola történelmi szemléletével és művészi eszményeivel, s a külföldi mesterek közül nem

Louis Buñuel és Akira Kurosavát követték, hanem Samuel Beckettet és Jean-Luc Godard-t.

A morális felrázás filmművészete

1977-nek nem *Az elnök halála* volt a társadalmilag leghatásosabb filmje, hanem Andrzej Wajda *Márványembere* és Krzysztof Zanussi *Védőszínekje*. Az elhallgatások korára vonatkozóan ezek a filmek egy történetész számára valóban forrásértékű alkotások. De nem emiatt élnek ma is. Wajda másfél évtizede kész, de aktualizált forgatókönyve alapján készített filmet az addig tabutémának számított 1956-ról, jelezve befejező képsorában az 1970-es decemberi drámát is. Zanussi filmjében a társadalom különböző rétegeinek korrumpáltságát szembesíti a nézővel. „Új hang” – köszönti Zanussi alkotását a kiváló filmesztéta, Bolesław Michałek. Az „új hang” nem marad visszhangtalan. Zanussi filmjét Feliks Falk 1978-as *Bálrendezője* (Wodzirej) követte, amely vitriolos kritikája a társadalmat morálisan szétrohasztó Gierek-korszaknak. Ugyan ebbe a sorba tartozik Wajda *Érzéstelenítés nélkül* (Bez nieczulenia) és Krzysztof Kiesłowski *Amatőr* (Amator) című filmje is.

A *morális felrázás filmművészetének* nevezett irányzat képviselői – köztük Wojciech Marczewski, Jerzy Domaradzki, Feliks Falk, Janusz Zaorski – az 1970-es évek végén sorra jelentkeznek forgatókönyveikkel. Tervezett filmjeik célja, hogy a bomló jelent előkészítő közelmúltat, pontosabban az ötvenes éveket, illetve 1956 eseményeit, a nevezetes októberi vívmányok eltékozlásának történetét feltárják, leleplezzék, tisztázzák. Tudják, a forgatókönyv elfogadtatása nem megy simán, de nem hátrálnak meg. Úgy érzik, a megalkuvások kora lejárt. Tervezett történelmi filmjeik elkészítésében maga a történelem lesz a segítségükre.

Beköszönt 1980 nyara. A történelmi filmekről szólva bizonyos, hogy a rövid korszak csúcspontja a lengyel filmművészetnek. A *Márványember* emberfikcióját történelmi ténnyé hitelesítették a valóságos események, amelyek erjesztésében Wajda e filmje is részt vett. 1980 őszétől az

eseményekkel versenyt futva készíti el a *Márványember* folytatását, a *Vasembert* (Człowiek z żelaza), jelezve benne a végkifejlet, 1981. december 13., vagyis a hadiállapot bevezetésének lehetőségét is. Andrzej Wajda eszmei szövetségese, politikai munkatársa lesz Lech Wałęsának és Anna Walentynowicznak. Wałęsa és felesége, Danuta asszony a márványember fiának, Maciej Tomczyknek esküvői tanúi a *Vasemberben*. Maciej Tomczyk és az egykori rendező, Agnieszka házassága a lengyel munkásosztály és értelmiség valóságos egymásra találását és szövetségét jelképezi.

A *Vasember*nél is tovább lép Andrzej Chodakowski és Andrzej Zajączkowski, akik a gdański események, tárgyalások leglázasabb négy napjáról dokumentumfilmet készítenek *Munkások 1980* (Robotnicy 1980) címmel. Még tartanak a tárgyalások Lech Wałęsa és a lengyel kormány képviselői között, amikor a kamerából elfogy a film. Csak a hang pereg tovább, mintegy jelezve egy kivételes, mert *képtelen* történelmi film időtlenségét.

(1989)

LENGYELORSZÁG FILMKOSZTÜMBEN

Nemzeti klasszikusok

Jerzy Hoffman: *Özönvíz*

Jerzy Hoffman *Özönvíz* című filmjét 1974-ben mutatták be Lengyelországban, elkészítése több mint százmillió zlotyba került. Ez az addigi lengyel film költségvetések sorában rekordösszegnek számított. Az 1655–1660-as lengyel–svéd háború történetét megelevenítő alkotás forgatókönyvének alapjául Henryk Sienkiewicz hasonló című alkotása szolgált. Nem véletlen, hogy a rendező a 17. század derekának pusztító háborúi közül nem az ideológiailag tabunak számító lengyel–ukrán vagy lengyel–orosz háborút választotta, jóllehet, ezek kimenetele: az 1654-es perejaszlavi egyezmény s ennek távlati következményeként a „kijevi Ukrajna” Oroszországhoz csatolása meghatározta a Nemesi Köztársaság sorsát, lévén bevezetője a lengyel–litván állam majdani végleges felosztásának. Kényesnek csak a Kordecki atya által megvédelmezett częstochowai kolostor, Jasna Góra 1656-os diadalának bemutatása számított, amelynek sikerét a népi hagyomány és a katolikus egyházi legenda egyaránt a Csodatévő Szűz, a Fekete Madonna lengyelek melletti beavatkozásának tulajdonította.

A Gierек-korszak kölcsönökön alapuló gazdasági sikereinek, életszínvonal-eredményeinek apogeumát jelentő esztendőben ez a vélt nemzeti egység jegyében tett ideológiai engedmény nemcsak túrtnek, de – filmvászonba csomagolva – támogatandónak is számított. Miközben a lengyelek a svéd jólétről álmodoztak. Nem árt a közvéleményben tudatosítani – vélhetően a lengyel párt vezetői –, hogy a harmincéves háború

győztesei, a protestáns svédek milyen aprólékos módszerességgel rabolták ki és pusztították el a Lengyel Királyságnak azt a részét, amelyben a korábbi három évszázadon át béke honolt, jelezve az igényesebb filmismertetésekben azt is, hogy a lengyel könyvtárakból elhurcolt könyvek ezrei ma is az Uppsalai Egyetem bibliotékájában találhatók. Arról csak a történészek tudtak, hogy Mihail Alekszej cár hadai 1654-ben Vlnából harmincezer szekér zsákmánnyal tértek vissza Oroszországba. Az erre való utalást a Gierek-korszakban is akkurátusan működő cenzúra még egy tudományos cikk lábjegyzetében sem engedélyezte volna. De alig tűrt téma volt a Bogdan Hmelnickij hetman által 1648-ban kirobbantott kozák felkelés eseményeinek, az oroszokkal kötött kényszerű szövetségnek s a kiábrándulás után az ennek felmondására való törekvés kérdéseinek taglalása is. Ráadásul a lengyel–ukrán háború kölcsönös kegyetlenkedéseivel is beírta magát a história évkönyveibe. Nemcsak annak az esélynek eltékozlásával, hogy az addigi lengyel–litván unió átalakuljon a távlati megoldást jelentő lengyel–litván–ukrán unióvá. Az ukránok és lengyelek közötti kíméletlen öldöklés egyik sajátos következménye, hogy az érintett területek görög katolikus, sőt pravoszláv ikonográfiájában is megjelent a Piëta, a halott fiát sirató anya képe, amely azelőtt elképzelhetetlen volt a cerkóvokban.

Hoffman az 1970-es évek végén – a legenda szerint Moszkvában – jelentette be azt, hogy régóta dédelgetett álma Sienkiewicz trilógiájából a bevezető regénynek, a *Tűzzel-vassalnak* (Ogniem i mieczem) a megfilmesítése. Erre a Szergej Bondarcsuk által megfogalmazott válasz az volt, hogy a szovjet fél ukrán kozákfelkeléssel kapcsolatos álláspontja mit sem változott az 1941-ben forgatott *Vasöklű Bogdán*hoz képest, amelyet kifejezett lengyel-ellenes éle miatt, a közfelháborodástól tartva a sztálinizmus korának Lengyel Népköztársaságában nem mutattak be. Hoffmann tervének megvalósítására így csak a rendszerváltozást megelőző években, 1987-ben nyílt lehetőség, amikor az akkori kulturális miniszter, az ókortörténész Aleksandr Krawczuk támogatta a rendező tervét. Pénz akadt volna, de az ideológiai akadályok még mindig elháríthatatlannak bizonyultak, mivel Sienkiewicz kérdéses regényét merőben

másként értékelték a lengyelek és a függetlenségi húrokat egyelőre még csak hangfogóval megpengető ukránok. A politikai háttér a rendszerváltozást követően alakult kedvezően. A Lengyel Köztársaság – Magyarország előtt egy nappal – elsőként ismerte el a független Ukrán Köztársaság létét, s – a lengyel társadalom pszichológiai, érzelmi ellenállásán felülemelkedve – nemcsak a kétoldalú kapcsolatokban, hanem a nemzetközi politikában is következetes támogatója lett a térséget történelmi mágneses térrel bevonó ukrán érdekeknek. Ez – a 17. század lengyel–ukrán viszályának tapasztalatait is figyelembe véve – azt jelenti, hogy a független Ukrajna megerősödésében és létében az egész közép-európai térség érdekelt, s kiemelkedő mértékben a nyugati szomszéd, Lengyelország. Ehhez lengyel részről fátylat kell borítania az 1943-ban Volhíniában, 1944-ben Kelet-Galíciában az ukrán nacionalisták által lemészárolt százezer szórvány-lengyel hekatombájára, ukrán részről pedig az 1947-ben a „Visztula-akció” keretében erőszakkal a Szovjetunióba telepített és Lengyelország-szerte szétszórt délkelet-lengyelországi ukránok megalázó kiszolgáltatottságára, földönfutására. Hoffman álma megvalósításának politikai környezete mit sem ért volna pénz nélkül, amelynek hiányában egyébként a lengyel filmipar átalakításának törekvései a kilencvenes években rendre megfeneklettek.

Jerzy Hoffman: *Tűzzel-vassal*

A lengyel filmgyártás századvégi csodájának számított, hogy Hoffmannak sikerült összegyűjtenie a *Tűzzel-vassal* filmre viteléhez szükséges tizenhatmillió dollárt – lengyel TV-állomások, lengyel és nemzetközi bankok, cégek, hazai és külföldi magánbefektetők, biztosító társaságok támogatásának jóvoltából. Az előkészületeket és a forgatást egyaránt nagy figyelem kísérte. Ez a gigantikus vállalkozás mellett annak is szólt; vajon hogyan fogadják az ukránok a filmet, amelynek egyik főszerepét (Bogdan Hmelnickij) ukrán (az akkori kultuszminiszter Bohdan Sztupka), másik főszerepét (Jurko Bohunt) orosz (Alekszandr Domo-

garov) színész játszotta – remekül. A mozivásznon – regénybeli megformálásuktól eltérően – a lengyelek körében is egyöntetű rokonszenvet keltettek. Hoffman saját történelmi koncepciójának megvalósítása érdekében még Sienkiewicz regényébe is „belenyúlt”: Jan Skrzetuski (Michał Żebrowski játszotta) mint nemes ellenfelet szabadon engedi Bohunt. A forgatást 1997. október elején kezdte, és a következő esztendő júniusának végén fejezte be. A film ősbemutatójára 1999 februárjában került sor.

A *Tűzzel-vassal* a színészek teljesítményében (kivéve a nemcsak megjátszott ájultságában halovány női főszereplőt, a Helena Kurcewiczównát játszó Izabella Scorupcót), díszleteiben, kosztümjeiben, csatajeleneteiben, kaszkadőrbravúrjaiban nem maradt el a hollywoodi szuperprodukciók mögött: Hoffman megalapította a térség 17. századi „eastern”-jét, amelynek a történelmi események rekonstruálásával egyenrangú elemei a kalandba ágyazott személyes sorsok. A filmnek állítólag az Egyesült Államokban is sikere volt, akárcsak Sienkiewicz ez alkalomból kiadott 17. századi „vadkeletet” megelevenítő regényeinek.

Hoffman kiváló politikai, történelmi és pszichológiai érzékére utal, hogy sem az ukránoknak, sem az oroszoknak, sem a lengyeleknek nem okozott csalódást. Mi több, olykor az lehetett a figyelmes néző érzése, mintha a felkelt kozákok lettek volna a film tragikus hőrszai. Győzelmeiket hősiességük, önfeláldozásuk kiemelésével mutatta be Hoffman, vereségeiket pedig a velük szövetséges tatárok előtérbe állításával. A történelmi háttérben kirajzolódó leggazdagabb ukrainai pán, Jeremi Wiśniowiecki (Andrzej Seweryn játszotta) jó katona volt, de szószegő, rövidlátó politikus. A lengyel király, János Kázmér is mintha csak azért jelent volna meg az utolsó filmkockákon, hogy a lengyel nemesek országvesztő önzését szavá tegye.

A filmet nemcsak a lengyel kritika és közönség – a film nézőszáma 1999 végéig meghaladta a hat millió főt – fogadta elismeréssel, hanem Ukrajnában és Oroszországban is lelkesen üdvözölték. Elmondható, hogy témája ellenére vagy éppen „tapintatos” megformálásának köszönhetően a *Tűzzel-vassal* is szerepet játszhat a lengyelek és ukránok kö-

zötti ellenérzések lassú, de következetes felszámolásában – mi több, még a Kelet-Ukrajnában oly törékeny nemzettudat építésében is.

A film ezzel kapcsolatos mondanivalója akkor hangzik el a narrátor szájából, amikor már-már már kivilágosodik a nézőtér: II. Katalin cárnő felosztotta Lengyelországot, ugyanakkor a Dnyeper-menti kozákság maradék önállóságát is kíméletlenül felszámolta.

Andrzej Wajda: *Pan Tadeusz*

1999 minden tekintetben legkirobbanóbb sikert hozó filmje a francia koprodukcióban készült *Pan Tadeusz* volt. 1998 júliusa és szeptembere közötti forgatását, ha lehet, még nagyobb közfigyelem kísérte, mint a *Tűzzel-vassal*. A várakozás alapját ezúttal is a kíváncsiság vetette meg, bár merőben más jellegű volt, mint amilyen a Sienkiewicz-regény adaptálását övezte. A kérdés, amelyre Andrzej Wajdának kellett választ adnia, az volt: miként lehetséges, és egyáltalán lehetséges-e a siker esélyével a legnagyobb lengyel költő, Adam Mickiewicz közismert elbeszélő költeményét megfilmesíteni. Ha ugyanis van valami, amit a film legkevésbé visel el, az a deklamálás.

Wajda kifogott az időn. Élt azokkal a tapasztalatokkal, amelyeket Stanisław Wyspiański drámájának, a csupa mozgás-tánc és verses dialógusokkal teletűzdelt *Menyegző*nek a megfilmesítése során szerzett. A 20. század elején játszódó *Menyegző* a nemzeti mítoszokkal való leszámolás drámája volt, a történelmi keretet tekintve egy évszázaddal korábbi *Pan Tadeusz* a mítoszteremtés poémája. A *Menyegző* a nem létező nemzeti egységről szól, amelyet majd rövid idő múlva az I. világháború Lengyelországot létrehozó végjátéka teremt meg. A *Pan Tadeusz* a „szeressük egymást” illúziójában ringat az 1812-ben Moszkva felé masírozó napóleoni hadak előterében emelkedő nemesi udvarház lugasainak barátságosan integető árnyaival. Képein nem a nagy hadseregnek az orosz télben hazafelé vánszorgó verescsagini torzalakjai tűnnek át, mint *A légio* utolsó filmkockáin, hanem az 1831-es lengyel szabadság-

harc párizsi számkivetettei, a *Pan Tadeusz* megöszült hősei. És közben Mickiewicz a szó teremtményével örökkévalóságot sejtető hangon mondja a *Pan Tadeusz* kezdősorait. Azét a *Pan Tadeusz*-ét, amely évtizedeken át a felosztott Lengyelország legfontosabb szellemi csempészterméke volt.

Ez a film a maga természetességében szép, gyönyörködtető és élvezhető annak is, aki nem beavatottja a korszak bonyolult történelmének. Wajda a hazát mint egyszerre a történelemben, kultúrában, szűkebb és tágabb közösségekben gyökerező, de tőlük valamiképpen mégis elvonatkoztatható személyiséget építő lelki fogalmat a finom ironia és a viszszafojtott pátosz keretébe tudja fogni. Ha csak ironiával közelítené meg – akár a *Pan Tadeusz* ürügyén – hamis lenne, ha csak pátosszal – hiteltelen.

Wajda a *Pan Tadeusz* hőseinek szellemében lovagias volt. A film bemutatóját tíz hónappal elhalasztotta, hogy ne ütközzék a *Tűzzel-vassal*éval. Költségvetése hárommillió dollár volt, de nézőszáma felülmúlta Hoffman filmjének nézettségét. Egyik filmet se nevezték be a 2000-es gdański filmszemlére, de a nézők tetszését mindkettő elnyerte.

Jerzy Kawalerowicz: *Quo vadis?*

Jerzy Kawalerowicz 2000. május elején vágott bele a *Quo vadis?* forgatásába, hogy túlszárnyalja Wajda és Hoffman sikerét. Henryk Sienkiewicz Nobel-díjas regénye, amelyet egyébként a 20. század eleji oroszországi katolikus-üldözések hatására írt meg, eleve megelőlegezhette a sikert. Az már időszerűségét veszítette, hogy a néző II. Miklós alakját lássa Néróban, Rómába pedig Moszkvát képzelje bele. Ilyen értelemben a film nem hordozhatta a regény egykori politikai-publicisztikai üzenetét. Maradt a szeretet eszméjéhez való mindenek fölötti ragaszkodás, illetve a látvány, a kaland-jelleg, a színészi játék, a részletekbe menő történeti hitelesség. Kawalerowicz balszerencséjére a *Quo vadis?* forgatásakor mutatták be Ridley Scott *Gladiátor* című filmjét... Ez nem tett jót

a lengyel műnek. A néző ugyanis önkéntelenül szembesíthette a témájában ugyan töredékesen, de időkeretében, díszleteiben, jelmezeiben teljesen hasonló alkotást. A technikai kivitelezésben tökéletes, világsztárokat felvonultató *Gladiátor*tal szemben a pénzhiány – a ráfordított tizennyolcmillió dollár ellenére – „foltossá” tette a *Quo vadis?*-t. Az eszme nem tudta egyensúlyban tartani a látványt. Kawalerowicz így csak arra számíthatott, hogy a filmet, a film nézőszámát a regény kötelező iskolai kötelező olvasmány-jellege megmenti.

Filip Bajon: *Tavaszelő*

Elmondható, hogy a három kiemelkedő lengyel rendező filmjei közül az a kettő aratott szakmai és közönségsikert, amely a lengyel história egy-egy metszetét keltette életre – a lengyel irodalom klasszikusainak segítségével. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a lengyel történelmi tematika egy jó mester kezében eleve garanciája a sikernek. Filip Bajon, az *Ária az atlétáért* és *A mágnás* kiváló rendezője 2000-ben hiába vitte filmre Stefan Żeromski *Tavaszelő* című regényét, az I. világháború után vérben és könnyben újjászülető Lengyelország családi krónikáját, a filmet teljes érdektelenség fogadta. Mi lehetett ennek az oka? Żeromski megfilmesített regénye mint műalkotás elmarad Sienkiewicz és Mickiewicz filmre vitt művei mögött? A film a személyiségeket, közösségeket, emberi együttélést megsemmisítő bolsevizmus geneziséét hitelesen ábrázolta. De mintha éppen a lengyel állam megszületésének bemutatására már nem futotta volna az erejéből. Annak jeleneteit már csak a történelmi jelmezek, rekvizitumok uralták, nem a történelmi változások által is félrevezethető ember drámája. Persze lehet, hogy a kudarcban az is szerepet játszott, hogy Bajon tévéfilmsorozatot rövidített kényszerűségből mozifilmmé, amely így szaggatottá, „foghíjassá” tette az eseményeket.

(2001)

VÉGZETES TÉVEDÉS

A lengyel történelem filmhíradós dokumentumai

Lengyelország dokumentumfilmekben megelevenedő története Európa históriájának talán legkegyetlenebb változata. Pedig a filmvásznon milyen felemelően kezdődik a lengyelek számára a 20. század. 1910 nyarán a német lovagrend fölött aratott nagy győzelem 500. évfordulóját ünnepli az Ausztria–Magyarországhoz tartozó Galícia lengyelsége. A krakkói grunwaldi emlékmű leleplezésének ünnepi jeleneteit bemutató filmszalag, amelyen még oly szögletes a kamerába bámuló emberek mozgása, mintha fémszálon rángatná őket a világ nagy rendezője, jelképértékű. Évszázados reményt dokumentál. Az ünnepély alkalmából megjelentek között felfedezhetők a magyar országgyűlési küldöttség képviselői is. Jagelló Ulászló király lovas szobrának árnyékában a világ-hírű zongoraművész, Ignacy Paderewski beszél – filmszalagot perzselő néma szenvedéllyel. Mintha őt akarná hitelesíteni a háborúba való „békés átmenetet” sugalló paramilitáris lengyel lövészegyletek ez alkalomból rendezett gyakorlata. A sportpályán vagy lóversenypályán tornabemutatót tartó „sólymok” négy év múlva a lengyel légió egyenruháját felöltve menetelnek az Orosz Birodalomhoz tartozó Kielce felé, ahol kihalt utcák, zárt ajtók, lefüggönyözött ablakok fogadják őket. Nem erre számítottak. Tátozó szájakról és konok arcokról olvasható le az *Első Dandár éneke*:

*Nem kell, hogy dicsérjete,
nem kellene az éljenek...*

Az elszánt légionisták főparancsnoka, Józef Piłsudski, a Lengyel Szocialista Párt hajdan egyik legmeghatározóbb személyisége osztrák tiltás ellenére kitűzi sapkájára a lengyel sast. Az I. világháború idegbajosán meg-megrángó lovas- és gyalogosrohamainak háttérében mind gyakrabban rajzolódik ki az ő arca. 1980 ősze óta újra lépten-nyomon az ő szűrés tekintetével találkozhat az ember Lengyelországban.

Attól kezdve, hogy 1918. november 10-én legendák dicsfényétől övezve II. Vilmos német császár börtönéből visszaérkezett Varsóba, Piłsudski a dokumentumfilmek állandó szereplője, mindennapi hőse. Meglepő, hogy ezek az őshíradók mennyire mai alapossággal aknázták az újra és újra megeleveníthető és mozaik-elemeire bontható esemény, gesztus, arcvonás, tekintet összes hatáslehetőségeit. Piłsudski (a hadvezér) – a harctéren, katonái között; Piłsudski (a tudós) – újra megnyitja a vilnai Báthori István Tudományegyetemet; Piłsudski (az államférfi) – találkozik az Ukrán Népköztársaság vezetőjével, Petljura atamánál, hogy megbeszélje a bolsevikok elleni közös harc részleteit; (a lengyel-litván-belorusz származását hangoztató) Piłsudski, aki a hajdani Jagelló-birodalmat föderatív alapon akarta helyreállítani, egy felszabadított ukrán város virágosójében; Piłsudski (a munkások érdekeit képviselő és megvalósító dolgozó) – a lengyel földműves védőszentjének szerepében. De minden esetben csak néhány pillanatra látható. Mint aki pontosan tudja, hogy a kamerának, a nézőnek tett hátraarca is az alakját körüllegő legendát erősíti. Mintha azt jelezné, hogy nincs ideje cirkuszi pózokra, fontos döntések, teendők várnak rá. Míg honfitársai önfeledten a mozgóképeket bámulhatják, neki ezalatt is dolgoznia kell.

A filmtekercseket egymás után nézve különösen szembeszökő, hogy mennyire kisszerű figurák a népinek nevezett Lengyelország 1944-ben politikai színpadra lépő vezetői Bolesław Bieruttal az élen. Már ahogy fogadásukkor a mikrofon körül tolakodva-lökdösődve, komolykodó magabiztossággal a kamerán át a néző veséjébe akarnak látni. Mintha az *Éjjeli őrző*-t parodizáló éjjeliőrök lennének, akik közül mindegyik azt szeretné, hogy éppen őbelőle látszódjék legtöbb. Bierut izeg-mozog a legmagabiztosabban. Később, 1948 után is. A munka frontján, a róla

elnevezett gyárban, Wrocławban, a róla elnevezett egyetemen. (Ha Sztálin még néhány évvel tovább él, talán még Polskát is Bierutskának hívták volna). Bierut az íróasztala mögött körmöl, Sztálint, a világ eszét utánozza a póz. A kézmozdulat is. Több száz törvénytelen halálos ítéletet hagyott jóvá aláírásával. Az ölés e békés reflexe még Sztálin halála után is működött benne, mígnem a XX. kongresszust követő moszkvai gyógykezelése idején, 1956 márciusában őt is el nem érte a vég.

Utóda egy rövid kitérő után az 1956 őszen ismét első titkárként a hatalom legfelsőbb csúcsára jutott Władysław Gomułka. Lenyűgöző az őt ünneplő félmillió tömeggyűlésről október 24-én készült film. Ő és a folytonosságot jelképező Józef Cyrankiewicz, az „ötszörös” miniszterelnök 1957-től kezdve mind látványosan bizonyították, hogy a tahóság, a dörzsöltség és a cinizmus mennyire megfér egymással, sőt ki is egészítik egymást a hatalom sáncain belül. Az 1956 június 28-iki poznańi munkásfelkelés után Cyrankiewicz mint az újkori olimposzi istenek fejese felhőhabos szájjal mennydörögte, hogy személyesen fogja mindazok kezét levágni, akik azt a néphatalomra merték emelni. Hamarosan bocsánatot kellett kérnie a poznańiaktól, hogy szocialista humanista buzgalmában annyira elragadtatta magát. Fenyégetését tizennégy évvel később váltotta be – jóllehet nem Poznańban, hanem tengerparti városokban, s nem hentesbárddal, hanem a tűzparancs kiadásában vállalt bűnrészességgel. Ő, aki soha dokumentumot elsőként kézjeggyével ellátni nem mert, amikor hatalmának megmentéséről volt szó, semmilyen kockázattól nem riadt vissza.

Gomułka szégyenteljes bukását nem élhette úgy túl, mint Bierut halálát, akinek igazi arcát csak a közelmúltban kezdték megrajzolni. A lengyel filmhíradókban Cyrankiewiczet mindvégig hallatlan magabiztosság és végtelen gög jellemzi. A szocialista rend felkent és minden hájjal megkent gáncs nélküli lovagja egyébként már huszonöt-harminc évvel ezelőtt tekintélyes magánvállalatok tulajdonosa és részvényese volt, azaz: napjaink embere.

Hogy a hatalom kizárólagos birtoklása mennyire önhibát, csallhatatlanná, kártékonnyá teszi képviselőjét, azt éppen Piłsudski életének utolsó

szakasza, az általa végrehajtott 1926-os májusi katonai puccs utáni működése bizonyítja. Látványosan, filmszalagon is: előbb évről évre, majd hétről hétre.

1928-ban megalakult a Lengyel Távirati Iroda (PAT) Filmfőosztálya, amely 1933-tól rendszeresen Heti Híradóval látja el Lengyelország közel hétszáz moziját. Mivel egy-egy híradóból csak harminchárom kópia készült, akadt olyan hely, ahová csak egy év múlva jutott el a mozgóképszemle. A híradó annak ellenére, hogy képi, vágási, szerkesztési, hang- és zenei minőségét számtalan kortársi bírálat érte, meglepő elevenségével, képi poétikájával, tartalmi gazdagságával, nemzetközi sokszínűségével. (Persze ilyen vagy olyan katonai szemle, felvonulás, hadgyakorlat, haditudósítás nélkül elképzelhetetlen volt a filmkrónika.)

A PAT Filmfőosztálya tizenhét országgal állt cserekapcsolatban. A híradók állandó szereplője 1935 tavaszáig Józef Piłsudski marsall, aki májusi hatalomátvétele után igyekezett sajátos félkatonai diktatúrával „átformálni”, „megfegyvelmezni” a Lengyel Köztársaságot. A parlamentnek is mindössze annyi szerepet szánt, hogy a költségvetést megszavaztassa vele. Erre pár nap is elég volt egy évben. (Hagyományt teremtett: 1948 után sem igen ülésezett többet a szejm.) A marsall temetéséről készült közel egyórás dokumentumfilm szinte minden kockája Sztálin haláláról és annak lengyelországi visszhangjáról forgatott híradójelenetekre emlékeztet. Sztálin koporsójának rövid utat kellett megtennie a mauzóleumig, s nem vonulhatott nyomában végig a városon sem az apácák kettős sorfala, sem a Hermann Göring vezette küldöttség a III. Birodalomból. 1935 májusában mennyire kirítt a Varsó főútjait ellepő tömegből a három német egyenruhás alak! Bő négy évvel később már a gazda magabiztosságával lépkednek ugyanitt. Akárcsak a velük szövetséges Vörös Hadsereg katonái ugyanekkor Białystokban, Przemyslnben, Brestben.

Az 1939-es szeptemberi hadjárat német katona operatőrei éppen a majdani „halhatatlan garnizon” városában, Brestben örökítik meg a II. világháború legpáratlanabb jelentét: a Wehrmacht és a Vörös Hadsereg közös díszszemléjét. Szovjet páncélosok dübörögnek német tisztek

– élükön Heinz Guderian tábornok – fölényes mosolyától kísérve. Mellette ott feszít Szemjon Mojszevics Krivosejn, a Vörös Hadsereg tábornoka. A történelemben tájékozott embert is megdöbbeníti az egymás mellett szalutáló német és szovjet tisztek látványa. (Hát még ha az NKVD és a Gestapo titkos zakopanei találkozójáról és tapasztalatcseréjéről is készült volna híradófelvétel. Ott ugyanis az esetleges lengyel ellenállás közös leküzdésének kérdéseit beszélték meg.) A közös díszszemléhez nem a német riporter szűkszavú kommentárja, hanem Sztálin 1939. augusztus 19-én este a Politikai Bizottság ülésén elhangzott beszéde illenék leginkább: „A háború vagy béke kérdése kritikus stádiumba érkezett. Megoldása kizárólag rajtunk múlik. Ha Angliával és Franciaországgal egyezséget kötünk, Németországnak el kell állnia agressziós terveitől és respektálnia kell Lengyelország álláspontját. Így elkerülhetjük a háború kirobbanását, de ez esetben az események végkifejlete ránk nézve kedvezőtlen irányt venne. Ha viszont elfogadjuk a németek által javasolt megneemtámadási szerződés megkötését, az lehetővé teszi, hogy Németország támadást indítson Lengyelország ellen, így Anglia és Franciaország kénytelen lesz beavatkozni. Amennyiben ez bekövetkezik, nyugodtan kivárhatjuk a megfelelő alkalmat, hogy a konfliktusba bekapcsolódjunk, vagy más módon érjünk célt. A válasz számunkra világos: el kell fogadnunk a német javaslatot, a francia és az angol katonai delegációt pedig udvariasan haza kell küldenünk.”

Négy nap múlva bekövetkezett Lengyelország negyedik felosztása. „A nyugati demokráciák kombinációi fiaszkót szenvedtek” kommentálja elégedetten a Molotov–Ribbentrop-paktum megkötésének tényét a *Feldzug in Polen* (Lengyelországi hadjárat) című német propaganda-dokumentumfilm narrátora. Ebből már hiányoznak a közös díszszemle képei. Pátoszában, stílusában mégis feltűnő rokonságot mutat Alekszandr Petrovics Dovzszenko *Felszabadítás* (Oszvobozsgyenyie) című dokumentumfilmjével, amely Kelet-Lengyelország 1939. szeptember 17. utáni szovjet birtokbavételét mutatja be. Ennek több változata is készült. Az eredetinek persze Sztálin az istenként lebegő főhőse. Az 1956 után újravágott változatnak már Hruscsov, akit 1939 őszén a Lengyelországból

kikanyarított Nyugat-Ukrajna vezetőjének neveztek ki. Így közvetlenül ő a felelős több százezer (vagy egymilliónál is több) lengyel polgári személynek a Szovjetunió belsejébe történő deportálásáért. Az elhurcoltakkal, beleértve a gyerekeket is, megérkezésük helyszínén közölték, hogy súlyos politikai bűnöket követtek el.

A Molotov–Ribbentrop-paktum nyitva hagyta egy területileg alaposan körülnyírbált lengyel állam fennmaradásának kérdését. Sztálin egy hónap elteltével Berlin tudomására hozta, hogy hibának tartaná egy független lengyel állam létezését, legyen az területileg bármily csonka is. Amikor ez elhangzott, Varsó még hősieken állta a németek rohamát. Ostromáról a falai között rekedt amerikai filmrendező és dokumentumfotós, Julien Bryan készített torokszorítóan drámai felvételeket.

A szeptemberi hadjárat során tizenkilencezer lengyel tiszt esett német s mintegy tizenötezer szovjet hadifogságba. De míg a németek által foglyul ejtett lengyel tisztek zöme hivatásos volt, addig a szovjetek által elfogottak közel kétharmada augusztus és szeptember folyamán mozgósított tartalékos: orvos, mérnök, tanító, tanár, ügyvéd volt. Számukat a határrendészetben és a rendőrség kötelékében szolgálók is gyarapították. A Szovjetunió a hadifoglyok sorsát szabályozó 1929-es genfi egyezmény nem minden pontját írta alá, a cári birodalom által szentesített hágai megállapodást pedig semmisnek tekintette. A lengyel foglyok sorsa így gyakorlatilag a Kreml jó- vagy rosszindulatán múltott. Sztálin pedig paranoiásan gyűlölte a lengyeleket.

Az NKVD felügyelete alá került lengyel tiszteket három nagy internálótáborban helyezték el. Kozselszkbé négy tábornok, 400 törzstiszt, 3500 tiszt és 500 hadapród került, Sztarobjelszk nyolc tábornoknak, 380 törzstisztnak, 3450 tisztnek és 30 hadapródnak adott átmeneti szállást, míg Osztaskovban hozzávetőleg 6750 emberre, főleg határőrre záruktak a kapuk. E táborokat 1940 márciusától fokozatosan ürítették ki. A távozó tiszti transzportok sorsáról sokáig senki sem tudott bizonyosat.

Amikor a Szovjetunió elleni hitleri támadás után – Anglia közvetítésével – rendeződött a londoni emigrációs lengyel kormány és a Kreml viszonya, döntés született egy lengyel haderő felállításáról a Szovjetunió-

ban. A kormány feje, Władysław Sikorski tábornok Władysław Anders tábornokot bízta meg a lengyel hadsereg megszervezésével. Andersék rendelkeztek azoknak a tiszteknek a névsorával, akik szovjet fogolytáborokba kerültek. Több mint tízezernek a hollétéről azonban sem Anders tábornoknak, sem a szovjetek iránt lojális Zygmunt Berling ezredesnek nem tudtak megnyugtató felvilágosítással szolgálni. Az állambiztonsági népbiztos, Lavrentij Berija ugyan megpróbálta velük elhitetni, hogy hibás döntés folytán kiszolgáltatták őket a németeknek, de szavait nem vették komolyan. Helyettesének, Vaszilij Merkulov tábornoknak a célzása annál baljóslatúbb volt: „Végzetes tévedés történt.” Sztálin mindenféle homályos válaszokkal traktálta Sikorskit és Anders tábornokot. Szétszóródtak a Szovjetunió belsejében, nem tudják megtalálni őket, Kínába szöktek stb. A fogoly tisztak sorsa körüli bizonytalanság bizalmatlanságot keltett a szerveződő hadseregben, s ez nem kis mértékben járult ahhoz, hogy Anders hadserege – angol közbenjárásra is – 1942 tavaszán Iránba telepedett át, majd csatlakozott a közel-keleti angol hadsereghoz.

A lengyel tisztak sorsával kapcsolatban Sztálinék először 1943 áprilisának közepén adtak konkrét választ. Ezt azonban megelőzte március 29-én az, hogy a német hadsereg főparancsnoksága (OKH) elrendelte a Szmolenszk közelében fekvő katyúi erdőben, az NKVD egykori üdülőjének területén feltételezett tömegsírok feltárását, a bennük fekvő áldozatok számának, haláluk körülményeinek megállapítását. Április 13-án a III. Birodalom hivatalosan értesítette a világot, hogy tízezer lengyel tiszt tömegsírját tárták fel. A göbbelsi propaganda persze azt remélte, hogy a hírrel viszályt kelthet a szövetségesek között. Ezúttal biztosra mehetett. A feltárás színhelyére és munkálataiba nemcsak szövetségeseinek és a semleges államoknak a képviselőit lettek volna hajlandók meghívni, hanem az ellenséges hatalmak küldötteit, beleértve a londoni lengyel kormány delegáltjait is. Arra, amire Andersék hiába vártak másfél évig, április közepén választ kapott a világ: a TASZSZ közlése szerint a lengyel tiszteket a szmolenszki körzetet elfoglaló németek lőtték agyon 1941 őszén.

A katyíni tömegsírok feltárásáról több propaganda-film született. Az egyiket a Lengyelország centrumából kikanyarított Főkormányzóság lengyel lakóinak vetítették, a másikat a leigázott, illetve Hitlerrel szövetséges európai államok mozijaiban játszották. A harmadikat a szovjetek készítették, akik, miután 1943 szeptemberében felszabadították Szmolenszket és környékét, rögtön nekiálltak a katyíni tömegsírok újbóli feltárásának, hogy a mézárálással kapcsolatos elméletüket bizonyítsák. Az e célból összeállított bizottságba egyetlen külföldi személyt se hívtak meg, még a fél évvel korábban a Szovjetunióban szervezett kommunista beállítottságú Lengyel Hazafiak Szövetségének képviselőit sem. A katyíni háborús bűntett éppen e vizsgálat bizonyítékainak könnyen cáfolható volta miatt került ki a nürnbergi per vádirataiból. Ráadásul a katyíni tömegsírok csak 4143, más adatok szerint 4151 tetemet rejtettek. Közülük 2730-at sikerült azonosítani. Hogy a többi tízezer tisztet hol és hogyan ölték meg, arról csak feltételezések vannak. Valószínűleg Harkov, illetve Kalinyin környékén kell őket keresni.

A katyínról készült filmekben nemcsak az átlótt koponyák, hanem a tömegsírokban továbbélő tárgyak látványa is megrendítő: a hazulról kapott levelezőlapok; a már fel nem adhatott levelek; a kitüntetések és a kitüntetések viselésére jogosító igazolványok; az értéküket vesztett lengyel bankók, családi fényképek, nyakláncok, újságkivágások; órák, amelyeken 1940 tavaszán megállt az idő; és az egyformára vágott kötelek, amelyekkel az áldozatok kezét hátul összebéklyózták; és a fenyőligeten vízszintesen elfektetett, halálnak felsorakoztatott hadseregről készített légi felvételek.

Katyń nemcsak a lengyel hadsereg, hanem mindenekelőtt a lengyel értelmiség elleni merénylet színhelye. Ezt ugyanis mind a hitleri, mind a sztálini felfogás szerint likvidálni kellett – faji, illetve osztályalapon.

A Lengyelország elleni közös támadás, az 1939 szeptemberében kirobbant háború a legvérgzesebb csapást a zsidó származású lengyel állampolgárokra mérte. Lélekszámuk az 1931-es népszámlálási adatok szerint meghaladta a 3.100.000-ret. Nagyobb részük a Köztársaság keleti felében élt. Akik 1939 őszén a Szovjetunió polgárai lettek, elvileg

megmenekülhettek volna, ha 1941 júniusában követik, követni tudják a visszavonuló szovjet hadsereget. De számukra az elmúlt másfél év közvetlen élményei riasztóbbaknak bizonyultak azoknál a híreknél, amelyeket a Főkörmányzóságban lakó hitsorsosaik életének alakulásáról kaptak. Maradtak: az anyaföldön és az égbolton kirajzolható tömegsírok ezrei nyelték el azokat is, ezeket is.

A varsói gettó Zsidó Tanácsának elnöke, Adam Czerniaków írja le naplójában, hogy egy alkalommal mindenféle földi jóval megrakott tehercoksi gördült át a halállal körbekerített „városállam” szigorúan őrzött kapuján. A főutcát megtisztították az éhen haltak tetemeitől, üzleteit feltöltötték élelemmel. A tulajdonosok életükkel feletek azért, hogy semmi se hiányozzék az áruból. Német forgatócsoport érkezett, hogy lefilmezze, milyen jól megy a varsói gettó lakóinak. Czerniaków irodáját is diletáns módon átrendezték. Íróasztalára hétágú gyertyatartót tettek. A forgatás befejezése után az üzleteket kiürítették. Több hasonló propagandafilmet készítettek. A szövetségeseknek mintha kényelmesebb lett volna ezeknek hinni, mint a Honi Hadsereg Auschwitzról szóló jelentéseinek. 1942 nyarán elkezdődött a varsói gettó lakóinak bevagonírozása és elhurcolása a treblinkai és majdaneki haláltáborokba.

A Műcsarnokban 1989 őszén „kiállított” mozgó lengyel történelmi tablók a Szolidaritás 1989-es győzelmének bemutatásával zárulnak. Mondhatnánk azt is, hogy Lengyelország 20. századi története happy enddel látszik befejeződni. Talán a miénk is. Másról se hallani manapság, mint az Európához való visszatérésről. De hiszen ezer éven át annak részei voltunk. És hozzáteendő, hogy mindezek a szörnyűségek Európában estek meg. Európában, amelynek régi bűneiről hajlandók vagyunk oly gyorsan és könnyen megfeledkezni, az újkéletűekről pedig – közömbösségből vagy kényelemből – nem akarunk tudomást venni.

(1990)



ANDRZEJ WAJDA

A légión

Andrzej Wajdának

*Milyen messze van Lengyelország.
Halott, mint ez a város.
Kővirágos árkádokra
akasztottuk a szabadságot.*

*Saragossa!
Anyám fekete kendője
lebeg fölötted.
Betakar minket.
Ki látja rajta
csillag-vércseppjeinket?*

*Forog,
forog velem az óra,
csontom világít,
elég a számlap,
szememre fordul mutatója,
rugók feszítik szét a számat.*

*Vörös homokot hord rám a szél.
A légión fölöttem elvonul.
Bajtársaim! térjetek vissza!
Széttört kardunk a Visztulába hullt.*



TÖRTÉNELMI, EMBERI JELKÉP

A Csatorna

*„A hősök a katonák,
akiknek a tankok, repülőgépek
és ágyúk ellen egyetlen fegyvere
a revolver
és a benzinnel töltött palack volt.
A hősök az asszonyok,
akik ápolták a sebesülteket
és üzeneteket vittek a tűzben,
akik főztek
a bombák szaggatta romos pincékben,
hogy enni adhassanak a gyerekeknek
és a felnőtteknek,
s akik nyugtatták és vigasztalták
a haldoklókat.
A hősök a gyerekek,
akik csöndesen játszottak a füstölgő
romok között.
Belőlük áll Varsó népe.”*

(Részlet az 1944 augusztus 1-jén

kitört varsói felkelés utolsó,
október elején kelt rádióüzenetéből.)

„...végzetesen visszaéltek a szavak jelentésével...” – állapította meg keserűen Cyprian Kamil Norwid, a lengyel irodalom magányos gényusza 1860. április 21-én Juliusz Słowackiról, az elhunyt költőtársról tartott

előadásában. Öt negyedszázad telt el azóta. És arra, hogy szavaink mennyire hitelüket veszítették, fogalmaink mennyire kiüresedtek, akkor döbbenhetünk rá igazán, amikor emberi, közösségi helytállásról, áldozatvállalásról kell számot adnunk. Ilyenkor a naponta hallott és olvasott „nagy” szavakat, fordulatokat kikerülhetetlenül is használjuk, torzítva tartalmukat, taszítva a befogadót. Mert hányan szóltak és szónokoltak már „hősiességről”, „reménytelen helyzetről”, „becsületről” és Hazaszeretetről?...?!

Az embert észrevétlenül hőssé magasztosító tartás, a „tett”, a halál vállalásának méltósága, a ránk rakódott történelmi élménykalodákból, a béke és kiegyensúlyozottság elhúzható függőnye mögül nézve egyébként is könnyen giccsesnek tetszhet, így giccsesekké válhatnak a róluk szóló szavak, mondatok is. De mit tegyünk akkor, ha a hallgatás semmitmondó? Ha szólunk kell – akár dadogva is? Csak a befogadóra hagyatkozhatunk, tisztázza, tisztítsa meg, „rehabilitálja” e fogalmakat – ösztöne és meggyőződése, tudása és tisztessége legbenső(ségese)bb négyyszögében. Azaz élje bele magát, legyen részese vagy legalábbis tanúja az alkalmasint dadogó szavakkal, szürkén vibráló képekkel meg-elevenített eseményeknek.

Andrzej Wajda *Csatorna* című filmjének első képei félreérthetetlenül, parancsolóan ezt sugallják. A felkelés ötvenhetedik napján Varsó füstölgő romhalmaz. Már csak a város egy-egy szeglete tartja magát. A romos utcán felkelő csapat vonul, időnként meg-megtorpanva, magát fedezve. A kamera a kimerült harcosok arcába villan, s az arctalan kommentátor szinte katonásan szólítja fel a nézőt: „Íme a tragédia hősei. Figyelmesen nézzétek őket: életük utolsó óráinak vagytok tanúi...” Ezt követően pedig sorra bemutatja az előttünk elvonuló felkelőket, mintha éppenséggel mi lennénk az egység legfrissebben verbuvált tagjai:

- Íme a parancsnok, Zadra főhadnagy...
- Helyettese, Mądry hadnagy...
- Halinka (az egység összekötője)...
- Kula őrmester, a századtörzs főnöke...
- Százszorszép (az egység összekötője)...

Ettől kezdve – mintegy Wajda rendezői utasítására – követnünk kell az egységet – ...a harcba, s a csatornán át... a halálba. A néző persze föláll az utolsó képek elsötétülése után, de a film sajátos dramaturgiájából következően (az első percben tisztában vagyunk a hősök sorsával, s a film egészének hatása mégis késleltetett) a mozi bejáratából nem az utcára, hanem a századért visszatérő Zadra főhadnagy után, a csatornalejáró vasfokára lép, s a pokol kiúttalan sikátorába ereszkedik.

„Nem első ízben ereszkedtem le a csatornába, de mindig féltem benne” – emlékezik vissza Stanisław Jankowski, aki „Agaton” álnéven egyik vezetője volt a Honi Hadsereg Dokumentumhamisító Hírszerző Irodájának, s a varsói felkelés alatt többször tette meg oda-vissza az Óváros és Żolibórz közötti csatorna-utat... – „Minek szépítem a dolgot: egyszerűen féltem. Szűk volt a hely. Nem, nem a németektől, nem a gránátoktól rettegettem. Nem a szennyes iszaptól és nem a sötétségtől. A testemet mintegy köhüvelybe szorító tégláktól iszonyodtam. A csatorna iszapja alacsonyan állt. A sűrű, fekete, sáros szenny a lábikráimig se ért. Nyilván kicsi lehetett az esése, mert úgy éreztem, hogy a vándorló ürülék mozdulatlan. A tömény bűz szinte marta a szememet. Közvetlenül az összekötő lány mögött kucorogva vártam »Wojteket«, »Kubušt« és »Jaceket«, akik éppen lefelé ereszkedtek a csatornalejárón. A lány elem-lámpájával világított mindaddig, míg talajt nem értünk.

– Lent vagytok már végre? – kérdezte lekapcsolva a lámpát.

Az előrenyújtott rövid vastag bot segítségével tett első három »nyúl-ugrás« meglepően jól sikerült. Negyedszerre, amikor már úgy éreztem, hogy belejöttem, a bot hirtelen megcsusszant a kövön s kifordult a kezemből. Arccal a büzlő mocsokba buktam. Öklendezve köpködök, megemelkedem – fejemet az alacsony bolthajtásba csapom. Az émelyítő ragacsos szennyben térdelek, a szememet törölgetem, s igyekszem magamhoz térni. Végre kiöklendezem az egész büzlő szörnyűséget, s az arcomat letörölgetem. Kitapogatom az elem-lámpát. Világít. A lány rövid, egyenletes, kucorgó szökdeléssel távolodik. Egyre messzebb van tőlem. Lámpám fénye megállítja. Megvár.

– Oltsd el a lámpát!

A botra támaszkodva, négykézláb próbálok haladni. Mindegy, csak ne kelljen hétrét görnyedve vakon szökdelnem ebben a szűk csőben. Pár lépés után kénytelen vagyok feladni. Képtelenség kikerülni az éleket, a sűrű iszap alján kiálló hegyes tárgyakat, cserepeket, köveket. Nem is tudom, mi a rosszabb, az éles tárgyak, vagy a térdem alatt cuppogó emberi tetem. Milyen jó, hogy sötét van.”

Jankowski csatorna-élményének groteszk tragikuma, élőbeszédének szuggesztív hitele, sodró árama magával ragad bennünket. De mivel győz meg a fiatal rendező második filmje? Miért hisszük el neki, hogy a lódzi filmgyár udvarán, vagyis a napfényes felszínen épített díszlet-csatorna maga a lángoló Varsó alatt szerteágazó valóság? Hogy a szereplőknek ugyanaz a sorsuk, mint az egykori hősöknek?

Wajdának a pusztta témaválasztása is tett volt 1955 végén, hiszen hivatalosan első ízben csak 1956. augusztus 1-jén emlékeznek majd meg a varsói felkelésről. De az ekkor tartott, a hősiesség előtt tisztelgő emlékbeszédek se tisztították meg teljesen 1944 augusztusának és szeptemberének varsói eseményeit attól a mérgező koromrétegtől, amely a londoni emigrációs kormány „meggondolatlan politikai számítását” és az egyén önzetlen áldozatvállalását egyaránt maga alá temette és egyformára feketítette. Wajda tulajdonképpen ennek az áldozatvállalásnak tragikus végkifejletéről akart filmet készíteni. Ehhez írt filmnovellát Jerzy Stefan Stawiński, amely *Csatorna* címmel 1956 márciusában jelent meg a *Twórczość* című irodalmi havilapban. Egy év múlva a film is elkészült. Plakátjai nagy betűkkel hirdették: „AZ ELSŐ FILM A FELKELESRŐL”!

„Nem a felkelés érdekelt, csak az, hogy egy eleve halálraítélt embercsoport haldoklásának folyamatát bemutassam. [...] A film nem történelmi freskó, tartalmát egy konkrét embercsoport élményei alkotják. És a filmet csak ennek tudatában lehet értékelni és elemezni, ha a szerzői szándékot egyáltalán tiszteletben akarják tartani” – szögezte le Wajda a filmmel kapcsolatos későbbi viták során.

Az 1957. április 20-án bemutatott *Csatorna* a lengyel filmvilágban ugyanis eladdig pártalan viharos visszhangot váltott ki. Mindent tőle

vártak, ami a témához kapcsolódott, és ugyanakkor mindenki mást várt tőle. Az 1956-ban szóhoz jutó ifjúság politikai tisztázást, a magukhoz tért történészek valamiféle dokumentált, forrásokkal alátámasztott „helyretevést”, a varsói felkelés túlélői, a csatornákon átkelők egyéni élményeiket szerették volna megelevenedve, feltámasztva látni a filmvásznon. De még a „legközösebb” élménynek is annyiféle változata létezik, ahány részese van. Lesław M. Bartelski (*A varsói felkelés, 1944* című könyve 1976-ban magyarul is megjelent), aki a felkelés alatt Varsó mokotóvi városrészében harcolt, s tanúja volt a Belvárosban történt csatorna-átkelésnek (Zadra egysége is Mokotówból igyekszik a Belvárosba), a film szándékát saját élményeivel szembesítve kategorikusan ki is jelentette, hogy a *Csatorna*, sajnos, „gyenge tükrözése a valóságnak. [...] A film készítői nem éltek azzal az eséllyel, hogy egy igazi filmet készítsenek azokról az időkről...”

Wajda művészi érzékét jelzi, hogy ilyen értelemben nem is akart „igazi filmet” készíteni. A *Csatornát* ő eleve autonóm műalkotásnak tekintette; ezzel a szándékkal és ebben a szellemben hozta létre, és csak is azért válhatott igazi filmmé. Időtálló értékke. Olyan művé, amely Wajda idézett nyilatkozata ellenére is a varsói felkelésről szól. „A csatorna a mélypont, a vég, a felkelés és az álmok bukása” – idézhetjük szó szerint is Wajdát. S ez nem mond ellent a fentebb mondottaknak. A varsói felkelés – kétszázezer ember hatvanhárom napig tartó haldoklása. A csatorna eleve a felkelés szinonimája, jelképe. Az élni akarás és a reménytelen küzdelem jelképe. A magárahagyottság jelképe. A legiszonyosabb halál jelképe. A csatorna – Varsó ifjúságának betemetetlen tömegsírja. Wajda ezt a jelképet keltette életre, erősítette fel, ismertette meg a világgal és tette a történelmi emlékezés részévé.

De mi volt a valóságos csatorna, amelyből a film – képletesen szólva – végül is kiemelkedett? A kettő-négy napra tervezett varsói felkelés kirobbantása után a náci hadvezetés úgy döntött, hogy nem indít általános támadást a város ellen, hanem az egyes városrészeket egymástól elvágvá az ellenállást külön-külön, kerületenként számolja fel benne. Legelőször az Óváros legázolására vetette be erőinek zömét. A gyűrűbe

fogott Óváros felkelői szerették volna felvenni a kapcsolatot a szomszédos Żolibórz-zsal, mert az közvetlenül határos volt a Kampinosi Rengettel, ahol a Honi Hadseregnek egy jelentősebb egysége folytatott partizántevékenységet. A Honi Hadsereg Főparancsnoksága az ottani erőt az Óváros megerősítésére rendelte. Ahhoz azonban, hogy az el is jusson az Óvárosba, át kellett törnie az Óvárost Żolibórtól elzáró német rete-szen. Ennek előkészítését meg kellett beszélni, a támadást össze kellett hangolni. (Żolibórt egy nagyobb magyar alakulat zárta el a Kampinosi Rengetegtől. E hadosztályrész vonalán könnyebb volt a közlekedés, sőt az Óváros segítségére siető lengyel csapatnak néhány nap múlva „folyosót” is nyitottak a magyarok.) A rádióösszeköttetés az egyes városrészek között nehézkes, körülményes volt: rövidhullámú adóvevők híján Londonon keresztül bonyolódott. Miután a Żolibórzba küldött összekötők nyomtalanul eltűntek, „Okóń” (Alfons Trzaska-Kotowski) őrnagy, a „Pięść” nevű zászlóalj parancsnoka augusztus 10-én néhány emberével a csatornákon keresztül kísérelte meg az átkelést Żolibórzba. Végül sikerrel.

A csatornák jelentőségét ekkor ismerték föl, szerepük ettől kezdve egyre nőtt, s nemcsak az Óváros és Żolibórz, hanem a többi városrész között is. Rajtuk keresztül tartották fenn az összeköttetést, történt a fegyver- és lőszerutánpótlás, a sebesültek evakuálása, a harcoló egységek átcsoportosítása. A németek hosszú időn keresztül nem értékelték kellőképpen a csatornák valóságos jelentőségét, noha tudtak róla, hogy a varsóiak közlekedésre használják őket. Az ostromló hitlerista erők főparancsnokának, Erich von dem Bach-Zelewski SS Obersturmführernek és rendőrtábornoknak erről többször is jelentést tettek. Ő azonban a különleges egységek kísérleteit és a szakértői véleményeket figyelembe véve, nem tulajdonított neki különösebb jelentőséget.

Augusztus 31-én egy hónapig tartó drámai küzdelem után elesett az Óváros, a benyomuló németek azonban a védekező lengyel erők hült helyét találták. Ez a tény meggyőzte Bach-Zelewskit, hogy a csatornák ellenőrzéséért harcot kell indítania.

Az Óváros végnapjaiban 5700 felkelő kelt át a csatornákon keresztül a Belvárosba és Żolibórzba. Az Óváros utolsó barikádja a Krasinśkiak terén

levő csatornalejárót védte. A 104. szindikalista század egyik szakasza, melyet Stanisław Komornicki, „Nałęcz” hadapród vezetett, az utolsók között ereszkedett le a csatornába. Útjukról Komornicki így emlékezett meg a *Varsó barikádjain* című magyarul is megjelent híres könyvében: „Nincs mire várnunk, ki kell használnunk a kedvező pillanatot. Gyorsan átkúszunk az úttesten. A félkaréjban a lejárát körül elhelyezett homokzsákokból sárga homoksugár spriccel az arcunkba, majd erejét veszítve a kövezetre pereg. Közvetlenül mellettem géppuskasorozat hasít a csatornalejárátot eltakaró halott felkelő testébe. A tetemet a homokzsákok tetejébe toljuk. Amikor újabb sorozatot kap, megremeg, mintha élne. Elsőnek Nawara lába éri el a vasfokot és ereszkedik le a sötét, keskeny kürtőbe. Utána eresztyük Teścet. Smagán a sor. Nem, nem akar menni. Parancsolóan rám mutat. A síkos vasfokok hűvöse jól esik a kéznek. Óvatosan lépkedek. Valaki eltakarja a csatornalejáró nyílását. Gyorsabban kell mennem, mert még a kezemre tapos. Koromsötétség. Végre víz. Vajon annyira zúg-e, hogy elnyeli a lövöldözés zaját? Nem mély, még lábikráig se ér. Semmit se látok, de érzem, hogy a közelemben emberek vannak.

– Te ki vagy? – kérdezem attól, akinek éppen nekiütközik a kezem.

– Haczyk.

– Smaga itt van?

– Itt vagyok.

– Gyorsan, jobbra letérni – mormogja egy idegen, eltorzult hang. – Ne álljátok el az utat, és ne feledjétek, aki ide lejött, annak élve vagy holtan, de ki kell innen kerülnie.”

„Nałęcz” egységének szerencséje volt: élve került ki. Veszteség nélkül elérte a megmenekülést jelentő Újvilág (Nowy Świat) utcai kijáratot, s folytathatta a harcot a Visztulavárosért (Powiśle). Miután a Visztulavárost ki kellett üríteni, „Nałęczék” a Belvárosból Czerniakówba vonultak vissza – ezúttal is a csatornákon keresztül.

Stanisław Podlewski az Óváros drámai küzdelmét dokumentáló *Átkelés a poklon* (Przemarsz przez piekło) című könyvében több olyan esetről beszámol, amikor a felkelők nem érik el a kitűzött célpontot: bent pusztulnak a csatornában.

„Augusztus 27-ről 28-ra virradó éjszaka a Mławska utcai lejáraton át a csatornába ereszkedik a sebesült felkelőknek és a tábori kórházak orvosainak egy hetven főből álló csoportja. Tagjai között található doktor Skiba (Cyprian Sadowski) őrnagy, aki beleroppanva a munkájába tüdő- és mellhártyagyulladásra kapott, doktor Zbarski, a felkelők Miódowa utcai kórházának orvosa, egy Zbyszek (Zbigniew Podowski) nevű fiatal matematikus és Danusia, az összekötő. Ezen az éjszakán a németek feszült figyelemmel őrködnek a csatornanyílásokon. A gerinccsatornának a Gdański Pályaúdvár melletti szakaszánál, ha mozgást észlelnek, nyomban kézigránátkötegeket dobna a lejárókba. Dr. Skiba zúgó füllel zuhan a gerinccsatorna hullámaiba. A zubogva áradó víz a Visztula felé ragadja. A doktor kétségbeesetten kapálózik, hogy valamibe megkapaszkodjék. A csatorna falán hirtelen kiszögellésbe akad a keze. Sikerül megragadnia. Egy pillanatot pihen, majd nekivág szemben az árral, hogy társait elérje. Zbyszek doktor észreveszi és fölsegíti az oldalt elágazó csatorna nyílásába. Lélegzetvételnnyit pihennek. Aztán elhaladnak az első, el a második csatornalejárat alatt. Hirtelen vakító villanás és szörnyű robbanás. Német gránátok. Skiba doktor megsebesül a kezén és a gerincén.

– Szörnyű érzés lett rajtam úrrá – mesélte később dr. Skiba. – Úgy éreztem, mintha leszakadt volna a kezem, s a lábam megbénult volna. [...] Az összekötő lámpájával világítva visszatért értünk. Riadtan pillantottuk meg a haldokló Zbarski doktor szétszabdalt testét. A gránátköteg Danusiával is végzett.”

A „csatornázók” elleni harc a németek részéről szeptemberben még szervezettebb, még eredményesebb. Speciális egységek ereszkednek a csatornába, s a falak mentén kézigránátkötegeket, a legkisebb mozgásra csörömpölő fémdoboz-füzérek, érzékeny mikrofonokat függesztenek, a csatornaátjárókat spanyolbakokkal, szögesdrótakadályokkal torlaszolják el, a főcsatornába torkolló oldalcsatornák nyílását cementtel töltött zsákokkal zárják le, s ha valaki megbontja a „gátat”, a kizúduló szennylé menthetetlenül elragadja. Könnygázzal, fojtógázzal, ködgyertyák füstjével árasztják el a csatornák járatait. Van, ahol hordószám

öntik beléjük a petróleumot, amit aztán meggyújtanak. A lángoló áradat elől pedig nincs menekvés. Másutt, a főbb kereszteződési pontokon egyszerűen berobbantják a csatornát. Az egykori Varsó földalatti útjait azonban mindezek ellenére végig a lengyelek uralják. A csatornák: a felkelés véredény- és idegrendszere.

Wajda a főttebb felsorolt veszélyeket, akadályokat pontosan „beépíti” a filmjébe. Ezek segítségével árnyalja, mélyíti el hősei jellemvonásait s alkot fogalmat a lengyelek történelmi mentalitásáról. Az eredeti elképzelés szerint a film bevezető képei felvillantották volna az 1808-as somosierrai, az 1916-os rokitnai és az 1939-es szeptemberi lovasrohamot, a lengyel hősiesség – nem egyszer oktalannak tartott jelképeit. A varsói felkelést azonban végül mégsem sorolta ezek közé. Az augusztusi felkelés politikai-katonai háttere sokkal bonyolultabb, lefolyása összehasonlíthatatlanul drámaibb volt, minthogy közé és a főttebb jelzett rohamok közé egyenlőségjelet tegyen. A *Csatorna* hőseinek áldozatvállalását egyébként sem valamiféle elvakult hősiesség motiválja – mint például a somosierrai hegyszorosban Napóleon szeme láttára attackírozó lengyel könnyűlovasokét –, hanem a megmenekülés lehetősége.

Zadra százada voltaképpen csak a csatorna sötétjében szakad egyénekre, jobban megvilágított jellemekre, arcokra. A film ugyanis élesen két részre tagolódik. Az első rész a földön játszódik. Sajátos módon a szellős, napfényes felszín a reménytelen bizonyosság terepe. A lengyelek sikeresen elhárítanak ugyan egy német támadást, de – legalábbis a tisztek – tudják, hogy másnap végük: a század felmorzsolódik, elpusztul. Aztán felvillan a menekülés lehetősége. Az utolsó pillanatban parancsot kapnak, hogy a csatornán keresztül keljenek át a Belvárosba.

Az első részben szinte egyenként megismerjük Zadra főhadnagy megfogyatkozott századának tagjait, a film későbbi főhőseit. Az egymást követő epizódok azonban nem árnyalják a szereplőkről nyert képet, s a róluk kapott újabb és újabb információk tulajdonképpen már feleslegesek. Ezért érezhetjük az első részt némileg vontatottnak. Wajda két évtized múltán azt nyilatkozta: kacérkodott a gondolattal, hogy

a *Csatornát* újra forgassa. Ebben az utóbb tervezett változatban az első részt egyetlen képbe sűrítette volna.

A szereplőket pszichikailag helyzetük fölé kell emelni. Az „átváltás” művészi folyamatának a csatorna mélyén leszünk tanúi. Hogy Wajda elérhesse célját, a századot három részre „szakítja”. Az első csoportba Zadra főhadnagy, Smukly hadnagy és Kula őrmester tartozik, akik – az utóbbi önző figyelmetlensége miatt – elszakadnak a századtól.

A második csoportot a csatornában kitűnően tájékozódó Stokrotka és szerelme, a súlyosan sebesült Jacek alkotják. A harmadik csoport tagjai: Mądry főhadnagy, a belé szerelmes Halinka, és egy ideig, a megtévelyedő Zeneszerző, aki tőlük elválva majd külön járja dantei pokolbéli útját. Végül mindegyik csoporttal találkozik, baljósan előrevetítve azok sorsát is.

Mert mindhárom csoport tagjainak sorsa azonos: a pusztulás. A pusztulásig vezető utak azonban eltérőek. Így árnyalhatja és ütköztetheti Wajda a különböző jellemeket. Haldokló szerelmét a berácsolott napvilágba kísérő „rosszhírű lány”, Stokrotka ellentéte a családjáért menekülő, de Halinkát kihasználó és öngyilkosságba kergető Mądrynak.

A századért felelős Zadra főhadnagy „külső” tette és „belső” tartása közötti ellentét is jellemző: az ő hibás döntése folytán téved el százada a csatornában, s noha ő az egyetlen, aki megmenekülhetne, visszatér a biztos halált jelentő szennyes sötétségbe. Ebben sokan nem az egyén morális döntését látták, hanem, úgymond, a lengyelekre jellemző felelőtlen, romantikus gesztust vélték felfedezni; azt, ami éppenséggel a varsoói felkelést Somosierrához és 1939 szeptemberének lovasrohamaihoz köthetné.

A film második részében Wajda páratlan érzékkel használta ki a csatornáé világnak fény- és hanghatásait, s ezek lehetőségeit. Fény, árnyék, sötétség és csönd, zörej, zaj, láрма, robajlás sajátos ritmus, dramaturgia szerint keverednek egymással, s válnak a megelevenített események kísérőivé, részeivé.

A csatornában a hallgatás áthatóbb, ijesztőbb lehet, mint a menekülők feje fölött dübörgő tankok, dörgő ágyúk, kelepelő géppuskák, s a szem-

fehérje izzóbban világíthat, mint a kormos sötétségbe lőtt jelzőrakéta. Jelkép és valóság ezeknek a hatásoknak segítségével alkot szerves egységet. A régi Lengyelország egyenruhájában haldokló ezredes hörgése hirtelenjében úgy tetszik, mintha az egész csatornát betöltené, mintha valami elpusztult volna a csatornában, ahol azonban semmi új nem születhet, mert az élők köhintése is előhívhatja a halált.

A *Csatorna* egyszeriben a világ figyelmének középpontjába emelte a lengyel filmet. Odahaza pedig iskolát teremtett, úgynevezett „lengyel filmiskolát”, a lengyel történelmet, társadalmat, magatartást, vérmérsékletet elemző, leleplező, tudatosító filmek iskoláját.

(1984)

LENGYEL LEGENDÁK

Wajda és a Menyegző

Andrzej Wajda filmjeiben nemcsak egy-egy képnek, „történelmi csendéletnek” van meghatározó szerepe, hanem a nagy műgonddal megszerkesztett csöndnek is. Egy-egy filmjének az így beállt csönd a láthatatlan, de érzékelhető háromszögellési pontja. A *Csatorna* című filmjében a bőrét mások tudatos cserbenhagyása árán megmenteni igyekvő őrmester-írnok teteme – amely domborműve lehetne az elpusztult térnek és a megbocsájthatatlan árulásnak –, és az övéihez visszatérő, pokloknak alászálló főhadnagy velünk szembe néző arca valóságghűségükben szürreális egységet, képet alkotnak. A kísértetformájú romok között mint óriás hópihék kavarognak az elpusztult század tagjait és tetteit megörökítő irkalapok. Ránk, tanúkra pedig „zuhog a csönd”.

A *Hamu és gyémánt*ban fehér a csönd színe. Fehér lepel borítja Maciek történelmi tévedésének – merthogy tévedésből ártatlanokat ölt meg – a templomban kiterített áldozatait. És fehér lepedő rejti őt üldözői elől –, akik így mintha oszlophoz kötözve lótték volna agyon az előlük önkéntelenül menekülőt.

A *légióban* a somosierrai lovasroham hőjét látjuk egy hágón fölfelé kapaszkodni. Talán a mennybolton akar átkelni? A lélektelennek tetsző s mégis teremtés utáni nyugodt tájat felveri a megszeppent katona szívdobogása s a mérgezett abraktól botladozó, meg-megroggyanó lovának patacsikorgása. Mintha saját szívverésünket hallanánk a csend hangfalán át.

A *Menyegző* udvarháza körül kiegyenesített kaszákból emelt kerítés áll. Fűzek, földbe szúrt óriási buzogányok teszik történelmivé a lát-

ványt. A parasztok oly csendben állnak, mint a lengyel legendák újkori alvó lovagjai. Aztán megmozdulnak a kaszák és csörömpölve elzuhanak. Mintha időnek előtte ébresztették volna fel a harcosokat. És kezdődhet a tánc – a csönd mind sodróbb ritmusára.

Adam Mickiewicz az *Ősök* és Zygmunt Krasiński *Istentelen színjáték* című drámája mellett Stanisław Wyspiański *Menyegzőjét* tartják a legjelentősebb lengyel színpadi műnek. És egyre többen emelik az előbbi kettő fölé. „...E műből nőttünk ki mindahányan: a lengyel »filmiskola« egész legendája, én magam, a *Hamu és gyémánt*. Művészi hagyományunkban a *Menyegző* a legeredetibb színpadi dráma, amit valaha lengyeleknek írtak. De ennek a műnek nálunk különleges jelentéstartománya van. A film, amely a világgal való kommunikáció legkönnyebb formája – megfelelő adaptáció nyomán –, más befogadók számára is érthetővé tehetné a *Menyegzőt*. Talán sikerül a filmben egyetemesebb kontúrokkal kiemelni a jelképeket, hogy így a nézőközönségnek se maradjanak idegenek” – vallotta Andrzej Wajda a dráma megfilmesítésének tervéről 1971 derekán, hetven esztendővel az eredeti mű megírása után. A darab, amelyet még 1901-ben bemutattak Krakkóban, akkor nagy sikert aratott, s ezzel is hagyományt teremtett. Akik később színre vitték, mindig bizton számíthattak a sikerre.

A dráma intellektuális varázsának titka: úgy veti fel a nemzeti sorskérdéseket, hogy egyszerre le is számol velük, megfosztja őket jelzőjüktől. Megjeleníti őket, hogy aztán egy ponton – a legérzékenyebben – élőképpé merevítse ki a jelenetet, majd mint használhatatlan díszletet lebontsa. A tény, a legenda, a mítosz hármas egységével szembesül, s azt vallja róluk, hogy a történelmet meg kell ismerni, a legendákat az értelem és az érzelmek kettős gyűrűjébe vonni, a mítoszokkal pedig le kell számolni. Mindehhez legelőbb a jelképek tartalmát kell megismernünk.

Wajda *Menyegzője* – látomás. Kétszeresen az: a drámaíró Wyspiański látomása a lengyel történelemről, s a film- és színházrendező látomása Wyspiański darabjáról – az elmúlt hetven év lengyel történelmének tapasztalataival gazdagabban. A látomás a tudatnak és a tudatalattinak

sajátos álló- és mozgóképe. A történelmi látomás az egyéni élmények, közösségi tények, múltat behálózó legendák, jövőt befolyásoló mítoszok együttes képződménye.

Stanisław Wyspański e legjelentősebb darabjában a lengyel história – adott korban, tehát a századfordulón – meghatározónak tartott tényeit, legendáit, mítoszait ötvözte színpadi művé. Drámájának személyes kellékei: pávatollas „csapka”, kiegyenesített kasza, aranykürt. Nem valóságos szereplői: a Szalmabáb, a Kísértet, Vernihóra, a Fekete Lovag. Ők a meglevenített tények, legendák szimbólumai. Őket akarta Wajda egyetemesen érthetővé tenni? Nem valószínű, hogy egy átlaglengyel a filmben meglevenedő képek java részét megértette volna. Mit kezdhet akkor egy magyar vagy francia néző Szela-Vámpír vagy Stańczyk-Bohóc alakjával?

A film egyöntetű nemzetközi sikere azt tanúsítja, hogy a *Menyegző* a jelképek megfejtése nélkül is teljes értékűen befogadható. Jean-Loup Passek, a *Cinéma 74* kritikusa Wajda alkotását Ingmar Bergman *Suttogások és sikolyok* című filmjéhez hasonlította, „ahol a vetítövásznon térsége, amely oly félrevezetően hasonlít ahhoz a térhez, amelyben mindennapjainkat éljük, s amellyel az mégsem azonos, objektív-szubjektív, anyag-pszichika, valóságos-képzeletbeli térség”. A jelképeket az így körülírt térségben kell megfejtenünk. A lengyel történelem egyaránt pozitív és negatív tartalmú szimbóluma a kiegyenesített kasza, amely a népre koncentráló lengyel demokratikus gondolkodásnak is nélkülözhetetlen eleme volt.

Az 1794 márciusában kirobbant Kościuszko-vezette szabadságharc első győzelmét Raclawicénél a reguláris lengyel hadsereg kaszás jobbágyokból álló népfelkelő csapata vívta ki, amely bátor rohammal elfoglalta az orosz ágyúkat. Raclawice, a kiegyenesített kasza, a rohamot vezető jobbágy, Bartosz Głowacki alakja, a parasztszukumány, amelyet Kościuszko tüntetően magára öltött a győzelem után, mind mozgósító jelképe lett a lengyel történelemnek. A kasza valóságos csodafegyverré alakult át a lengyel demokraták tudatában, akik az 1831-es szabadságharc leverése után az emigrációban mély meggyőződéssel vallották,

hogy a felkelt kaszás pór nép milliói puszta tömegükkel eldönthetik a felosztott Lengyelország helyreállításáért Poroszország, az Orosz Birodalom és a Habsburg Monarchia ellen vívott harcot. A nép – elég kihirdetni a jobbágyszabadítást – biztos, hogy fegyvert ragad. De milyen tragikus családias és véres dráma részesei lettek a jobbágyszabadításért 1846 februárjában megmozdult demokrata elvű nemesek, akik nem a néppel vállalt vállhoz vetve vonultak az országrabló osztrák császár hadserege ellen, hanem az ellenük mozgósított paraszttal és politikai ábrándjaikkal találták magukat szembe. A foglyul ejtett nemesekért és az agyonverték levágott fejeiért az osztrák hatóságok csengő arannyal fizettek az uralkodó védelmében mozgósított pór nép fiainak. Mintegy ezer nemes esett áldozatul a mészárlásnak, a kiszipolyozott jobbágyok évszázadok óta felgyűlt bosszúvágyának, s a hatalom – a 20. századra jellemző – praktikáinak.

Ettől kezdve a nemzet ügyéért fegyvert ragadó parasztokat jelképező Bartosz Głowacki helyét a galíciai parasztfelkelés vezetője, Jakub Szela – a vérengző vámpír foglalta el. A Kościuszko által jutalmul felöltött parasztszukmány beszennyeződött, s megszűnt jelkép lenni. Szela bécsi ügynök volt, s nem a nép képviselője – hirdették a demokraták. A parasztság méltatlan rá, hogy a lengyel állam helyreállításának szent munkájában részt vegyen – hirdették a demokraták ellenfelei. A lengyel légiónak indulójából elmaradt a raławicei kaszákról, kaszásokról szóló szakasz. Ha a lengyel parasztságnak a lengyel történelemben játszott szerepe szóba került, 1846 elfedte 1794-et. A 19. század közepén a sokkoló galíciai dráma hatására kevesen írtak olyan józanul, mint a költő, Kornel Ujejski, aki *Kardal* című versében nem tört pálcát 1846 nemeseket gyilkoló kaszás jobbágysai fölött. Áldozatoknak tekintette őket:

*Óh, Uram, Uram! A világ retteg,
Hozott e korszak tengernyi vért:
Közülnk sokan Káinná lettek,
Fiú anyát ölt, fivér fivért.*

*Hanemhát, Uram, mégis ártatlan,
Ki szép jövőnkre törni akart,
Más ördögöktől fűlt itt a katlan,
Ne a vak kardot, büntesd a kart!*

(Csordás Gábor fordítása)

A *Menyegző*ben Wyspiański olyannak állítja be a parasztokat, mint akik egymagukban is hajlandók fegyvert fogni a lengyel államiság helyreállításáért, de ha a helyzet úgy hozza – ha az „érdekegyesítési politika” eredménytelen marad –, kaszájukat a nemesek ellen fordítják.

A *Menyegző* ünnepi forgataga persze mást sugall. A parasztlányt feleségül vevő nemesi-értelmiségi származású Völegény a nemesség és a parasztság „új szövetségét” bizonyítja. Mert hiszen az első lengyel király, a dinasztiaát alapító Piast is paraszt volt, és Merész Boleszlót, Nagy Kázmért is annak állítják be a legendák. Ha parasztkirályok voltak, miért ne lehetnének parasztnemesek, miért ne válhatna az egész nép nemessé?

A századforduló nagy politikai-ideológiai áramlata, divatja a nép felé fordulás, a néppel való „elkeveredés” volt. A krakkói bohém művészek közül többen költöztek falura, nősültek be parasztcsaládokba. A parasztság – mint hirdették – emberi arcú az idilli őstermészetnek, megtestesítője az antik harmóniának. Nemcsak ünnep-, hanem hétköznapija is eszményítették. A paraszt dalolva szántott, méltósággal ünnepelt, áldásnak tekintette a szülést, megbékélten temetett. Wyspiański drámájából ez a felcicomázott parasztsággép rajzolódik ki. A drámaíró nem ismerte a parasztot, s ha töltött is hosszabb-rövidebb időt falun, lakóit ugyanolyannak látta, mint vasárnaponként a krakkói Főpiactér ünnepi forgatagában. De Wyspiański ismerte a lengyel történelmet, és pontosan tisztában volt a lengyel néppártok politikai erejével, növekvő befolyásával, s azzal, hogy – Szelát is beemelve a példaadó elődök közé – milyen veszélyt jelentenek a nemességre nézve. Tudta, végérvényesen le kell számolni azzal a káros ábránddal, hogy a nemes mint tekintélyes „bátyó” pártfogásába veszi a naiv, tévelygő, könnyen rossz útra téríthető

„kistestvért”, a parasztot, a parasztságot. A nemesnek immáron azon kell munkálkodnia, hogy a paraszt elfogadja őt egyenrangú szövetségésének.

Wypiański egy másik, immáron használhatatlan, sőt egyenesen káros mítosszal is szembenéz: Vernihórával, a Vén Lantossal, aki a felkelésre jelt adó aranykürtöt a Gazdára bízta. Ő az 1831-es szabadságharc ideológiai, eszmei szülőtte, s a romantika költőinek neveltje; a lengyel és az ukrán nép egységének megtestesítője. A lengyel emigránsok, a honi politikusok, a lengyelség jövőjével foglalkozó értelmiségiek szinte kivétel nélkül csak az 1772-es határok között tudták elképzelni a lengyel–litván állam helyreállítását. A Jagelló-birodalom újbóli megteremtéséhez szükség volt az ukránság megnyerésére. Az időtlenség kódéből előbukkanó ukrán Vernihóra is ennek szükségességét hirdette Wypiański darabjában.

A drámában az ukránokat pártfogoló Mihály arkangyálnak kellett volna Krakkóból elindítani a felszabadító égi és földi seregeket:

*vajha mégis színvalóság:
hogy kint vágat Vernihóra,
és Arkangyal jár serege élén;
hogy nagy dolgok estek amott,
(míg mi tánccal és muzsikaszóval
vigadoztunk a menyegző éjén)
hogy Krakkóban őrűz lángol,
a Szűzanya koronástul
ül a Wawel trónján mától,
és kiáltványát megírja:
szózata kiárad a honra,
ezreket ébreszt, kész riadóra. –
Egy szóra! csak szívem bírja,
vajha mégis színvalóság:
hogy kint vágat Vernihóra,
és ezer paripa táncol!*

(Csordás Gábor fordítása)

Jöttük hírére ragadtak fegyvert a lengyel parasztok. Pirkadatkor azonban kiderül, hogy Vernihóra és az aranykürt csak a Gazda alkohol-mámoros álmában jelent meg. A felkelés tehát nem azért nem robban ki, mert a parasztokat fellármázó Jasiék elveszíti az aranykürtöt, hanem azért, mert a Vernihóra legendás alakjában megtestesült lengyel–ukrán testvéri egység és közös akarat nem létezik. Az 1840-es évektől kezdve önmagára talált galíciai ukránság mindinkább önálló nemzetként kívánt létezni. A galíciai autonómia 1868 után elismerte a tartomány egyfajta lengyel önállóságát – áthidalhatatlanná növelve a lengyelség és az ukránság közötti szakadékot.

A századfordulón ezt már – az okokkal együtt – minden gondolkodó lengyel láthatta.

Miért pont az 1970 decemberében eldőrdült gyilkos tengerparti sor-tüzeket követő hónapokban fordult Wajda Wyspiański drámája felé? Vajon az 1968-as és az 1970-es események keserű történelmi leckéje nyomán azt akarta volna bemutatni, hogy az értelmiség és a kétkézi munkások szolidaritása pusztán álom vagy politikai frázis csupán?

Vagy mégsem? Hiszen ez az álom 1976-tól kezdve mind körülírhatóbb valóság, politikai hatóerő lett. De ettől Wyspiański drámája, Wajda filmje mit sem veszített művészi erejéből. A mozgás, a hang, a kép, a tánc, zene, a szöveg, a ritmus, a látvány olyan pergő egységet teremt, amelynek hatása alól nem tudja kivonni magát a néző. Mindinkább elmerül a Wyspiański–Wajda által megidézett történetben: a történelemben. Ahogy a filmvásznon kavargó táncos forgatag, hangulatörvény magával ragadja, elveszíti uralmát felesleges információkkal agyonterhelt tudata fölött. Aminek pedig részese: az a világot betöltő harsány csönd s az egyént újra- és újjáteremtő elrévedés.

(1989)

MARADANDÓSÁG ÉS MULANDÓSÁG

Beszélgetés Andrzej Wajdával

– *Abban, hogy e krakkói beszélgetésre sor kerülhetett, meghatározó szerepet játszott Ryszard Kapuściński. Erről azért teszek említést, mert világszerte ismert művei, A császár és A sahinsah Magyarországon is az egyik legnépszerűbb külföldi íróvá emelték őt. Róla is az Ön egyik filmjéből, az Érzéstelenítés nélkülből szereztem tudomást tizegynéhány évvel ezelőtt. Véletlenül éppen a megtekintés napján kaptam ajándékba egy riportkötet, a Futballháborút, amelyek szerzője Ryszard Kapuściński.*

– Ez igaz. Az *Érzéstelenítés nélkül* hőseit Ryszard Kapuścińskiról mintáztam. A bevezetőben közvetített tévé-interjúhoz is ő szolgáltatta az anyagot.

– *Ebben a jelenetben Ön az, aki riporterként kérdezi a valóságos riportert, Kapuścińskit.*

– Igen, de ennek csak annyi jelentősége volt, hogy jelezzem: a film nem rólam szól, hanem arról, milyen jól működő, régóta bejáratott mechanizmusok végeznek azzal odahaza, aki három földrész kivégzőosztagaival nézett szembe, de végül ép bőrrel megúszott mindent.

– *Kettejüknek az említett filmben dokumentált kapcsolatáról mondana valamit?*

– A barátság mellett a munkakapcsolat sem ért véget az *Érzéstelenítés nélkül* című filmben és filmmel. A nyolcvanas évek elején az általam vezetett stúdiócsoporthoz, az „X” stúdióban elkészült *A császár* forgatókönyve. Ez ideig még nem volt olyan rendezői tervem, amit ne sikerült volna megvalósítanom. És remélem, ezután sem kell *A császár* megfil-

mesítéséről lemondanom, annak ellenére, hogy időközben stúdiócsoportomat feloszlatták.

– *Talán nem kell rá másfél évtizedet várni, mint annak idején a Márványemberre...*

A *Márványember* forgatókönyve 1962-ben készült, a filmet a következő évben már vetíthették volna, de csak 1976-ban kezdhettem neki a forgatásnak. Ennyi időbe tellett, amíg a filmvásznon bemutathatók lettek a két évszám közé zárt történelmi események, a sztálinizmus lengyelországi változata, jóllehet magát a sztálinizmust 1956 februárjában a XX. kongresszuson elítélték. Az ítéletet kimondó szavak azonban nem lehettek mindent egyik pillanatról a másikra megoldó, rendbe tevő varázsigék. A sztálinizmust ugyanis alsóbb szinteken is tisztázni kellett volna. Kíméletlen következetességgel. A *Márványember* tehát húsz év múlva elevenedhetett meg a filmvásznon, s ez a megkésetésből fakadó megkésettség a legjobb példája annak, hogy az úgynevezett kultúrpolitika mennyire makacsul gátolhatja a történelmi folyamatok tisztázását. Félelme abból ered, hogy a tisztázás lényegre törő, mi több, a lényegig hatoló lehet, s az már az ő létét is megkérdőjelezi.

– *Filmje mégis elkészült, s elmondható róla, hogy bizonyos értelemben történelem-befolyásoló hatóerővé vált. Ön szerint a Márványember milyen értelemben lett része az 1980-as nyárutó eseményeihez vezető politikai-ideológiai, lelki-eszmei folyamatnak?*

– A lehető legegyszerűbb módon. Bemutatta, hogy az ötvenes években mily naivak, rászédhetőek, megalázhatóak, megtörhetőek voltak az emberek, a munkások. A film jelen idejű cselekményei akkor játszódtak, amikor már nem lehetett „hagyományosan” rájuk ijeszteni. Az 1970-es decemberi tengerparti sortüzeket követő évek ilyen jellegű igyekezetei már nem jártak eredménnyel. A társadalom az addigi eseményekből okult: tapasztalatokkal felvértezett, „megokosodott” rétegei egymásra találtak, mint ezt a *Márványember* utolsó képsora jelzi is.

– *A Márványember forgatókönyvének megírása és filmre vitele közötti időszakban az Ön nevéhez fűződő legnagyobb rendezői vállalkozás Stefan Żeromski Hamvak című trilógiájának megfilmesítése volt.*

A regény Lengyelország történetének legtragikusabb és egyben legbo-nyolultabb korszakát, a lengyel–litván állam, a Nemesi Köztársaság 1795-ös végleges felosztását követő napóleoni évtizedeket tárgyalja. Ön arra a kérdésre helyezi a hangsúlyt, hogy érdemes volt-e a lengyelség-nek idegen zászlók alatt, idegen érdekek szolgálatában oly iszonyatos áldozatokat hoznia. A filmet két változatban készítette el. A hosszabb honfitársaihoz, a rövidebb – a magyaroknak A légio címmel – a külföld-nek szólt. Miért e kettősség?

– Túl hosszúnak, vontatottnak éreztem a lengyeleknek szóló változa-tot. Az a tény, hogy a külföldi terjesztés számára megrövidítettem a fil-met, tekinthető egyfajta kritikának, önkritikának is.

– *A film megvágásában nem az játszott inkább szerepet, hogy a len-gyel katonák kegyetlenkedéseinek jeleneteit – gondolok itt a hadifoglyok lemészárlására Haiti szigetén vagy Goya híres festményét, az 1808. május 3-át megelevenítő Madrid védőinek kivégzése jelenetre – ne lát-hassák ott, ahol könnyen, kényelmesen és előszeretettel általánosítanak, lengyelelles előítéletet táplálnak?*

– Nem, ilyesmi eszembe se jutott. Én a filmet nem tartottam jónak, s radikális megvágásával akartam megmenteni. De hiába. A vágóasztal-on már keveset segíthettem rajta.

– *Marian Brandys Koziatowski és a többiek (magyar nyelvű kiadásá-ban Napóleon és a lengyelek) című könyvének fordítása során kényte-len-keletlen alaposan megmártóztam a lengyel légio korszakában, történetében. De Marian Brandys történelmi-tényirodalmi munkájának pusztá elolvasásából is kiderül, hogy hősei szerepvállalásának, áldo-zatainak más az értékelése, erkölcsi-politikai megítélése, mint az Ön filmjében. Vagyis Marian Brandys szerint a lengyelség Napóleon olda-lán hozott áldozatainak igenis volt értelme. Elég, ha csak az országot Európáról letörlő harmadik felosztás tényét, az 1795-es reménytelen helyzetet és a Lengyel Királyságot két évtizeddel később létrehozó bécsi kongresszus lengyeleknek kedvező döntését állítjuk egymás mellé. Vagyis, hogy az országot felosztó három hatalom, a Porosz Királyság, az Orosz Birodalom és az Osztrák Császárság – éppen a franciák olda-*

lán végig kitartó lengyelek megbékítésére – egyezett bele abba, hogy a Napóleon által létrehozott Varsói Hercegség területének nagy részén létrejöjjön az alkotmányos Lengyel Királyság – akárha az Orosz Birodalommal perszonálunióban is. Marian Brandys véleménye szerint Ön másként készítette volna el az 1965-ben forgatott filmjét, ha tudatában van Koziatulski és társai, vagyis a napóleoni gárda lengyel könnyűlovasezrede két évvel később napvilágot látott históriájának.

– Igen, ez igaz. Nem tudatosodott bennem az a tény, hogy a morális vereség a vesztt háborút követő békekorszakban következett be. Akkor, amikor a forradalmi események, függetlenségi háborúk elszánt hősei, patriótái is haszonleső, lojális alattvalókká válnak. (Többek között Wincenty Krasiński, a híres könnyűlovasezred parancsnoka, a „somo-sierra-i hős” is, aki az 1830 novemberében kitört szabadságharc után hű maradt I. Miklós cárhoz.) Mintha azért küzdöttek volna annyi időn át, hogy – egykori önmagukat megtagadva – ilyenek lehessenek. Én a Napóleon alatt eljátszott szerepet tartottam és mutattam be értelmetlen, megalázó áldozatvállalásnak. Ebben a vonatkozásban tévedtem. De ez még nem jelenti azt, hogy a lengyel hadsereg bárminemű pacifikáló akcióját elfogadnám, kerüljön rá akárhol, bármilyen eszmék jegyében sor.

– A közösségek, népek, nemzetek elsősorban történelmileg meghatározottak, az egyének determináltsága inkább biológiai-pszichológiai. Lelki-szellemi meghatározottságukban persze nem kis szerepet játszik a kollektív tapasztalat – vagyis a történelmi múlt. Mégis érzelmi-szellemi kiteljesedésében az ember eszmei és eszményi megvalósulásában mekkora béklyó lehet a múlt...

– Igen, de mit akar ezzel mondani?

– Azt, hogy ha a gyűlölködő ember hatalomhoz jut, az általa kiépített, örözt hatalom csak a gyűlölet szítására lesz képes. Jöllehet, minden hatalom becsvágya – legalábbis ideig-óráig – a megváltás: kisebb-nagyobb csoportok, rétegek, osztályok megváltása. A gyűlölet és a megváltás azonban egymást kizáró fogalmak. Ezt az Ön Danton című filmje sugallja a legbeszédebben-leglátványosabban. Robespierre azért gyűlöl szinte már mindenkit, hogy a népet minél zavartalanabbul, követke-

zetesebben megválthassa. Gyűlöli az egyént, mert az nem a neki szánt jövő, hanem a múltja és testi-lelki valója által determinált. A nemeseket vérpadra küldi, mert nem tudnak szabadulni múltjuktól, a megváltandó nép engedetlen tagjait azért bünteti nyaktilóval, mert a világmegújító eszmék jegyében képtelenek testükön-lelkükön uralkodni. Szokásaik, erkölcsük, hagyományaik, múltjuk hatásosabbak, mint a vezérek által felvázolt jövő. A jeles lengyel történeti esszéíró, Pawel Jasienica a magyarul is megjelent *Elmélkedés a polgárháborúról* című könyvében kimutatja, hogy a jakobinus terror áldozatainak döntő hányada a városi proletáriátusból és a vidéki parasztságból került ki, s ez érzékelhető az *Őn Danton* című filmjében is.

– Úgy gondolom, hogy a történelem úgynevezett vastörvényeiről szóló tanítás – hazugság. Mert éppen az emberrel nem számol. Vagyis nem emberre szabottan, emberhez méltón számol vele. A törvényszerűség azt fejezi ki, hogy ami történt, egyedül csak úgy történhetett, ahogyan történt. Holott a történelem különféle alakzatokat, formákat ölt, s nem biztos, hogy egy adott időszakban úgy volt a leghelyesebb, a legelkerülhetetlenebb, mondjuk: legtörvényszerűbb, ahogyan éppen az adott esemény, folyamat lezajlott.

– Az *Őn* felfogásában azonban a történelmi múlt élő jelenként lüktet. Mintha ezzel is azt akarná kifejezni, hogy egy adott közösség számára mindig létezik esély a legtragikusabb vereségben is. Ennek árát a közösség tagja, az egyén fizeti meg. Többnyire az életével. Így az *Őn* hőseinek sorsa az esetek többségében tragikus. Erkölcsi példaként kevesen élnek név szerint tovább, tömegsírba kerülnek. Mint a Csatorna felkelői, a Hamu és gyémánt ilyen-olyan áldozatai, a Sámson kiirtásra ítéltjei, a Lotna kardforgató hősei, A légió halálba masírozói, a Márványember megaláztatottjai. Ez mégis mintha a lengyel romantika képviselőinek azt a hitvallását erősítené, hogy csak szakadatlan egyéni áldozatok árán kelhet életre és létezhet közösség.

– Igen. Az évek múlásával mind élesebben látom: 1939 szeptemberre, Katyń, a varsói felkelés áldozatainak rendkívüli jelentőségük van a lengyelség mai élete számára. Arról van szó, hogy a lengyelség ma

már szilárd alapokon álló politikai-társadalmi-történelmi tudattal rendelkezik.

– *Ez azt jelenti, hogy egy nép tudatának szellemi pilléreit a politika, a társadalom, a történelem jegyében hozott áldozatok alkotják?*

– Az áldozat, az áldozatvállalás nálunk mindig túlságosan nagy hangsúlyt kapott. Az okok talán ismertek. A legnagyobb árat mindig a szabadságért kell fizetni. Nyugat-Európa országai elképesztő árat hoztak a demokráciáért. Gondoljunk akár az angol vagy a francia polgári forradalomra, és az öreg kontinensen túl – az amerikai polgárháborúra. E tényről csupán azért feledkezünk meg, mert áldozataik nem veszttek kárba. Ezzel szemben a mi áldozataink értelmét mindig kétségbe vonták, s mi magunk is kétségbe vontuk őket, mert az áldozatvállalás nem hozott győzelmet és szabadságot. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a tettről, a cselekvésről le kell mondani. Fontos fogalom a *tovább*...

– *Cyprian Kamil Norwid, aki egy versidézet erejéig szerepel a Hamu és gyémántban, ugyanezt fejezi ki Bemről írott gyászrapszódijában: „Tovább, tovább – ha a síron átkelhetnénk...” Bemről jut eszembe: valamikor a hetvenes évek elején olvastam egy forgatókönyvet vagy forgatókönyvvázlatot Bemről, a népek tavaszának magyarországi eseményeiről. Úgy hallottam, hogy a laza szövésű történetet Jancsó Miklóssal készültek filmre vinni, ám a tervből mégsem lett semmi. Miért?*

– Azért, mert a lengyelül megismert forgatókönyvet nem tartottam érdekesnek. Olyannak, amiből jó filmet lehetett volna készíteni. Egyébként én csak producere lettem volna a közös vállalkozásnak. A rendező tisztelte Jancsó Miklóstra hárult volna. E tervből most már biztos, hogy nem lesz semmi.

– *A császáron kívül még milyen közelebbi filmtervei vannak?*

– Egyelőre megvalósítottról tudok csak szólni. Franciaországban a Gaumont filmvállalat számára most fejeztem be az *Ördögök* filmre vitelét. A film franciául készült, s az idei nyugat-berlini fesztiválon mutatják be.

– *Ezt a Dosztojevszkij-művet Ön egyszer már megrendezte egy évtizeddel ezelőtt. Igaz, nem filmre vitte, hanem színpadra állította a krak-*

kói Régi Színházban, ahol most vagyunk. Ugyanott játszották hosszú éveken át töretlen sikerrel Stanisław Wyspiański Novemberi éj című darabját szintén az Ön rendezésében. Annak idején vagy tizenhárom-tizennégy évvel ezelőtt, amikor Varsó Praga nevű Visztulán túli városrészének egyetlen színházát, a Teatr Powszechny megnyitották, az a hír terjedt el róla, hogy az az Ön teátruma. Stanisława Przybyszewskának A Danton-ügy (Sprawa Dantona) című darabját láthattuk bemutatóként ott. A szerző, akiről csak az irodalomtörténészek tudhattak, egyszeriben közismert lett. Vendégjátéka során a Teatr Powszechny a Vígszínházban is előadta Przybyszewska remekművét. A darabra kíváncsi magyar színházlátogatók is meggyőződhetnek róla, hogy az Ön kapcsolata a színházzal rendkívül eleven és természetes. Tegyük hozzá, hogy szervezése és egyúttal sikere is, mint ez a színházzal együttműködő magyar filmrendezők esetében tapasztalható. Mondana színházi munkájáról, színházrendezői ars poeticájáról valamit?

– Hogy miért dolgozom színházban? Ezt már sokan megkérdezték, így megfogalmazott, nyomdakész válasszal tudok szolgálni. Először is azért, mert többnyire olyan szövegekkel kerülök kapcsolatba, amelyek kiállták az idő próbáját: halhatatlanok. Mindenáron és módon arra töreksem, hogy kihámozzam belőlük mindazt, amit például Shakespeare, Csehov vagy August Strindberg nekem ma mondhat. Nem javítok szövegeiken, nem módosítom jeleneteiket, nem változtatok párbeszédeiken: egyszerűen nem adaptálok. Az adott szöveget heteken át abban a reményben olvasom közösen a színészekkel, hogy azok új módon nyílnak meg előttünk, új titkokat fednek fel számunkra. Persze a kérdéses darabnak színrevitelére az előttem munkálkodók is ugyanezzel a hittel, reménnyel készültek. Egy vagyok közülük, így annál inkább hajt a becsvágy, hogy a darab titkának birtokába jussak. Legalábbis közelébe kerüljek. Megértsem.

– *Most éppen egy ilyen „megértési”, értelmezési próbának a kezdetén tart. Január első felében, egy hete kezdte meg a krakkói Régi Színházban egy új darab olvasópróbáját. Ezúttal kinek a munkáját állítja színre?*

– Szymon An-ski *Dybuk* című drámáját. Megkíséreljük lengyel színpadra vinni a jiddis nyelvű irodalom e remekművét. An-ski az 1910-es évek közepén írta ezt a darabot, előtte évekig járta Volhínia és Podólia zsidó falvait, közösségeit, s gyűjtötte színművéhez az anyagot. Mert a zsidó folklórral, szellemi néprajzzal is foglalkozott. A *Dybuk* főcíme voltaképpen: *Két világ határán* (Na pograniczu dwóch światów). Ez a sokatmondó cím nemcsak kultúrák, világok, korok találkozását jelzi, hanem az elődök, az ősök mába idézését is. A *Dybuk* kicsit Mickiewicz *Ősökjére* emlékeztet, s meggyőződésem szerint An-skira ihletően hatott Mickiewicz, Słowacki és Wyspiański drámaírói munkássága.

– Az An-ski által megörökített haszid közösségek kultúráját, amelyről oly szépen, megrendítően ír Stanisław Vincenz (századunk legnagyobb lengyel esszéistája, aki 1940 és 1946 között háborús menekültként Magyarországon, Nógrádverőcén élt), feldúlta az első, elpusztította a második világháború. Iszonyú, személyes baljós jele volt e ténynek az, hogy An-ski – talán 1918-ban – Vlnába vonatozva elveszítette a *Dybuk* kéziratát, s annak szövegét úgy kellett már egy elkészített héber fordítás alapján jiddisül újraírnia, rekonstruálnia. Ezt fordították le aztán lengyelre.

– Igen. An-ski az 1918-ban újjászületett Lengyelországban telepedett le. A *Dybuk*ot a vilnai jiddis színház mutatta be, először 1920-ban. Lengyel átültetése vagy két évvel később készült el. Én egy új szövegre támaszkodom. A *Dybuk*ot a kitűnő lengyel költő, Ernest Bryll fordításában állítjuk színpadra. A Bryll által lengyel nyelven életre kelő világ közelebb áll a szerző világához. És ez rendkívül fontos. A színházrendezőnek ugyanis szigorúan követnie kell a szöveget. Mindaz, amit benne felfedez, annak mélyebb megértéséből fakad, mint amit a szerző megírt. E megértésben rejlik a rendező szerepe. Az a szerep, amit a film esetében kénytelen-kelletlen eltúloznak.

– Mennyiben más a színészekkel a színházban, s nem a kamera előterében dolgozni?

– A színházban szemtől-szembe találom magam a színésszel. Állnom kell a tekintetét. Felelnem kell a kérdéseire – előlük nem bújhatok

a felvevőgép mögé. Ha pedig kérdését illetően tanácstalan vagyok, azt kell válaszolnom, hogy „nem tudom”. Kibúvóként nem küldhetem válaszáért a felvétel színhelyén téblábolókhoz. A színházban a színész tisztában van azzal, hogy ha a deszkára kilép, az előadás sikere nagyrészt rajta múlik. Így nyugodtan és reálisan tudja önmagát értékelni. Vele szemben a filmben szereplő színész, különösen az, akit ritkábban foglalkoztatnak, csak a gépezet csavarjának érezheti magát. A színházban csak egy asztal választ el a színészekről, s a közös munka minden pillanatában egy vagyok velük. Ez a teremtmény, a létező közvetlenség a filmkészítésnél elképzelhetetlen. És ez kihat a rendező által használt nyelvre is, a színházi munka során gazdagodik, a filmfelvétel színhelyén pedig szegényes.

– *Mennyiben különbözik a színházban és a filmszínház számára teremtetett világ?*

– A film „természetességével” imitálja a valóságot, a színpadi valóság „mesterséges”. A színház bizonyos fajta formaérzéklet követel a rendezőtől, hogy mindazt, ami a színpadon történik, képes legyen egy – stílusát illetően – következetes egésszé olvasztani, egységgé ötvözni. A színház a forma művészete. Attól, ami a mozi lényege, vagyis az élet imitálásától, iszonyodik.

– *Megéri a színházi rendezésbe fektetett energia?*

– Ez is gyakorta nekem szegezett kérdés: miért foglalkozom színházzal, amikor a színre vitt darabokat egy idő után szükségszerűen leveszik a műsorról, és apránként elfelejtik. Ezzel szemben a filmeknek, ha jók, mindig megvan az esélyük rá, hogy az eljövendő nemzedékeket meghassák, szórakoztassák. Ez tagadhatatlanul így van. De pont a mulandóság, az átmenetiség az, ami engem a színházhoz köt. Mert nemcsak a halhatatlanság és a maradandóság utáni vágy az ember természetes igénye. Szüksége van semmiségének, mulandóságának tudatára is. Éveinek múlásával egyre inkább.

(1987)

EGY MUNKÁS ÁLTAL MEGRENDELTE FILM: A VASEMBER

Andrzej Wajda szinte mindegyik filmbemutatóját nagy várakozás előzte meg hazájában. A felfokozott érdeklődést nemcsak a zseniális rendezőnek, művésznek szól, hanem a nézeteit vetítővászonra kifejtő politikusnak, történetfilozófusnak is. Válaszai, amelyeket a közelmúlt lengyel históriája által fölvetett kérdésekre adott, a napi (párt)politika számára nemegyszer jelentettek kihívást, mivel felfedték azt, amit az elhallgatott, tiltott, károsnak, ellenségesnek, tabunak tartott.

Wajda az 1956 októberét követő politikai erjedésre a kiúttalanság drámáját megjelenítő *Csatornával* felelt, a Gomulka fellépése által erjesztett, de hamar befülledő reményekre a *Hamu és gyémánttal* – persze emellett ez is, az is a kiátkozott Honi Hadseregről és annak kilátástalan küzdelméről szólt. A múlt, a hazafiság, az oktalan lengyel hősiesség használhatatlannak vélt mítoszaival a *Lotnában* és *A légióban* számolt le – felmutatva hőseinek nagyszerűségét is. A származás vállalásának erkölcsi parancsáról, történelmi befolyásoltságáról, a nacionalizmusról és az antiszemitizmusról, a lengyelség és a zsidóság viszonyáról a *Sámsonban* és a *Tájkép csata utánban* (Krajobraz po bitwie) vallott. A sztálinizmus országnyi fogházában mumifikálódó ember szívveréséről a *Márványemberben* készített EKG-felvételeket. Mateusz Birkut szocialista-realista élettörténete már bele-belehasít a film készítésének jelenidejébe. És elérkezik az a pillanat is, amikor a jelen idő történelmivé és történelemmé válik. Wajda nem az eltűnt, hanem a beért történelmi idő eseményeiről, 1980 augusztusáról és előzményeiről készített filmet.

Ezúttal elmondható: olyan filmet perget le előttünk, amelyben az általa pártfogolt hősök győznek, s nem pusztulnak el rokonszenvüinktől

kísérve – a história földalatti sikátoraiban, a láthatárig torlódó országos szeméttelenen, a lánctalpakra lovastul felfeszülve, a dermedt vérvérkár-dákkal teletűzdelt hó-szemfedél alatt, a munkásosztály veszteséget termelő paradicsomában, a hajógyárba vezető hídon.

A film, amelynek utolsó képsora után nem lehajtott fejjel távozik a néző, tulajdonképpen megrendelésre készült. 1980 augusztusának forró napjaiban Wajda is a Lenin Hajógyárban tartózkodott, ahol nemcsak szentmiséket celebráltak, hanem különféle kulturális összejöveteleket is tartottak. Az így szervezett nem mindennapi rendező-néző találkozóan egy fiatal munkás – mintha helyzetéből fakadóan mi sem lenne természetesebb – udvarias határozottsággal felszólította Wajdát, hogy készítse el a *Márványember* folytatását – róluk, húsz-, harmincévesekről. Róluk: az ő harcukról. Javaslatot tett a címre is, amellyel mintegy elszántságukat is jelezte: *Vasember*.

A *Márványember* forgatókönyvírója, Aleksander Ścibor-Rylski három hónapon belül elkészült a *Vasember* irodalmi nyersanyagával. A forgatás további négy hónapot vett igénybe.

Az 1980 nyarán kirobbant sztrájkhullámot közvetlenül a megélhetési körülmények fokozatos romlása és az ország vele párhuzamos vészes eladósodása, a hatalom birtokosainak cinikus és gátlástalan korrumpáltsága, a szovjetekkel való megalázó gazdasági együttműködésről és a csak ideológiai nyereséget hozó üzletkötésekről szóló hírek váltották ki. Az 1968-as és az 1970-es események nyomán kényszerből vagy önként – mint ezt a *Vasember* is jelzi – több mint tízezer értelmiségi rajzott szét az országban s lett munkatársai körében megbecsülést szerző kétkezi dolgozó.

A közbizalom Władysław Gomułka utáni kisajátítója, Edward Gierek augusztus közepén már sem ígéretekkel, sem fenyegetések zárójelei közé illesztett könyörgéssel nem tudta leszerelni a sztrájkolók egyre gyarapodó tömegét, amely őt is elsodorta, vissza sziléziai villájába.

Wajda nem az üres üzletek mentén kígyózó sorokról, a gyárudvarokon rozsdásodó drága nyugati gépekről, a félbemaradt nagy- és még nagyobb beruházások gigantikus emlékműveinek árnyékában, a csillogó-

villogó pártpaloták megvilágított előterében játszódó mindennapokról, hanem honfitársainak szabadságszomjáról, igaz szóra való éhségéről, az emberi méltóságért folytatott harcáról, a feltámadott és mindenkit átható erkölcsösségről készített filmet.

A *Vasember* lengyel méltatóinak nagy része nemcsak mint vállalkozást, hanem mint művészi teljesítményt is rendkívül nagyra értékelte. Akadt, aki minden idők legjobb lengyel filmjét látta benne. A kiváló lengyel filmesztéta hírében álló Zygmunt Kałużyński viszont elkapkodott, sematikus, jelentéktelen fércműnek ítélte: filmpublicisztikának, plakát-filmnek. Ő volt az egyetlen lengyel kritikus, aki közvetlen tanúja volt a nagydíjjal kitüntetett film cannes-i sikerének. A hajdan a fesztiválváros közelében lakó Witold Gombrowicznak, a *Ferdydurke* és a *Transz-Atlantik* írójának – a lengyelség agyába, szívébe, veséjébe látó – szemüvegén át nézte volna?

Nézhető-e úgy a *Vasember* mint játékfilm? Itt és most? Nyilván nem. Egyrészt azért nem, mert valójában sajátos összemetszése, „egybevagása” a játék- és a dokumentumfilmnek. (A múlt megelevenítése során titokban készített mozgóképeket láthatunk az 1970-es véres gdański tüntetéseiről, miközben a felvonulók mozgását figyelemmel kísérő rendőrök rádióamatőrök által rögzített jelentései sorozatszerűen végigszántják a kifakított jelenetet. A jelen eseményeiről szóló híradás során visszatérő képsorok peregnék előttünk – hála Andrzej Zajaczkowski és Andrzej Chodakowski *Munkások '80* című dokumentumfilmjének – a Lech Wałęsa és Bronisław Geremek-vezette munkásdelegáció és a Kazimierz Barcikowski és Mieczysław Jagielski nevével jelzett kormányküldöttség között folyó tárgyalásokról és a hajógyár udvarán törtétekről.) Másrészt azért nem, mert páratlan, már-már Stanisław Lem által megálmodott lehetőséget kínál az öndokumentálásra. Mindenki, akit az eleve brutális, majd emberségesebbé retusált sztálinista rendszer részéről bárminemű sérelem ért, a játékfilm kockái közé illesztheti saját életének tiltott és titkolt dokumentumfotóit, s a közössé váló történet szereplőjének érezheti magát. Ez azt jelenti, hogy átlépheti a Gdański Hajógyár belülről szigorúan őrizett kapuit, részese és tanúja lehet

a felső és még felsőbb vezetői által lenézett, kizsákmányolt, iszákos, lógós, fusizó, enyveskező kocsmatölteléknek tartott – munkásosztály életre támadásának és győzelmének.

Ki az, aki a filmet így belülről nézve és átélve ne elismeréssel szólna róla? A film e pszichológiai-tudati transzformáló képessége és nyitottsága révén művészi teljesítmény. Főhősei a benne szerepet vállaló és általa befogadott nézők: ő, te, én... Mi vagyunk a társai 1980 augusztusa igazi történelmi hőseinek, Anna Walentynowicznak és Lech Wałęsának! Ők ketten képviselik a falusiakból lett városi munkásságot. Maciej Tomczyk az értelmiségből szakadt ki, s lett történelmi és családi tapasztalatai révén munkás. Ő áll Walentynowicz és Wałęsa szövetségeseiként az ellenállás élére. A gyárkerítésen belülré jutva mögójük sorakozhatunk. De azért legyen bátorságunk magunkat látni a gyáva, kényelmes, megvesztegethető, sarokba szorítható, sok mindenre kapható, mindenről, ami tisztességes, mindig lekésző Winkler úrban is. Jusson eszünkbe gyávaságunk, haszonlesésünk, kényelmességünk, helyezkedésünk, törtéte-sünk. Életünknek a Gdański Hajógyárba 1980 augusztusában beengedetetlen része.

(1990)

POLONÉZ A-DÚRBAN

Wajda és a lengyel múlt

A lengyel filmgyártásban 1999 – hogy a *Pan Tadeusz*ból vett fordulattal éljünk – a „bő termés éve” volt. Az őszi gdyniai fesztiválon majdnem harminc játékfilm elkészültéről adhattak számot a seregszemle szervezői. Andrzej Wajda, mit sem törődve az elmúlt években elszenvedett kudarcokkal, balsikerű alkotásaival, „sportszerűnek” mutatkozott: a *Pan Tadeuszt* nem nevezte be a „versenybe”, és a bemutatását is késleltette, hogy ne veszélyeztesse Jerzy Hoffman *Tűzzel-vassal* című produkciójának szinte borítékolt szakmai elismerését, amelyre a film addigi sikerei alapján – (novemberig nyolcmillióan nézték meg) – talán joggal számíthatott az életművét lezárni látszó rendező. A szemle igazi díjnyertese azonban Krzysztof Krauze *Adósság* (Dług) című filmje. Krauze az újsütetű kapitalizmus pokolbugyraiba metszve véresen „igaz történetet” vitt filmvászonra. A vetítés során mindinkább a tettükért huszonöt évre ítélt gyilkosokkal érez együtt a néző, nem pedig a gátlástalan és könyörtelen pénzbehajtó-áldozatokkal.

Az „év filmje” azonban minden bizonnyal a *Pan Tadeusz*. És nem azért, mert az októberi bemutatót követő első héten már félmillió ember nézte meg, s az előzetes felmérések szerint tizenötmillióan nyilvánították ki abbéli szándékukat, hogy kíváncsiak a mozivászon megelevenedő klasszikus poémára.

Wajda már régóta tervezte a *Pan Tadeusz* filmre vitelét. Az, hogy 1998 születésének 200. évfordulója alkalmából hivatalosan Mickiewicz-év lett Lengyelországban, esélyt adott merész elképzelése megvalósítására. Élt a lehetőséggel. Pedig a *Pan Tadeusz* megfilmesítésének ötletét

1995 tavaszán nagyobb kétely, megrökönyödés fogadta, mint negyed századdal korábban a *Menyegző*ét. Annak ellenére, hogy a *Menyegző* színpadra írt dráma volt, s így dialógusait a filmrendező is adaptálhatta. Ráadásul Stanisław Wyspiański képzőművészként is korszakalkotónak bizonyult, s a festőnek induló Wajdára művészi eszmélkedésének kezdetétől döntő hatással volt. Rokonszelleme abban a vonatkozásban is, hogy mindketten a romantikus történetszemlélettel, a romantikában gyökerező lengyel mentalitással kívánnak számot vetni, vagy talán éppen leszámolni is. Egyébként Wyspiański egész életműve polémia Adam Mickiewicz messianisztikus eszmerendszerével.

A *Menyegző* meglepően nagy nemzetközi sikere a hetvenes évek közepén felitatta azokat a harsányan habzó aggodalmakat, amelyek a filmben megelevenedő lengyel jelképek és történelmi utalások külföldiek által felfoghatatlan voltára hivatkoztak. Wajda éppen a *Menyegző*ben élt leginkább a filmművészet sajátos poétikai eszközeivel; a mozivásznat mindvégig dinamikus mozgás és hangzavarral ötvözött muzsika uralta, amelynek sodrából ki-kicsapott ugyan olykor valamiféle párbeszéd, de hatásos mondanivalója csak annak volt, amely a csönddel, az élőképpé dermedt döbbenettel párosult.

De mit kezdhet ma Wajda a *Pan Tadeusz*-szal, amelynek első két sorát ugyan minden lengyel kívülről fújja, de a legidősebbeket és a lengyel szakos hallgatókat leszámítva aligha akad napjainkban valaki, aki az elbeszélő költeményt figyelmesen végigolvasná. (Már csak azért sem, mert mind az általános iskolában, mind a gimnáziumban kötelező penzum.) És egyáltalán: értető-e az alcímben rejlő fogalom, vagyis mit jelent az *utolsó birtokfoglalás Litvániában*? Ennél többet mond a tartalmi összefoglalónak szánt, főcímtől „független” másik alcím: *Nemesi történet 1811–12-ből tizenkét verses könyvben*.

Mickiewicz mai olvasottsági grafikonja azonban nem teszi kétségesé, hogy még mindig ő a legismertebb lengyel költő. És nem csupán a párizsi Collège de France Szlavisztikai Tanszékén tartott előadásai miatt, amelyeknek korának híres írója Georg Sand, költő-politikusa, Alphonse de Lamartine, vallásfilozófusa, Edgar Quinet, történésze,

Jules Michelet egyaránt lelkes hallgatói voltak. Mickiewicz első megnyilvánulásától költő volt, akit vilnai diáktársai, szerelmei és tanárai is annak tartottak. Különleges tehetségének, mellyel a klasszicizmus béklyóit könnyed eleganciával lepattintgatta, mind honfitársai, mind európai kortársai tudatában voltak. A varsói irodalmi szalonokban átkozták, Litvániában, s később Odesszában, Moszkvában, Szentpétervárt istenítették. Költői ismertsége, teljesítménye mentette meg őt a szibériai számkivetéstől. A *Krími szonettek* ma is lenyűgöznek modern képalkotásukkal, természetleírásukkal, történeteszemléletükkel, filozófiájukkal. Az *Ősök* című drámája pedig elismerten az európai romantikus drámairodalom csúcsteljesítménye.

Miután több mint négy évig tartó oroszországi kényszerszármazást követően, 1829 februárjában egy angol hajó fedélzetén elhagyta Kronstadt kikötőjét, már úgy érkezett Nyugat-Európa emigráns lengyel központjaiba, mint a lengyel nemzet bárdja. Honfitársai az 1830 novemberében Varsóban kitört „revolúció” hírére ezért várták el tőle, hogy hazasiet az 1815-ös bécsi kongresszuson létrehozott, de Oroszországgal összeforrasztott Lengyel Királyságba, s belép az I. Miklós ármádiája ellen küzdő lengyel hadseregbe. (És természetesen elesik, mint nagy költői példaképe, George Byron vagy az általa ismeretlen Petőfi Sándor.)

Mickiewicznek azonban nem akaródzott a harctérre sietni, s mire az elvárásnak megfelelő nagy utazásra mégis rászánta magát, elakadt a Poroszországhoz tartozó Poznańi Nagyhercegség lengyel nemeseinek ölelésre tárt karjaiban. Úgy múlatta az idejét, ahogy ezt a *Pan Tadeusz* utolsó előtti sorában leírta: „ott voltam, jó bort, méhsört ittam...” Közben a határon túl zajló szabadságharcot leverték, s I. Miklós cár nemcsak az önálló Lengyel Királyságot számolta fel, hanem a hajdani litvániai és lengyelhoni nemességnek az ország felosztása dacára érvényben maradt jogszokásait, sajátos önkormányzati autonómiáját is. (A *Pan Tadeusz* bizonyítja, hogy e nemesség életvitelét mennyire történetési pontossággal, „belülről” ismerte.) A felkelés vétségében gyanús litvániai és ukrainai kisnemesi családok tízezreit telepítették át Oroszország belsejébe.

A Lengyel Királyság lakói közül közel kilencezren vonultak emigrációba: az értelmiség színe-java.

Az a világ, amelynek színei, ízei és hangulatai még átítatták Mickiewicz gyermek- és ifjúkorát, tragikus véget ért. Minden arra mutatott, hogy a hajdanvolt lengyel–litván állam menthetetlenül beolvad a felosztó szomszédokba: Ausztriába, Poroszországba, Oroszországba. A szűkebb pátria emlékének megörökítése lelki terápia volt Mickiewicz számára, s az így születő mű – meggyőződése szerint – szellemi erőforrás a honfitársainak: a számkivetetteknek és az otthon-maradottaknak egyaránt. A *Pan Tadeusz* folyamatos emlékezés és álom. Emlékezet nélkül nincs remény. Az emlékezet a múlt, a remény a jövő kapcsolódási és rögzítő pontja. Segítséggükkel átívelhető a jelen cirkuszi arénája. A jelen pártoskodás az emigráción belül, közöny „kívül” – Franciaország és Anglia részéről, amelyek a bécsi kongresszuson elintézettnek vették az új európai rendet csak feszélyező „lengyel kérdést”.

*„Párizs kövén lám, erre gondolok csak,
míg hazamenet fülemben dobolnak
halva szült tervek, káromlás, hazugság,
átkos viszályok, meddő szomorúság.
Jaj nekünk, akik dögvész dúlta földünk
kínjáról gyáván idegenbe szöktünk!
Mert félelem járt velünk, hova léptünk,
ahány szomszédunk, annyi ellenségünk,
míg végül szoros lánc rabjai lettünk,
s azt követelnék, adjuk el a lelkünk.”*

– írja a lengyelség egészét jellemző hangulatról Adam Mickiewicz a *Pan Tadeusz* Epilógusában. (A versidézetek Rónay György fordításai.)

A filmbeli *Pan Tadeusz* az idézett sorokkal, vagyis az *Epilógussal* kezdődik. A kamera az ablaknál szűrt ellenfényben álló Adam Mickiewiczre közelít, aki éppen az elbeszélő költemény kéziratát olvassa az irodalmi szalon vendégeinek. 1834 februárját írjuk. A költő ekkor fejezte

be a tizenöt hónappal azelőtt elkezdett *Pan Tadeuszt*, amely négy hónap múlva nyomtatásban is megjelenik – 3000 példányban. Míg a nyomdai munkálatokhoz három hónap se kellett, ahhoz, hogy a kiadó a könyvet mind eladja, három évtized is kevés volt. Voltaképpen, amíg Henryk Sienkiewicz a maga hírnevével hitelesítve a *Pan Tadeuszt* be nem ajánlotta népes olvasóközönségének, a mű visszhangtalan maradt. Nem voltak róla nagy véleménnyel kortársai sem. „Esznek, isznak, gombát szednek és várják, hogy a franciák eljöjjenek hazát teremteni nekik” – összegezte a lengyel költészet egyébként Mickiewicz elismerésére szomjazó magányos óriása, Cyprian Kamil Norwid. Az esélytelen riválisnak számító költő-géniusz, Juliusz Słowacki még Norwidnál is kíméletlenebb: „Az egész »Tadeusz« nem más, mint a falusi kocaélet imádata.” Egyedül a hozzájuk hasonlóan kiemelkedő Zygmunt Krasiński szögezte le, hogy „egyetlen európai nemzetnek sincs jelenleg olyan hősköltőménye, mint a »Pan Tadeusz«”.

Andrzej Wajdát a filmszalagon megörökíthető szépség lehetősége győzte meg arról, hogy a maga számára megfogalmazott kihívásnak eleget tegyen. Az adaptáció során három alapelvet tartott szem előtt. Az egyik legfontosabb az, hogy a párbeszédet a műből úgy emelje át a filmbe, hogy belőlük akár egyetlen szót is elvenne vagy hozzáadna. A másik meghatározó szervezői elv, hogy a birtokfoglalást, amelyet maga a költő is filmszerűen ír le, az általa feldolgozandó történet középontjába emelje. E történet előterében egy személyes dráma, a bűn és bűnhődés Mickiewicz által megörökített változata rajzolódik ki. Ennek révén Tadeusz úrfival szinte egyenrangú hőssé emelkedik Jacek Soplica, a Pondró, a Szerzetes, aki a birtokfoglalás előtörténetében gyilkossá lesz, s további élete vezeklés, a hazafias jócselekedetek láncolata. Wajda harmadik fontos döntése az, hogy a mű filmváltozatában narrátorként beemeli Mickiewiczet.

A filmben megörökített történet is 1811–12-ben, a nagy háború előestéjén, illetve annak idején játszódik. Többször megelevenedő kép a napóleoni hadak vidám májusi, júniusi masírozása. Ugyanezt láthatuk fehérben-feketében *A hamvak* című Żeromski-regény filmváltozatá-

ban, *A légióban* is. De ott a filmvásznon megelevenedő történet a nagy visszavonulás goyai szörnyképeivel, a pusztulás nyomasztó árnygrafikáival záródik. Wajda a *Pan Tadeuszban* azzal nyugtatja meg nézőit, hogy a film végén szinte a mennyországba táncoltatja, hipnotizálja hőseit – Wojciech Kilar gyönyörű polonézének dallamaira. És ez önkéntelenül eszünkbe juttatja a másnaposan játszott A-dúr polonéz ritmusára imbolygó történelmi haláltáncot a *Hamu és gyémántban*.

A filmet Paweł Edelmannak a dombokkal, tavakkal, pagonyokkal, tölgyesekkel tagolt litván tájat megörökítő képei sajátosan lebegővé teszik. Szinte minden kockáját, mint a festő, Jacek Malczewski műalkotásait, be lehetne keretezni. A természetet megelevenítő képek bűvereje az egész történetet finom szürrealista mágneses térbe vonja. Talán ez az alig érzékelhető valóságfelettség hozza felszínre a *Pan Tadeuszban* rejlő humort és tompítja ezzel párhuzamosan a hasonló arányban fellelhető pátoszt. És mindezt természetesen érezzük, ahogy a párbeszédet is, amelyeket nem vernek szét a 7/6 osztású, nőrímes lengyel alexandrinusok szívdobbanásos ritmusai, illetve rímei. E hitelesség minden bizonnyal a lenyűgöző színészi teljesítményeknek köszönhető. A remek alakítások sorozatát maga mögött tudó Daniel Olbrychski a kulcsár Gerwazy szerepében élete talán legnagyobb alakítását nyújtja. A Jacek Sopicát, Pondrót játszó Bogusław Linda teljesítménye bizonyítja, mennyivel több, mint a Własław Pasikowski filmjeiben alakított fenegyerek. Telitalálat persze a Tadeusz úr szerepére kiválasztott Michał Żebrowski és a Grófot megszemélyesítő Marek Kondrat is. Grażyna Szapołowska az elvirágzó szépségű pétervári metreszt, majd az udvarházban a sértett szerelmest, Telimenát alakítva is meggyőző benünket arról, hogy színészi tehetsége felülmúlja szépségét.

A külhoni írók közül a lengyel származású Joseph Conrad és Adam Mickiewicz ismerte legalaposabban az oroszokat. Ezt nem is rejti véka alá a felkelt nemesek és az orosz vadászezred összecsapását ábrázoló Andrzej Wajda. Igaz, ezzel tudja a pártoskodó, de a végveszélyben összefogó és áldozatkész lengyelek negatív és pozitív tulajdonságairól meggyőzni a nézőt.

A *Pan Tadeusz* bírálói közül többen Wajda szemére vetették, hogy nem kritikus Mickiewicz művével szemben, s hamis történelmi mítosz mákonyával andalítja el a lengyel közönséget, ahelyett, hogy az Európai Unió előszobájában tanácstalanul ácsorgó népet gondolkodásra sokkolná. Ennyire nem vették volna észre, hogy Wajda mennyire pellengérré állította az időnkénti lengyel hebehurgyaságot?

Az *Epilógussal* kezdődő film az első ének soraival, az invokációval végződik: Mickiewicz mondja el egyszerű természetességgel. A kamera most a szalon vendégeire közelít: a *Pan Tadeusz* megöregedett, hontalan hősei ők, akiknek hazája a múlt, az emlékezés, az ábrándozás.

*„Litvánia! Szép hazám! Egészség vagy, élet!
Csak az tudja, mennyit érsz, ki elveszített téged.
Gyönyörűséged teljes pompájában látlak,
s ím megénekellek, úgy sóvárgok utánad.
Szent Szűz, aki a fényes Csenstohovát véded,
Osztra-Bramán tündökölsz, s vigyázod a népet
Novogrodek nagyhirű váras városában!
Ahogy egykor gyermekként megóvtál csodásan
(mikor sírva ajánlott oltalmadba engem
jó anyám, s én halódó pillám felemeltem,
s egyházadig úgy mentem már a magam lábán,
elmondani visszanyert életemért hálám):
Haza is ily csodásan viszel minket egyszer.”*

Andrzej Wajda se többet, se kevesebbet nem akart, mint gyönyörködtetni és a természet méltóságával elbúcsúzni egy letűnt, ízig-vérig lengyel világtól. De a rendező, aki e filmjével ismét kifogott az időn, az évszázadtól, az évezredtől is e múlt árnyékából kiemelt és a jövő fénytörésébe tartott történettel köszön el.

(2000)

LENGYEL ANTIGONÉK – KATYŃ

Andrzej Wajda a lengyel történelem évtizedeken át elhallgatott és hazugságok alá temetett drámájáról, a katyni mészárlásról készített igaz és pontos játékfilmet.

A sztálini Vörös Hadsereg, miután a hitleri Wehrmacht szövetségeseként 1939. szeptember 17-én hátba támadta a heves harcok között Kelet-Lengyelországba visszahúzódó lengyel hadsereg maradványait, két és fél héten belül kétszázharmincezer foglyot ejtett. A tiszteket három nagy táborban helyezték el: a Szmolenszk közelében fekvő Kozselszkben, a távolabbi Osztaskovban és Sztarobjelszkben. Nagyobb részük tartalékos behívott volt: civilben orvos, tanár, tanító, mérnök, technikus. Más egyenruhások: rendőrök, határőrök, erdészek is szép számmal akadtak köztük. A Sztálin által 1940 elején elrendelt s a Politikai Bizottság által jóváhagyott kivégzésük a lengyel értelmiség tervezett kiirtásának kezdetét jelentette. A táborlakók családjai 1940 tavaszától kezdve se rendszeresen, se szórványosan nem kapták a szokásos cenzúrázott tábori levelezőlapokat. Joggal aggódhattak: mi történt szeretteikkel? Mi történt a hadifogoly tisztekkel?

A kérdést nemcsak a családtagok fogalmazták meg. Feltette 1941 decemberében a londoni emigráns lengyel kormány Moszkvában tárgyaló miniszterelnöke, Władysław Sikorski tábornok is Sztálinnak. A Szovjetunió ellen indított hitleri támadás után ugyanis a két totális diktatúra addigi áldozata, Lengyelország az 1941 augusztusában – angol közvetítéssel – a londoni szovjet nagykövettel, Ivan Mihajlovics Majszkijjal megkötött, úgynevezett Sikorski–Majszkij-szerződés értelmében, újdonsült szövetségesként katonai haderőt állíthatott fel a Vörös

Hadsereg oldalán. Kiderült azonban, hogy a szervezőpontokon megalakuló lengyel egységek számára nincsen elegendő tiszt, pedig a hadifogolytáborok adatai szerint a jóváhagyott tiszti keretszám többszörösére futotta volna belőlük. De mintha a föld nyelte volna el a várva várt tiszteket. És mintha valóságosan is a föld nyelte volna el őket. A szovjet belügyi alakulatok üdülőjének természetes környezetet biztosító fenyveseinek árnyékában. És másutt.

Wajda 2007. szeptember 17-én bemutatott filmjének baljósan hangzó címe: *Katyń*. A valóban létező helységnév első szótagja – *kat* – lengyelül hóhért jelent. A lengyel társadalom számára Katyń évtizedeken át egyszerre volt az elhallgatott közösségi dráma és a ráhordott hazugságrétegek szinonimája. Katyń valamiképpen folyománya az 1939. augusztus 23-án váratlanul megkötött Molotov–Ribbentrop-paktumnak, Lengyelország közös hitleri és sztálini lerohanásának és felosztásának. A szovjet fél a paktumot azzal magyarázta, hogy kényszerből cselekedett: meg kellett akadályoznia az esetleg már 1939-ben ellene irányuló német támadást. És időt kellett nyernie, hogy felkészülhessen a nácikkal elkerülhetetlenül megvívandó háborúra. Katyńra ez nem lehet mentés. Megtörténtét csak a kommunista diktatúra rendszerének lényegével és a szovjet impérium létalapját jelentő ideológiai és területi terjeszkedéssel, hódítással lehet magyarázni. Magyarázni lehetne persze a hitleri nemzeti szocialista rendszer lényegével és a III. Birodalom kíméletlen hódító jellegével is – ha Katyń a II. világháborús német bűnlajstromot terhelné. De nem terheli. A nyugati szövetségesek nem mentek bele abba a színjátékba, hogy a nürnbergi perben komolyan veendő németellenes vádpont lehessen a katyíni mészárlás. Mind az Egyesült Államok, mind Nagy Britannia vezetői pontosan tudták, kit terhel a tizenötezer lengyel hadifogoly lemészárlásáért a felelősség. Tudták, de a koreai háború kirobbanásáig hallgattak róla.

Hogyan lehet tizenötezer ember tarkón lövéséről filmet készíteni? Hogyan leplezheti le a rendező az évről évre hizlalt hazugságot, amely Lengyelországban az embermegváltónak hirdetett rendszer fundamentuma volt. Olyannyira az, hogy Katyńhoz nyúlni Gomulka még 1956

után se mert, attól tartva, hogy a ráépült szocializmus kártyavárként omlik össze.

Katyń több értelemben kihívás volt Andrzej Wajda számára. Legelőször az érintettség okán. Apját, Jakub Wajdát, a 72. gyalogezred századosát Harkovban lötték agyon. Tetemét a kilencvenes években exhumálták. Mivel nem szerepelt a németek által 1943-ban közzétett katyńi listán, felesége 1950-ben bekövetkezett haláláig reménykedett férjének hazatérésében. Wajda tehát szülei iránti tiszteletből is kötelességének érezte a film elkészítését. A legelső akadályt tervének 1990 utáni megvalósíthatóságában az jelentette, hogy a katyńi drámáról nem született olyan szépirodalmi mű, amely – a lengyel filmiskola alkotói hagyományaihoz híven – megfelelő anyagot kínált volna forgatókönyvnek. A kényszerhelyzetben Andrzej Mularczyk *Post mortem* című kisregénye jöhetett csak számba alapos átdolgozást igénylő nyersanyagként. Belőle Wajda Przemysław Nowakowskival és a lengyel akciófilmek révén ismert Władysław Pasikowskival szövetkezve írt forgatókönyvet.

Wajda az első pillanattól kezdve tisztában volt azzal, hogy Katyń fogalmának képi, eseménytörténeti kibontásához, bemutatásához, megértéséhez szükség van háttérismeretekre. Számára az egyik legbonyolultabb feladat a szükséges ismeretek arányának kialakítása és megjelenítésének formája volt. Ilyen jellegű kihívással a rendező már 1956-ban, a *Csatorna* forgatásakor is szembetalálta magát. Akkor azonban még csak tizenkét év telt el a varsói felkelés óta, amelynek emlékezete eleven volt, és lelki ellenállásra sarkallt az ország szovjetizálásával szemben. Mostani filmjének elkészítésébe viszont a történetek után hat és fél évtizeddel vágott bele. Akkor, amikor a felmérések szerint a lengyel társadalom hatvan százalékának voltaképpen fogalma sincs Katyńról. Az új évezred kezdetének ifjú nemzedéke számára már a Szolidaritás létrejöttének időszaka is história. Márpedig Wajdának deklarált célja volt, hogy legújabb műve, a *lengyel filmiskola* „post mortem alkotása” a legifjabbat, napjaink középiskolásait is megszólítsa. A megszólítás megrendítést jelent. A megrendülés több mint befogadás: személyes azonosulás a mű ténybeli és érzelmi közlésével, hangulatával.

A megrendítéshez döntő módon járul hozzá a film utolsó tíz-tizenöt perce. A visszhangtalannak szánt halál, a szenvtelen gyilkolás egymást követő jelenetei, ahogy a küldetéstudat komor vonásaitól uniformizált arcú hóhérok a gigantikus gödörnél leparkolt rabomobilból egyenként kilépő hadifoglyok karját hirtelen mozdulattal hátrakötözik, majd a tömegsír peremére vonszolva tarkón lövik őket. A közelképek azokat mutatják elsősorban, akiket addig megismertünk: Andrzejt, a 8. ulánus-ezred kapitányát (Artur Żmijewski), Piotrot, a tartalékos repülő tisztet (Paweł Małaszyński), a sorsuk beteljesülését az első pillanattól kezdve megérző tábornokot (Jan Englert), aki 1939 szentestéjén azzal kívánt boldog karácsonyt bajtársainak a barakká berendezett pravoszláv székesegyház málló vakolatú kupolája alatt, hogy az igazi megadás az, ha az ember nem az ellenség, hanem önmaga előtt kapitulál.

Az, hogy a filmcím drámai tartalmát az utolsó részben ismerjük meg, jelzi, hogy Wajda az idősíkokat az események sorrendjétől eltérően, a forgatókönyv dramaturgiai logikája szerint váltogatja. A végkifejletig az 1940 tavasza előtti fél év és az azt követő öt-hat év eseményeivel ismerkedhetünk meg, vagyis Katyn elő- és utótörténetével.

A 19. század legnagyobb és legmagányosabb lengyel költője, Cyprian Kamil Norwid vallotta színműterveiről szólva, hogy drámát legszívesebben a lengyel nőről írta. A férjet, fiakat, fivéreket a napóleoni háborúkból, a felosztott haza helyreállításáért kirobbantott szabadságharcokból, felkelésekből, a megtorlások börtöneiből, az összeesküvések láthatatlan kazamatáiból, a szibériai számkivetettségből visszaváró vagy a vissza nem térteket gyászoló lengyel nőről.

Norwid e tervét mintha Andrzej Wajda, másfél évszázad múltán s ezen időszak tragikus közösségi és egyéni tapasztalatainak, élményeinek birtokában, *Katyn* című filmjében valósította volna meg, amelynek főhősei voltaképpen a lengyel nők, a meggyilkolt hadifoglyok özvegyei, árvái, felnevelő édesanyjai. Négy férfi nélkül maradt krakkói családot ismerhetünk meg. Az egyik a tábornoké, akinek özvegye (Danuta Stenka) a katyni tömegsírok feltárásáról készített 1943-as német dokumentumfilm láttán se hajlandó nyilatkozatával a náci propagandát szol-

gálni. A másik csonka családot a film bevezető képsorában megismert Andrzej felesége (Maja Ostaszewska), leánya és édesanyja (Maja Komorowska) közössége jelenti. (Az édesanya egy ideig a férjét, a Jagelló Egyetem Sachsenhausenbe elhurcolt professzorát is hazavárja, míg a postás zavartan át nem ad neki egy hamvakat tartalmazó urnaküldeményt. Mint ez Stanisław Estreicher professzor esetében a valóságban is megtörtént.)

A nők harmadik csoportját a repülőtiszt, Piotr két húga, Agnieszka (Magdalena Cielecka) és Irena (Agnieszka Glinńska) alkotják. Kettejük közül csak Irena békél meg a Katyńt vérrel és sárral bevakolt hazugsággal. Ő realitásérzékétől vezérelve azt vallja: „Lengyelország már soha többé nem lesz szabad. A lengyelségből adott körülmények között próbáljunk megmenteni, amennyit csak lehet.” Ennek jegyében belép az új hatalmat jelentő kommunista pártba. És az általa fentebb megfogalmazott elv jegyében cselekszik. Például habozás nélkül továbbtanulási lehetőséget biztosít az apját Katyńban elvesztett Tadeusznak (Antoni Pawlicki), akiről pedig tudja, hogy nemsokkal azelőtt még a nemzeti erők partizánosztágában harcolt a rendszer ellen.

Nővérevel ellentétben Agnieszka a lengyel Antigonéként jelenik meg előttünk, aki inkább vállalja sugárzó szépségű ifjan is a lengyel ÁVH elevenen emberrohasztó celláját, minthogy bátyja, Piotr halálának dátumát hazug módon megmásítsa, s a hóhérok nemzeti hovatartozását illetően manipulálni hagyja magát. „A németek hat évig próbáltak rákényszeríteni, hogy föladjam önmagam. És azt hiszik, hogy maguknak ez öt perc alatt sikerül” – veti oda kihallgatójának, eldöntve ezzel saját sorsát is.

A kozselszki fogolytáborban megismert tisztek közül Andrzej barátja és beosztottja, Jerzy főhadnagy (Andrzej Chyra) éli túl véletlenül a Katyńi mészárlást. A Vörös Hadsereg mellett harcoló Kościuszkó hadosztály törzstisztjeként érkezik vissza Lengyelországba és látogatja meg Krakóban Andrzej feleségét és édesanyját. Ő már túl van a kellő agy mosáson. A németek a vétkesek – szögezi le az újsütetű őrnagy, miután bejelenti, hogy Andrzej biztosan meghalt. Merthogy látta a szovjetek

által 1944 szeptemberében a katyíni erdő mélyén újból feltárt tömegsírokat és az egymás mellé fektetett halottakat. Látták őket a krakkóiak is – csaknem másfél évvel azelőtt, a Wehrmacht haditudósítói által készített filmhíradóban, amelynek kommentárja szerint a német katona az ilyen és ehhez hasonló bolsevista barbarizmustól védelmezi Európát. Az 1945 tavaszán Krakkó főterén vetített, Katyínról készített szovjet dokumentumfilmben viszont az hallható, hogy a Vörös Hadsereg az ilyen gaztetteket elkövető német fasizmus alól szabadítja fel Európát.

Jerzyt a krakkói találkozás végül is szembenézésre kényszeríti önmagával, a katyíni halottakat meggyalázó hazugsággal. És golyót röpít a koponyájába. A szovjet belügyis katona helyett. Mert Katyín elől nem lehet elmenekülni. Se az áldozatoknak, se a hőhéroknak.

A *Katyín* más vonatkozásban is összegző filmje a rendezőnek. A Képzőművészeti Főiskolára beiratkozni akaró Tadeuszban könnyű felismerünk magát az ifjú Andrzej Wajdát, aki mint a Honi Hadsereg felesküdtött katonája egy ideig összekötőként tett eleget kötelességének Radomban, majd 1946-ban a krakkói Képzőművészeti Főiskolára jelentkezett tanulni. Ő a túlélő. Tadeusz helyett is az, aki a *Hamu és gyémánt* Maciekjéhez hasonlóan értelmetlenül pusztul el. Agnieszkával mintha a *Csatorna* című filmnek a világtól rácsokkal elzárt hőse, Százszorszépe bukkanna elő, hogy aztán ismét elnyelje a sötétség. Ezúttal nem a csatornáé, hanem a börtöné. Wajda egyik legjobb filmjének hősei, *A wilkói kisasszonyok* (Panny z Wilka) címszereplői katyíni katonaözvegyek lettek, a *Lotna* rohamozó lovasait pedig átlőtt fejjel látjuk a Sztalinyecekkel bedózerolt tömegsírokban – Paweł Edelman kameraállásának a napkorongot létfogyatkozászerűen eltüntető éles szögéből. A holtak megüvegesedett tekintetével vádolva néznek ránk.

Az amerikai történész, Allen Paul, aki sikerkönyvet írt Katyínról, azt nyilatkozta, hogy Wajda filmje az amerikaiak és a nyugat-európaiak számára kulcs lehet Kelet-Közép-Európa történetének megértéséhez. Kérdés, hogy az Oscar-életműdíjas rendezőnek ezt az alkotását forgalmazni fogják-e az Egyesült Államokban, Angliában, Franciaországban. És egyáltalán... vetíteni fogják-e a magyar mozikban? (2008)

AZ EPIZÓDSZEREPEK DICSÉRETE

Andrzej Wajdáról – személyesen

Abban, hogy megtanultam lengyelül, Andrzej Wajdának is része volt. 1962. március 1-jén ütöttem fel először a Kerényi–Szabó–Varsányi-féle nyelvkönyvet. Az életre szóló mozdulat időpontját azért jegyeztem meg, mert két hét múlva láttam a *Hamu és gyémánt* című filmet az Egyetemi Színpadon. A filmről már korábban hallottam. „Megölnek benne egy párttitkárt, s mégis a rokonszenves gyilkos marad a film hőse” – foglalta össze fojtott hangon osztálytársam, barátom a tartalmát.

A film levetítése előtt egy diáklány mondott bevezetőt a cserben hagyott varsói felkelésről – kertelés nélkül. És a történelem filmet lezáró szemétdombjáról – félszegen. Pontosan értettem őt, s a filmből is megértettem néhány szót. Így nézőtéri társaimnál különbnak éreztem magam. Már-már a film hősenek. Ezen önkényes kiválasztottságomnak szerettem volna utólag is megfelelni. Ennek feltételül a lengyel nyelv megtanulását szabtam. Napi egy órát foglalkoztam vele – néha többet is – éveken át.

E filmnek köszönhetem, hogy nyomába eredhettem a 19. század magányos lengyel költőóriásának, Cyprian Kamil Norwidnak is. A homályos templombejárat felvillanó gyufaláng-fényében mintha azóta is Maciekkel együtt olvasnám le a gránittáblába vésett vers nyolc sorát:

*Miként egyre több kátrányos forgács, ha ég,
Körötted zsarátnok-rongyok kavarnak,
Te lángolsz, s nem tudod, szabad lehetsz-e még,
S tiéd az, mit birtokodnak mondhatsz.*

*Vagy csak hamu és zűrzavar maradna,
Mit kavár vihar, s szakadék-mélybe ránt,
S mint örök győzelmek pirkadatja,
A hamuban csillaglik-e majd gyémánt?*

Évek múlva tudtam meg, hogy a költemény eredetileg egy dráma betét-verse s húsz szakaszból áll. A címe: *Egy emlékkönyvbe*.

Andrzej Wajdát mintha ősidőktől fogva ismertem volna. Része volt ebben családnéve magyaros hangzásának is. 1976 tavaszán találkoztam vele először személyesen. Egy zakopanei szállodában. Csoóri Sándorral és Sára Sándorral kerestünk helyszíneket a *80 huszár* című filmhez. Május volt. Egész napon át tátrai verőfényben jártuk a Nemzeti Park hegyeit-völgyeit. Este napszúrásos hidegleléstől támolyogva mentem lefeküdni. Éjfél körül telefonált Sára, hogy menjek tolmácsolni: „Itt van Wajda...” Felmerült ugyanis annak lehetősége, hogy Wajda filmstúdiója is bevonható lenne a *80 huszár* forgatásába.

A beszélgetés nem tartott tovább egy óránál. Kiderült, a film nem készülhet koprodukcióban. A találkozóból így voltaképpen egyedül nekem volt hasznom: gyógyultan tértem vissza a szobába. A megrendültség, hogy találkoztam Andrzej Wajdával, mindennél eredményesebb terápiának bizonyult.

1976 májusa óta alkalmam volt néhányszor rövidebben szót váltani, s egy interjú kapcsán hosszabban elbeszélgetni vele. Két meghatározó tulajdonságjegye: a természetesség és a műveltség. A kettőt alapossága kapcsolja egybe. Szellemi műalkotásait ez teszi részleteiben is tökéletessé. Nyilatkozatai nyomdakész szövegek.

Filmjein kívül több színházi rendezését is láttam Varsóban és Krakóban. Stanisława Przybyszewska *Danton-ügy* című darabját és Wyspiański *Novemberi éj* című drámáját – többször is. Éppen a brueghelien megfesthető részletek miatt. Magyar rendezők közül Harag György maradt meg számomra Wajdához hasonló képzőművészek. És Zsám-béki Gábor.

Az a színművész, akit Wajda szellemujja megérintett, elindult a világhír felé: Zbigniew Cybulski, Daniel Olbrychski, Wojciech Pszoniak, Zbigniew Zapasiewicz, Jerzy Radziwiłłowicz. E tény is rendezői teljesítményét gazdagítja.

Wajda több művet is újrarendezett. Voltak kudarcai is. A *Gyűrű koronás sassal* (Pierścionek z orłem w koronie) címen 1992-ben bemutatott film a *Hamu és gyémánt* halvány utánzatának bizonyult. Stanisław Wyspiański zseniális drámája, a *Menyegző* három alkalommal is életre kelt Andrzej Wajda változó fénytörésű víziójának megfelelően. Sokan éppen a filmváltozat világsikere nyomán ismerték meg a lengyel drámaíró, aki egyben kiemelkedő képzőművész is volt, mint ezt a krakkói Ferencesek templomának üvegablakai és merész ornamentikájú falfestményei is bizonyítják. Az 1991 júniusában Wajda által harminc év múltán ismét a legegyszerűbb eszközökkel színpadra állított Wyspiański-dráma a krakkói európai kulturális hónap kiemelkedő szellemi eseményének számított. Egy évvel később ezt a rendezői változatot láthatták Salzburgban, s ezt mutatta be a Nemzeti Színház is Budapesten.

A *Menyegző*ről egy dolog – helytől és időtől függetlenül – elmondható: tüzesvas-próbája a színészi tehetségnek, teljesítőképességnek. Vonatkozik ez arra is, aki, úgymond, epizódszerepet játszik. Wajda nem ismeri a „mellékszereplő” fogalmát. Az ő felfogásában a tökéletes részletekből áll össze a remekmű.

A jó előadás persze csak a nézőben bomlik részletekre, szellemi építőelemekre – percekkel, órákkal, napokkal, hetekkel a függöny legördülése után. Ettől kezdve a néző egyszerre színész és rendező. A színmű tartós sikere – szokták volt ilyenkor mondani.

(1980)



BESZÉLGETÉSEK A FILMRENDEZŐKKEL

Krzysztof Zanussi, Feliks Falk, Janusz Zaorski,
Filip Bajon, Jerzy Wójcik

Szinopszis

A jövő számára – ha ilyenről egyáltalán beszélhetünk – lehetséges, hogy Krzysztof Zanussit csak az ABC betűi választják el Krzysztof Baczyńskitól, nem a kor. Filmforgatókönyvének borítója fekete, a cím és a név rajta fehér. Krzysztof Baczyński verseskötete fehér, betűi feketék. A védőszínek Zanussit gyászolják, pedig Baczyński halt meg. A varsói felkelésben. Fejlővést kapott. Zanussi leforgathatja halálának jelenetét. Ugyanabban a házban, ugyanazon az emeleten. Az ablak elé lép. Elnéz abba az irányba, ahonnan a lövés jöhetett. A külső felvételnél nem kell eltávolítani Baczyński emléktábláját. (A halottak napja úgyis koszorúk alá temeti.) Zanussi behozhatja a mesterlövész arcát. (Lehetséges, hogy valamikor becsületes vadorzó volt.) A fásult elégedettségnek nincs múltja, se nemzetisége. A puska távcsöve – a gyermekkor vásári kaleidoszkópja. Ismételje meg úgy

a felvételt, hogy a szálkereszt pontosan a csukott ablak belső keretére essen. Kis idő múlva csússzon oldalt, lejjebb. Az üvegtábla vagy beüvegezetlen tér így ismét négy részre tagódik. Ekkor lépjen az ablak elé, és nézzen abba az irányba, ahonnan a lövés jöhetett. Vérző fejű zászlósukat cipelik a fiúk. Holnapi önmagukat. Zanussi lefényképezheti saját könyvét, a Baczyński sírját borító fekete grántilapot: virágok ravatalát. Körös-körül nyírfák: a csönd hirdetőoszlopai. Kérgük papírlapokká hasadozott. A hallgatásra levelek árnyéka vetül – vérfolt, tinta-folt vagy ujjlenyomat. A film nem lehet színes.

A LÉTEZÉS HARMÓNIAJÁÉRT

Beszélgetés Krzysztof Zanussival

– *Az én nemzedékem számára a hatvanas évek első felében világra nyíló ablakot jelentett Lengyelország. Ablakot, amelyen önmagunkra is ráláthattunk. Másként, mint az ötvenes évek széthasadozott véres üvegén át. S hogy a történelemben gyökerező érzelmeken túl gondolkodó módon kötődtünk Lengyelországhoz, abban meghatározó szerepe volt a lengyel filmnek. Így kínálkozik a kérdés: Önnek mint lengyelnek, mint lengyel filmesnek mi a véleménye, milyen élményei vannak az ötvenes évek lengyel filmjéről, az ún. „lengyel filmiskola” megteremtésének folyamatáról?*

– E folyamatban én is részt vettem. Igaz, „csak” nézőként, de meglehetősen aktív nézőként, lévén alapítója az első lengyel filmklubnak. Az egyenes beszéd hívei voltunk, s ezt a filmklubunk neve is beszédesen, mintegy programként hirdette: *Po prostu*, vagyis „egyenesen, egyszerűen”. A klub a hasonló nevű havilap mellett működött. Talán meglepő, de a havilap munkatársi gárdájához annak idején olyan emberek is tartoztak, akik napjaink lengyel politikájában tevékeny szerepet vállaltak. Elég, ha Jerzy Urban, Daniel Passant vagy Mieczysław Rakowski nevét említem. A lap megszűntetése után a filmklub nevét is átkereszteltük „Cikcakkban”-ra – *Zykzakiem*.

Az 1956 után szervezett filmklubokban lehetőség nyílt arra, hogy megvitassuk az akkor támadt „új hullám” első filmjeit. Ezek a filmek rendkívüli hatással voltak rám, éppúgy, mint az egész filmszerető közönségre. Az emberek – hogy ne mondjak tömegeket – nem csupán szórakozni jártak a moziba, hanem tanulni is. Gondolkodni tanulni – önmagukról, Lengyelországról, lengyeliségükről, nemzeti sajátosságaikról,

archetípusaikról – függetlenül attól, hogy azok pozitívak-e vagy negatívak. A jegyek, jellegek két pólusának erőtere a gondolkodás tere. És ennek a térnek a megteremtéséhez, tudatosításához a lengyel film komoly mértékben hozzájárult. S hogy ez az elképesztő zűrzavart okozó leegyszerűsítő kulturális szemlélet évei után mekkora jelentőséggel bírt, azt nem kell különösebben bizonygatnom.

– *Önre személy szerint kik voltak mégis hatással?*

– Én mindig ahhoz az áramlathoz tartoztam, amely a fősodorról szemben mintegy ellenzékben volt. A lengyel kulturális fősodort több mint százötven éve a romantika jegyei határozzák meg. Ezzel szemben én a racionalista, hogy esztétikai kategóriával éljek, a klasszicista áramlat híve voltam és vagyok ma is. Így hozzám közelebb álltak Munk vagy Has filmjei, mint Wajdáéi. Andrzej Wajda alkotásai lenyűgöztek ugyan, de ezzel együtt fel is bosszantottak, idegesítettek. És hatásuk kettőssége a mai napig nem változott.

– *Azon túl, hogy klubvezető volt, milyen szálakkal kötődött filmhez? Talán tanulmányai révén?*

– Akkoriban egyetemi hallgatóként fizikát tanultam. De lengyel fizikusnak – s ez hosszú évtizedes hagyomány – illő aktív szerepet vállalnia a kultúra területén. Ez alól én sem vonhattam ki magamat. Ellenkezőleg, a kultúra iránti érdeklődésem erősebb volt a fizika irántinál is. A fizika-előadásoknál és gyakorlatoknál jóval szorgalmasabban látogattam Aleksander Jackiewicz stúdiumát. Ez egy lazán körülhatárolható tárgy volt, keretét a film adta. Tehát mindaz szóba került, vita és töprengés tárgya volt, ami a filmmel kapcsolatban állt. Sőt, nemcsak a filmmel, hanem azon túl – a kultúrával. Az elszigeteltség éveinek szellemi lemaradását behozandó, elemző figyelemmel és kritikával fordultunk a nyugat-európai filmek, kulturális értékek felé. Ezek a foglalkozások több olyan emberrel összehoztak, akik később – beleértve a mát is – aktív szerepet játszottak a lengyel filmművészetben, kulturális életben. Az 1956-ot követő első évek tehát rendkívüli formáló, alakító erővel hatottak rám. E korszak emlékét a későbbi kevésbé dinamikus húsz esztendő sem tudta elfásítani bennem.

– *Az írás, mint mondják, bölcsészmania. Fizikusként foglalkozott írással...?*

– Igen. Prózát, mindenekelőtt forgatókönyveket írtam, de az újságírás is érdekelt. Vershez nem volt bátorságom. Talán azért, mert túlságosan szeretem a költészetet, s elegendő erőt sem éreztem ahhoz, hogy magamat a legkötöttebb, legfegyelmetettebb formában fejezzem ki. Ezt egyetemi tanulmányaim sínylették meg. De csak látszólag. Ugyanis éppen a fizikával foglalkoztam legkevesebbet. Nem leltem benne örömet. Rá kellett jönnöm – igaz, elég későn –, hogy az *anyag* nem gyönyörködtet. Hogy csak az ember, az ember létezésének kérdései, dolgai képesek igazán magukkal ragadni. Így nem csoda, hogy az alatt a négy év alatt, amíg fizika szakos diák voltam, inkább a fizikusokat szemléltem, mintsem az anyagot.

– *Mikor került kapcsolatba a filmmel? Már nem mint néző, hanem mint aki a nézőnek kifejez valamit.*

– 1961-ben, négyéves amatőrfilmes múlt után kezdtem rendezői szakon tanulni. Egyetemi klubokban készített filmjeimmel díjakat nyertem. De ha életrajzomban a döntő fordulat idejét keresem, az talán a főiskolán töltött első két-három esztendő után következett be. Ekkorra szüntettem meg ígéretes tehetség lenni, s mindaz, amit csináltam, rendre felhárította a felettes bizottságot. Így azzal az indokkal, hogy „megálltam a fejlődésben”, ki akartak csapni a főiskoláról, s csak kegyelemből engedték meg, hogy évet ismételhessenek.

– *Csak Ön állt meg, úgymond, a fejlődésben? És a diáktársai? Ők? Rájuk hogyan emlékszik?*

– Társaim? Évfolyamtársaim, nemzedéktársaim – ma munkatársaim. S ezzel véleményt is mondtam róluk. Hogy neveket említsek: Antoni Krauze, Edward Żebrowski, Krzysztof Kieślowski.

– *Ennek ellenére felteszem a szokványos kérdést. A szokványosan kényeset, ha tetszik. Volt-e Önök közt versengés? Az egészségesen ösztönzőn kívül, jellemet kikezdő, áskálódó, féltékeny rivalizálás? Őszintén támogatták vagy álnokul gáncsolták egymást?*

– Az ösztönökben bizonyára a jó és rossz tulajdonságok, indulatok minden árnyalata működött. De minket annyira felháborított az, ahogy az idősebb kollégáink megítéltek, elkönyveltek, beskatulyáztak bennünket. Annyira taszított a körükben uralkodó feudális viszony, esztelen versengés, féltékenykedés, az egymás iránti türelmetlenség, hogy nagyon-nagyon szerettünk volna egymással szemben másmilyenek lenni. Vagyis tisztességesek. Később pedig, kikerülván az idősebbek fonák hatása alól, a nehezedő társadalmi-történelmi körülmények tömörítettek bennünket egységfrontba. E pillanatban is, a lengyel filmvilág egy egészen különös, kivételes művész társadalmat képez, amelyben az ember embernek társa, megértő barátja. Ismerjük egymás gyengéit, és meg tudunk egymásnak bocsátani. Igaz, próbára tevő pillanatokban kellett helytállnunk, erkölcsből vizsgát tennünk. Nemegyszer próbáltuk bennünket megosztani, egymásnak ugrasztani: hol egyikünkről, hol másikunkról terjesztettek lélekmérgező, sunyi pletykákat. Várva, hogy ez vagy az majd enged a sziszegő „csábításnak”, álarcos „bűbájolásnak”. De már túlságosan összekovácsolódtunk erkölcsileg is, társadalmilag is. Bármerre járok a világban, beleértve Magyarországot is, úgy érzem, a filmesek másutt sokkal elszigeteltebbek, atomizáltabbak, kevésbé ismerik egymást. Nem éltető reflexük, hogy összejárjanak, közös dolgukat meghányják-vessék, s ha kell, szentségeljenek is különvéleményük védelmében. De mindig szeretettel és megértéssel. Mi, a főttebb említettekkel együtt, heves vitákat folytatunk – esztétikai elveink, kifogásaink kapcsán –, akár durva szemrehányásokat is teszünk egymásnak. De mindezeken túl, mivel a lengyel filmvilágban kialakult egy erkölcsi értékrend, tudjuk, kire lehet számítani, s ha lehet, meddig a pontig; ki a gyengébb vagy erősebb; ki ingadozó, ki bátor; ki a túlságosan bátor, aki aztán megretten saját bátorságától. Mert azért különbözőek vagyunk, s mégis képesek egy sajátos, ritka egységet alkotni. És ezt szépek tartom, s remélem, az eljövendőben is sikerül ezen egységet megőrizni.

– *Tehát húsz év múlva is „ifjak” tudtak maradni, hogy ezúttal a lengyel romantika meghatározó kategóriájával éljek.*

– Ebben az értelemben igen. De körülmények is hozzásegítettek. Az ártalmas, káros körülmények.

– *Mi volt az első nagyobb vállalkozása, játékfilmje?*

A *Kristályszerkezet* (Nálunk *Közzjáték* címmel vetítették – K. I.). 1969-ben készítettem, harmincéves debütánsként. A film az 1968-as megrázkódtatás után született. Nagyon szomorú. Ma is időszerűnek tetszhet. Talán ez volt az első filmes bemutatkozás 1968 után.

– *1968 több filmjében is felvillan, rövidebb-hosszabb életre kel.*

– Igen, a lengyel filmek közül az *Illumináció* az első, amelyben utalás történik az 1968-as lengyel válságra. De a *Védőszínekben* is szó van róla.

– *A mögénk került pillanat, perc, óra, esztendő, évtized múltunk, de részét képezi jelenünknek. Ezért sem lehet tőle elszakadni. A Ritka látogató című filmje is mintha sűrítve azt bizonyítaná: az ember meghatározott a múltja által.*

– Igen, erről sohasem mulasztottam el beszélni. Különösen akkor fejtettem ki a vele kapcsolatos véleményemet hangsúlyosan, amikor a nyugati világot hatalmába kerítette egy divatos ábránd, illúzió; mármint, hogy az ember szabad, s hogy a szabadságát szerfölött egyszerűen megszerezheti. Elegendő, ha megtagadja a múltját, „előzményeit”. Az a véleményem, hogy a szabadság, a szabaddá válás sokkal mélyebb folyamat. Belső szabadságunkat inkább önmagunk megismerése és megértése által érhetjük el, küzdetjük ki, nem pedig annak tagadása által, ami egyébként is tagadhatatlan. Ezért húzom alá, hogy mindennemű emberi változás, belső haladás, fejlődés csak azáltal lehetséges, ha az ember *megismeri*, nem pedig *megtagadja* önnön természetét. És ennél a pontnál akarva-akaratlan beleütközünk a belső emigráció kérdésébe. Vajon emberi méltóságunkat szabad-e, lehetséges-e megőriznünk azon az áron, hogy lemondunk a próbára tevő pályáról, karrierről, s ezáltal a létezésünk harmóniáját biztosító esetleges elégedettség-érzésről. Az önmagunkkal való megelégedettségről. A válasz erre nem lehet sem egyértelmű igen, sem egyértelmű nem. Egyik hősöm lemondott fényesnek ígérkező karrierjéről. Egy isten háta mögötti falu meteorológiai

megfigyelőállomásán húzódott meg lemondva mindarról – utazás, vezetői állás, becsvágyát kielégítő megbízatások stb. –, ami korábban irigységének tárgyát képezte, de amiről tudta, hogy csak intrikák, csalárdság, aljasság, jellemtelenség árán érhető el. S mindezt túl nagy árnak érezte. És ez az a csapda, amelybe húsz év múltán is belezuhanhat az ember.

– *Ha már az emberi értékekről van szó. Önnek a szerelmet is van bátorsága tisztelni. Legalábbis erre lehet következtetni a Mérleg című filmjéből, amelyben a férfi és a nő kapcsolata nem napjaink szokványos sémája szerint elevenedik meg, s ezáltal nem is ég ki lobbanásszerűen.*

– Én nem a szerelmet tartottam elsődlegesnek ebben a filmemben. Kiinduló pontom ismételten a szabadság motívuma volt. A főhős, a nő egyszeriben áldozatul esik szabadsága képzetének, jóllehet ez a képzet hamis. Szabadságának ugyanis éppen az a valóságos tartópillére, hogy bizonyos kísértéseket, csalóka ábrándokat végül is képes elűzni magától azért az emberért, aki hosszú ideje társa, még ha – másokhoz hasonlóan – távol áll is attól, hogy eszményi legyen, de akit a nő mégiscsak szabadon, szabad akaratából választott egyszer. A szabadság – belső meggyőződésből fakadó lemondás, önkorlátozás. A szabadság nem lehet spontán, nem lehet az ingerek, az érzelmi reflexek egyedurialma, nem lehet az ösztönökhöz való visszatérés. Még ha bizonyos ideológiák, divatos eszmeáramlatok ezt is hirdetik. Ennek a filmnek viszonylag nagy sikere volt nyugaton, az Egyesült Államokban. A nő felszabadulásának filmdokumentumaként értelmezték, szomorú lezárású feminista filmnek. De számomra nem feminista film, s a zárókép is megnyugtató: az asszony visszatárlt önmagához, megtalálta igazát, amely az volt, hogy másokért áldozatot hozzon. Ne futó, mulékony passziókért éljen, hanem a családjáért.

– *Persze, másokért hozott áldozatainak, végül is, csalódássorozat a következménye.*

– Ez szinte természetes. Tisztességes magatartásáért senki sem számíthat jutalomra. Filmjeimben erre is vissza-visszatérően utalok. Riaszt az az erkölcsösség, amely – még ha tudat alatt is – abban reménykedik, hogy az erény, az erényesség megjutalmaztatik. A *Konstans* utolsó kép-

sora, drámai módon, pontosan az ellenkezőjét mutatja be, bizonyítja. A főhős, aki megszállottan küzd azért, hogy feddhetetlen, tisztességes, tiszta maradjon, véletlenül halálos balesetet idéz elő, legalábbis lehetőségét annak, hogy egy gyermek halálát okozza. Vagyis öljön. Így abban a pillanatban a sors részéről rettenetes igazságtalanság éri. Ezt tudatosan nyomatékosítottam a záróképben. Azért, hogy eloszlassak egy illúziót. Annak illúzióját, hogy érdemes tisztességesnek lenni, mert általa elviselhetőbb, könnyebb lesz az élet. Nem lesz könnyebb. És tisztességért senki se számítson jutalomra. A tisztesség igénye, az erkölcsi tisztaság igénye egy mélyebb belső imperatívusból fakad, s olyan premisszákon nyugszik, amelyek eleve nem reménykednek jutalomban.

– *Az Illumináció című film főhőse is a tisztességes emberek közé tartozik. E filmnek azonban nem a tisztességből fakadó konfliktus a meghatározó motívuma. Sokkal inkább az emberi lét értelmének vagy értelmetlenségének a boncolgatása, s ezzel mintegy párhuzamosan vagy ennek hátterében, a lengyel társadalom legégetőbb kérdéseinek megvilágítása. Ezt a kettősség, tehát a külső társadalmi konfliktusnak és a töprengő ember belső konfliktusának egyidejű bemutatása jellemző Önre.*

– Az *Illumináció*ban ugyanazt a kérdést feszegettem, amit már a *Kristályszerkezetben*, s később a *Konstansban* is felvettem: a lét értelmezése. Ezt folytattam nyugaton készített első filmemben, az *Imperatívuszban* is, amely szintén az ember meghatározottságáról, behatároltságáról és szabadságáról szól. Ez utóbbi film sokkal filozofikusabb, mivel nem ismervén és értvén annyira a nyugati társadalmat, nem is példálózhattam vele. De mint minden oeuvre-nek, a filmes életműnek is lehet olyan vezérmotívuma, amelyhez létrehozója folyton visszatér.

– *Filmjeiből kivehető, hogy jónak lenni sokkal izgalmasabb, mint rossznak, gonosznak.*

– Kétségtelen, de engem a rossz ugyanúgy érdekel, ahogyan a jó. Mármost a metafizikai értelemben vett rossz. Filmjeimben felfedezhető egy ezzel kapcsolatos sor. Ahogy Bernard Shaw írt kellemes és irritáló darabokat, én a jóról és a rosszról csináltam felváltva filmet. Sőt, erről

a meghatározó ellentétpárról páros filmet készítettem: a *Konstansra* és a *Kontraktusra* gondolok. Ezek a filmek mintegy ugyanazon éremnek, társadalomnak, korszaknak két oldalát mutatják be.

A rossz komoly szerepet játszik a *Ritka látogatóban* (*Życie rodzinne*) és a *Védőszínekben*. A *Védőszínek* a rosszról készített tanulmányként is felfogható. Most készítettem nyugaton egy televíziós filmet, amely a boldogságot lehetetlenné tevő emberi rossz különféle árnyalatainak elemzése. Nemrégiben írtam egy hasonló indíttatású forgatókönyvet. A benne foglalt eseménysor némileg Magyarországot is érinti. A történet a 19. század középső harmadának végén játszódik. Főhőse Habsburg Miksa szolgája – egyébként történelmileg létező alak. Azért keltette fel az érdeklődésemet, mert meggyőződésem szerint megtestesítője volt a rossznak, a gonosznak. Szép volt, intelligens és elképesztően aljas. Aljasságával akarta büntetni a világot azért, mert az nem tökéletes. Mondhatni: a bukott angyal küldetését vállalta magára. Létezése és tevékenysége kihívás volt a világgal szemben. Bizonyítéka annak, hogy nem létezik semmilyen magasabb rend, elrendezettség, nincs Isten, aki befolyással lehetne az ember sorsára.

– *Vonzó téma egy alkotónak, de mit szól hozzá a néző?*

– Szomorú és elgondolkodtató, hogy azok a filmek, amelyek az erényt tanulmányozzák, szinte taszítják a nézőket. Míg az aljasságot bemutató mozik valósággal vonzzák a közönséget. Statisztikailag mérhető módon. Talán azért, mert a néző szívesebben áll fel azzal a tudattal, hogy jobb, különb azoknál, akiket látott. Az emberek manapság nem szívesen szembesülnek az olyan hősökkel, akik erkölcsileg tökéletesebbek náluk és azt sugallják, hogy valami hibádzik körülöttük, mármint nézőik körül. Például, hogy keveset követelnek maguktól. Már a pusztaszme is, amely azt parancsolja, hogy az ember legyen igényes önmagával szemben, mennyire népszerűtlen. Közhely, ha azt mondjuk: az ember kényelembe tepedt. Szomorú közhely, de annál inkább hangoztatnunk kell, mert tepedtsége erkölcsi tepedtség is. Az ember lassan már hallani sem akar arról, hogy többre képes annál, mint ami, vagy amit elvégzett. Mennyire kész a felelettel, hogy már minden tőle telhetőt

megtett, többet már ne is várjanak tőle. A nagy ideológiáknak, vallásoknak számot kell vetniük azzal, hogy a híveik és hívőik görcsbe merevednek, ha arra ösztönzik, biztatják, bátorítják őket, hogy belsőleg fejlődjenek s nőjenek fölébe mindannak, ami alkalmasint a vállukra nehezedik. S az ember nemcsak szelleméről, pszichikumáról mond le, hanem fizikumáról is. Már a testével sem törődik. Reménytelenül lusta, megalkuvó. Szíves-örömmel belenyugszik abba, hogy szervezetének, az izmai által biztosított képességeinek csak pár százalékát használja ki. Szellemének, agyának, lelkének képességeit még annyira sem.

– *Mint mondják: az ember felelős az arcáért. Negyvenéves kora után már törődnie kell vonásaival, amelyek az évek múlásával egyre árulkodóbbak lehetnek. Csak körül kell nézni.*

– Érdekes gondolat. Krzysztof Kiesłowski barátom ugyanezt hangoztatja. Azzal a különbséggel, hogy szerinte az ember már harmincéves kor után felelős az arcáért. El lehet érte ítélni, mert rávall. Ha az arc ostobaságot vagy sunyiságot sugall, nagy általánosságban megegyezhet gazdájának szellemi, lelki tulajdonságaival. Persze ismerek ellenkező példákat, amikor a természet eleve rút, nyomott arccal „sújt” valakit, s bensőjén munkálkodva – egy idő után – teszem azt; éppen harmincéves kora után, rokonszenves emberi vonások izzítják át az arcát, s lassanként eltűnik róla a szem, az orr vagy az áll aránytalanságából eredő csúfság.

Persze erre a külsőleg is tükröződő, látható belső változásra, alakulásra, fejlődésre kevés ember képes. Mi ösztökélje, bátorítsa? A társadalom a legkritikább esetben vállalkozik rá. Mintha az ember lemondott volna a nagyság utáni vágyról, az önmegvalósítás gigászi lehetőségéről, magáról az önmegvalósításról, kiteljesedésről. És ez szörnyen veszélyes. Az embert arra ösztönzi, hogy ne nőjön, ne fejlődjék, hanem inkább törődjék bele, szokjon hozzá, hogy az, ami, az, aki. Ez a reakciós gondolkodás vagy a visszafogott, „leföldelt” cselekvésben rejlő reakciósság veleje. Függetlenül attól, hogy filozófiai, társadalmi, közgazdasági vagy politikai gondolkodásról van-e szó. Számomra a reakciósságnak már régén ez a kritériuma. Az emberek manapság gyakran öltenek magukra

különféle megtévesztő ideológiai álcaruhákat. Ha egy társadalomban ragyogó elmék, fényes jellemek, tisztességes emberek nevelődnek, növekednek fel, akkor az a társadalom – az én szememben – haladó, ha idiótákat nevel, nem is lehet minősíteni.

– *Ha már a társadalomról van szó, kínálkozó, hogy a Védőszínekről beszéljünk. Úgy vélem, a lengyel filmek közül ez adta a legtöbb, legidősebb jelzést a hetvenes évek lengyel társadalmának válságáról...*

– Igen. Kétségtelen, hogy az ún. negatív filmek közül a *Védőszínek*-ben és a *Kontraktus*-ban az átlagosnál több a szociológiai típusú észrevétel, megjegyzés, jelzés. A *Védőszínek* talán többet és mélyebben filozofál az emberi korrupcióról, keresve annak mechanizmusát. Ami azt illeti, nekem ezek a filmek hozták a legnagyobb sikert, jóllehet én kevésbé szeretem őket, mivel bizonyos dühnek, ingerültségnek a kifejezése. A *Védőszínek* járványszerű látogatottságára egy számadat: a filmet több mint kétmillió ember nézte meg Lengyelországban. Ennek örülök, de tisztában vagyok a mögöttes okokkal is. Amikor néhány esztendővel később a televízió sugározta, az emberek már nyugodtabban, bölcsebben fogadták. Talán alaposabban megemésztették. Nem kerülte el a figyelmüket az a motívum sem, amelynek bemutatására szerfölött nagy súlyt fektettem a *Védőszínek*-ben.

– *Az eddig felsoroltakon kívül, melyik az a motívum?*

– Az ember és a természet kapcsolata, viszonya. Mégpedig ez a kapcsolat elég fonák. Én ugyanis elvetem a frazeológiát, amely azt hangoztatja, hogy térjünk vissza a természethez, mert az az igazi harmónia forrása.

– *Vagyis Rousseau-ról van szó?*

– Az ő unos-untig idézett gondolatáról, amely gyakran szolgált arra, hogy elfedjék, bagatellizálják, szétmaszatolják vele az emberi kultúra valamennyi értékét. Márpedig a kultúrát többek között éppen azért hozta létre az ember, hogy általa fékezze meg, csillapítsa le a benne, azaz az emberben lapuló önző, agresszív állatot is. Az, hogy a naiv angol diáklány kendőt köt a madarakra vadászó macskára, hogy elijessze áldozatait, még nem más, mint hiábavaló rosszmájúság. Én inkább azzal

a tétellel szálltam vitába, amit az erkölcstelen docens fejt ki erkölcs-
csőszködő előadásában. Előadásának ördögi volta abban rejlik, hogy
bizonygatja: a gátlástalan cselekvés – vagyis törtetés – nem más, mint
a természettel harmonizálás kifejezése. A darwini evolúciós elmélet
szerint a legjobb, a legerősebb győz, mert ügyesen fölfalja a gyöngébbe-
ket. Polemizálni ezzel polemizáltam, de ez elkerülte azok figyelmét,
akik csak a film publicista hevületét látták a mozivásznon.

– *Később visszatért-e az Ön által ily fontosnak ítélt természetmoti-
vumhoz?*

– Igen. Lengyelországban, de nyugatnémet pénzen készítettem egy
filmet – címe: *Út az éjszakában* –, amelyben továbbmentem a fentebb
említett párhuzam leleplezésében. Rámutattam, hogy a hitlerizmus
a maga barbárság-kultuszával egy nagy visszatérés volt a természethez.
Ami a hitleri mitológiában az *Urwald*ba, a germán őserengetegbe, a ger-
mán harcosokhoz való visszatérés, az nem más, mint az ember vadállat-
ságához való hátrálás – a „zsidó-keresztény kultúra” ellenében, amely
akadályt jelentett a hitleri ideológia számára.

Azért nyúlok újra és újra ehhez a témához, hogy emlékeztessenek:
a kultúra – választás, emberi tevékenység eredménye, az ember terem-
ménye, nem pedig génjeibe zárt, génjeiben hordozott valami. Mivel
ember alkotta, rendkívül könnyen elpusztítható, s újrateremtése pokoli-
an hosszú ideig tart.

– Egy távoli országból (Z dalekiego kraju) című utolsó filmjét II.
János Pál pápáról készítette 1981-ben. Néhány mondatban be tudná
mutatni nekünk?

– Pályafutásom egyetlen filmje, amelyet megrendelésre készítettem.
Életem egyetlen engedménye. Kivétel. Kivételes engedmény, mert mint
művész nem mehetek bele abba, hogy élő emberről készítsék műalko-
tást, még ha az film is. Az ilyen mű ugyanis a hagiográfia lehetőségével
fenyeget, és ez ízléstelen. Így a nevemet sem adhatom hozzá. Tehát
kibúvót kerestem. Vagyis, a lényegre térve: nem a pápáról beszélek egy
az egyben, hanem arról a korszakról, amelynek ő is tanúja. Ezt a formu-
lát Andrej Tarkovszkij *Andrej Rubljov* című filmjéből kölcsönöztem.

A címhős-tanú elmeséli Lengyelország ötven esztendejét, rámutatva, hogy a katolicizmus miként ivódott bele mentalitásunkba, milyen a kapcsolata a szocialista ideológiával, melyek az érintkezési és feszültségeteremtő pontjaik, felületeik. Összegezve: a film Lengyelországról szól – külföldieknek. És kizárólag külföldieknek, mert mindaz, amit benne megmutatok, a lengyelek számára magától értetődő, nyilvánvaló. Hiszen számos ismert sztereotípiát kellett felhasználnom, hogy a távoli texasi néző egyet s mást megértsen hazámról.

A film persze ezzel együtt rendkívül bonyolult. Számomra sok tekintetben értékes, tanulságos munka volt. Kitűnő angol színészekkel dolgoztam együtt, akiket – szerepükből következően – lengyelekké kellett tennem. A sokmillió szuperprodukciónak révén első ízben élhettem olyan epikus filmtechnikai eszközökkel, amelyekhez azelőtt sohasem lehetett szerencsém. És ez felszabadítóan hatott rám. Kiderült, hogy számos korábbi aggályommal nyugodtan leszámolhatok. Az első húsz percet szívesen aláírnám, készséggel elfogadnám életművem részének. Ötezer statiszta mozgatásával vettem fel egy zárandokjelenetet. Elégedett vagyok vele. Ilyesmit azelőtt még forgatókönyvbe se mertem volna beleírni. Forgattam egy gigantikus csatajelenetet – Krakó felszabadításának történelmi epizódját. Tapasztalataimat gazdagította ez is. Azelőtt sohasem irányítottam tank-hadoszlopokat, sohasem húztam el vadászgépekkel egy város fölött. Eszköztáram gazdagítása szempontjából tehát kétségtelenül hasznos volt a film. De végül is egy kompromisszum műve, s így miután túl voltam rajta, megkönnyebbülten tértem vissza saját elképzeléseimhez, forgatókönyveimhez, „meghittebb”, filozofikusabb témáimhoz.

– *Melyek ezek?*

– Idén télen már Lengyelországban akarok filmezni. Mert Wajdához hasonlóan én is otthon akarok dolgozni, bármily nehéz is – gazdaságilag, „filmgazdaságilag” – a helyzet, s bármily tág lehetőségeim is vannak arra, hogy külföldön forgassak. Tehát valamit az odahaza készítenő filmről. Címe: *A nyugodt nap éve* (Rok spokojnego słońca). Idősebb emberek kései szerelmének történetéről szól. Közvetlenül a háború után

játszódik. A két ember őrlő dilemmája: egy nyugodtabb és könnyebb élet reményében elhagyják-e az országot vagy maradjanak – annak biztos tudatában, hogy életük drámaian nehéz lesz. Egy olyan dilemmáról van szó, amely mit sem veszített időszerűségéből. A főszerepeket Maja Komorowska és az amerikai Walter Scott fogják játszani.

Ezt követően egy nagyszabású nemzetközi, francia–nyugatnémet–olasz filmet tervezek Habsburg Miksáról, a szolgájáról és a mexikói katonai expedícióról.

– *Tehát a mexikói szabadságharcról is. Tud róla, hogy több mint ezer magyar harcolt a mexikóiak oldalán? A Ferenc József által testvéröccse megsegítésére kiküldött expedíciós seregből szöktek át hozzájuk. Tízegynéhányan közülük megkapták a mexikói szabadságharc hőse kitüntetését.*

– Erről így nem tudtam, de az átnézett dokumentumokban feltűnő gyakorisággal találkoztam magyar nevekkal. Mostani budapesti tartózkodásom során arcokat, tehát színészeket is kerestem a forgatókönyvbe írt magyar nevekhez, alakokhoz, szerepekhez.

(1983)

CSELEKVŐ SZEMLÉLŐDÉS

Beszélgetés Feliks Falkkal

– *A Poznańban 1981 koranyara óta álló gigantikus történelmi emlékművön öt évszám olvasható: 1956, 1968, 1970, 1976, 1980. Ezek a dátumok nemcsak közösségi és egyéni drámák, sorsfordulók megkövülten is beszédes jelképei, eszmék számsorra összeálló jelei, a csattogó hit, lobogó lelkesedés, elnémult becsapottság és becsapódás, dadogó újrazéhdések tömör tartalomjegyzékei. A lengyel filmtörténet egyes fejezteit is e tájékoztató dátumok alapján lehet fellapozni. 1956 a „lengyel filmiskola” kezdetét, Andrzej Wajdáék korszaknyitó fellépését jelzi, 1968 táján ismerheti meg a lengyel közönség a Wajdáékat követő nemzedéket, Krzysztof Zanussinak és társainak első alkotásait. A háború után jelentkező harmadik filmes nemzedék fellépése a hetvenes évek középső harmadára, a sikerpropaganda, a nagy kölcsönfelvételek, élet-színvonal-emelések, gazdasági beruházások és melléfogások, politikai bizonytalanságok évtizedének derekára esik. Arra az időszakra, amikor nemcsak az olajárak emelkedtek váratlanul, hanem, a magát gyakorlatilag minden tekintetben csálhatatlannak hívó felső vezetés legnagyobb meglepetésére, a társadalmi elégedetlenség is. Pedig „a köztársaság romlásáról” a lengyel filmek némelyike sokkolóan pontos képsorokat készített a hetvenes években. De szólnunk konkrétan: ezt a korszakot talán az Ön Báltredező (Wodzirej) című filmje leplezte le a legbrutálisabban. A brutalitáson ezúttal nem durvaságot, hanem kíméletlen nyíltságot és hitelességet értek. Mivel e filmhez még szüükségszerűen visszatérünk, kérem, beszéljen az Ön nemzedékének meghatározó erkölcsi, eszmei, művészi jegyeiről.*

– Nem tudom, képes vagyok-e bármi okosat is mondani. Az imént érkeztem meg Szombathelyről, ahol végigbeszéltem a délutánt. Vagy negyven ember kérdéseire kellett összpontosítanom, válaszolnom. Kétségtelenül kiderült, hogy Magyarországon csak az Ön által említett első nemzedék tagjai, a „lengyel filmiskolában” szereplők igazán ismertek. Az utánuk következők közül talán Krzysztof Zanussi. Valóban, lehet, hogy a felsoroltak közül az én nemzedékem indult, állt a kamera mögé a legbonyolultabb időszakban. A hetvenes években ugyanis ránk merőben más feladatot bízott a kultúra, a film. Emiatt is el kellett szakadnunk elődeinktől, a „lengyel filmiskolától”, s a Zanussi, Jerzy Skolimowski, Radosław Piwowarski által képviselt, úgynevezett „harmadik filmművészettől”. A normális emberi kapcsolatokon túl aligha fűzött össze minket bármi is. Talán bizonyos nézetazonosság. Ki tudja? Egy dolog azonban kétségtelen: a mi viszonyunk más volt a filmhez, a mozihoz. Annak, amit el akartunk mondani, nem a történelem volt a forrása, s még csak nem is a történelem megközelítése, ellentétben a „lengyel filmiskola” alapítóival. A história csöppet sem érdekelt minket. Már csak azért sem, mert a háborút mint témát kipipálták, csaknem mindent elmondtak róla, amit érdemes volt. Bennünket a mi jelenünk érdekelt, közvetlenül, mondhatni naprakészen az a kor, amelyben éltünk. Éppen ezért jelenkorunkat, a jelenünkhöz való viszonyunkat akartuk filmjeinkben kifejezni. De hozzá kell tennem, hogy mindennapjainkon más-honnan elindulva akartuk átrágni magunkat, vagyis nem a filmművészet esztétikai irányjelzői felől, mint közvetlen elődeink, a „harmadik filmművészet” képviselői, Jerzy Skolimowski, Witold Leszczyński és mások. Ők ugyanis arra törekedtek, hogy saját filmnyelvüket megteremtsék. Minket a valóság érdekelt, a politika, a társadalmi konfliktusok szaporodó halmaza. Beszélni róluk akartunk. Még hozzá a lehető legegyszerűbben és legigazabban. Ebből következően szüntelenül értek és érnek szemrehányások – egyébként mindnyájunkat, akik a „morális felrázás filmművészetét” megteremtettük –, hogy a valóság indigói vagyunk.

– *A lengyel irodalomban a hatvanas évek végén szerveződött krakói „Most” (Teraz) csoport, amelyet Julian Kornhauser, Adam Zaga-*

jewski, Wit Jaworski neve fémjelzett, egyebek között azzal a programmal lépett fel, hogy a társadalom időszerű megoldatlan kérdéseinek bemutatása az irodalomban, beleértve a költészetet is, visszakaphassa létjogát és hitelét. A ma „körülírandó” világát szembefordították az 1956 után induló úgynevezett „Kortárs” (Współczesność) nemzedéknek a pusztán esztétikai cölöpjeire állított, s mindent, ami a föld egy behatárolt részén történik, lenéző, kirekesztő világával. A társadalom felé forduló, a tettet nyíltan vállaló literátorokat újromantikusoknak is nevezték. Önöket nem?

– Tény, hogy a hatvanas évek és részben a hetvenes évek lengyel irodalma elsősorban az új formák létrehozására koncentrált. Képviselőit kevésbé érdekelte a valóság, a róla szóló igazság kimondása. Ez utóbbi ugyanis kellemetlenségekkel, konkrét hátrányokkal járhatott. Persze, akadtak kivételek, valóságfeltáró igénnyel megírt könyvek, de ezek hiteltelenek, kompromisszumokkal tarkítottak voltak. Ez az oka, hogy mi magunk írtuk a forgatókönyveket. Azokat a problémákat, amelyeket a mából filmre akartunk vinni, az irodalom voltaképpen kikerülte. Amikor filmjeink zöme, a „morális felrázás filmművészete” a társadalomból döbbenetes visszhangot, hatást váltott ki, megfogalmazódott, hogy a lengyel film sokkal messzebbre ment, mint az irodalom, hogy a valóságfeltárás hátországában, a feltáráshoz szükséges eszközök keresésében megelőzte az irodalmat. Ez egyben a lengyel film megújulását is jelenti. Ilyen jellegű megújulásra más művészet akkortájt képtelen volt Lengyelországban.

– Akkortájt, tehát a hetvenes évek második felében. Melyek a „morális felrázás” irányzatának első filmjei?

– Nem akarok filmtörténész szerepében tetszelegni. Inkább saját filmjeimről beszelnék. Az mindenesetre leszögezhető, hogy a váltás, az indulás dokumentumfilmekkel kezdődött. A „morális felrázás” játékfilmjeit rendezők egy része – Tomasz Żygadło, Krzysztof Kieślowski, Włodzimierz Łoziński, Grzegorz Królikiewicz – előbb érdekes, bátor, leleplező-rámutató dokumentumfilmeket készített. A hetvenes évek Lengyelországa ehhez izgalmas anyagot szolgáltatott. Ezek a dokumen-

tumfilmek felfoghatók úgy is, hogy tanulmányok voltak a majdan elkészítendő játékfilmekhez. Minősítésük, az időrendi érdemek felállítása, megállapítása a kritikusok dolga.

– *Azért, mert mások minősítése ez esetben önminősítés is. Akarva-akaratlan. Beszéljen, kérem, a saját indulásáról.*

– Én tulajdonképpen két debütáló filmemről tehetek említést. Az egyik, az *Éjszakai szálláshely* (Nocleg), félórás tévéfilm volt. Wajda „X” stúdiójában készítettem. Egyébként mindig az ő általa vezetett közösségben dolgoztam, míg stúdióját fel nem oszlatták. Ebben a rövidfilmben is felfedezhetők az erkölcsi problémák iránti érdeklődésem jegyei. Ezt követte első mozifilmem, *A nyár derekán* (W środku lata), amely kissé más, mint későbbi munkáim. A morális szál azonban ennek történetén is végigfut, mint egy lázgörbe.

– *És ezt a filmjét követte a Bálrendező, amely Önt egyszeriben közismertté tette, mind a szakma, mind a nagyközönség számára. Ön e filmjében bemutatta azt, hogy mivé torzul egy „alulról”, azaz demokratikus módon ellenőrizhetetlen társadalom, hatalmi szerkezet. Az ellenőrizhetetlenség ugyanis egy idő után szabályozhatatlanságot jelent, illetve olyan kaotikus szabályozottságot, amely csak kivételes időkre, kivételes helyzetre, állapotra jellemző. Kazimierz Wyka, a kitűnő irodalomtörténész Látszat-élet című, 1946-ban megjelent könyvében leírja, hogy a háborús évek miként torzították el a lengyel társadalmat. Akkor, a lét és nemlét választóvonalán, senkiföldjén túlélésre berendezkedve egy kiló liszt beszerzése is a társadalom nagy tömegeinek mozgásával, mozgósításával járt együtt. Hihetetlen közösségi energiák porladtak el egy abszurd környezetben. De mégiscsak arról volt szó, hogy egyén és közösség éhen ne haljon. A felsőbb utasítások betartásával ugyanis elpusztult volna. Magatartását, cselekvései reflexeit helyzete indokolta.*

A Bálrendező a hetvenes évek második felét mutatja be. Saját érdekében itt is mindenki nyüzsgő, lótfut, hihetetlenül aktív, tette kész, s ez azt a hamis látszatot kelti, hogy maga a társadalom, a közösség ilyen tevékeny. S ha ilyen tevékeny, természetes, hogy gyarapszik, fejlődik. Holott ez csak a vegetálás tünete. A társadalom vegetálása pedig az

egyén gyors morális bomlásával, rothadásával jár együtt. A magára valamit adó személyiség – a személyiségen a lelki és szellemi kultúra még működőképes jegyeit értem – előbb-utóbb fellázad erkölcsi szétrohasztása ellen. Az emberi méltóságért és kenyérért való lázadás minőségileg különbözik. Ki akar a Bálrendező Danielakja lenni? A Bálrendező, igaz, hogy csak az erkölcsi bomlást, a hetvenes évek második felének látszat-életét mutatja be, de ahogy a közönség fogadta a filmet, bizonyítja, hogy az emberek mindinkább készek voltak emberi méltóságuk visszaszerzésére.

– Jólesik mindezt Budapesten hallani. Tény, hogy a *Bálrendező* bizonyos felsőbb ellenállás leküzdése után műsorra került, sikert aratott. A sikert elsősorban a közönségnek köszönhettem, amely elfogadta, magáénak érezte. Ezt bizonyítja látogatottsága és a nyomán támadt vitasorozat. A siker a lengyel filmművészetben elfoglalt helyemet is módosította, de ezt a tényt azért nem kell eltúlozni. A szakma várta, hogy a következő filmem milyen lesz, vajon megerősíti-e vagy inkább gyengíti a *Bálrendező* révén elért pozícióm. És ez természetes.

– *A hetvenes évek második felében a Bálrendezőéhez hasonló sikert még két film – a Márványember és a Védőszínek aratott...*

– Igen, úgy alakult, hogy e három film – Wajdáé, Zanussié és az enyém – többé-kevésbe egy időben jelent meg a moziban, s mondanivalójuk is hasonló volt.

– *Hogy nem publicisztikai indíttatású sikerről beszélhetünk, azt talán az is bizonyítja, hogy miután nyolc év elmúltával Az év hőse (Bohater roku) című film bemutatása alkalmából a Bálrendezőt felhívták, mit sem veszített népszerűségéből. Tehát többnek bizonyult, mint a közönség őszinteség-igényének publicisztikai kielégítése. Ennek élme nye a lengyel társadalom számára már természetes. Vagyis arról van szó, hogy a Bálrendező érett műalkotás.*

– A korszak számos filmjét bélyegezték meg mint publicisztikai jellegű alkotást. Az én *Esély* (Szansa) című következő filmemet is. Kieślowski *Amatőr* (Amator) című filmje ellen is ezt hozták fel kifogásként. Az *Amatőrt* nemrégiben sugározta a televízió. A közvélemény reagálás-

ból ítélve kiderül, hogy egyáltalán nem avult el. Ugyanolyan érdeklődéssel nézték, ha nem nagyobb, mint annak idején, hiszen a filmmel kapcsolatos kételyeket megcáfolták a közbejött események. Maradandó voltát bizonyítja az is, hogy új, eddig észre sem vett jegyei kerültek előtérbe. Persze, nem minden hasonló indulattal készített film állta ki az idő próbáját.

– *Önök kivételes szerencséje volt: hitelesen életre kelthette a Bálrendező romlott, de karrierje szempontjából szépreményű főhősét, Danielakot egy kilenc évvel későbbi filmjében, Az év hősében. E rendhagyó folytatáshoz komoly mértékben hozzájárult a történelem is. Az 1980–1982-es eseményekre gondolok. Ön 1980–81-et mintha gondolatjelek közé illesztette volna. Egyrészt készített egy filmet az ötvenes évekről. (Magyarországon Ez volt a jazz! [Był jazz] címmel játszották. Talán pontosabb lett volna az És volt a jazz! cím, az „és volt Sztálin, és volt Gomułka, és volt...” köznap fordulatát követve.) És készített egy filmet az 1981-et követő időkről. Nem szándékozott-e, nem szándékozik-e a gondolatjeleket eltüntetni?*

– E gondolatjelek szükségesek. Meggyőződésem, hogy a Szolidaritás időszakáról majd tíz év elteltével lehet hiteles, jó filmet készíteni. A *Hamu és gyémántot*, a benne ábrázolt reményeket és kételyeket 1945-öt követően több mint tíz évvel vitte filmszalagra Wajda. Frissiben, még 1981-ben filmet készíteni a lázasan pergő eseményekről értelmetlen lett volna. Ami lejátszódott, izgalmasabb volt, mint a leginkább magával ragadó film.

– *Abban, hogy 1981-ben az ötvenes évekről készített filmet...*

– Abban nincs semmi célzatosság, s meghátrálás... Az ötvenes évek iránti érdeklődés fellobbanása nemzedékemben szintén a hetvenes évek második felére datálható. Szerepe volt ebben a *Márványembernek* is. Anélkül, hogy összebeszéltünk volna, többünk szándékozott erről a félig-meddig feltáratlan és voltaképpen megemésztetlen korszakról filmet készíteni. Forgatókönyveinket már 1980 augusztusa előtt elfogadták. Wojciech Marczewski már ekkor készen állt arra, hogy elkészítse a *Hideglelést* (Dreszcze), Jerzy Domaradzki a *Távfutást* (Wielki bieg),

Janusz Zaorski a *Királyék anyját* (Matka Królów), s még említhetnék két-három filmet. A normális munkamenet hozta, hogy e filmek nagy része 1981-ben készült el. A történelmi események csak abba szóltak bele, hogy sokáig nem mutatták be őket.

– *A Magyarországon bemutatott Ez volt a jazznek érdemtelenül csekély visszhangja volt. Jó lenne, ha kissé bővebben beszélne a filmről.*

– A film első rétege egy jazzegyüttes történetét mutatja be. Ez az együttes olyan zenét akar játszani, amely az ötvenes évek első felében be volt tiltva.

– *Vagyis még az ember egészséges ritmusérzékevel is le akartak számolni. Pedig a kialakulásának milyen fontos szerepe volt az emberré válás folyamatában.*

– Igen, a valakivé válás és valamivé változtatás között alapvető a különbség. A film 1952–1953-ban játszódik. Az általam is nyomon követett zenekar egy olyan életmódot villant fel, olyan kultúrát ajánl, amelyet a korabeli Lengyelországban amerikainak, nyugatinak bélyegeztek, s ez a jazz híveit is megbélyegzi. A történetben autentikus eseteket dolgoztam fel. Volt Lengyelországban akkortájt egy jazzegyüttes, amelynek tagjai – zárójelben jegyzem meg – többségükben filmesek voltak. Egyikük, Witold Sobociński ma európai hírnévű operatőr.

A másik réteg általánosabb, egyetemesebb; mivel két világnak, a hivatalos világnak és a földalatti világnak, pontosabban két kultúrának, vagy, ahogy ma mondják, az első és a második nyilvánosság kultúrájának összeütközését mutatja be.

A jazzt a jelzett időben föld alatt, mondhatni, katakombákban játszották, s emiatt nem véletlenül hívták *katakomba-jazznek*. A benne megjelenő probléma összecsengengett az 1981 utáni lengyelországi helyzettel. Ez szándékomtól független tény. Így nem véletlenül pihent vagy négy évig dobozban. Mélyhűtötték. De ma már szabadon játsszák.

– *A műsorra tűzés időpontját tekintve ez a film szinte beérte Az év hőseit. Az, hogy ezt a filmjét bemutatták, Az év hőseit pedig elkészíthette, talán azokat a változásokat is jelzi, amelyek Lengyelországban az 1980-as évek derekán végbementek.*

– Ez igaz, de hozzá kell tennem, hogy nekünk, filmeseknek szerencsénk volt. A Lengyel Filmművész Szövetséget ugyanis nem oszlatták fel, csak felfüggesztették. Nem kellett újjászervezni, megőrizte egységét, színvonalát, tartását, lassanként visszanyerte befolyását. Kompromisszumos megoldásként mindkét fél beérte azzal, hogy Andrzej Wajda lemondott elnöki tisztéről.

– *Legutóbbi filmjéről, Az év hősről szólva, feltehető a kérdés, miként született a film ötlete?*

– Amikor elkészítettem a *Bálrendezőt*, álmomban sem gondoltam volna, hogy valaha is visszatérek ehhez a témához. Lezártnak tekintetem a kérdést. De amikor elgondolkoztam azon, miként lenne a mai, 1981 utáni lengyel helyzetről filmet készíteni, arra az álláspontra jutottam, hogy talán érdemes volna egykori hősöm sorsát megismerni, s megmutatni, milyen ember lett a megváltozott körülmények közepette.

– *Eleve leszögezhetjük, hogy nem olyan gátlástalan disznó, mint bálrendezőként „befutóban”. Az utolsó képsorban mintha fellázadna önmaga hitványsága ellen, amelynek segítségével apránként visszakapaszkodott a hatalom alsóbb fokára. De miért kellett egyáltalán visszakapaszkodnia?*

– Danielak a hetvenes évek politikájának feltétlen kiszolgálója volt. Viselt dolgaiért 1980-ban erkölcsbírárság elé állították. Megítélése 1981-et követően sem veszített erkölcsi, politikai érvényéből. Érvényesüléséhez a küzdelmet újra kellett kezdenie.

– *Ez a küzdelem nem más, mint a szinte naivul tiszta ember, történetesen munkásember, Tataj manipulálása. Tataj azt hiszi, hogy szerepeltetésével bizonyos égető közgondokra fölhívhatja a figyelmet, azok pedig, akik az év hősévé igyekeznek őt átgyúrni, éppen e gondokat akarják általa (is) elfedni. És egyáltalán: e küzdelemben Danielak nem nő-e fölébe Tatajnak, aki 1980, 1981 tapasztalatainak birtokában is mániákusan hiszi, hogyha teszi, ami a napi feladata, annak megváltó ereje lehet?*

– Talán inkább Jerzy Stuhr elementáris színészi személyisége tetszhet nyomasztónak, beárnyékolónak. Tataj egyfajta lengyel hagyomány

megtestesítője. Az 1863/64-es lengyel szabadságharc tragikus lezárása után támadt pozitívista eszmeáramlat hozta létre a napi szerves aprómunka ideológiáját és gyakorlatát. Vagyis azt az ideát, hogy ami a harctéren elveszett, az konok, szívós aprómunkával szerezhető vissza. Emberi munkával és tartással kell betemetni a romlás szemégtödeit.

– *Danielak végül is föllázad önmaga és megbízói ellen. És ez vigasztaló.*

– Ön vigasztalónak érzi? Lengyelországban, akikkel beszélgettem, többségükben szomorú filmnek tartják! Nem olyanak, ami erővel tölti el az embert.

– *Számomra minden emberi gesztus költészet, ha őszinte. Különösen annak részéről, akitől ilyenre nem számítok, nem számíthatok. S a költészet maga az erő.*

– Danielak esetében csak gesztuskísérletről beszélhetünk. Túl későn támad fel benne a jóra való tettrekészség, amikor már nem lehet semmit rendbe hozni, amikor már természetesebb, lényéből fakadó gesztusaival mindent tönkretett, elszakított minden szálát, ami őt a társadalomhoz, barátaihoz, és persze az általa kiötlött hőshöz: az év hőiséhez fűzte.

– *De ez utóbbit nem tudta elpusztítani, holott ez lehetett volna a záloga esetleges újbóli felemelkedésének.*

– Nem tudom. Remélem, nem sikerült neki az, amibe belekezdett. Ismerem a Tataj-típusú hőst. Tisztában lévén pozitívista magatartásával, talán joggal gondolhatom, hogy összeszedi magát, felemelkedik, s folytatja a harcot igazáért.

– *Danielaknak nem ad semmi esélyt...?*

– Mint negatív hős már csontvázig lemeztelenített, senkit sem érdekel, nem rejteget meglepetést. Pozitív hőst meg mégsem csinálhatok belőle, mert az hamisítás lenne.

– *Pedig társadalmunkban hemzsegnek az ilyen alakok.*

– Úgy érzem, hogy valami módon, valamilyen szinten kicsit mindannyian ilyenek vagyunk. Naponta alkalmazkodunk olyan dolgokhoz, helyzetekhez, körülményekhez, személyekhez, akiket szívünk mélyén

elutasítunk. Mégis el kell foganunk őket, ha élni akarunk az adott viszonyok között. Az is igaz, hogy az emberek nem szívesen látják magukat viszont unos-untig a filmvásznon. Az, hogy a *Bálrendező* a hetvenes években oly nagy hatást váltott ki, azzal is magyarázható, hogy az első ilyen jellegű film volt, tehát elsőként adott nevet a romlás stációjának.

– *Mi a jövőre vonatkozó terve?*

– Semmi. Nincs semmiféle tervem. Én mindazt, amit csinálok, nem kezelem mechanikusan. Nem azért készítek filmet, hogy utána nyomban egy újabba fogjak bele. Nem akarom magamat sokszorosítani. Untatna. Mind engem, mind a nézőt. Fel kell frissülni, kicsit újjá kell születni, hogy újat lehessen tenni. És ehhez idő kell. Valamiféle új dimenzió. Olyan, amelyben a várakozás is cselekvés. És nem kevésbé az a fölszabadult szemlélődés.

(1987)

ELTÉKOZOLT TÖRTÉNELEM

Beszélgetés Janusz Zaorskival

– *Matka Królów* – Királyék anyja – ez az egyik legszebb és legértékesebb lengyel filmcím, amivel eddig találkoztam. Meséktől, legendáktól, mítoszoktól, történelemtől lüktet. Amikor azonban a cím filmként eleve-nedik meg előttünk, rá kell jönnünk, hogy nem a mesék, a legendák, a mítoszok királyairól van szó, hanem egy családról: a Király fivérek-ről és édesanyjukról. Pontosabban szólva: egy proletárcsaládról. Így a négy Király-fiúról elmondható, hogy a majdani uralkodó osztály tag-jai. Hogyan válnak azokká és miként azok a valóságban? Az Ön filmje e drámai folyamat krónikája. Egy olyan voltaképpen kommunista beál-lítottságú család 1933 és 1957 közötti története, amelynek regényét Kazimierz Brandys vetette papírra. És Ön által vált legendává. Ponto-sabban azáltal, hogy filmváltozatának elkészülte után öt évig dobozban várta ki jobb sorsát. Így hosszú ideig csak legendaként élhetett. Valljuk be, az meglehetősen furcsa, hogy egy filmről beszélnek ugyan, de meg-nézni lehetetlen. Az így támadt legenda mennyire árthat a rendezőnek és mennyire használhat a filmnek?

– Senkinek sem kívánom azt az élményt, hogy csinál egy filmet, s azt ilyen vagy olyan ürüggyel nem vetíthetik. Ily személyes tragédiá-ban csak annak legyen része, aki mártírszerepre vágyik. Én mind testi-leg, mind lelkileg alkalmatlan vagyok rá. Én azért készítek filmet, hogy az a közönség elő kerüljön. Ez természetes. De úgy tetszik, az én ese-temben mégsem az. A *Királyék anyját* megelőző filmem, a *Gyerekes kérdések* (Dziecinne pytania) két héttel a hadiállapot bevezetése előtt került mozikba. 1981. december 13-án természetesen azonnal levették

a műsorról, s így alig látta valaki. A *Királyék anyjának* még ennél is szomorúbb sors jutott: mihelyt elkészült, azonnal dobozba került. Ez egyenes folytatása annak, hogy a Stanisław Dygat regényéből, a *Bódenitóból* írt forgatókönyvet már megfilmesíteni sem engedték, mivel a megelevenedő történet egy második világháborús internálótáborban játszódott. Azaz: tulajdonképpen három filmem is volt, de a kutya se tudott róluk. A szakmabéliek egy szűk körén kívül. Honnan ismerhettek volna a nézők? Legfeljebb a napi történetekké szakadozó sztorikban jelentem meg előttük. És ez más, mintha a filmjeim révén kelek életre.

– *Így annál nagyobb elégtételt jelenthetett az Ön számára, hogy a Királyék anyját végül mégiscsak bemutatták.*

– Nem elégtételt, hanem bénító félelmet éreztem. Mert nem tudtam, hogy öt évvel az elkészítése után akad-e még ember, aki e filmre kíváncsi. Krzysztof Kieślowskinak a *Véletlen* (Przypadek) című filmjét, amelyet szintén csak öt év múltán, 1987 januárjában mutatták be, teljes érdektelenség, kongó nézőtér fogadta. Holott kiemelkedően tehetséges rendező, jelentős, értékes alkotásáról volt szó. Mivel pedig a *Királyék anyjának* a bemutatója két hónappal követte a *Véletlen* ünnepélyes vetítését, rettegve gondoltam rá, hogy a nézőket nem érdekli, merthogy már torkig lehetnek a politikai-társadalmi kérdésekkel átitatott alkotásokkal. Csüggedten vártam a bemutatót. Tizenöt éve írtam a forgatókönyvet, s közben állandóan javígtattam; annyi időt, energiát, szétzilált idegsejtet fektettem bele, annyit vártam rá, hogy látszata legyen – kettős értelemben is – és most semmi sem kedvezett a filmnek. A hadiállapot után az emberek azért jártak moziba, hogy felszabadultan szórakozzanak, nevéssenek, egy-két órára kitéphessék magukból a fárasztó napi valóságot.

– *A hadiállapot bevezetése előtt talán nem ugyanezért jártak moziba?*

– Hát nem feltétlenül. Egyébként nekem is azt kellett látnom, hogy várakozásom ellenére, a nép tódult a filmemre. Elképesztő sikere volt. Az egyik varsói moziban például négy hónapon át játszották zsúfolt nézőtér előtt. Lengyel filmet hosszú-hosszú évek óta nem fogadott ekkora tömeges érdeklődés. Ennek szörnyen örültem és egyszerre jobb véleményem lett a nézőről. Megértettem, hogy ha a filmben fölvetett kérdés

valódi, a benne foglalt párbeszéd, vita valódi, akkor a néző, mivel társam akar lenni, kíváncsi rám. Fárasztani az álvita, a pótszer-probléma, a mellébeszélés fárasztja.

– *Ebben az időben több úgynevezett társadalmi-politikai töltetű film is közönségikert aratott.*

– Ez igaz. De számomra a *Királyék anyja* egyfajta személyre szóló lakmuspapír is volt, amely kimutatta, hogy mégiscsak érdemes egy munkára összpontosítani, megalkuvás nélkül dolgozni, s olyan filmet létrehozni, amely komoly módon akar valamit elmondani.

– *A forgatókönyv alapjául szolgáló Brandys-regény nyomán visszatérhetünk 1957-hez. A Királyék anyja ekkor jelent meg, s számos pályatárs írt róla lelkes hangú kritikát, pontosabban méltatást. Aztán ahogy az ún. Gomulka-korszak első szakasza véget ért, mintha vezényszóra elfelejtették volna a könyvet. A politika nem szívelte ezt a regényt, szidni az esztéták részéről meg éppen emiatt lett volna erkölcstelen. A regénybe foglalt történet 1953-mal lezáródik, az Ön filmje azonban 1956-ig folytatja azt. De a kontinuitás lényege nem abban áll, hanem abban, hogy az Ön filmje fölállalja és töretlenül folytatja 1956 októberének szellemét. Vagyis a sztálinizmus korszakával való megalkuvás nélküli leszámolást. Mert a politikai szférában ilyen következetes, igazi leszámolásról szó sem volt. A sztálinizmus egyes, túlzottan kompromittálódott vezető képviselőit állították csak félre, magát a korszakot nem értékelték alapvetően át, a kommunista rendszer szerves előzményének tartották 1956 után is.*

– Csak a sztálinizmus következményeit kúrálgatták, anélkül, hogy sztálinizmus agy- és tüdődaganatát eltávolították volna a mind paralitikusabb és fullasztóbb rendszerből. A filmemet én valóban tudatosan készítettem úgy, mintha az eleve 1957-ben keletkezett volna, vagyis formáját tekintve a neorealista stílusjegyek meghatározóak benne. Ezért a felvételekhez széles objektívet használtam, a hosszú optikákról le kellett mondanom, hogy ezáltal is hiteles lehessen a vállalkozásom. Tudatomból pedig ki kellett iktatnom a nyolcvanas évek távlatát. Most természetesen többet tudok az általam megelevenített korszakról, mint 1957-ben

tudtam volt. Tanultam, olvastam, beszélgettem róla. De nem akartam azt, hogy hőseim okosabbak legyenek, mint az ábrázolt korszak hősei. Mert mennyire tudatosodott bennük mindaz, ami velük történik?

– *Lucja Królban, az édesanyában sem?*

– Az ő tudása a döbbenet. Ahogy mondja: fiát, Klemeset letartóztatták. De hát miként lehetséges ez? Elvtársai az elvtársukat? Ez megrendítő egyéni és társadalmi dráma.

– *Persze Lengyelországban az ötvenes évek elejének nem a kommunisták voltak az igazi szenvedő alanyai.*

– Ez igaz. A londoni emigráns kormány földalatti hadseregének, a Honi Hadseregnek katonái közül összehasonlíthatatlanul többeket hurcoltak meg, mint a kommunisták közül. De ez a tény öbennük nem okozott tudathasadást. Meghurcoltatásukra lelkiileg, tudatilag fel voltak készülve. Sorsuk – még ha leplezetten is – részvétet keltett a társadalomban. Éppen ezért én nem az ő mártíromságukat éreztem lényegbevágónak, hanem a sztálini terror korának paranoiás állapotát. A módszer, ahogyan a forradalom föl zabálja a gyermekeit, vagyis ahogyan a kommunisták a kommunistákat gyilkolják. Mint annak idején Robespierre és Danton hívei nyakazgatták egymást. Az, ami Lengyelországban a negyvenes évek végén, az ötvenes évek első felében lejátszódott, az maga a totális abszurd. És számomra a korszaknak ez a meghatározó jegye volt a legfontosabb.

– *És Kazimierz Brandys számára?*

– Az ő motivációi mások voltak. Amikor Brandys megírta a regényét, egy kicsit önmagával is le akart számolni. Mert ő is tagja volt a pártnak, ő is szolgálta a sztálinizmust. Engem nem nyomasztottak olyasfajta terhek, mint őt. Én nem azért csináltam filmet, hogy a lelki-furdalást végre kioldhassam magamból, hanem mementóként, figyelemztetésül, hogy a sztálini iszonyat soha többé ne ismétlődhessen meg.

– *Tehát a filmben semmi célzás nincs 1982-re?*

– A legcsekélyebb szándék se vezetett ilyen irányba. Éppen ellenkezőleg. A leginkább lebutított paranoia-vírussal sem kívántam megfertőzni a nézőt, mármint hogy: nézzétek csak, ez a film arról a korszakról

szól ugyan, de mi voltaképpen erről beszélünk. Ez kabaré! Bár megjegyzem, hogy a hetvenes években, Edward Gierек első titkársága idején a „morális felrázás filmművészetének” tagjai, akik közé magam is tartoztam, csináltak odakacsintós filmeket, mert más módon szinte semmit sem mondhattunk el a jelenről. De már túl vagyok rajta. Nem akarom magam ismételni. Vagy egyetlen filmet sem csinállok, vagy ha igen, köntörfalazás nélkül beszélek mindarról, ami dühít, vagy, ne adj’ Isten, magával ragad. Bár az utóbbi érzés ez ideig még elkerült.

Összefoglalóul még egyszer leszögezem: a *Királyék anyja* gondolatilag és művészileg egyaránt 1957 filmje.

– *Wajda ekkor készült a Hamu és gyémánt megfilmesítésére. A történelem által eltékozolt fiút állította elének. Az Ön filmje mintha a történelem által eltékozolt családokról szólna.*

– Én a fiaimért rettegő anyáról, a megalázott, halálnak kiszolgáltatott emberről akartam filmet készíteni, aki, ha lelkének, tudatának egy választóvonalán átzuhant, már nem mondható róla, hogy: íme, a lengyel ember, íme, a magyar ember, íme, az x, y ember, hanem csak az méltó helyzete és az ő meghatározásához, hogy *íme, az ember*. Szerénytelen becsvágyam egyébként arra sarkallt, hogy egy új *Hamu és gyémánt*ot készítsek. Hogy ez mennyire sikerült, mire futotta a tehetségemből, az más kérdés.

– *A sikert a film tömeges látogatottságán kívül mivel mérte csalhatatlanabban? Hiszen Juliusz Machulski Szexmisszióját (Seksmisszja) is hónapokon át telt házzal játszották a mozikban.*

– A hatásán. Azon, hogy fölkaparta az embereket. Levelek és telefonhívások tömegeit kaptam és kapom ma is. Az emberek, akik az utcán megállítanak, minden különösebb érdek nélkül akarnak élettörténeteikbe beavatni, jelezve, hogy a film róluk (is) szól, vagy az anyjukról, vagy az apjukról, vagy a rokonukról, ismerősükről. Ez azt jelenti, hogy várták ezt a filmet. Hogy mindenképpen meg kellett csinálni. Ha nem én fogok neki tizenöt évvel ezelőtt, akkor más készítette volna el, mert iszonyú szükség volt rá. És mintha pont időben érkezett volna.

– *És a külföldi fogadtatása? Tudom, hogy a nyugat-berlini filmfesztiválon megkapta az Ezüst Medve-díjat. És több ország megvásárolta.*

– A fentebb elmondottakból egyenesen következik, hogy a *Királyék anyját* – üzenetét tekintve – egyetemes filmnek tartom. Külföldi fogadtatása is ennek helyénvalóságát igazolta. Az emberi megalázottságnak, kiszolgáltatottságnak, reménytelenségnek nincs nemzetisége.

– *Őn egy olyan színésznőt kért fel a főszerep eljátszására, aki a szakmabeliek által ugyan nagyra becsült, de filmszínészként szinte teljesen ismeretlen. Magda Teresa Wójcik lenyűgöző személyisége, aki külsőleg annyira törékenynek tetszik, mintha emberi formát öltő törékeny lélek jelenne meg előttünk, milyen arányban gazdagította a film értékeit?*

– Andrzej Wajda szerint egy rendezőnek filmje készítése során két ízben kell ihlet hatására cselekednie. Először, amikor a témát, másodszor, amikor a szereplőket kiválasztja. Olyan színésznőt kerestem, aki nem azonosítható más filmszerepekkel, aki ezután már Lucja Królként fog élni a nézők tudatában. A *Márványemberben* epizódszerepet játszó Magdában találtam rá. Már ott meggyőzött emberi hitelének, igazságosságának erejével. Ő volt az, aki filmem párbeszédeinek hitelességét, igaz voltát is ösztönösen ráérző jóváhagyásával vagy elutasításával ellenőrizte. Nem egyszer fordult e szavakkal hozzám forgatás közben: „Janusz, én ezt nem mondom. Ez így mesterkélt, hamis...” Mire én: „Mondd, hogy éreznéd természetesnek?” És meggyőzött. Érzelmileg és fizikailag a színésznők azon ritka típusához tartozik, aki teljes addigi életével és jövődő lényével azonosulni képes a szereppel, amelynek kiválasztottja lett. Ma az ő szerepét tartják a lengyel filmtörténet legjelentősebb női szerepének. Lengyelországban rengeteg találkozón veszek részt. Ha a nézők már kifogytak a kérdésekből, rendre a következő kívánsággal zárom a beszélgetést: legyen mindenkinek olyan édesanyja, mint Lucja Król.

– *Én meg rendre felteszek lengyel beszélgetőtársaimnak olyan kérdést, amelynek révén megidézhetem Cyprian Kamil Norwidot, a költőt, akit az egyetemes emberi szellem egyik legnagyobb képviselőjének tekintek. Ő mondja azt, hogy a 19. századi lengyel nőt tartja a legméltóbbnak rá, hogy drámában megörökítse.*

– Ez így igaz. A felosztott lengyel nemzet a lengyel nők által létezhetett, csak általuk élhette túl a rabság öt negyedszázadát. A férfiak

elestek a harctéren, börtönbe vagy Szibériába vezette őket bilincsbe vert végzetük. A lengyel nők vállalták emberi, történelmi kiszolgáltatottságukat, s fölnevelték azokat, akik atyjuk nyomába lépve csatába mentek, elestek vagy rabságot szenvedtek.

– *A Királyék anyja tehát a 20. századi lengyel nő drámája?*

– Igen. Ő tartja vállán a családi otthont. Szörnyű időket él meg a történelem fel-feltámadó viharában. Hogyan kezdődik a film? Férjét villamosbaleset éri: meghal. Érhet-e egy háromgyermekes asszonyt nagyobb csapás, aki ráadásul a negyedik gyermekét is a szíve alatt hordja? Úgy tetszik, hogy ez a vég, a tragédia betetőzése. De kiderül, hogy éppen csak kezdete a rossznak. Úgy indítottam a filmet, mint Alfred Hitchcock, aki szerint földrengéssel kell kezdeni, s utána elég, ha csak a feszültséget fokozza az ember.

– *E fokozás számára kitűnő lehetőséget adott 1939 szeptemberének vagy a varsói felkelésnek hatásos, drámai megjelenítése. Ön azonban másként közeledett a történelmi földrengésekhez, mint ez az említett eseményekről szóló filmekben szokás. Vajon költségvetési megfontolások miatt kerülte őket?*

– Én nem kerültem meg, csak röviden és másként érzékelttem a kérdéses drámákat. 1939. szeptember 1-jén az anya felpofozza fiát, amikor hazarohanván, mint örömhírt ujjongja: „Kitört a háború!”. Ő pedig: „Elloptátok a pénzemet! Most miből fizetem ki a lakbért?” Az, hogy a világrengető újságra ily földhözragadtan reagál, akár még nevetséges is lehetne. Ám a helyzetet annak tragikumára is áthatja, ami az ő, az anya számára fontos. És talán a legfontosabb! Ő a fiait tisztességes embereké akarja fölnevelni. Ezért nem a háború kirobbanásának ténye döb-benti meg, hanem az, hogy tulajdon fiai meglopták. Úgy éreztem, ezzel a jelenettel sokkal eredetibb módon és hitelesebben tudom megmutatni 1939. szeptember 1-jének drámáját, mintha a filmvásznon – ne adj’ Isten – lángoló betűkkel bekúszna *ezerkilencszázharminckilenc*. Ennek füstjétől már fuldoklási rohamot kapna a néző. A varsói felkelést hevenyészett sírhalmok, egy keresztre borított rohamsisak és egy térdeplő-síró asszony jelzi a *Királyék anyjának* háttérében.

Ez a film csak úgy szólhat az anyáról, hogy egy családról szól. A történelem kipányvázott háttér, s jóllehet az ember belegabalyodik, mégis csak háttér. Én nem úgy akartam a históriáról beszélni, hogy a család történetét csak ürügyül használom fel mondandómhoz. A történelem napjaink közelében a politikában ölt testet. Emberi sorsokon keresztül akartam beszélni róla. Maga a politika unalmas. Lapozzuk fel bármelyik napilapunkat, és meggyőződhetünk róla, hogy mennyire az. A politika ezen a szinten nem érdekli a nézőt. És engem sem érdekel. Nekem olyan embert kellett teremtenem, megmutatnom, aki belekeveredett a politikába, s aki, ha nem vigyáz magára, vagy ha nem vigyáznak rá, nyomtalanul el is merülhet benne.

– *Klemens, aki annyi áldozatot hozott az új rendszerért, valóban nyomtalanul tűnik el benne. Wiktor Lewen megérzi, hogy az általa képviselt hatalom ugyanúgy bánhat vele, mint Klemensszel, s már óvatosabb. Olyannyira vigyáz magára, hogy egy idő után, burkoltan ugyan, de mindennemű közbenjárást megtagad az anyától. Jóllehet neki köszönheti az életét: ő bujtatta a megszállás alatt. Egy idő után már lesötétített dolgozószobáját sem meri elhagyni. A kivilágított folyosó úgy vakítja, mintha vallatnák. S ha a Kelemséhez hasonló gyilkos vallásnak nem is vetik alá, de kihallgatják, az általa vezetett gyűlésen pedig megalázzák.*

– Igen, Lucja Król csalódott az elvtársában...

– *Aki egy időben több is volt neki, mint elvtársa. És a fiai? Zenon kisstílű, cinikus karrierista. Roman alkoholba menekül, hogy a reá nehezedő nyomást elviselhesse. Klemens felesége nem átallja azt mondani férje letartóztatása után Lucjának, hogy „hátha tényleg belekeveredett valamibe!”. Kiben bízhat, kiben reménykedhet az anya? A mesebeli legkisebbik fiúban?*

– Igen, Staśban lehet minden reménye. Nem a mesei, hanem a történelmi fordulat okán. Staś annak a nemzedéknek a képviselője, amely az 1956-os októberi varsói nagygyűlésen hangadó lesz. Hozzá kell tennem, hogy 1956 ősze nálunk a kiteljesedő remény és a győzelem jelképe a köztudatban.

– *Hogyan tudta tanulmányozni a korabeli politikai mechanizmus működését, esztelen logikáját, megbomlott pszichéjét?*

– Nem biztos, hogy a logikája esztelen volt, a lelkülete pedig hasadt. Sok emberrel találkoztam. Mind a hatalom külső-belső berkeinek képviselőivel, mind az ilyen vagy olyan üldözöttjeivel. De ez a kérdéskör bonyolultabb, mint hinnénk. Nem gondoltam volna, hogy a film előkészületei során a végül is tapasztalt nehézségekbe ütközöm, s szinte áthághatatlan akadályok öveznek majd. Az emberekkel folytatott beszélgetések jelentették a legbonyolultabb csapdát. A sztálinizmus korát valamiféle szemérmes hallgatás leplezi. Mintha mindenki szégyellené. Azok is, akik – lévén a hatalmon belül – haszonélvezői, azok is, akik áldozatai voltak. Bizonyára az idősebb filmes nemzedéket is a szégyenérzete gátolta meg abban, hogy a korszakhoz nyúljon. (Andrzej Wajda kárpótló kivételnek számít.) El akarta felejtetni mindazt, ami megalázóan, szégyenletesen érintette. Vagy ami miatt büntudat gyötörte, cinkoságot érzett. Nem tudom. De az bizonyára nem véletlen, hogy az ötvenes éveket az én nemzedékem tagjai leplezték le programszerűen a filmjeikben. *A nagy futás* rendezője, Jerzy Domaradzki, a *Hidegtelezés* készítője, Wojciech Marczewski az én nemzedékem tagjai. Feliks Falk, akinek nevét az *Ez volt a jazz* című film fémjelzi, alig valamivel idősebb tőlünk, Waldemar Krystek és Robert Gliński a *Felfüggesztve* (W zawieszeniu), illetve a *Vasárnapi tréfák* (Niedzielne igraszki) rendezői alig valamivel fiatalabbak nálunk.

– *Apáink nemzedékét tehát szinte lehetetlen volt szóra bírni. Nagyapáink közül pedig már alig élnek.*

– Aki hajlandónak mutatkozott velem e korszakról eszmét cserélni, az többnyire mellébeszél. Egyesek arról igyekeztek meggyőzni, hogy ők milyen remek, csodálatos emberek voltak. Pontosan látták, mi történik körülöttük, de a sztálinista korszak kellős közepén mit tehettek volna a sztálinizmus ellen. Mások meg harsány vagy fojtott hangon dramatizálták, miként verték őket félholtra s akarták megrohasztani a sztálinizmus börtöneiben. Közben meg akadt, akiről kiderült: még csak letartóztatva sem volt, éppen hogy csak kihallgatták egy alkalommal.

Az így nyert tapasztalatok hatására még az is megfordult a fejemben, hogy e hamis és hazug gyónásokról kellene filmet készíteni, merthogy ily áttételesen is meg lehetne közelíteni a célba vett korszakot.

– *Előtanulmányai során milyen dokumentum értékű anyagokhoz jutott, amelyeket fenntartás nélkül fel tudott filmjéhez használni?*

– A korabeli fotókhoz és filmdokumentumokhoz. Mindent átnéztem, ami a korról filmszalagon rendelkezésemre állt. Dokumentum-összeállításokat és filmhíradókat, de még a híradókba be nem került anyagokat is. Számos olyan képsor meglevenedett előttem, amelyet sohasem láttak Lengyelországban. Közülük nem egyet bele is építettem a filmembe. Én magam is kiegészítettem kvázi dokumentumjelenetekkel őket.

– *Tud rá példát mondani?*

– Van egy eredeti híradórészlet, amelynek képsorain látható, hogy Bolesław Bierut, a Lengyel Népköztársaság elnöke a május 1-jei tribünön áll és integet. Aztán a felvonuló tömeget pásztázza a kamera. És az emberek közül egyszer csak kiválik Lucja Król, az emelvényhez igyekszik, mert Klemens ügyével kapcsolatban szeretne egy levelet átnyújtani Bierutnak. Kérvénye azonban nem jut el közvetlenül a címzetthez. Kikapja kezéből egy, a tribün tövében strázsáló testőr, gorilla, és a derékszíjába dugja, ahol már kötegni levél dagadozik.

– *A dokumentumkockákon látott ilyen képet?*

– Nem. Ezt a jelenetet én forgattam a híradóhoz. Becsaptam vele a nézőt. Ha a filmem színes, persze azonnal lelepleződtem volna. Így fehéren-feketén még a szakemberek egy részét is megtévesztettem. A toldalékrész törésvonal nélkül belesimult a filmhíradóba. Dokumentumereje lett. S ez átsugárzott a játékfilm egyik vezérmotívumára. Lucja Król sorsának drámai csúcspontjain ugyanis mindig levelet ír. Ír és vár. És mert vár, muszáj kitartania. Tovább kell élnie. Levelet ír a Piłsudski-korszak országgyűlési követének, levelet ír a kommunista államelnöknek. És levelet ír az 1956 októberében a hatalom csúcsára visszakerült Władysław Gomułkának. Előbb azért ír, hogy gyermekei részére a mindennapi kenyeret biztosíthassa, azután azért, hogy a fia visszanyerhesse szabadságát, majd pedig, hogy a fia sorsáról bizonyosságot szerezhessen.

Mert a kor, amelyben él, szörnyű. Átgázol rajta a történelem. Újra és újra. Mert minden alkalommal talpon marad. Ebben a tekintetben – győztes. De fiait – Staś kivételével – elveszíti. Ebben rejlik a drámája.

– *Lucja Król bárkinek ír levelet, szavai kiperegnek a filmből, szét-szóródnak a végtelenben. Sohasem jutnak el a címzettekhez. S ha el is jutnak, a pilsudskista követ és a kommunista államvezető egyforma értetlenséggel fogadja. Ebben az egy vonatkozásban a film egy későbbi szemszögből tekint az 1957 előtti eseményekre. Vagyis áttételesen ítéletet mond Gomulkáról is.*

– Valóban így van. Ez az egy jelenet a ma távlatából világít 1956-ra. Mert tudjuk, 1956 őszén Gomulka maga mögött érezhette a hazai lengyelség száz, az emigrációban élők kilencven százalékát. Amikor a hatalmat átvette, leírhatatlanul népszerű volt. A közösség bizalmának egyedüli birtokosa. Ezt újkori történelmünkben egyetlen vezető lengyel politikusról se lehet elmondani. De azt sem, hogy mindent eltékozolt, elpocsékol. Nem a nevezetes ősz szellemében élt a hatalommal, hanem visszaélt vele. S hogy milyen pusztító módon, az 1968 márciusa és 1970 decembere bizonyítja.

– *A film zárójelenete egy ismert híradófelvétel. A Sztálinról elnevezett Tudomány és Kultúra Palotája előtti hatalmas térségen egymillióan éltetik Gomulkát.*

– Igen. A filmátvételi bizottság javamra írta, hogy erre futtattam ki a mondanivalómat. Vagyis – értelmezése szerint – azt sugallom, hogy a párt egyszeriben, Gomulka varázsütésére megszabadult a hibáitól, s tiszta lappal folytathatta céljai megvalósítását. Szó sincs róla, hogy a történelmi tömegjelenetről nekem ez jutott eszembe. Nekem a millió varsóihoz beszédet intéző, tőle bizalmat kérő Gomulkáról az 1968-as antiszemita acsargás és az 1970-es munkásmészárlás jut az eszembe. Gomulka mindkettőhöz a nevét adta. De még mennyire! „Wiesław! Wiesław! Száz évig élj nekünk!” – harsogta akkor a tömeg. De hangját már tizenennyolc esztendeje elnyomja a lelkekben a tengerparti fegyverropogás.

– *Szóval nem lehet csodálkozni azon, hogy Gomulka nem a történelmi jelképpé lett október szellemében reagált Lucja Król utolsó levelére?*

– Október szellemében? Beszélgettem e kérdésről egy pártmunkással, Stefan Staszewskivel, aki a háború előtt börtönt szenvedett kommunista elveiért. 1956 őszén ő volt a Lengyel Egyesült Munkáspárt Varsói Bizottságának titkára. Eredetileg a börtönéletéről faggattam: mit ettek, mit olvastak, kikkel ült egy cellában, hogyan bántak velük stb. Aztán áttértünk a politikára. Az emlékezetes októberi nagygyűlésen ő is ott állt Gomułka mellett. Megkérdeztem tőle, hogy szerinte mikorra datálható 1956 októberének, október szellemének a vége. Egyesek úgy vélik, hogy a *Po prostu* című lapnak, a megújulás radikális orgánumának az 1957-es októberi betiltása jelenti az 1970 decemberéhez vezető politikai irányváltás kezdetét, mások Gomułka 1956. november 4-i beszédét tartják annak, amikor is a munkásonkormányzat helyes vagy helytelen voltáról elmélkedett, s az azt ellenző álláspontja egy-kettőre kiderült. A kultúra emberei azt tartják, hogy Roman Polańskinak a *Kés a vízben* című filmje ellen 1962-ben írt Trybuna Ludu-beli cikk jelenti a cezúrát.

Szóval mikor is ért véget a lengyel október? – faggatom az egykori párttitkárt. Mire ő: „A lengyel október 1956 októberében ért véget”. „Hogy-hogy?” – kapom fel a fejem, mert oly korszakra, amelynek a kezdete és a vége kioltja egymást, álmomban sem gondoltam volna. A részletes válasz: „A Sztálinról elnevezett palotában vártuk Gomułka történelmi fellépését. A házigazda tisztét mint a városi pártbizottság vezetője én töltöttem be. Komolyan vettem a szerepemet, feladatomat. Rövid beszéddel készültem rá. Amikor Gomułka tudomást szerzett róla, egyszeriben faggatni kezdett, hogy mit akarok mondani. Azt feleltem neki, hogy pár mondat kíséretében bejelentem, hogy Ön kíván beszélni. De mégis, mit akarok mondani, tudni akarja – makacsodott –, mert-hogy számításba kell vennie, szavaim milyen hatással lesznek a népre. Szó szerint idézzem neki a mondandómat – vált hirtelen utasítónak anélkül, hogy ez a tény ott helyben tudatosodott volna bennem. Rendben van. A következőket fogom mondani: »Varsó népe! A mai nap egy nagy győzelem napja. De sohase feledjétek, hogy ezt a győzelmet a nép vívta ki!«

»Nem, ne mondjon semmi ilyesmit! – hűtött le Gomułka. – Elég, ha bejelenti, hogy Gomułka titkár kíván szólni.« – „Abban a pillanatban

megértettem – fejezte be beszélgetőtársam –, hogy a lengyel októberre pontot lehet tenni. Miközben e szomorú történelmi következtetés belém hasított, az előttem hullámozó végeláthatatlan tömeg mind átszellemültebben skandálta: »Éljen Wiesław! Éljen Wiesław!«

– *E jelenet lehangoló drámája az elsőtől az utolsó kockáig áthatja az Ön filmjét.*

– Igen. Ilyen bonyolult a mi történelmünk. De az Önöké sem kevésbé az.

– *Egy fél mondattal utalt az ötvenes éveket leleplező magyar filmek ösztönző, bátorító hatására. Kiket ismer, kiket értékel a magyar rendezők közül?*

– Kósa Ferenc *Küldetés* című filmje, amely nem az öttusáról, nem a sportról szól, politikai dráma. A hetvenes évek közepén, a Gierek-féle sikerpropaganda csúcsidőszakában hozzánk, lengyelekhez páratlanul sokkolóan szólt. Nem véletlen, hogy csak zárt körben lehetett vetíteni, a nagyközönség elé nem kerülhetett. Értékeléséről csak annyit, hogy a mi szövetségünk akkor „a legjobb külföldi film” címmel tüntette ki a *Küldetést*. De szeretem Jancsó Miklós látványos jeleneteit, nem beszélve a *Szegénylegényekről* és a *Csillagosok, katonákról*. Mészáros Márta *Naplóit* már azért is közel érzem magamhoz, mert a *Királyék anyjával* rokon gondolatvilág és hangulat hatja át. Vagy Gábor Pál *Angi Verája*! Kevesen tudtak oly művészi hitellel leszámolni a személyi kultusz korával, mint ez a magyar film. Nem volna igaz, ha arról beszélnék, hogy ennek vagy annak a rendezőnek ezt vagy azt a filmjét szeretem – függetlenül attól, hogy az illetőt Ingmar Bergmannak, Louis Buñuelnek vagy Kovács Andrásnak hívják.

– *Mi a rendezői ars poeticája?*

– Mi a rendezés? A rendező érzelmeinek közvetítése a nézőhöz, a befogadóhoz. Hogy – leegyszerűsítve a választ – nevéssen vagy sírjon. Ez persze rendkívül nehéz feladat, mert a közvetítés feladatához emberek tucatjainak, százainak, olykor ezreinek igénybevételére, részvételére van szükség. Vagyis a rendezőnek előbb a „beosztottjait” kell érzelmeinek, gondolatainak megnyernie: ők a közvetlen közvetítők.

Munkájukra azonban nem hathatnak vissza nézők. Mert nincsenek jelen. Ezért más rendezőknek – gondolok itt a színházra, operára, operettre, varietére, cirkuszra, esetenként a televízióra is – sokkal könnyebb a dolguk. Mert reménytelenül nehéz láthatlanban megrendítően szépet teremteni úgy, hogy az láthatóan váljék azzá.

(1988)

ROBOGÁS A NYÁRBA

Beszélgetés Filip Bajonnal

– Jó másfél évtizeddel ezelőtt az Európa Könyvkiadó megbízásából lektori jelentést írtam A fehér medvék nem szeretik a verőfényt (*Białe niedźwiedzie nie lubią słonecznej pogody*) című bemutatkozó regényéről. Nem javasoltam, hogy fordítsák le magyarra. A könyvet érdekesnek találtam, de nyelvét helyenként csikorgónak, történetszövését olykor erőltetettnek éreztem. Néhány évvel később olvastam az Ön második könyvét, a Kérem, jöjjön föl velem (*Proszę ze mną na górę*) című elbeszéléskötetét. Ez sokkal jobban tetszett, szinte fenntartás nélkül elfogadtam. Elkönnyeltem Önt nemzedéke figyelemre méltó prózaírójának, s igencsak meglepett, amikor évek múltán igazából filmrendezőként lett ismert a neve. Hajlamos lettem volna azt hinni, hogy a film az Ön számára amolyan Tadeusz Konwicki példáját követő kitérő, kaland. De utóbb kiderült, hogy az Ön első prózakötetei jelentették a kalandot. Most újraolvassván őket, persze könnyű lenne azt mondani, hogy voltaképpen elregényesített forgatókönyvek.

– Ez rendre visszatérő téma. Való igaz, prózaíróként kezdtem. Írtam két könyvet. Nagyon szerettem írni, bűvöletében tartott az írás. De miután fölvettek a filmfőiskolára, mindinkább úgy tekintettem az írásra, mint valami álkulcsra, amelynek birtokában megnyílhat előttünk a film. Persze, ha már a filmfőiskolánál tartunk, nem szabad megfélemlkezni a legfontosabbról: a hetvenes évek elején lettem hallgatója, amikor a film számunkra valamiféle magával ragadó csoda volt. Stanley Kubrick ekkor készítette a *Mechanikus narancs* (*A Clockwork Orange*) című filmjét, s a *Szelíd motorosok* akkoriban hódította meg a világot. Több olyan

film készült, amely delejezően hatott az emberre. Számunkra, akik akkor indultunk, a film megváltó varázslat volt. Így aztán nem esett nehezemre letenni a „szépíró” tollat.

Nem tudom, ha ma egy nálam húsz évvel fiatalabb alkotó, aki olyan rendületlen elszántsággal rója tollával a papírt, mint annak idején én, a film kedvéért hátat fordítana az irodalomnak, elégedett lenne-e a döntésével. Mert kétlem, hogy napjainkban olyan becsvágyó filmet lehetne készíteni, amely a kritikusokat, a nagyközönséget és a pénzvilágot egyaránt meghódíthatja. A fentieket még azzal egészíteném ki, hogy amikor több mint másfél évtizede a tollat felcseréltem a filmre, azt – bizonyos fokokig – egyfajta divat nyomására tettem. Ma viszont az enged a divatnak, aki minden mást félretesz azért, hogy ír hasson.

– *Ettől függetlenül, arra a nemzedékre, amelyhez Ön tartozik, az a jellemző, hogy a rendezők többségükben maguk írják filmjeik forgatókönyvét. Ön szerint mi ennek az oka? A film varázsos hatása erre nem magyarázat. A film azokat sem kevésbé büvölte meg, akik 1956 táján léptek fel rendezőként. Ők mégis meghatározó módon támaszkodtak a szépirodalmi művekre, s a forgatókönyvírásba legfeljebb csak társ-szerzőkként kóstoltak bele.*

– E kérdésre az lenne a legrövidebb válasz, hogy mi tudtunk, tudunk írni. Agnieszka Holland, Feliks Falk, Krzysztof Kieślowski. Tudnak írni. E kijelentés azonban így hivalkodásnak tetszhetne még akkor is, ha kétségtelenül meglévő nemzedéki sajátosság, ismertetőjegy. Én több hazai és külföldi főiskolán oktatok forgatókönyvírást, s mindenütt meggyőződéssel vallom, hogy nagy hiba, ha egy rendező maga írja a filmjét.

Egy rendező ugyanis szellemileg-fizikailag képtelen rá, hogy megírja azt a forgatókönyv-változatot, amelyet meg szeretne filmesíteni. Miloš Formannak az Egyesült Államokban forgatókönyvírók tucatjai állnak rendelkezésére. Olyanok, akik egy jelenetnek vagy akár az egész forgatókönyvnek huszonötödik változatát is elkészítik, ha neki az a kívánsága, ha úgy látja hasznosnak.

A dolog lényege abban áll, hogy egy rendező nem tud előállni egy általa írt forgatókönyv húsz-harminc változatával, mivel mindegyik ese-

tében úgy érzi, hogy éppen ez az, amelyiket le kell forgatni. De ha hivatásos forgatókönyvírók állnak a rendelkezésére, nyugodtan azt mondhatja: nem, ez még nem az igazi, írd meg még egyszer. Ráadásul nem hallgatható el az a banális tény, hogy Lengyelországban lehetetlenség forgatókönyvírásból megélni. Se filmrendezésből – tegyük hozzá. Én nem fektethetek bele túl sokat a forgatókönyvekbe se az időmből, se az energiámból, mert akkor nem tudnám eltartani a családomat.

– *Az Ária egy atlétáért (Aria dla atlety) című filmje az emlékezés állandóan megrázandó kaleidoszkópja. Egyszerre lebegő költészet és nyers realizmus, földhöz ragadt próza, önfeledt szecessziós látomás és romantikus leltárkészítés, hagyatkozás. Életcirkusz az égbolt kerek sátra alatt. Ezt a filmet csak olyan rendező készíthette el, aki előbb ennek világát irodalmi szövegben maga mintázta meg. Vagyis maga írta a forgatókönyvet. A mágnásról minden további nélkül elhinném, hogy a forgatókönyvét más ötlötte ki.*

– *A mágnás az én forgatókönyvem ötödik változata alapján készült. Ötször írtam meg ugyanazt a történetet. Bizonyára hasznára vált volna, ha még vagy ötször kidolgozom a sztorit. Ha megtehettem volna, ha lett volna, akinek azt mondom: figyelj, itt van ötmillió zloty, készítsd el a forgatókönyv öt változatát úgy, hogy minden lehetséges csúcspontja ki legyen dolgozva, bizonyára élek a lehetőséggel. De ha nekem csak háromszázezer zlotym van erre a célra, akkor a forgatókönyv személyes hobbi marad. A film is haszontalan szerelem, hobbi, aminél az anyagi nyereség nem tud szerepet játszani.*

– *Ön egyes nyilatkozataiban kritikusan szólt A mágnásról (Magnat). Mi az oka ennek az önkritikának?*

– Szó sincs önkritikáról. Egyszerűen rendkívül furcsa a viszonyom ehhez a filmhez. Afelől, hogy ez az eddigi legjobb filmem, nincs kétségem. Meg vagyok róla győződve, hogy az *Ária* örültség volt. Lehet, hogy magával ragadó, de örültség. Az általa szerzett tudásnak, tapasztalatnak *A mágnás* látta a hasznát. Mert addigra megtanultam a szakmát. *A mágnással* kapcsolatos gondom terjedelmi jellegű: az, hogy két változatban készült el, az egyik rövidebb, a másik hosszabb. A nehézsé-

get a jelenetek egymásba kapcsolása, illetve kihagyása okozta. *A mág-nás* eredendően hatórás film. Ez a természetes hosszúsága, mert így a kezdetétől a végéig megrajzolhat egy világot. Panorámát készíthet a mágnáscsalád felemelkedéséről, el-elhalványuló tündökléséről és menthetetlen bukásáról. A televíziós változat hatórás. Benne az 1900-as évek elejétől 1952-ig hömpölyög a családtörténet-folyam.

A pénzügyi kérdések elől azonban nem térhettem ki. A filmvállalat kétszer annyi pénzt adott *A mágásra*, mint a televízió, tehát kompromisszumot kellett kötnöm.

A forgatókönyv első változatában több visszatekintő jelenetet kidolgoztam. Ezekhez – már csak a látványosságok miatt is – ragaszkodtam. A történet érdekesebb része a harmincas években bonyolódik. Erre kellett a moziváltozatot építenem. A televíziós film ritmusa szerint ekkor már elég lett volna az arcokat fényképeznem. De mit szólt volna a filmvállalat, ha a neki készített kétórás változatban csak arcok láthatók. Kötelességemnek éreztem, hogy a kapott kétszázmillió zlotyért valamilyen többlet nyújtsak neki. Hiányérzetem így a filmvállalattal kapcsolatos művészi kompromisszumban gyökerezik.

– A mág-nás *nemzetközi, vagyis inkább nemzetek fölötti film. Olyan, amilyen bizonyos fókig az európai arisztokrácia volt. Ezt hol hibájául rótták fel, hol erényének tartották. Ezt a sajátos különállását, szupranacionalizmusát. A lengyel arisztokráciáról jót és rosszat egyaránt el lehet mondani. Végtelenül önző volt, ugyanakkor bizonyos történelmi helyzetekben hihetetlen áldozatkészség jellemezte. Amikor a 18. század végén, az ország felosztása után Szentpétervár, Bécs és Berlin szélesre tárta előtte a kapuit, elfogadta új koronás uralkodóinak a kegyét, de ha úgy hozta a helyzet, vállalta a porosz, az osztrák várbörtönöket és a szibériai rabságot is. És egy tény egyértelműen pozitív fénybe állítja őket: a II. világháborúban tisztességgel léptek le a történelem színpadáról.*

– *A mág-nás arisztokrata-párti film. Ráadásul egy német arisztokrata családot állít reflektorfénybe. A két világháború között lengyelországi birtokaikon éltek, de azért németek voltak. A hitlerizmusnak*

Németországban az arisztokrácia hódolt be legkevésbé. Erre is rá kellett mutatni.

– Persze az Ön által bemutatott arisztokrata családban egyetlen ember sem tiszta erkölcsileg. Igaz, végül fölmagasodnak, morálisan „megváltódnak”... a nációkkal paktáló Fransel kivételével.

– Fransel tetszeleg a nációnak, de ha megfigyelte, egyetlen alkalommal sem lendíti fel a karját. Nem mondja: „Heil!”, csak azt, hogy „Jó napot”.

– Mert gesztusaiban, nyelvében még ösztönösen európai, de már „puhul”, szelleme „átmeneti”, tartása zavart, s ez is jelzi, hogy apránként a rossz szolgálatába állítható.

– Amikor Fransel alakjáról töprengtem, rá kellett jönnöm, hogy ő a gyakorlat embere, a család legnagyobb pragmatistája. Olvas a történelem kártyalapjaiból. Tudja, hogy az elkövetkező tíz évben Hitleré lesz a hatalom. „Miben láthatom ennek hasznát, hisz gyáraim, bányáim, érdekeltségeim vannak itt – töpreng. – Megegyezem velük – jut a végkövetkeztetésre. – De a lelkem nem adom oda nekik.” Ennek szellemében keresi föl a nációkat, támogatja őket pénzzel. De nem lesz ideológus, megmarad pragmatistának. Valójában nem paktál le teljesen a nációkkal. Ezért némileg igazságtalanul sújtja az atyai átok. Az olyan ember, aki szívvel-lélekkel csatlakozik a nemzeti szocializmushoz, s fennhangon hirdeti, hogy ő náci, nem érdekelt volna. Tucatemberrel mire mennék?

– Ez igaz. Fransel a kisujját nyújtja, s a végén az egész lényét megemésztí a náciizmus. Ha az ember a totalitárius állam ellenében meg akarja őrizni a személyiségét, szellemét, erkölcsi önazonosságát, teljes egészében izolálódnia kell tőle. Ha a pragmatizmus jegyében Franselként cselekszik, akkor apránként önmagát rohasztja szét. Ezért rokonszenves számomra a herceg, akit még a tolokocsiban is előkelő fesztelenség jellemez. És kitagadja a nációkkal kokettáló Franselt, aki gépként viselkedik, eleve úgy, ahogy egy korlátlan hatalmú rendszer azt a polgáraitól megköveteli. Végül is kiderül az oly kemény, határozott, célratörő Franselről, hogy megbocsáthatatlanul gyenge ember. A többiek csak gyarlók.

– Ez pontosan így van.

– Bizonyára sokan megkérdezték Öntől, hogy az elmondottakon túl, mi az az eszme, amely Önt arra készítette, hogy ezt az „arisztokrata” filmet elkészítse?

– Meghatározó filmes témám a hanyatlás, a bukás története. Annak megjelenítése, ahogyan valami lassan véget ér, haldoklik, halódik, kimúlik. Az emberi változásnak, vagy mondjuk: a változásnak ez a leginkább meghatározó formája érdekel. A mágnásban adódó lehetőségek részben kiaknázatlanok maradtak. E filmnek sokkal hangsúlyosabban kellett volna az önpusztításról szólnia, a pusztulást gyorsító önpusztításról, a távozás fenségességének esélyéről. A televíziós változatban – a történet teljesebb, kerekesebb volta révén – ez egyébként maradéktalanul érvényesül. Azok felmagasztosulása, akik méltón akarnak lelépni a színről. És ez Lengyelországban még azzal fűszereződik, hogy az illetők németek. Ez az első lengyel film, amelyik másként, tisztességesen közelíti meg őket.

– Vagyis minden addigi filmben a német csak rossz, elvetemült lehetett?

– Igen, vérpiros propaganda-szószba mártva lehetett őket megmutatni. Én más megvilágításba akarom helyezni a lengyel–német kapcsolatokat. Mint filmes Lengyelországban elsőként.

– Ha már a lengyel–német viszonyról tartunk, megemlíthető, hogy A mágnás két szálon is kötődik Kazimierz Moczarski: Beszélgetések a hóhérral című könyvéhez. Ebben van egy jelenet, amelyben Jürgen Stroop, majdani SS-tábornok és rendőrfőnök, a varsói gettó likvidálójá 1939 októberében új állomáshelye, Poznań felé robog. Éjszaka van, ő egy nyitott gépkocsiban ül sofőrje mellett. Nincsenek kísérei. Fennállhat a veszélye annak, hogy a szeptemberi visszavonulás során elmaradozott lengyel katonák tüzet nyitnak rájuk. És hirtelen valami karmos puhaság csapódik Stroop arcának és ragad bele a hajába. Egy bagoly. Mintha Lengyelországot akkor már csak egy bagoly védte volna, amelyt Stroop szertartásosan agyonlő. Az Ön filmjében Franselre csap le a bagoly, és ő is úgy bánik vele, mint Stroop. A mágnásban a náci összefövetel színhelye Lippe. Stroopot a lippei választási győzelmek után

emelik ki a hitlerista vezetők. Ezek az egyezések nyilván tudatos döntések eredményei. Mondana valamit döntéseinek motívumairól, már csak azért is, mert Moczarski könyve olvasható magyarul.

– Igen. Óriási hatással volt rám ez a könyv. Életem egy válságos időszakában mintegy menekülésszerűen hagytam el Varsót. Egyedül akartam lenni. Mindössze két könyvet vittem magammal: a *Beszélgetéseket* és Hanna Krall *Egy lépéssel az Úristen előtt* című, az előbbivel rokon témájú rendhagyó riportkötetét. Már régóta el akartam őket olvasni. Most, hogy lelki mélyütést kaptam, pótolhattam a mulasztást. Aztán megnéztem a *Beszélgetések* színpadi változatát Andrzej Wajda színházában, a Teatr Powszechnyben. Stroopot Zygmunt Hübner játszotta – és milyen remekül. Elbűvölt a közlés egyszerűsége. A negyvenes évek végén, az ötvenes évek elején egy cellában ül a Honi Hadsereg sajtófőnöke, akit életfogytig tartó börtönre, Jürgen Stroop náci háborús bűnös-sel, akit halálra ítélték. A sztálini igazságszolgáltatás tudatosan zárta őket össze. Mintegy büntetésüket megtétezendő – hiszen halálos ellen-ségek voltak. Egyesek szerint azért, hogy Stroop majd még Moczarski ellen valljon egy esetleg felújított perben. És most beszélgetnek. Nem filozofálnak, beszélgetnek. Filozofáljon a néző. Igen. Moczarski könyve életem egyik legfontosabb olvasmánya.

– *Én Önnek csak két filmjét láttam a négy közül. Tudom, hogy nem az Az ária egy atlétáért című alkotását és nem A mágnašt tartja a legfontosabbnak. Beszélne bővebben arról, amelyet annak gondol?*

– A legfontosabb filmem címe: az *Ingácska* (Wahadełko). 1981-ben forgattam. Akkor Gdańskban szinte minden lehetséges díjat megkapott. A néphatalom egyik képviselőjéről szól, akit annyira lenyűgöz Sztálin szelleme, hogy megbolondul. Janusz Gajos játssza a főszerepet – kitűnően. Most engedélyt kaptam a folytatás elkészítésére.

– *Mégis, mielőtt a folytatásról beszélne, jó lenne, ha az Ingácskáról többet is megtudhatnánk.*

– A film valóságos történetet dolgoz fel. 1978-ban a katowicei párt-értekezleten fölállt az elnökség egyik tagja, kiment az emelvényre és rettenetesen beolvasott a párt első titkárának, Lengyelország vezetőjé-

nek, Edward Giereknek. Borzalmas dolgokat vágott a fejéhez. Majd mintha a világ legtermészetesebb dolgát tette volna, visszament az elnökségben kijelölt helyére, és leült. Az utána következő két hozzászóló megzavarodott. Azt hitték, hogy Gierek megbuktatása eldöntött tény, hiszen a város vajdája (*a városi tanács elnöke* – K. I.) maga vitte be neki a mélyütéseket. Féltek, hogy őket tudatosan nem avatták be a tervbe. Ezért bizonyítani akarták, hogy méltók a változó helyzethez, s az összes – egyébként valóban elkövetett – hibáját a teremben lévő Gierek fejére olvasták. Eközben a „leszámolást” kezdeményező szónok levette zakóját, nyakkendőjét, ingét, egyszerűen: levetkőzött. Ott az elnökségben. Vagyis megtébolyodott. Már akkor örült volt, amikor oly tárgyyszerűen megmondta Giereknek a magáét. A két utána következő szónok eltűnt a politika farkasvermében, ezt meg elvitte a mentő. Én pedig filmet készítettem az esetről. Arról, hogy a nép nevében gyakorolt sztálini típusú hatalom miként emészti meg azt az embert, aki elhiszi, hogy maga is a nép, az emberiség nevében gyakorolja a hatalmát. És rájön, hogy nem.

– *Most már még inkább érdekelne a tervezett folytatás, mégis tegyünk egy kitérőt. Ön – mint nyilatkozataiból kiderül – nagyra értékeli a magyar filmet. Mik ennek a jellemző eszmei és esztétikai értékei, amelyek az Ön és a lengyel filmesek elég nagy táborának figyelmét magára vonták?*

– A magyarok valóban rendkívül nagy filmművészetet teremtettek. Ennek része a politikai nyíltság, bátorság, amellyel a szocialista rend mindennapjait megközelítik, tárgyalják. Kovács Andrásnak a *Ménesgazda* című filmje például olyan nagy hatással volt rám, hogy megtekintése után napokig nem tértem magamhoz. Öt évvel el vagyunk maradva a magyar filmek mögött, amelyek közül többet még ma sem enged nálunk vetíteni a cenzúra.

– *Akadnak Magyarországon olyanok, akik éppen az ellenkező véleményen vannak.*

– A másik fontos tény, hogy a magyar filmnek sikerült egyedi, csak rá jellemző eszköztárat kialakítania, művészi nyelvet teremtenie.

Ahogy pusztán a kamera jelbeszédével, minden sallang nélkül el tud nekünk egy jelenetet mesélni, az utolérhetetlen. Páratlan teljesítmény. Magyar különlegesség. Nem tudom ezt szavakkal elmondani, de szakmai fortélyait, ahogy csinálják, zsigereimben érzem.

Most szüntelenül a várost járom, Pest ódon falait fürkészem, az omladozó szecessziót, az ötödik emeleten elrejtett erkélyfülkéket, ahol bújócskát játszhat a fény és az árnyék. Próbálom megfejteni, felfedezni, honnan merítik a magyar filmes kollégák az ihletet?

– *És most térjünk vissza filmterveihez. Előbb a „folytatáshoz”, amelynek forgatását maholnap elkezdheti. Mi lesz a címe?*

– *A leprás férfi.*

– *A leprás nő címmel már készítették filmet Lengyelországban. Talán nyolc-tíz éve?*

– Igen. De még egy olyan szirupos giccs nem született a lengyel filmtörténetben. Az én filmcímem éppen rá rímel. Azért, hogy kifigurázzam. De ez mellékes. Filmem főhőse egy nagyon magas poszton lévő pártfunkcionárius, aki impotens. És aki 1981. december 13-án, a hadiállapot bevezetésének napján, amikor a hatalomból kiesik, hirtelen eltelik férfierővel, képességgel – hogy finoman fogalmazzak –, és elhatározza, hogy mindazokat a hölgyeket, akiket a politikai pályája során biológiai korlátoltsága miatt kihagyott, most sorra veszi. És elindul, hogy bejárja Lengyelországot ugyanúgy, mint annak idején, pártmunkás korában. Tehát arról szól a film, hogy a gátlástalan hatalom bizonyos vonatkozásban gátlásossá teheti az embert, míg a hatalom elvesztése e gátlások feloldódását jelentheti. A film elkészítésére még a hadiállapot évében engedélyt kaptam. Igaz, az engedélyt azon nyomban vissza is vonták. Nemrégiben jelezték: Bajon úr, szabad az út.

– *És az ezt követő filmje?*

– *Az Koluszkiban játszódik.*

– *Nyilván azért, mert az hatalmas vasúti csomópont.*

– Igen. A film a koluszkai állomáson játszódik 1978 telén.

– *Az évszázad telén...*

– ...amely egész Lengyelországot megbénította. Öt irányból futnának be a vonatok Koluszkiba, de a pályaudvar előtt meg kell állniuk. Szilveszter van. Az emberek kiszállnak a pirosat kapott vonatokból és begyalognak az állomásra. És kezdetét veszi a bál. Ez is lesz a film címe: *Bál a koluszkai pályaudvaron* (Bal na dworcu w Koluszkach). És egyszer csak megtalálják a kijáratot, a kiutat, amely egy, a Vasúti Közlekedési Múzeumnak szánt 1924-es mozdonyhoz vezet. Fölszállnak a mozdonyra, amely elrobog velük. A nyárba. És minden szép. A politikus értelmesen beszél, a színész igazi művész és nem kérkedő pojáca, az ember embernek érzi magát. De nem veszik észre, hogy közeledik a tél. A film voltaképpen a *Szolidaritásról* szólna.

(1988)

MOZGÓKÉPROMBOLÁS

Beszélgetés Jerzy Wójcikkal

A lengyel filmnapokon Budapesten járt Jerzy Wójcik rendező, a lódzi Színház- és Filmfőiskola professzora, a *Hamu és gyémánt*, a *Máter Johanna*, *A fáraó* (Faraon) operatőre.

– *A lengyel avantgárdot jelképező Julian Przyboś szerint még a tehetséges poéta is csak abban a kegyelmi állapotban költő, amikor éppen verset ír. Vagyis ritkán. Ezt a hasonlatot a filmművészetre is érvényesítve, érezte-e magát, illetve mikor érezte magát a Professzor úr rendezőnek vagy operatőrnek az elmúlt tíz esztendőben?*

– Mint az elmúlt tíz évben mindig, most is a lódzi Filmfőiskolán tartott előadásaimra összpontosítok. Az Operatőri Szak IV. évfolyamának tartok előadásokat arról, hogy a kompozíció és a struktúra mit jelent a filmművészetben. Persze saját művészi alkotótevékenységem lehetőségei, tervei is foglalkoztatnak. A terv jelen esetben a rendezéssel kapcsolatos.

Az elmúlt tíz évben egyébként készítettem egy filmet. A címe: *A nyomozás* (Skarga). Az 1970. decemberi tengerparti eseményekről szól. De nem a gdańskiról... Mert nemcsak Gdańsk, hanem egy másik nagy kikötőváros, Szczecin is tragikus összetűzések, megvallhatatlan emberi drámák színhelye volt. December 18-án a város egyik utcájában tizennyolc embert mészároltak le, ennek sokszorosa volt a súlyos sebesültek száma, s maig se tudjuk, mennyi a könnyebben megsérülteké.

– *Mi ösztökölte A nyomozás című film elkészítésére a rendszerváltozás után? Amikor már azt tapasztalhatta, hogy szinte egyetlen, közel-*

múlttal szembenező, tényfeltáró játékfilm sem aratott sikert, nem keltett különösebb visszhangot?

– Egy alkalommal, még az 1980-as évek végén Podkowa Leśna-i lakásomban felkeresett Stanisław Wądołowski, az említett december szzczecini sztrájkjainak egyik szervezője és irányítója. Az tette közzismertté, hogy amikor a város utcáján a pártbizottság székhelye és a rendőrkapitányság közelében megjelenő tankok tüzet nyitottak az emberekre, Wądołowski kilépett egy kapualj biztos fedezéke mögül és föltartott kézzel megindult a harckocsik felé. Többen követték példáját. E váratlan jelenet hatására a katonák beszüntették a tüzelést. Pontosan akkor, amikor ez történt, egy alig tizenhét éves diák, Stefan Stanicki igyekezett az iskolába, de a géppuskák kelepelésére, az ifjúságra jellemző kíváncsiságtól hajtva a fegyverzaj irányába futott. Sorozat végzett vele.

Az apa éjszakai műszakban dolgozott, így a szülők csak másnap indultak eltűnt gyermekük keresésére. Sorra járták a kórházakat, de nem akadtak nyomára. Végre tudomásukra jutott, hogy meghalt. De a szülőknek nem engedték meg, hogy a golyó lyuggatta tetemmel szembesüljenek. A hivatalos közlemény szerint ugyanis Szczecinben semmi különös nem történt. Kezdetét vette egy sajátos 20. századi antik tragédia: a szülők hivatalról hivatalra jártak, hogy fiuk holttestét megkap hassák. Mert szerették volna emberhez méltón eltemetni. Kérésüket, kérelmüket rendre elutasították. Keresztútjuk eredménytelen maradt, mert a halott fiatalember bizonyítéka volt az elkövetett, de ország-világ előtt letagadott gaztettnek.

Végül egy éjszaka kiszálltak a belbiztonsági szervek illetékesei, magukkal vitték a szülőket, s egy temető elhagyott, gázos szegletében elkaparták Stefan Stanickit. Az előre elkészített fémtábla szerint nem 1970. december 18-án halt meg, hanem előbb. Hogy senki se keressen összefüggést a halál ténye és a „sajnálatos események között”.

Elkészítettem a filmet. Mindenekelőtt azért, mert felkeresett valaki, az események szemtanúja, mondhatni főszereplője, hőse. Valaki, akinek fontos volt, hogy az elfelejtésre ítélték napja, amelyre tizennyolc megölt

és még több egész életére megnyomorított ember vére ütött pecsétet, része lehessen az időnként magához térő kollektív emlékezetnek.

A nyomozásnak, amelyet 1992 márciusában mutattak be, sikere volt Szczecinben és Łódźban, de egyébként teljesen visszhangtalan maradt. Azt értem, hogy az egykori hatalom képviselői nem szívesen szembesültek hajdani tetteikkel, de a nyolcvanas évek ellenzéke sem akart róla tudomást venni. Mintha attól tartott volna, hogy Szczecin részt kér a Gdańsk által kisajátított legendából.

– *A film operatőre is Ön volt?*

– Nem. A filmet Witold Sobociński fényképezte.

– *A jövőre vonatkozó filmterve, amelyre a bevezetőben utalt?*

– Melchior Wańkowicz 1926-ban írott novellája, *A cichonycei kórház* foglalkoztat. Leír egy helyzetet, amely annak nyomán keletkezett, hogy a cári hadsereg oldalán, eredetileg a központi hatalmak ellen szervezett 1. Lengyel Hadtest az oroszországi forradalmak után, a független lengyel állam megalakulásának hírére haza akar jutni Lengyelországba. A történet 1918 végén, 1919 elején játszódik. Színhelye egy tábori kórház, amelyet egy romos kastélyban rendeztek be. A nagy zűrzavarban a kórházparancsnokságot elfelejtették időben értesíteni arról, hogy a közeledő bolsevik hadsereg elől vissza kell vonulni.

Nyitóképe az lesz a filmnek, amikor a fiatal, tizenhét-, tizennyolc éves vöröskeresztes nővérek kórházi szolgálatra megérkeznek. Előkelő nemesi kisasszonyokról van szó, akiknek fogalmuk sincs a rájuk váró feladatról, kötelességről. Egyikük minden vágya az, hogy katonavőlegényét megtalálhassa. Végül törvényen kívüli, drámai helyzetbe kerülnek.

Nagytotálként megjelenik előttünk a város, Rahocze, amely a fehér-oroszországi Minszk közelében fekszik. A város lengyel, litván, ukrán, orosz, belorusz, német, zsidó lakosai hitük szerint római katolikusok, pravoszlávok, protestánsok, görög katolikusok, izraeliták. És persze vannak ateisták is. És vegyük még hozzá a beszállásolt lengyel hadsereget. Ez volt a több nép, több etnikai csoport, a több vallás, kultúra, nyelv békés egymás mellett élésének utolsó pillanata, lassan alámerülő szigete.

– *Tehát felidézhető az az idő, helyszín, élő történelmi tabló, amikor még együtt lehetett élni.*

– Igen. Mert együtt lehetett. És beköszönt a vég. A város és a kórház kiürítésének pillanata. De a nővérek már nem tudják elhagyni a kórházat, mert nincs se ló, se szekér. Hely még akadna nekik valamelyik járművön, de ott kellene hagyniuk az orvosokat és a súlyos sebesülteket. A nővérekékké állandó választási kényszer előtt állnak. Természetesen maradnak. A Vörös Hadsereg egységei megszállják a kórházat, amely ettől kezdve nagy dráma színhelye lesz.

A nővérek az elkövetkező három nap során teljesen megváltoznak. Másokká válnak, mint akik voltak.

A film arról szól, miként csúszik ki mindenki lába alól a talaj. De szól az állhatatosságról, a kötelességtudatról, a szolgálat és a munka méltóságáról, és persze arról a gépezetről is, amely kíméletlenül szétszakít minden emberi köteléket. A puska minden emberek közötti kapcsolatot megszüntet.

Azt a helyzetet és kort mutatom be, amelyben a bolsevikok megjelenése fenekestül felforgatja a világot, a világ addig többé-kevésbé stabil rendjét. A lányok csak testi valójukban élik túl a három napot, lelki, szellemi addig-valóságukban nem. Más emberek lesznek. Szinte minden pillanatban meg kell harcolniuk azért, hogy helyesen döntsenek.

A terület, ahol a film játszódik, kultúrák, népek, vallások határvidéke. *Európa kapuja*, amelyen a hadak errefelé is, arrafelé is átjárhattak a pinszki és pripjatyi mocsarak között húzódó szárazabb területeken. Ennek a régióknak kicsinyített mása a romkastély, a maga feldúlt udvarával, romos, nyitott kapujával együtt.

– *Milyen anyagi esélye van a film elkészítésének?*

– Most születik róla döntés. Itt Budapesten még nem ismerem az eredményét. Ha rám nézve kedvező határozatot hoztak, a film az őszy folyamán és télen elkészül.

A film az ifjúságról is szól. Az ifjúság egy adott helyzetben tanúsított magatartásáról. Hiszen a bolsevik hadsereg katonái is ugyanolyan fiatalok, mint a vöröskeresztes nővéreké. Más politikai helyzetben,

történelmi körülmények között egymásra találhatnának. De amikor mindent áthat a politika, minden esemény háborús sakkjátszma, megsemmisül a harmonikus együttlét, az együttélés lehetősége. Szétszakadoznak azok a kötelékek, amelyeket az addigi civilizáció és mindaz létrehozott, amely a vegyes lakosságú területeken a vallási, etnikai, kulturális békét, harmóniát jelentette. És miért?

A filmet legszívesebben eredeti helyszíneken, Fehéroroszországban forgatnám, de az ott kialakult politikai helyzetben ez lehetetlenség. Amit azonban mindenképpen szeretnék elérni, az az, hogy az emberek ukránul, litvánul, beloruszul, oroszul, jiddisül beszéljenek, hogy a soknemzetiségű történelmi téglát, régiót hitelesen érzékeltethessük.

– *Az elmondottakból következően a film sokba kerül. Ki biztosítja a költségeket?*

– A Lengyel Televízió- és Filmvállalat.

– *A lengyel filmgyártásnak a kilencvenes évek első felében átalakított szerkezetéről, a forgatókönyv-elbírálás, a filmgyártás, -forgalmazás új rendjéről, a pályázatok elbírálásának mechanizmusáról mi a véleménye?*

– A legfájdalmasabb az, hogy a lengyel filmek forgalmazása megoldhatatlan. Ha nincs forgalmazás, ha nincsenek mozik, vagyis a filmszínházak tulajdonosai csak amerikai filmek vetítésére szerződnek, akkor mi csinálhatunk ugyan filmeket, csak éppen nem tudjuk hol és kinek bemutatni őket, legfeljebb csak fesztiválokon. Talán ismét beköszöntenek a régi szép idők, amikor álcázott pincékben vetítettük a sorsunkat boncolgató, de a cenzúra által bedobozolt filmeket.

– *Tudomásom szerint Lengyelországban az említett átszervezés eredményeként külön pénzalap áll a lengyel filmek forgalmazásának támogatására.*

– Szóban. A valóságban elvétel és csak kis mozikban vetítenek lengyel filmeket. Pedig példát vehetnénk Franciaországról, az egyetlen országról, amely eredményesen küzd saját, filmben is kifejezett és hatékony kultúrájáért, művészi önazonosságáért.

Képtelenség, hogy – mint hallom – a magyar filmművészek kiszorulnak a filmgyár műtermeiből, amelyekben hovatovább már csak reklámfilmeket forgatnak. Nekik meg marad a szabad ég alatti nagy atelier. Ez merénylet a magyar filmművészet ellen, amely pedig micsoda meghatározó ereje, fejezete az egyetemes kultúrának!

Ki kell jelentenünk, hogy ami országainkban a filmgyártással történik, az a könyvégetéshez hasonló. Mozgóképrombolás folyik – láthatatlanul, csendben. Sokkoló élmény volt számomra, hogy az általam becsült Máthé Tibor filmjét azért nem tudtam Budapesten megnézni, mert egyetlen kópiája éppen Párizsban van. Meg kellett érnünk a filmkódex-írás időszakát, amikor a mű egyetlen példányát hurcoljuk ide-oda Európában?

– *Említette, hogy a jövőt illetően, mindezek dacára bizakodó. Optimizmusát nevelői, filmoktatói munkájából meríti?*

– Nemcsak a pedagógiai munkából s a fiatalokba, diákokba helyezett bizodalomból. A tapasztalatok arra tanítottak, hogy a leginkább leküzdhetetlennek tetsző nehézségeket se tekintsük örökkévalónak.

(1997)



KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

Virrasztás egy altemplomban

*Az altemplom boltíveinek mélyén,
hol négyrét görnyednek az oszlopok,
a kelő nap bezúz fényöklével
egy ólmos álomüvegablakot.*

*Színes cserepei szerteszállnak,
mint tarka lángok, torzó csillagok,
s beleremegnek a Hold-rozettás
éjjélen túlra vándorló vakok.*

*Nyisd ki kapud, a magadba-zártat...
Hagyd imádkozni a zarándokot.
A kerengőben eltűnődve szállnak
a fénylő gregorián dallamok.*



AZ IGAZSÁG HASZTALAN REMÉNYE

Krzysztof Kieślowski: *Befejezés nélkül*

„Egy szívroham után egyszer csak ürességbe kerültem, és tudtam, hogy elhagytam fizikai testemet és meghaltam. Lebegő érzésem volt. Amikor testemen kívül voltam, visszanéztem és láttam, hogyan fekszik a testem. Nem éreztem félelmet, nyugalom, béke és csend honolt. Cseppet se voltam izgatott vagy rémült. Egyáltalán nem féltem. Minden a legnagyobb nyugalommal töltött el...”

Krzysztof Kieślowski 1984-ben készült *Befejezés nélkül* című filmjének nyitó képeit kísérik ezek a mondatok: a fiatal Antoni Zyro, a tehetséges ügyvéd meséli el nekünk önmaga hirtelen halálát. Vallomása beilleszthető lenne Raymond A. Moody *Élet az élet után* című jegyzőkönyvébe, a klinikai halálból visszatértek tanúságtételei közé. Helyesbítsünk: lapszám- és bekezdésszerű pontossággal beilleszthető, mert eleve a halál közelében járt emberek élménytöredékeiből idéztünk. És Zyro halál utáni monológját is Moody 1975-ben megjelent munkájából emelték ki a forgatókönyvírók: Krzysztof Kieślowski és Krzysztof Piesiewicz.

Moody doktor felmérése szerint a klinikai halálból visszatértek beszámolóiban a lényegi elemek nyolcvan százaléka egyező. Antoni Zyro ügyvéd azonban nem lehetett volna Moody interjúalánya, beszámolójának szellemi és tartalmi azonossága ellenére sem. Kieślowski hőse ugyanis halott: ő átlépte azt a határvonalat, ahonnan az *Élet az élet után* névtelen vallomástevői visszafordultak, hogy új(ra) életre keljenek.

A halál által már megérintett emberek, mint Moody doktor könyve tanúsítja, minőségileg tartalmasabb életre törekednek. A jóság, a szeretet

természetes életközegükké válik, akkor is, ha azelőtt nem volt az. Bizonyosak az élet utáni életben. De nem a haláltól való szorongásukban változtak meg. A félelem és a szeretet egymást kioltó fogalmak. Csak az ember ötlölhet ki olyan orwelli poklot, amelyet megjárva, szeretni fogja azt, akitől retteg.

Antoni Zyro ügyvéd élete – a nevezetes visszatérés nélkül is – eleve tartalmas volt. Nem a „szerzett” élmények mennyisége, hanem élményeinek erkölcsi minősége és átélésük mélysége miatt. Feleségét társának érezte, akivel nemcsak testben, hanem lélekben is összeforrott. Vagyis a szerelmét nem kezdte ki a roncsoló (és gyógyító) idő, az embernek ez a pokolian praktikus találománya. Ügyvédi munkájában sem a pénzszerző ügyeskedés, hanem az emberi méltóság oltalmazásának elve vezérelte.

Moody eszmefuttatása szerint az egyénnek – vallásától, hitétől függetlenül – esélye van az üdvözülésre. De üdvözülhet-e egy közösség?

1981. december 13-án a lengyelség – a bekövetkező nem várt események hatására – a történelmi bénultság állapotába került. A hadiállapot évében, 1982-ben játszódó film közösségi sorskérdéseket felfejtő szála az ebből a sajátos klinikai halálból való gyötrelmes visszatérés folyamatát jelzi. Ami azonban az egyén számára a haláltól való szorongás feloldását, a megbékélés derűjét hozhatja meg, a közösség esetében egyenlő a reménytelenséggel és a kollektív cselekvésképtelenséggel. Ez akkor is így van, ha – mintegy mellékesen – a nyolcvanas évek föld alatt megszerveződő lengyel társadalmának éppen az aktivitását, tartását, kohéziós erejét mutatja meg ez a film. A földalatti könyvkiadás és sajtó, az önadózás, a magánházakba szorult kulturális és társadalmi élet, a könnygázgránátos utcai és néma temetőbeli tüntetés kellékeivel és jeleneteivel mind-mind szembesülhetünk a filmben. Kiesłowski azonban a szociológiai tények jelzése mellett arra is rámutat, hogy egy közösség abba is beleroppanhat, ha önazonosságának pusztá megőrzésére kell fordítania teremtő energiáit azért, mert ez az egyetlen erkölcsös cselekvési lehetősége.

Az egyén, ha hívő ember, szereti Istent, s eszébe sem jut, hogy kompromisszumot kössön vele. Ha meg nem hisz benne, miért akarna vele

egyezkedni. A lengyel társadalom az egyének vallásos hite okán is hisz a lengyeliség jövőjében – ahogy a teljes reménytelenség idején, a felosztottság százhuszonhárom éve alatt is hitt benne –: ezért kívánta és kívánja megőrizni önmagát. Mivel pedig többszörösen becsapott, már nehezen hisz a hatalommal köthető kompromisszumban, különösen akkor nem, ha tapasztalatai szerint a kompromisszum: diktátumon alapuló méltatlan egyezség. Ez ugyanis önfeladás.

Kieślowski ezt a dilemmát is pontosan megmutatja Darek, a sztrájk-szervezés miatt letartóztatott fiatal munkás alakjában és sorsában. Ő a film tulajdonképpeni főhőse. A hadiállapot bevezetése utáni sztrájk-szervezés miatt a rögtönítélő bíróság elé állítandó munkásvezérre súlyos ítélet vár. Ügyvédje, Antoni Zyro pontosan tudatában volt ennek, amikor védelmét elvállalta. Úgy szeretne volna Dareket felmentetni, hogy méltóságában ne sérüljön, s a bíróság is meggyőződésből hozza meg a felmentő ítéletet. Hogy ne a kicsinyes napi politikai kompromisszum, hanem az embert emberré tevő morál diadalmaskodjék a maga természetességében.

Zyro halála Darek sorsát is meghatározza, mert védője hajdani „mesterének”, az idős, dörzsölt Labrador doktornak a kezébe kerül ügye, aki ismeri a bírókat, börtönigazgatókat, remekül ért az autócsempészek és valutasíbolók tisztára mosásához, de már évtizedekkel azelőtt kilúgozta magából az emberi tisztesség és tisztaság fogalmát. Politikai ügybe utoljára 1952-ben „ártotta magát”. Védencét akkor főbe lőtték.

Labrador doktor enged a társadalmi elvárásnak: munkájáért nem fogad el pénzt. De ettől eltekintve saját elvei szerint cselekszik. Célja, hogy bármily megalkuvó kompromisszum árán is, de kihozza védencét a börtönből. Kijárja, hogy Darekért kezességet vállaljon munkahelyének új szakszervezete. A film politikai főhőse így úszhatja meg – akarata ellenére – másfél évi felfüggesztett börtönnel. De ezzel mintha súlyos életfogytiglani fogságra ítélték volna a szabadlábra helyezett egykori sztrájkvezetőt. Olyanra, amilyenben a nyugdíjazása előtt álló Labrador doktor évtizedek óta él. Erről a lelket betokosító állapotról ő mag a vall Ernest Bryll versét idézve:

*Én nem is tudom, minek a talánya
Hogy farkaskölyökből vedlő kutya lettem
Tán nem éreztem szél ízét a számban
Nem bandzsítottam az égre sárga szemmel.*

*Talán nem kusza láng, a félelem visszfénye
Táncolt taraján ennek a nyakörvnek
Senki se tette rám. És senki se jött értem
Kutyamód szolgálva magam sündörögtem.*

*Uram – ki szereted a csúszómászt is
S a féregbe is büszke lelket öntesz
Segítsd némán szóló torkomat kinyitni
S add ha sírva is – szabadon üvöltsek.*

A Moody doktor vizsgálataiban részt vevők szinte mindegyike – függetlenül attól, hogy hívó volt-e vagy sem – beszámolt egy fényjelenségről, amellyel a halál-közelségből visszatértek nagy része találkozott: „Öntudatlan állapotomban azt éreztem, hogy felemelkedtem a magasba – mintha nem lenne testem. Ragyogó fény jelent meg előttem. Olyan világos volt, hogy nem tudtam átlátni rajta, mégis a közelében tartózkodtam, s ez csodálatosan megnyugtató. A földön semmi sincs, ami ehhez hasonló volna.”

Kieślowski filmje mintha mást mondana. Mégpedig azt, hogy a földön is van egy csodálatos, hasonló fényjelenség... A szerelem. Igaz, keveseknek adatik meg, hogy sugárzó, felszabadító ereje átjárja. Mára az érzelmi kiüresedés lett a természetes.

Zyro felesége, Urszula, mintha férje halála után döbbenne rá, hogy szerelmükön – minden látszat ellenére – mennyire nem tudott úrrá lenni az elmúlás. Környezetéből senkinek a jelenlétét sem érzékeli igazán, valóságosan. Még a kisfiáét sem, akit már tízévesen elragadnak a lengyel történelem évszázados, áldozat-követelő hagyományai. (Halottak napján apja sírja mellől is az 1939-ben elesett lengyel ezredes síremléke

elé megy tisztelegni.) Urszula csak Antonit tudja maga mellett. Az ő láthatatlan, érinthetetlen jelenléte azonban kevés. A szerelem fájdalmas a másik ember hiányában. És Urszula valóságosan Antonival akar lenni „az élet utáni életben is”. És követi őt a halálba. Vagy talán a másik életbe?

Kieślowski filozofikus filmje nehezen nyílik meg a néző előtt, aki nek, hogy a filmet befogadja, előbb önmaga előtt kell megnyílnia. Publicisztikai töltete révén könnyebben fogható volt az 1979-ben készült *Amatőr*, vagy az 1981-ben, az eseményekkel egy időben készült, három, egymást kiegészítő részből álló *Véletlen* emberi üzenete. De azt, hogy a *Befejezés nélkül* egy következetesen épített életmű része, bizonyíthatják Kieślowskinak a *Tízparancsolat*ot feldolgozó, eddig elkészült filmjei is: a „Ne ölj!”-re rímelő *Rövidfilm az ölésről* (Krótki film o zabijaniu) és a „Ne paráználkodj!” parancsát feldolgozó *Rövidfilm a szerelemről* (Krótki film o miłości). Bízunk benne, hogy a hazai filmátvételi bizottság a föntebbi parancsolatokat nem fogja társadalmilag károsnak tartani, s beengedi őket az országba.

(1988)

A GORCZYCEI ELEFÁNT

Krzysztof Kieślowski életei

Két dokumentumfotó és egy újsághír.

1979 ősze. A varsói Kultúra és Tudomány Palotája átellenében, túl a főúton húzódó áruház-sor mögött az Atlantic mozi homlokzatán hatalmas transzparens hívja fel a figyelmet Krzysztof Kieślowski *Amatőr* című filmjére. Hogy nem hatástalanul, azt a pénztárak előtt kígyózó hosszú sorok bizonyítják.

1995 februárja. A lódzi Színház- és Filmművészeti Főiskolán – zárt kapuk mögött – három színnyomatos apró falragaszok hirdették, hogy a *Három szín* közül a *Pirosat* három Oscar-díjra jelölték. Egyiket se kapta meg. Pedig a *Piros* alkotója, Krzysztof Kieślowski lett a kilencvenes évek leghíresebb és legelismertebb európai filmrendezője, s hazájában az egyetlen az igényesek közül, akinek filmjeire a rendszerváltozás után is megteltek a nézőterek.

„1996. március 13-án, szerdán Varsóban elhunyt Krzysztof Kieślowski. Ötvenöt éves volt. Harminc éve készített filmeket. Főiskolai munkáin kívül tizenkilenc dokumentum- és huszonnégy játékfilmet rendezett.”

Indulása

Kieślowski saját vallomása szerint konokságától, édesanyja előtti bizonyítási kényszertől hajtva jelentkezett a Lódzi Színház- és Filmművészeti Főiskola filmrendezői szakára. Visszaemlékezése szerint az újabb felvételin se jobb, se rosszabb nem volt, mint az előzőeken, s társai közül legfeljebb csak olvasottságával emelkedett ki. Azt állította, hogy akit

konoksága ötödször is a felvételi bizottság elé terelt, az már automatikusan a főiskola diákjának érezhette magát. Csak ezzel tudja magyarázni, hogy felvették. Benyújtott rövidfilmje ugyanis csapnivaló volt, tájékozottsága pedig átlagos.

Az mindenesetre a javára válhatott – tanulmányait és későbbi munkáját illetően –, hogy az általános iskola elvégzése után az Állami Színháztechnikai Líceum tanulójaként több évet töltött a színpad közelében. Éppen abban az időben, amikor a lengyel színház az 1956 utáni szabaddabb lélegzetvétel éveit kihasználva, az avantgárd egyetemi színpadok eredményeitől is megújulva virágkorát érte. Kieślowski 1975-ben *Társulat* (Personel) címmel bemutatott és nemzetközi sikert aratott első televíziós játékfilmje az ekkori életét, személyiségét gazdagító élményekből táplálkozott.

Abban az interjúban, amelyet 1996. március 9-én, halála előtt négy nappal katowicei középiskolások készítettek Kieślowskival, a már világhírű rendező kifejti, hogy szülei milyen remek emberek voltak. Édesanyja és édesapja úgy él benne, mint akik ellen soha nem lázadozott, akiktől haláluk után is tanácsot kért, ha nehezebb döntés előtt állt. Ebből eredően magától értetődő, hogy meghatározó értéknek tartja a családot; mialatt barátai körében szinte mindenki elvált, számára természetes, hogy azzal él együtt, akit az 1960-as évek végén feleségül vett. Kieślowski megrendültséggel beszél az apjáról, aki talán azért volt számára fontosabb, mert korán meghalt. Az ő emlékképe elsősorban a kórházat, a szanatóriumot hívja elő benne. Látogatásokkal járó hosszú utazásokat, költözködések. Őt is nemegyszer küldték szanatóriumba, ahol heteket, hónapokat töltött a szüleitől távol. A tőlük való gyakori elválást a halál apró adagolásaként élte át.

A kisváros terén átbandukoló elefánt

A halál felé tartó végtelen vándorlás egyik megmagyarázhatatlan élménye Kieślowski számára az az elefánt, amelyet akkor látott a kisváros

főterén átslattyogni, amikor őt édesanyja az óvodába kísérte. Az elefánt ormányát ingatva komótosan bandukolt velük szembe. Miközben édesanyja azt bizonygatta, hogy se cirkuszi, se állatkerti elefánttal nem találkoztak, Kieślowski az időre és a helysége is pontosan emlékezik. 1946-ban a Suwałki vajdaságban fekvő Gorzycében találkozott az elefánttal. Alig múlt öt éves ekkor. A meghatározó gyermekkori élmény anyai tagadásának és személyes átélése saját bizonyosságának szembesítése arra a kérdésre döbbsentette rá a rendezőt, hogy vajon az élet bizonyos jelenei, villanásai nem az ember korábbi létezésének, létformáinak jelei, jelzései-e? Utolsó filmjeiben e kérdésekre keresi a választ.

A filmiskola legnagyobb hasznának, előnyének a tananyagként levetített, máshol Lengyelországban nem látható filmeket, a róluk folytatott szakmai és baráti beszélgetéseket, vitákat tartotta. Rá a legnagyobb hatással a brit Ken Loach, többek között a Kes rendezője volt, akinek – mint említette – még étékfogója is szívesen lett volna, hogy a közelében lehessen. Őt a sorban Federico Fellini és Ingmar Bergman követte. Ők győzték meg arról, hogy a filmben minden szerep főszerep, minden jelenet egy nagy történet egyenrangú része. A kórházban haldokló apa látványa, és a gyermekkor emlékezetében imbolygó elefánt látomása is.

A történelmi valóság és a dokumentáló film

Kieślowski a filmfőiskola elvégzése után 1969-ben mutatkozott be a nagyközönségnek egy tizenhét perces dokumentumfilmmel, amelynek címe – *Łódź városából* (Z miasta Łódzi) –, ha hozzáilleszti, hogy *közelképek*, azzal a tartalomra is utalhatott volna. Pontosán tíz év múlva, az 1979 novemberében bemutatott *Amatőr* (Amator) című játékfilmje hozza meg számára a hazai sikert, nemzetközi elismertséget.

Ez a tíz esztendő Lengyelország újkori történetének három szakaszán ível át, melyek Kieślowski pályáját is befolyásolták. Az első az 1956 őszi változásaiban gyökerező Gomułka-korszak agóniája. Az 1968 márciusában kirobbant diákmozgalmak, melyekbe végzős hallgatóként

Kieślowski is bekapcsolódott, jelezték azt a mély gazdasági, politikai, erkölcsi válságot, amelybe a szocializmus építésének Gomulka által képviselt politikai irányvonala torkollott. A zsidó származású állampolgárok pártprogramszerű kiüldözése az országból (a cionizmus elleni harc ürügyén) nem tette működőképesebbé, sokkal inkább leleplezte a proletárdiktatúrát, amelynek vezérei, hogy hatalmukat mentse, 1970 decemberében közel ezer munkást mészároltak le és sebesítettek meg a tengerparti városokban. Az 1956 októberében a nemzet megmentőjeként bálványozott Gomulka gyűlölt figuraként tűnt el a történelem súlylesztőjében, de annak megbizonyosodásához, hogy a reform és a kommunizmus összeegyeztethetetlen fogalmak, még két évtized történelmi eseményeire, tragikus változásaira, jövőt meghatározó vegetálására volt szükség.

1970 decemberében a politikai élet főszereplőjévé avanzsált sziléziai vajdasági párttitkár, Edward Gierek tömör kéréssel fordult a bányászokhoz, kohászokhoz, hajógyári munkásokhoz: „Segítsetek!” E készséges visszhangra talált felhívás varázsa 1976 júniusában olyannyira szertefoszlott, hogy azóta a „Segítsetek!” a bukott giereki kurzus és népámítás szinonimája Lengyelországban. Gierek gazdaságpolitikai irányvonala ugyanis csak addig volt sikeres, ameddig az 1970-es évek első harmadában az olcsó petrodollárok miatt dőlt a hitel Lengyelországba, s így rövid idő alatt negyven-ötven százalékkal emelkedett az életszínvonal. Az értelmiségieknek Gierek – a művi jólét mellett – más programot kínált, hogy megnyerje és a szocializmus építésének szolgálatába állítsa őket: „Tárjátok fel, dokumentáljátok a lengyel valóságot!” Ez utóbbi program ugyan a párt politikájához hű szociológusoknak szólt elsősorban, de egybevágott Kieślowski főiskolai társainak, filmes nemzedékének törekvésével, amely a lengyel filmiskola történelmi múlttal, s főleg a közelmúlt háborús históriájával szembesülő, szembesítő, számot vető és leszámoló irányzatának hátat fordítva a jelen valóságának feltárására törekedett. Ez eleve meghatározta, hogy az általuk készített film műfaja csak dokumentum, dokumentáló lehet. Kieślowskinak e korszak küszöbén írott elméleti munkája is utal a változás igényére: *A valóság és*

a dokumentáló film. Fejtegetésében az a kiindulópont, hogy a legjobb dokumentumfilm maga a valóság. Kiesłowski nemzedéktársait, Edward Żebrowskit, Agnieszka Hollandot, Tomasz Żygadłót, Marek Piwowskit, Antoni Krauzét, Wojciech Marczewskit, Krzysztof Wojciechowskit, Grzegorz Królikiewiczet a dokumentumfilmek készítették fel a játékfilmkészítésre.

Kiesłowskit azonban sajátos módon dokumentumfilmjeinek sikere és hatása győzte meg arról, hogy az általa választott út hosszú távon járhatatlan, s a maga elé kitűzött cél elérhetetlen. Főként azért az, mert az emberi érzelmet, a szerelmet, a hűséget, a gyűlölet nem lehet dokumentálni. Le lehet fotózni a csókot, az indulattól eltorzult arcot, a könnyben ázó szemet, de a lélek lefényképezhetetlen marad.

Az első szerelem tündöklése és a *Nem tudom* eltűntetése

Az 1969-ben elkészült *Łódź városából* című dokumentumfilm és az 1979-ben bemutatott *Amatőr* című játékfilm között Kiesłowski húsz filmet készített, tizenhét dokumentumfilmet, két televíziós játékfilmet és egy mozifilmet. Ebben az időszakban a legnagyobb sikert *Az első szerelem* (Pierwsza miłość) harmincperces televíziós dokumentumfilmjével aratta, amely egy fiatal pár életét követi nyomon a házasságkötéstől első gyermekük megszületéséig. Gondot e vállalkozásban valójában csak az jelentett, hogy el ne mulasszák a szülést filmre venni. Minden tökéletesen sikerült. Az 1974-re elkészült film a szakembereknek és a nagyközönségnek egyaránt tetszett. Kiesłowskin azonban hamar úrrá lett a kétely. Döbbenet tapasztalta, hogy filmjével – akarata ellenére is – beavatkozott hősei sorsába, a film időkeretén túlsobbanó életébe. Sztárok, felmutatható, felmutatandó példák, s ezáltal kedvezményezettek lettek. Így juthattak többek között soron kívül lakáshoz. (De kinek a hátrányára?)

Ez az önkéntelen, személyre szóló segítségnyújtás akár jó érzéssel is eltölthette a film alkotóját, de egyúttal olyan felelősségérzetet is fellob-

bantott benne, amely autonóm alkotói szabadságát korlátozta. Saját erkölcsi érzéke lett a cenzor. Amikor ugyanis 1977-ben leforgatta *Nem tudom* (Nie wiem) című dokumentumfilmjét, egy becsületes üzemigazgató leleplező vallomását egy alsó-sziléziai gyárban működő pártszervezet, vagyis pártmaffia üzemleiről, maga Kiesłowski volt az, aki a filmet – mindenre elszánt főhőse további sorsa iránti felelősségérzettől áthatva – soha se engedte levetíteni. (Még a Szolidaritás időszakában sem, amikor pedig kifejezetten kérték rá.)

Az erkölcsi nyugtalanság, avagy a morális felrázás mozija: 1976–1981

Döntéséhez talán a gyökeresen megváltozott lengyel belpolitikai helyzet is hozzájárult. 1976 beköszöntével véget ért a nyugati kölcsönökre alapozott (és Gierek nevével fémjelzett) törékeny jólét Lengyelországban. Az áremelések ellen tiltakozó radomi és ursusi munkások megmozdulásait kíméletlenül letörte és megtorolta a lényegét tekintve változatlanul diktatórikus szocialista hatalmi gépezet. Az 1976 nyarán hosszú börtönre ítélt munkások iránti szolidaritás viszont eladdig páratlan egyességbe kovácsolta az értelmiséget és a munkásosztályt. Ezzel kezdetét vette az a harmadik korszak, amely a lengyel filmtörténet egy fejezetének, az *erkölcsi nyugtalanság mozijának* is időkeretet adott.

A lengyel társadalom egy része apránként föld alá vonult. A konspiratív ellenzéki mozgalom kiadó- és terjesztőhálózatot teremtett, segélyszervezeteket, vándoregyetemeket hozott létre, s a kulturális, irodalmi, színházi életet is megszervezte. Földalatti filmgyártó vállalatot azonban nem tudott alapítani. Paradox módon mégis a lengyel mozi, a lengyel film, mi több, a lengyel televízió lett a társadalmi tiltakozás leghatásosabb helye és eszköze. A lengyel filmgyártás társfinanszírozója ugyanis a lengyel televízió volt, amely a két legtekintélyesebb filmstúdió, az Andrzej Wajda által irányított *X* és a Stanisław Rózewicz-vezette *Tor* alkotógárdájával működött együtt.

A lengyel gazdaság megmentéséhez, életben tartásához nyugati kölcsönökre volt szükség, a hatalom ezért kénytelen volt a törvényesség látszatát fenntartani, amikor fellépett a növekvő ellenzékkel szemben. Mi több, a Nyugat előtt őrizni kellett azt a látszatot, hogy Lengyelország alapvetően demokratikus berendezkedésű ország, ahol a hivatalosan működő cenzúra ellenére sem korlátozzák az alkotói szabadságot. 1976-ban és 1977-ben a lengyel televízió finanszírozta Filip Bajon, Jerzy Sztwiertnia, Zbigniew Kamiński filmjeit a lengyel családi életről vagy a sportvilág anomáliáiról, amelyekről a nézők tudták, hogy általuk a létező lengyel szocializmus kerül pellengérré.

A korszak jelképesen nagy művét ezúttal is Andrzej Wajda készíti el 1976-ban, miután tizenhárom évi tiltást követően lehetőséget kap a *Márványember* megfilmesítésére, ledöntve ezzel az ötvenes évek köré állított ideológiai tabukat, amelyek szerint az 1945 utáni korszak, minden brutalitása ellenére, szerves része a szocializmus korszakának, s ezért nem bírálható. (A filmet a következő évben mutatják be Lengyelországban, de nem nevezik be egyetlen hazai és külföldi fesztiválra sem.)

Ugyanabban az évben, amikor Andrzej Wajda a *Márványembert* forgatta, Krzysztof Zanussi, aki addig több filmet készített a hatalom által mindig manipulálható értelmiségről, a téma legsikeresebb filmjét viszi filmszalagra *Védőszínek* címmel. A film váratlanul óriási sikert arat. Rövid idő alatt kétmillió ember nézi meg, a késői Gomułka-éra és a Gierek-korszak leleplezését látva benne.

Kieślowskinak viszont nincs ilyen szerencséje. Az ugyancsak 1976-ban forgatott *Nyugalom* (Spokój) című filmjét csak 1980-ban mutatják be. Nem a börtönviselt, mindenáron új életet kezdeni akaró főhős miatt, akit jóindulatot mutató vezetője rászéd és hangulatjelentő bizalmasává (besúgóvá) akar tenni, hanem azért, mert miután a saját és pártfőnökei zsebére dolgozó vezető a vállalatot ért veszteséget a munkásokkal akarja megfizettetni, azok önvédelmi eszközként sztrájkra készülnek. Meghiúsítására a belbiztonságiak bevonásával olyan terv születik, hogy a munkásokat Lengyelország különböző szegleteibe helyezik át, szórják szét. E megelőző intézkedésből egyértelműen kiderül az, hogy a mun-

káshatalom állama éppen a munkásokat veszi semmibe. A *Nyugalom*, mint a korszak legveszedelmesebbnek tartott filmje dobozban maradt. Jelentőségére Janusz Kijowski utalt legméltóbban, aki az 1976 és 1981 közötti lengyel filmtörténeti korszakot „az erkölcsi nyugtalanság mozi-jának” nevezte el.

Amatőr

A *Nyugalom* betiltásának visszhangja nyilván hozzájárult ahhoz a felfokozott várakozáshoz, amely az *Amatőr* bemutatását megelőzte. Nem okozott csalódást, óriási közönségsikert aratott, s noha központi utasításra csak negatív recenziók jelenhettek meg róla, váratlanul elnyerte a Moszkvai Nemzetközi Filmfesztivál nagydíját. Ugyancsak 1979-ben került moziba Andrzej Wajdának a *Karmester* (Dyrygent), valamint Agnieszka Holland *Vidéki színészek* (Aktorzy prowincjonalni) című filmje is, amelyek rendszerkritikus hangvételük miatt nagy népszerűségnek örvendtek. Az év filmje azonban az *Amatőr* lett.

„Szép, amit csináltak, fiúk. Szép. Az ember nem él, és mégis itt van velünk” – az *Amatőr* mellékszereplőjének, Piotreknek szavai, Kieślowski művészetének lényegére tapintanak rá. Az édesanyja halála miatt majdhogynem vigasztalhatatlan egy szem fiú számára szinte a feltámadás bizonyosságát jelenti a felvevőgépét kipróbáló barát által leforgatott több tucatszor huszonnégy filmkocka. Az amatőr masina által pásztázott ablakban egy szemérmesen mosolygó idős asszony jelenik meg, majd húzódik vissza zavartan a fénytelenségbe. A forgatás pillanatától eltelt pár hónap múltán az asszonyt valóságosan is elnyelte a halál sötétsége, amit a vetítés vibráló idejére mégis mintha meg nem történtté tennének a szemfedőt is jelképező vásznon megelevenedő filmkockák. És e kockák négyeszeibe foglalt élet, a celluloid szalag minőségétől függően, évek, évtizedek múlva is megeleveníthető.

Az *Amatőr* főszereplője, Filip amatőr filmjével egy valóságos világot elevenített meg, amelyet elmúlása után sokkolóan fedezett fel a maga

számára az alkalmi nézővé lett Piotrek. Ami már nincs, e sajátos dokumentum révén mégis van, és újra és újra ismételhető létezésében jelen idejű, s hatásában jövőbeli is. Piotrek édesanyja váratlan feltámadása miatti megindultsága a valóságos befogadót is megrendíti, vagyis a film világának legbensőbb – érzelmi, lelki – tartománya a befogadó lelki világát gazdagítja.

A művészet az élet szinonimája is lehetne, amennyiben az élet nem pusztán létezés, a biológiai, fiziológiai szükségletek kiegyenlítése, hanem része a sejtés, a sejtelem, a felfedezhető és felfedezendő titkok időnkénti tündöklete. Például a karóra fémkeretén megcsillanó fény, amit Kieślowski a róla készített utolsó dokumentumfilmében – amelyen áttetszik közeli halálának megsejtése – mindennél fontosabbnak tartott.

Az *Amatőr*ben összegződnek Kieślowski addigi esztétikai, filozófiai, filmkészítési tapasztalatai. Saját és alkotótársai korábbi dokumentumfilmjei nélkül az *Amatőr* mint játékfilm nem születhetett volna meg. A dokumentumfilmeket készítők a film műfajából eredően arra törekedtek, hogy megismerjék az embert s a vele töltött szemlélődés és szemlélhető együttlét révén megértsék a sorsát. Az együttlét az alkotás révén együttérzést, az együttérzés pedig a szemlélt hős iránti felelősséget is jelenti. Vagyis a rendező a film utóbb újra és újra kiváltható hatása miatt, évek múltán is messzemenően felelős a hőséért, hőseiért. Ilyen jellegű felelősség a játékfilm esetében nem áll fenn. A fiktív hőst szavaiért, tetteiért nem lehet felelősségre vonni, a dokumentumfilm hősét – igen. Ráadásul amikor a dokumentumfilm a nézőhöz eljut, a főhős kimondott szava, cselekedete, gesztusa elveszíti az adott helyzet, tér és idő által indukált valóságos erejét. Azt az erőt, amelyet nem a rendező teremt, hanem az általa rögzített való világban élő hús-vér emberek. Az azonban, hogy a dokumentumfilm hősének (a közlőnek) pillanatnyi élethelyzete, noha a film bármikor megismételhető vetítése idején már visszavonhatatlan múlt, adott helyen és időben újra és újra része, kiegészítője, megerősítője, hitelesítője lehet a néző életének, nos az mindenképpen a rendező érdeme. A rendező teremti meg ugyanis annak az esélyét, hogy a befogadó saját vonatkozási pontjának fogadja el a közlő

cselekvési szituációját, helyzetértelmezését, s azok értékelésével önmagáról is ítéletet mondjon.

Kieślowski szerint a dokumentumfilm célja az ember megismerése és sorsának megértése. A dokumentumfilm ezáltal nem szórakozás, szórakoztatás. A dokumentumfilm kivételesen komoly műfaj: embert fogva tartó mágneses tér teremtése az esztétika és az etika között.

A filmfelvevőről tudomást szerző igazgató az, aki megkéri annak tulajdonosát, Filipet, hogy legyen az általa vezetett gyár eseményeinek krónikása. Ehhez minden anyagi és politikai támogatást megad neki. Hamarosan kiderül, hogy az igazgató a rendező szerepét átvéve, megbízottját csupán utasításait végrehajtó operatőrnek tekinti. A kamera a film tartalmát módosító vágás lehetősége azonban felnyitja Filip szemét, s olyan képekre, jelenetekre, helyzetekre is ráirányítja a figyelmét, amelyeket azelőtt észre sem vett. Filip a kamerával lát. Egy idő után már túllát a gyár kerítésén, s a kisvárosban is felfedezi az addig láthatatlant: a Patyomkin-falakat, -gyárakat, -embereket, -intézkedéseket; a Patyomkin-életet. Látni és megláttatni egyszerre nagyon veszélyes. Filip felesége észleli leginkább ennek végzetét; azt, hogy a kamera házasságuk, családjuk vesztét okozhatja. A gyárigazgató szerint a rendszerét is.

És a csillagszóróként sistergő sikerek után elérkezik a pillanat, amikor Filip is rádöbben, hogy a filmszalagon megörökített tények leleplező ereje, tüze nyomán nem az a televény támad, amelyben csak is a jó foganhat meg. A leleplezés is torzó, befejezetlen, legfeljebb az emberi butaság elleni lázadás dokumentuma. Vagyis, a lényegyet illetően, minden marad a régiben.

A film publicisztikai értelmezhetősége döbbsentette volna rá Kieślowskit, hogy a politika embert körülvevő díszletek átrendezési kísérlete csupán? Hogy az ember csak azon változtathat, amivel tisztában van. A változtatás sikerének előfeltétele pedig ez esetben is az, hogy önmagával legyen tisztában.

Ahhoz, hogy az ember cselekedetével, tetteivel a lényeg felé hatolhasson, előbb önmagát kell megismernie, mert enélkül a világot s a társait sem értheti meg. Miután Filip addigi munkáját megsemmisítve, minden-

kitől elhagyva rádöbben erre az igazságra, szembefordul a kezében tartott kamerával, s önmagát filmezve vall, mintha önmagától távolságot tartva akarna önmagába hatolni, magában-valóságát szembesíthetővé tenni.

A Véletlen

A „legvadabb remények” időszakában, 1981-ben, a Szolidaritás szakszervezet által kiharcolt szabadság évében forgatja Kieślowski *Véletlen* (Przypadek) című játékfilmjét. A véletlennek az ember sorsára gyakorolt hatása, amelyről *Vagy-vagy* címmel Søren Kierkegaard nevének szinonimáját jelentő művet írt, a lengyel filmrendezőt is rendkívül izgatta. Egyáltalán beszélhetünk-e véletlenről, vagy ami velünk történik, szükségszerű? Vagyis mindaz, amit véletlennek hiszünk, szükségszerű, a végzet része?

Witek Długoszt, a harmadéves orvostanhallgatót látjuk, amint a lódzi pályaudvarról kigördülő varsói gyorsvonat után rohan. Megismerjük addigi életét. 1956. június végén, a munkásfelkelés óráiban született Poznańban. Apja részt vett az utcai harcokba torkolló megmozdulásban, s bizonyára emiatt kellett Łódźba költöznie. Édesanyja meghalt. Witek eléri a szerelvényt, s felugrik utolsó kocsijára. A zsúfolt folyosókon átvergődve helyet keres magának. Ennek következtében ismerkedik meg Wernerrel, akiről kiderül, hogy csalódottsága ellenére sem számolt le kommunista eszményeivel. Kapcsolatai révén Witek a Szocialista Ifjúsági Szövetség aktivistája lesz.

Kieślowski a *Véletlen* második változataként azt mutatja be, hogy mi történik, ha Witek mégis lekésné a vonatot, s útja az állomásról a Munkásvédő Bizottság földalatti nyomdájába vezetne. Az is lehet azonban, hogy a pályaudvar kijáratánál véletlenül összefutna Olgával. És megnő-sülne. És két gyermek apjaként az egyetemet elvégezve szépreményű szívgyógyász lenne. És egy napon az egyetem dékánja megkérné, utazzon el helyette a Líbiában rendezett tudományos konferenciára, mivel ő, fia ellenzéki tevékenysége miatt, nem kaphat útlevelet.

És Witek élete első külföldi útjára készülve búcsút vesz feleségétől és nagyobbik fiától. Varsó repülőterén gépre száll, amely lassan a levegőbe emelkedve távolodik a láthatár felett, majd hirtelen alakját veszítő tűzgolyóbissá változik az égen.

Witek a Szocialista Ifjúsági Szövetség tevékeny tagjaként, vagyis a szocialista hatalom képviselőjeként is rendes ember.

Witek a Munkásvédő Bizottság földalatti nyomdászaként, vagyis a fennálló kommunista hatalom ellen harcot folytató hazafiként is rendes ember.

Witek tehetséges fiatal szívgyógyászként, vagyis politikailag semleges állampolgárként is rendes ember. Környezete mégis a külső hovatarozási jegyek szerint ítéli meg.

„A véletlen eldöntheti, hogy ki vagy, de az tőled függ, hogy milyen vagy. Ha rossz ember voltál, és véletlenül elveszítetted a szemed világát, akkor most félszemű gazember vagy. Ennyi” – összegzi filmjének lényegét Kieślowski.

Kieślowski, bensőségessége miatt, a vágást tekintette a filmkészítés legfontosabb szakaszának. A *Véletlen* nehezen állt össze a vágóasztalon. Emiatt a rendező három hónap szünet után a forgatókönyv ötven százalékát újra forgatta, s további húsz százaléknyi anyaggal bővítette ki. A vágást közvetlenül a hadiállapot bevezetése előtt, 1981 végén fejezte be.

A *Véletlent* csak több mint öt év elteltével, 1986-ban mutatták be. Nem véletlenül. A hadiállapot bevezetői nem tudták a rendezőnek megbocsátani, hogy Witek a Munkásvédő Bizottság tevékeny tagjaként ugyanolyan rendes ember, mint a Szocialista Ifjúsági Szövetség élharcosaként.

Kieślowski másik, 1981-ben elkészített filmjét a *Rövid munkanapot* (Krótki dzień pracy), amelynek főhőse az 1976-os munkásmegmozdulás idején a barikád túlfelén álló városi pártbizottság titkára volt, s úgy kellett kimenteni a felgyújtott pártházból, maga a rendező nem engedte forgalmazni, miután a cenzúra zöld utat mutatott neki.

A *Tízparancsolat* filmjei

Kieślowski 1984-ben forgatott *Befejezés nélkül* (Bez końca) című filmjének bemutatása elé, noha politikailag kényesebb volt, mint a *Véletlen*, a hatalom nem gördített akadályt. Mintha a cenzorok megérezték volna, hogy az alkotót történetének politikai vonatkozásai motiválták legkevésbé.

„A hadiállapot idején értettem meg, hogy a politikának valójában nincsen különösebb jelentősége. Persze valami módon behatárolja létezésünk helyét, s azt, hogy mit szabad és mit nem, de a valóban fontos emberi kérdésekre nem kínál megoldást, s képtelen bármely igazi, lényeges, emberi, emberre vonatkozó kérdésre választ adni” – vallja azoknak a tapasztalatoknak birtokában, amelyeket egy megvalósulatlan dokumentumfilm-készítés ürügyén a politikai perek ítélethozatalai kapcsán szerzett.

Valóban, a *Befejezés nélkül*ben Kieślowskit nem a Szolidaritás aktivistájának pere és a benne meghozott ítélet érdekli, hanem az, hogy mi van a kútszerű alagút végén, amelybe az ember szívinfarktus vagy közlekedési baleset vagy öngyilkosság révén belezuhan? Vagyis az, hogy van-e élet a halálon túl, s ha van, milyen, és tudatában vagyunk-e odaát evilági létezésünknek, valamint befolyással lehetünk-e ott szeretteink földi sorsának alakulására? Aligha van ember, aki legszemélyesebb, legbensőbb magánügyének ne érezné őket. Mindezek ugyanis összefüggenek a naponta felteendő kérdéssel: mi végre vagyunk a világon, mi a célja a létezésünknek?

A *Tízparancsolat* megfilmesítésének ötletével a hadiállapot idején perbe fogott Szolidaritás-tagok közismert, nagy tekintélyű védőügyvédje, Krzysztof Piesiewicz állt elő, aki a téma politikai szakértőjéből a *Befejezés nélkül* forgatókönyvíró-társsá avanszált. „Nehéz időköt élünk. Lengyelországban nagy volt a zűrzavar. Valójában senki se tudta, mi a rossz és mi a jó, és egyáltalán minek is él. Úgy véltük, érdemes visszatérnünk a legegyszerűbb, legelemibb alapelvekhez, amelyek életünk folyásának utat mutatnak” – hangzik Kieślowski mottószerű vallomása a filmsorozat genezise kapcsán.

A televíziós filmsorozat tíz története 1988-ban készült el és nagy nemzetközi sikert aratott. A lengyel kritika ugyan fanyalgott, mint szinte Kieślowski minden addigi filmjének esetében, de a lengyel közönség hónapokon át zsúfolásig megtöltötte azokat a mozikat, ahol a *Tízparancsolat* darabjait vetítették. Kieślowski egyszeriben a legnépszerűbb lengyel filmes lett, akit az ifjúság egyenesen bálványozott. (Noha ezt akarta legkevésbé.)

Különösen a hosszabb, mozifilm-változatban is elkészült *Rövidfilm a gyilkolásról* váltott ki nagy hazai és nemzetközi visszhangot. Ebben szerepet játszott az is, hogy a filmet sokan a halálos ítélet elleni leghatásosabb, legmeggyőzőbb művészi és erkölcsi dokumentumnak tartották és ünnepelték. Tény, hogy Kieślowski egyenlőségjelet tett a legkülönbözőbb módon is kellőképpen motivált, valamint a tudatos, előre megfontolt emberölések között, s mindkettőt a maguk naturalista brutalitásában mutatta be. A dokumentarizmus eszközeivel, de meggyőző művészi erővel és hitellel.

A véletlen mint motiváló erő a *Tízparancsolat* minden egyes filmjében felfedezhető, akárcsak a halállal való rövidebb-hosszabb szembesülés is. A filmek egy-egy szereplő, utalásos jelenet, tudatosan alkalmazott kép, zenei motívum révén láncszerűen kapcsolódnak egymáshoz. Az alapvető közös vonás bennük az, hogy minden ember alapvető jegyei között szerepel a jószág.

Kieślowski utolsó interjújában azt vallotta: azért készít filmeket, hogy általuk elbeszélgessen az emberekkel. Ennek a merész állításnak helyénvalóságát mi sem bizonyítja hitelesebben, mint a rendező által filmszalagon megörökített *Tízparancsolat*.

Veronika kettős élete

Aligha akad ember, akit ha csak futólag is, meg ne érintett volna önmaga kívülről szemlélt valóságának élménye, titokzatossága: az egyszerre ijesztő és mákonyosan vonzó kiemelkedés, kiemelkedettség önmagunk-

ból, felülemelkedettség önmagunkon. Ezzel a lebegéssel talán rokonnak is mondható a váratlanul bennünk fellebbent sejtelem, sejtés, érzés, már-már bizonyosság, hogy az, amit egy-egy helyzetben olykor átéltünk, az részben vagy egészében egyszer, valahol, valamikor már megtörtént velünk. Sajátossága ennek az állapotnak szűkebb családi és tágabb társadalmi környezetünk lényegtelené válása, eltűnése, megszűnése. Csak az egyén számít, akiben elhomályosodik vagy más minőséget kap az *én* tudata, hiszen nincs a személyes névmás énen kívüli alakjával minősíthető környezet. Az *én* a föntebb vázolt állapotban csak *iker-énünkkel* vethető össze.

A „világ-traverzek” 1989-es összeomlásával Kieślowski csak annyiban törődött, hogy mi módon szedheti össze új filmje elkészítéséhez azt a pénzt, amelyet addig az állam biztosított neki – a hatalom kényekedve szerint. A *Veronika kettős élete* (Le double vie de Véronique – Podwójne życie Veroniki) 1991-ben francia koprodukcióban készült el, s ez tartalmát is meghatározta. A *Veronika kettős élete* két részből áll: a történet bevezető része Lengyelországban játszódik, s főhőse ennek folytán Weronika, a másik rész színhelye Franciaország, s főszereplője Véronique. Általuk Kieślowski azt mutatja be, hogy egymástól teljesen függetlenül is létezhet két belsőleg és külsőleg azonos személy, akik egy váratlan pillanatban megsejtik egymást, s így az is tudatosodik bennük, hogy életük áttetszik egymáson. Ez a francia Véronique számára az élet folytatásának esélyét jelenti. A lengyel Weronika belehal abba, hogy nem tud lemondani a művészetéről. Véronique egy, csak később tudatosodott figyelmeztetés hatására hátat fordít művészi becsvágyának: az életet választja. Ahhoz, hogy ezt tegye, Weronikának meg kell halnia.

A filmben rendkívül fontos szerepet játszik a zene és a Véronique-ot sorsára figyelmeztető bábfigura, pillangó, angyal, tükrör, megfejtésre váró csillagos ég, amelyek együttesen alkotják a lélek rekvizitumait. *Veronika kettős élete* a lélekről, a lélek létezéséről szóló film.

Kieślowski művészete számára a legnagyobb elismerést egy tizenöt éves párizsi leány dicsérete jelentette, aki szükségesnek tartotta elmon-

dani neki, hogy háromszor látta a *Veronika kettős életét*, s általa értette meg, hogy van lélek. Most már biztos a létezésében.

A Három szín: kék, fehér, piros

A *Veronika kettős élete* világsikert hozott Kieślowski számára, de ez mit sem befolyásolta a továbbra is fanyalgó lengyel kritikát. A rendező nem pihent a babérjain, hanem magának gyilkos munkatempót diktálva vágott bele újabb filmjei elkészítésébe – *Három szín: kék, fehér, piros* (*Trois couleurs: le bleu, le blanc, le rouge*). A francia zászló színei, a kék, a fehér, a piros megfilmesítésének ötletét valószínűleg a nagy polgári forradalom kétszázadik évfordulója adta.

A színek jelentése, szimbóluma többféleképpen magyarázható. A piros egyszerre jelenti a testvériséget és a hitet, a fehér az egyenlőséget és a reményt, a kék a szabadságot és a szeretetet. Persze van a színeknek más, egészen bonyolult magyarázata is. A színek tartalmukban a forradalom hármasszavához igazodnak, de azok csak a főhősök személyiségére és egyéniségére vonatkoztathatók, híján a történelmi, ideológiai tartalomnak. Az egyes filmek megszűrt színét a címbeli jelzők határozzák meg.

A trilógia legfontosabb darabja a *Piros*. Főhőse, a mások beszélgetését lehallgató Bíró kezdetben elviselhetetlen zsémbes öregemberként jelenik meg. Aztán kiderül róla, hogy mennyire éhezi a szeretetet. Végül arra is magyarázatot kapunk, hogy miért lett olyan, amilyen: mások beszélgetéseit kihallgató, titkait megfejtő, életét szellemileg kukkoló rigolyás vénember. A magyarázat előttünk játszódik le a film többivel egyenrangú történeteként. Auguste, a fiatal jogász véletlenül rádöbben, hogy eszményien tisztának hitt szerelme megcsalja, elárulja. Pontosan ez történt a Bíróval is évtizedekkel ezelőtt. A látvány által kiváltott lelki sokkból sohasem tudott magához térni. Ez azt jelenti, hogy nemcsak életünk ékelődik egymásba hasonló helyzetek által, hanem a lelkünk is. A Bíróról és Auguste-ről kiderül, hogy mennyire egyek. Vagyis valójában mindnyájan egyek vagyunk. Testvérek.

A három találynak megoldását a *Piros* utolsó kockái rakják ki. A La Manche csatornán elsüllyedt komp túlélő utasai egymás után vonulnak el az elégedett Bíró tekintete, vagyis a kamera előtt. Előttünk – Julie a *Kék* című film hőse, aki úgy vélte, hogy egy általa átélt tragédia nyomán megteremtheti önmaga határtalan szabadságát. Kieślowski számára kétségtelen, hogy egyik fontos alapkérdés a szabadság. A posztmodern felfogás szerint a szabadság: a befolyásolhatatlan jelenidejűség és jelenvalóság. Így megvalósításáért a múlt, az emlékezet is feláldozható és feláldozandó. Az egyéni és kollektív egyaránt. A francia trikolor színei közül a *Kéket* címében hordozó film a szabadság sajátos anatómiája. A hősnő elveszíti férjét és fiát. A két hozzá legközelebb álló embert. Hogy sikeresen új életet kezdhessen, kíméletlenül leszámol emlékezetével, felszámolja a múltját összes tartozékaival, *hozzátartozóival* együtt. De ezzel nem veszíti-e el a múltja által meghatározott külső világot is, amely elkerülhetetlen foglalatára újrakezdett, vagy újrakezdettnek vélt életének? És leszámolhat-e az ember szerelmével, szeretetével, amelynek révén elnyerte Isten képmását?

És ahogy a Bíró előtt, előttünk is megjelenik Karol és Dominique, a *Fehér* főszereplői, akik akkor döbbsen rá, hogy testileg, lelkileg egymáshoz tartoznak, amikor valóságos börtönrács emelkedett közéjük, s a *Piros* Valentine-ja és Auguste-ja, akik talán egymásra találtak a halál torkából megmenekülve. Mindnyájan megtapasztalhatták, hogy az élet értelme nem magában az életben, hanem azon túl keresendő.

Az érzelem is történet

Kieślowski *Kisiklunk az Isten markából* című utolsó interjújában kiemeli; „Nincs film befogadó nélkül. A befogadó a legfontosabb.” Arra kérdésre, hogy mi a film célja, tömören így válaszolt: egy történet elmondása. De rögtön hozzáteszi: az érzelem is történet. Első filmjeiben a történetre koncentrálna egy nagyobb közösség részeként igyekezett az embert bemutatni. A *Befejezés nélkül*ől kezdve mindinkább az érzelem

ábrázolása lett a történet. Kiesłowskit ekkor már a kifejezhetetlen, első-sorban a földön túli létezés, egy új dimenzió megragadása érdekli, izgatja. Az érzelem, ha magyarázattal nem is szolgálhat rá, de felkészíthet a földön túli létezésre.

Kiesłowski utolsó alkotói évtizedében készített filmjei páratlan sikerének, hatásának titka az, hogy az érzelemről, sejtelemről készített másodpercenkénti huszonnégy felvétel a vetítés során hiteles történetté vált. A történet pedig gondolkodásra készítő érzésként, sejtelemként összegződött a befogadóban. Kiesłowskival azt is mondhatnánk, hogy a néző lelkében.

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI SIKERES VÁLLALKOZÁSA

avagy hitelesítheti-e az embert napjaink
képi kultúrája?

Beszélgetés Krzysztof Piesiewicz-csel

Az *Osiris Kiadó* megjelentette Danusia Stok beszélgetéseit Krzysztof Kieślowskival. A tétova cím: *Önéletrajz*. A beszélgetéseket Danusia Stok forgatási kávészünetekben, a helyszínek között megtett utakon gépkocsiban, az ebéd és vacsora lélegzetvételeit kihasználva készítette. Idő az írárok kiforrására nem maradt. Esetenkénti nyerseségükben is értékes ez a beszélgetésfolyam, mivel dokumentuma Kieślowski hirtelen megszakadt életének, de ennek ellenére teljes életművének, az életmű keletkezési hátterének. A könyv egyik „hőse” Krzysztof Piesiewicz forgatókönyvíró, akiről Kieślowski gyakran és szeretettel szól beszélgetései során, úgy is mint legközvetlenebb munkatársáról, filmjeinek társ-szerzőjéről.

– *Mikor és hogyan ismerte meg Krzysztof Kieślowskit?*

– A *Befejezés nélkül* című film előtt. Fiatal, minden időmet és energiámat a munkának szentelő gyakorló ügyvéd voltam, akinek becsvágyához tartozott az erkölcs és a jog határvidékét feltérképező esszéírás. Védőügyvédként büntetőügyekkel, a tágabb értelemben vett emberi jogokkal foglalkoztam. Az 1970-es és 1980-as évek fordulóján ismertem meg Hanna Krall írónőt.

– ... az *Egy lépéssel az Úristen előtt* című rendhagyó riportkönyve nagy sikert aratott Magyarországon...

–...Hanna Krallt baráti szálak fűzték Kieślowskihoz, aki a szükség-állapot bevezetését követő politikai perekről akart dokumentumfilmet készíteni. Krall e terv kapcsán ismertetett össze a rendezővel, akinek egy-két filmjét láttam addig...

– *Hogyan jött létre az első találkozás?*

– Egy varsói kávéházban találkoztunk, ügyelve a kijárási tilalom időpontjának közeledtére. Tizenöt perces beszélgetést terveztünk... A tizenöt percből tizenöt éven át tartó folyamatos eszmecsere lett. Első találkozásunk idején a politikai meggyőződésükért és földalatti tevékenységükért bebörtönzötteknek nyújtott jogsegélynyújtás töltötte ki az életemet. Kieślowskival meghánytuk-vetettük a tervezett dokumentumfilmet. Igyekeztem meggyőzni róla, hogy függetlenül attól, kap-e vagy sem engedélyt rá, lehetetlenség bírósági tárgyalásról és ítélekezésről dokumentumfilmet készíteni.

– *Mik voltak ezzel kapcsolatos érvei?*

– Először is az, hogy tárgyalóterem eleve olyan, mint a színpad, s a tárgyalás egyetlen cél irányába ható szerepjátszás. A cél: a per megnyerése, az ítélekezés, az enyhébb ítélet vagy a felmentés. Ennek érdekében mindenki játssza a maga szerepét: az ügyész és az ügyvéd, a bíró és a vádlott, az esküdtek és a törvényszéki szakértők, a tanúk, de még statisztákként az örök s a közönség tagjai is. Annak filmezése, színrevitele, ami a tárgyalóteremben történik, olyan, mint a dupla-Nelson: keveseknek sikerül. Nagy ritkán az amerikaiaknak. Gondoljunk például a *Tizenkét dühös emberre*. Ez azonban inkább az esküdtek tanácskozása, az esküdtek érzelmeinek és indulatainak összecsapása volt egy zárt szobában. De a *Tizenkét dühös ember* játék- és nem dokumentumfilm.

– *Mi az Önök dokumentumfilmjének sorsa?*

– A tervezett dokumentumfilm sohasem készült el. A fentebb elmondottakból következően. Alig állítottuk ugyanis fel a kamerát a tárgyalóteremben, bíró, ügyész, ügyvéd a közönséges bírósági színjátékon belül elkezdett a kamerának, a kívüllágnak, a jövődönök játszani. Ennek eredményeként szinte kivétel nélkül minden alkalommal felmentő ítéletek születtek. Emiatt, bár tárgyalások tucatjain vettünk részt, néhány

perc hasznos anyagot, ha leforgattunk. Sokszor üresen járatuk a felvevő gépet, a kamera pusztá felállítása elegendő volt az általunk kívánt ítélethez. Szó ami szó, a film nem készült el, de rengeteg embert megmenttünk a börtöntől.

– *Melyik volt az első közös filmjük?*

– Az első kérdésére adott válaszból következik, hogy a *Befejezés nélkül*. Azt követően ugyanis, hogy a dokumentumfilm-készítés lehetetlenségéről meggyőzendő hosszas eszmecsere folytattam Kieślowskival az irodalomról, kultúráról, a lengyelországi állapotokról, egy este megsörrent a telefonom. Ő hívott, s minden bevezetés nélkül nekem szegte a kérdést: akarsz művész lenni?

– *E telefon után született meg első forgatókönyvük, a Befejezés nélkül?*

– Igen. Egyébként ez volt az egyetlen olyan film a hadiállapotról, amelyet akkoriban Lengyelországban forgattak. A film, amelyet ma már mindenki fenntartás nélkül elfogad, a bemutatást követően – ha egyáltalán lehet bemutatóról beszélni – mind a hatalom, mind az ellenzék, mind az egyház támadásának keresztüzébe került. Az egyik részéről azért, mert kameránk nem a szocialista kritika szellemében pásztázta mindazt, ami a föld alatt történt, más részről azt vetették a szemünkre, hogy nem idealizáljuk az ellenzéket, az egyház pedig azt vette tőlünk rossz néven, hogy a főhős öngyilkos lesz. De az senkiben sem tudatosult, hogy a film első kockáin halálba roskadó ügyvéd a megszemélyesítője az 1980 augusztusában kirobbant mozgalom romlatlan szellemének, tündöklő fényének.

– *Nálunk az idő tájt jelent meg Raymond A. Moody Élet az életen túl című könyve.*

– Ismerem a könyvet. De függetlenül attól, amit Moody ír, a halál olyan metafizikai dimenzió, amely – legyen bár a mélyén ama biztató távoli ragyogás vagy sem – későbbi filmjeink mindegyikében megjelenik. Talán ezzel is önkéntelenül sugallni akartuk, hogy a halál része valamilyen formában a feltámadás. Ez a filmjeinken végighúzódó szál most már személy szerint a hat hónapja halott Kieślowskihoz is kötődik.

– *A következősen egymásra és egymásba épülő filmek következetesen átgondolt forgatókönyvekben gyökereznek?*

– A forgatókönyvek írása hihetetlen összpontosítást igényelt részünkről. Pokoli nehéz munka volt. Csak most vetek számot az elmúlt tizenöt év szellemi gályarabságával. A konok napi munkára bontható hosszú távú közös vállalkozásunk bevezetőjeként elhatároztuk, hogy hátat fordítunk a politikai-társadalmi problémáknak. A közösséget alkotó konkrét egyének reményeire, örömeire, indulataira, csalódásaira akartuk figyelmünket fordítani. A filmjeinket meghatározó jelenségek – ahogy így számba veszem őket – személyre szólóan kísértenek.

– *Például a Kék című filmben meghalt az ismert zeneszerző, aki befejezetlen művet hagy maga után.*

– 1993-ban azzal a javaslatlalt fordultam Kieślowskihoz, hogy a 20. század végén *Pokol, Mennysország, Tisztító tűz* címmel hármass-filmet, sajátos fény-árnyék triptichont kellene készíteni. A *Mennysország* forgatókönyvét még sikerült közösen megírunk, a *Pokolt* három nappal ezelőtt fejeztem be – már egyedül. A *Tisztító tűz* megírása maradt hátra. A *Kék* bizonyos asszociációi a sorvezetők, hogy e nem közösen írt forgatókönyvek olyanok lehessenek, hogy magukon viseljék Kieślowski szellemi ujjlenyomatát. E filmekben persze benne lüktetnek Kieślowski és az én életem bizonyos részletei is.

– *A Befejezés nélkül című filmnek például több ügyvéd hőse is van. A korszak jellegzetes ügyvéd figurája a megalkuvó dr. Labrador, aki azzal mutatja ki valóságos énjét, hogy elmondja Ernest Bryll gyönyörű versét a tárgyalóteremben. Nem tartotta ezt a jelenetet erőltetettnek?*

– A filmforgatás idején egy földalatti kiadványban bukkantam rá Bryll versére. Rohantam vele Kieślowskihoz: „Figyelj, ez a vers mintha a film lényegét foglalná össze. Vegyük fel”. Valóban nagy volt a veszély, mert a vetítővászon a kimondott szavakat is nehezen viseli el, hát még a deklamálást. De sikerült úgy beépíteni a jelenetbe, hogy szerves része lett a filmnek. A lényeget összefoglaló sorok: „Nem is tudom, minek a talánya, hogy farkaskölyökből vedlő kutya lettem.”

– A Rövidfilm a gyilkosságról című film fiatal ügyvédje veszt. Az utolsó kockákon tehetetlenül síró ügyvéd is mintha Ernest Bryll versének zárósort idézné utolsó kívánságként: „add, ha sírva is – szabadon üvöltsek”.

– Élményeim, tapasztalataim sokaságát építettem bele ebbe a filmbe. De ez a látszat ellenére sem a halálos ítéletről és az ellen szóló film. Ez a film az erőszakról szól. Függetlenül attól, hogy az erőszakot az állam vagy az egyén követi-e el. Az erőszak mindenfajta változata mérgezett gyümölcsöt terem.

– Ez esetben a gyilkosnak az az előnye az állammal szemben, hogy bizonyos motívumai, ha nem is menthetik, utalhatnak a bűnére.

– A gyilkosnak esélye van számot vetni a lelkiismeretével. Az államnak igazolnia kell az erőszakot. Emlékszem, e film részt vett La Rochelle-ben a politikai szociológiai filmek fesztiválján. A vetítés után odajött hozzám egy francia tudós, aki két-három évvel azelőtt hosszabb időt töltött Lengyelországban. Elképesztő dicséretet mondott nekünk: „Uram, ez a legpolitikusabb lengyel film, amit az utóbbi években láttam.” Ez igazolta a *Tízparancsolat*ot elkészítését bevezető tézisünket. Pedig egyetlen szó sem esett benne a politikáról, ami a film háttérében persze kimondatlanul is benne volt. Márpedig mi többek között azért vágtunk bele a *Tízparancsolat* elkészítésébe, hogy azzal is fehéren-feketén hátat fordítsunk a politikának.

– *Vita folyik arról, hogy az operatőr vagy a rendező játszik-e meghatározóbb szerepet a filmkészítésben. Talán Kieślowski az első, aki lépten-nyomon hangsúlyozza, milyen meghatározó szerepet tulajdonít a forgatókönyvíróknak.*

– Véleményem szerint a lengyel mozi válságának három alapvető oka van. Az egyik az, hogy hiányzik az igazán jó forgatókönyv, a másik az utánérzés a realizálás során, a harmadik a vágás elhanyagolása. De minden a forgatókönyvírással kezdődik. A forgatókönyvírók többsége úgy véli, elég, ha egy információt elolvas az újságban, s azt kiszínezve feldolgozza. Szerintem a forgatókönyvíró legyen metszően éleslátó és érzékeny, vagyis lásson a jelenségek, a történetek mögé, fedezze fel azok mozgatóit, lényegét. Csak ezek beépítésével lehet a forgatókönyv

oly pontosan kidolgozott, mint egy matematikai egyenlet. Nem hiszem, hogy rendkívüli összpontosítás híján megírt forgatókönyv nélkül lehetséges jó filmet forgatni.

– Mondják, az Egyesült Államokban huszonöt változat is készül egy forgatókönyvből, pontosabban, annak bizonyos jeleneteiből, epizódjaiból, dialógusaiból.

– Ez nem igaz. Egy változat készül el. A végleges. Az, amelynek alapján a filmet leforgatják. Most írok amerikai megrendelésre forgatókönyvet. Alighanem életemben utoljára. Mert az az igazság, hogy az említett utolsó változat elkészüléséig nagyon hosszú út vezet. A producortól kezdve ugyanis, mindenki, akinek valami befolyása van a filmre, beleszól. De ennek ellenére Amerikában is mérnöki pontossággal elkészített forgatókönyv alapján forgatják a filmet. Később a vágásnál, a film végső összeillesztésénél a rendező már mit se számít. Ilyen értelemben a film ott nem egy személy szerzőségéhez kötődik.

– A Tízparancsolat az Ön ötlete volt?

– Igen.

– A sorozat egyik legnagyobb erénye, hogy nyoma sincs benne a sorozat-jellegnek, nem fárad, nem fásul el. A tíz önálló mű mintha időben és térben távol egymástól készült volna el, s csak a teremtető és rendező eszme fűzné őket láthatatlanul egybe.

– A Dekalógus filmjei tézis-filmek. Mi a tízparancsolatot nem parancsoknak, nem tiltásoknak, hanem életvitel-javaslatoknak tekintettük. Kiesłowskival úgy tekintettünk a tízparancsolatra, mint Istentől származó csodálatos javaslatokra, ajánlásokra. A következőképpen értelmeztük őket: próbálj élni velük, általuk talán jobb lesz az életed. Tudjuk, hogy bűnös vagy, hisz mindnyájan bűnösök vagyunk, de kísérelj meg. Ez egyfajta esély. Mi elvetettük a „tilos!”, meg a „muszáj!” formulákat. Próbáld meg, kísérelj meg, majd meglátod. Rajtad áll, a te dolgod, tiéd a felelősség. Ez az én javaslatom. De csak javaslat. Ne lopj! Mert hidd el, akárhogy is, de jobb lesz az életed, ha nem lopsz. Persze lophatsz. A te dolgod. Magadra vess. A Dekalógusban ez az a kiindulópont, ami rokonszenves és vonzó lehet az emberek számára.

Úgy vélem, hogy mindama káosz ellenére, amelyben élünk, azok nélkül a viszonyítási pontok nélkül, amelyeket el akarunk érni, az emberekben mindegyre ugyanazok a kérdések fogalmazódnak meg. Mindekelőtt az, hogy létezésünknek, mindannak, ami velünk és általunk történik, van-e értelme?

– *És a további kérdések?*

– A további kérdések? A további kérdések közt mindenesetre az is szerepel, mit tegyünk, hogy jobban együtt legyünk? Mert elég egy telefonszám, és kapcsolatba léphetünk bárkivel a világon. De eszmét cserélünk-e azzal, akit felhívunk vagy csak információt?

Visszatérve a *Tízparancsolat* filmjeire. E filmek a lényegre vonatkozó kérdéseket fogalmaznak meg. Arra tesznek ajánlást, miként kerüljön egymáshoz közelebb az ember. E filmek a prűdériát mellőzve foglalkoznak a problémákkal, amelyekről kevés szó esik. Mert az, hogy szüntelen pucér testeket mutogatunk, mi több, nőgyógyászati alapossággal és részletességgel, ez még egyáltalán nem jelenti azt, hogy nem a prűdéria világában élünk. Mivel a prűdéria értelmezőszótári magyarázata „a vágyak és kívánságok túlzott korlátozása...” vagy „túlzott, tettetett szemérmesség”. Napjainkban, éljünk bár Varsóban, Budapesten vagy New Yorkban, szégyelljük a szemérmességet. Filmjeinkben bemutatjuk a bennünk élő szégyen- vagy szeméremérzetet, de mindezt szemlesütve tesszük. Ha bemutatjuk az apa és leánya közötti érzelmi kapcsolatot, az kényes területet érinthet. Mert tehetjük ezt úgy is, mint az utóbbi idők híres filmjében, a *Gyerekekben* teszik. Ennek története egy tizenhét éves kamaszról szól, aki azt tekinti céljának, hogy tízegynéhányéves lánykák szüzességét elvegye. S ennek folyamatát be is mutatják a mozi-ban. Ez azonban még nem bizonyítja a prűdéria hiányát. Egyfajta arcát-lanságnak leszünk csupán tanúi, anélkül, hogy választ kapnánk arra, hogy a film főhőse miért teszi azt, amit tesz. Meggyőződésem, hogy nem azért, mert demonstrálni akarja szégyenérzetének hiányát, hanem azért, mert lényéből kiirtották a szeretet vágyát.

– *Manapság közhelynek tartják azt a mondást, hogy a földön legértékesebb a gondolat és legszebb a szeretet.*

– Pedig az emberek ma, függetlenül attól, hogy milyen javak birtokosai, az igazi szeretet hiányában élnek. Tudják, hogy a szeretet valahol létezik. Tudják, csak nem részesülnek élményében. A *Dekalógus* minden filmje a szeretet utáni vágy kifejezése. Van, amelyikben azt látjuk, hogy egy férfi elfogadja, vállalja feleségének más férfitól származó gyermekét. Elfogadja, mert átlép egy határon. Mindenáron együtt akar élni azzal, akit szeret, s az általa elfogadott gyermek mégiscsak közös gyermek lesz.

A *Rövidfilm a gyilkosságról* című filmben, vagyis a *Dekalógus* ötödik részében bemutatjuk az erőszak két megrázó változatát. Ott voltam Cannes-ban e film bemutatásán. A nézőtér dobogott és füttyült túl hosszúnak érezve az erőszak jeleneteit. Amikor a film véget ért, átható csend támadt, majd kitört a taps. Feltehető a kérdés, a nézők miért nem tudták elviselni a kétfajta gyilkolás celluloidszalagra vitt jeleneteit, ha naponta néznek olyan filmeket, amelyekben a fél vetítővászon vörös a paradicsomlétől?

– *Nyilván azért, mert a Dekalógus történetei bármelyikünkkel előfordulhatnak, alakjait nem a képregényekből vágták ki.*

– Az említett filmben minden mocskos, véletlenszerű, minden igaz. Mint az életben. Az embereket riasztja az igazság. De a film mégis az érzelmekre, értékekre, kérdésekre, problémákra koncentrál. A *Dekalógus* filmjei bejárták a világot, sikert sikerre halmoztak. Ismétlem, azért, mert nem tíz jogi paragrafusról szóltak, hanem tíz javaslatról. Tíz esélyről, hogy kimeneküljünk antropológiai útvesztőinkből.

– *A nemrégiben napvilágot látott új katekizmus forradalminak mondható. Ebben a hit fogalmának meghatározása más, mint az előzőben; vagyis a hit kitarulkozás Isten felé, nyitottság Istenre.*

– E filmek semmiképpen sem akartak a tízparancsolat teológiai értelmezői lenni. Azt akartuk számba venni, hogy a tízparancsolat működhet-e és miként működhet korunk emberének létfeltételei közepe és tudatában. Ugyanis olyan világban élünk, amelyben mindenki szerepet játszik. De vállalt vagy rákényszerített szerepeiben szinte senki se képes megvalósítani azt, ami a lelke mélyén van. Azt, amit akár

vágynak, nosztalgiaának is nevezhetnénk. Vágynak az után, hogy az ember megérinthesse, áthathassa önnön biológiai lényét, lényegét. Nem erotikus és nem szexuális értelemben. Octavio Paznak megjelent egy remek regénye *Kettős láng* címmel. Ebben arról ír, hogy a szex a gyökér, a szár az erotika, a virág a szerelem.

– *A Rövidfilm a szerelemről erről szól.*

– Az ember fél e jelképes virágtól. A szerelem odaadás, feloldódás az érzelem objektumában. Az ember pedig fél önnön lényéből, lényegéből bármit is adni a másoknak. Az ember fél a szerelemtől.

– *Megfilmesíthető-e ez a félelem?*

– Nemrégiben tagja voltam a cannes-i filmfesztivál zsűrijének. Több olyan filmet is láttam, amely Kieślowski szellemi nyomdokain halad. Azt is mondhatnánk: ez az ő halálon túli sikere. A filmvásznon rezsegték a mindent feltáró erotikus jelenetek. E jelenetek azonban nem a kulcslyukon leselkedőknek szóltak. E jelenetek a hősök saját testük felfedezésének metszetsorozatai voltak és sajátos metafizikát teremtettek.

Bronthier *The Blacks and the Whites* című gyönyörű filmjének például megrendítően szép jelenete: egy nászéjszaka. Annak képi leírása, ahogy két ember kölcsönösen felfedezi egymás testét. Megérintik, áthatják egymást és mosolyognak. A vetítővászon feltöltődik érzelmeik energiájával. Megható, hogy a szeméremben mily óriási adag erotika van. És ebben a megrendültségben a biologikum, a meztelenség csodálatos.

– *Az Ön és Kieślowski ezzel kapcsolatos felfedező kísérletei, törekvései miben rejlettek?*

– Mindig arra törekedtünk Kieślowskival, hogy az ember biológiai miben- vagy kiblenlétét feltárjuk, bemutassuk. A fájdalmat, izzadság- cseppeket, fáradtságokat, ráncokat, örömet. Testünk nem csupán foglalta érzelmeinknek. A test lelkünk része, egész voltunk, egészségünk tartozéka. És ezt be kell mutatnunk a moziban. Ezzel kapcsolatosan természetesen felmerül a kérdés: „Vajon a képi kultúra, amelyben élünk, elbírná-e ezeket a kérdéseket? Hiteles lehet-e ebben a vonatkozásban?” Azt hiszem, igen. De az, hogy hiteles lehessen, a forgatókönyvíró és a filmrendezőn múlik.

Úgy vélem, hogy azok a modern eszközök, amelyek napjaink képi kultúrájának kísérői, esélyt adnak arra, hogy a film elbírja a korábban irodalom által hordozott problémákat. A film eszmecsere az emberről, a modern ember léthelyzetéről és létfeltételeiről. A kor, amelyben élünk, nem unalmas, nem készíthető róla unalmas film. Ha mégis az, akkor a film rossz.

Kieślowski akkor tört be a film élvonalába, amikor a filmkritikusok körében vita folyt arról, mi a modern mozi. Ő egyik megteremtője a modern mozinak, sok tekintetben megelőzve korát filmjeinek látszólagos egyszerűségével, természetességével.

(1997)



EDWARD STACHURA ÉLETE ÉS HALÁLA, REGÉNYE ÉS FILMJE

Szekercelárma

Sted

*„Voltak, akik megszülettek,
Voltak, akik meghaltak,
És voltak olyanok is,
Akiknek mindez kevés volt.”
(Edward Stachura)*

I.

*Hiába hívtál,
nem mentem csúszkálni a Visztulára,
s te illetlenül
átgyalogoltál a park terítójén,
amelyre foltot olvasztott
a csatornapára,
belemosódtál a KÖDbe,
pontokká estél,
mint gyilkossá nagyított áldozata
a FILMnek,
amelyet mindketten szerettünk.*

Szeretünk –
javítanál ki most,
mert nem igeidő az emberi élet,
nem a volt, van és lesz száználmas függvénye...
A voltra mondható, hogy van,
a lesznek megfelelő a volt,
s a vannál se több a lesz...
Ez a mi halhatatlanságunk...
Utolsó esélyünk – mondaná Csoóri Sándor,
sugallná mindkettőt Nagy László némasága.
Nekik hangoltad gitárodát.
– Hány éve már? –
Virággá vált az ember,
s a dallamok kaptárából
kirajzottak a méhek.

2.

...a húrok kettős sínpárján
elindult a fehér mozdony,
véres kézzel intettél után,
négy ujjad –
világtájakra szóródó szikra,
az ötödik,
az élet cirkusz-jelképe
megmaradt,
hogyan felmutathasd a halálnak.

*Én valóban irigyeltelek,
Sted,
hogy te télen a telet,
tavasszal a tavaszt,
nyáron a nyarat
ősszel az őszt szereted,
mert én mindig a tavaszt várom,
tavasszal is a tavaszt...*

3.
*Azt mondtad,
napfogyatkozás kellene ahhoz,
hogy ne nézz a Napba
(vagy hogy doktori értekezést írjál).
Az égbolt kártyaasztalán,
mint nyert pénzt,
mégis egymásra csúszattad
a Holdat s a Napot.*

*Verseket írnak Hozzád.
Ne bosszantson.
Tudom,
hogy ezt akartad legkevesbé,
de szeretnek,
Sted,
élő élettel szeretnek...
És ahogy írtad: minden költészet,
így vers a hallgatás is,
himnusz,
végtelen poéma...*

*Ígérem,
sírodhoz nem megyek soha,
és gyertyát se égetek érted.
Lángjától megperzselődhet a nyírfa,
s a novemberi temetők
úgyis csak este nyolcig támadnak föl.*

*Befejezem.
A Körös-menti gátőrházban majd találkozunk.
Akár egy hónapig is maradhatsz,
vagy tovább...
amíg a Nap szemébe lehet nézni,
s nem szomorkodnak a parti füzek.*

EGY ÉLET-KÉPES FILMRŐL

Szekercelárma

Láttam egy filmet. Egy ideig alig oldódó riadtsággal néztem, mint valami menny és pokol közötti mozgókép-tornát. Félttem, hogy a rendezőt, Witold Leszczyńskit végül szánni kell, mert belebukik a mutatványba. Hiteltelenné teszi a másikat, aki Edward Stachura, „csavargó (...), számos utcai verekedés résztvevője, többszörösen sérült, valamikor igazságtalanul üldözött, mint később kiderült, a néphatalom által, mint bizonyára ki fog derülni, a köd által (...) rugékony, akár a gumi, kemény, mint az acél, és gyenge, gyengécske, nagyon gyenge, mint az üveg...” Akit csak a legenda oltalmaz. De a legenda – ama dicsfény sugárzó energiája nélkül – legfeljebb csak mumifikálja az embert. Holott Edward Stachura egész élete, összes művei, teljes élet-írása –, ahogy egy kritikus jellemezte szellemi munkásságát – e mumifikálódás elleni lázadás.

De meg lehet-e egy másik ember életét rendezni, aki 1979 óta halott? És aki mégis a legelőbb lengyel író. Nem azért, mert halála előtt egy évtizeddel hittelt vallotta: „...hogyan szűnjek meg létezni, ha vagyok. (...) Vagy az ismeretlen katona. Vagy mások, akiknek nincs márvány családi sírboltjuk, sem egyszerű keresztjük, sem emlékművük, szarkofágjuk, piramisuk, mauzóleumuk, mind, mind, akik voltak. Szívük megszűnt dobogni, de ők vannak. Mert voltak. A »lenni« alkalmazkodik hozzájuk. Azok – vagy az, aki az egyszerű és összetett időket: praesent, imperfectumot, perfectumot, plusquamperfectumot, a futurum I-et, futurum II-t és a többi összetett időt kigondolta, mind megfeledezett egy örök igeidőről, az infinitivusról. A lét igéje így ragozódik: én *lenni*, te *lenni*, ő *lenni*, mi *lenni*, ti *lenni*, ők *lenni*. A mi meleg lélegzetünk, a miénk, akik még élünk,

és mindazok hideg lélegzete, akik éltek, összekeveredik, összezsókolózik, és együtt lebeg a tér és idő kitaposott útjain és főútjain és valamennyi vad határösvényén. Ez a szél, az élet árama, Lili Pons.” Edward Stachura halála egy következetes életvitel, létezőmód tragikus próbajele? Vagy inkább és mindazonáltal kristálygömbje, amelyben egész élete felvillantható? Síkjai által napokra, új és egyre újabb napokra bontható?

„Egy új nap, Santa Polonia, de hány embert ismerek, és mennyi az ismeretlen, akiknek életében már hosszú-hosszú napok és hetek, hosszú-hosszú hetek és hónapok, hosszú-hosszú hónapok és végestelen esztendők óta – egyetlen nap sem volt új.”

Megpróbáltatásom egyik mondatát idéztem. A négy oldalon át izzó sorok tüzesvas-próbája után állhattam neki egy teljességében lefordíthatatlan című Stachura-regény életre keltésének – anyanyelvemen. Megrendített, hogy a főhős, Janek Pradera a mindennapok emberi indulatoktól huzatos, félelmeiktől ziháló, izzadság-, vodka- s olykor vérszagú színfalai között (*élettérben* írnám inkább, ha e szóra nem rakódott volna annyi szenny, ha tartalma nem torzult volna egyetlen végzetes irányba) érzelmeiben, gesztusaiban eredendően természetes és tiszta tud maradni, s a veszélyhelyzettől eltekintve úgy csodálkozik a világra, mint az ujjainak mozgásán elrévedő csecsemő.

Az általam megfejthetetlen erdészeti szakkifejezések kapcsán két ízben kértem Edward Stachura segítségét. Volt kérdés, amelyre rajzos felvilágosítást kaptam. Így tudtam meg az ábrát „megfejtő” erdészismerősröm segítségével, hogy a *ryszpak* magyar jelentése: *kacor*. E szóról egyébként minden lengyel, akinek a szót bicskaként nekiszegeztem, azt vallotta, hogy ilyen nincs a lengyel nyelvben.

A regény két évvel varsói kiadása után, 1972-ben jelent meg *Szeker-celárma, avagy emberek a téli erdőn* címmel. A honi irodalmi életben szerzett szerény tapasztalatom hatására a szerzővel személyes kapcsolatot kötni óvakodtam. Nem akartam az általam ismert és szeretett Janek Praderát az ismeretlen Edward Stachurával szembesíteni. Attól tartottam, hogy hármunk találkozását Janek Pradera sínylené meg legjobban. S persze, általa én is.

Az 1972-es augusztusi találkozó mindnyájunknak javára vált. Janek Pradera újjászületett a nyomán, lehetetlennek tartottam, hogy elpusztíthatja őt a köd, mint azt a regény utolsó sorai sugallták: „valószínűleg már egyáltalán nem látott, a ködben térdelt, a ködbe emelt fejjel, és a ködbe nézett anélkül, hogy valamiről is tudott volna, még azt se tudta, hogy pusztulásra van ítélve, a köd fogja fölزابálni a ködben, a ködben fog elmosódni, szétfolyni, megsemmisülni...”

A Modern Könyvtár 240. kötete volt Stachurának az első idegen nyelvre lefordított műve. Elbeszéléseit, verseit, poémáit, a *Teljes tündök-lés* és a *Szekercelárma* című két regényét a lengyel kritika megbecsülés-sel fogadta, irodalmi díjakkal jutalmazta. De hogy az olvasók tágabb köre ismerte volna őket? Amikor újdonsült vagy régi lengyel ismerőseimnek Stachura nevét említettem, s nyomán rögtön az általam fordított könyv eredeti címét: Siekierzada (sekjerezádá), jóindulatú tapintattal, s mintegy tájékozottságot sugallva rendre kijavítottak: Seherezádé. (Való igaz, az eredeti cím ez utóbbi hangulatát is sugallja.)

Stachura legendája valamikor a hetvenes évek utolsó harmadával kezdődik. Az országot, a világot ekkor már nemcsak vállára vetett kenyérzsákkal járja: melléje kerül a gitár is. (Bizonyítéka annak, hogy egyéves mexikói tanulmányútja nem volt hiábavaló.) Nemcsak alkalmi fizikai munkából él, hanem dalokat ír, zenét költ hozzájuk, s előadja őket. Azért, hogy úrrá legyen a dadogásán – füzi hozzá magyarázatul. Ő lesz a művi gazdasági felfutás és a megújuló társadalmi elégedetlenség korának, vagyis az 1970-es éveknek a vagabundja, akit egyébként sem az előbbi, sem az utóbbi nem érdekel már. Hátat fordít a nemzet egységét, teljesítőképességét, jövőndő nagyságát mintegy végtelen szalagon hirdető jelszavaknak, de a második nyilvánosság mind pezsgőbb irodalmi, kulturális élete is hidegen hagyja. Apránként kirekeszti magából környező világát. A valóság új tartalommal töltődik fel a számára.

A hetvenes évek közepétől kezdve írott elbeszéléseiben elhagyja az *én*t, nem használ többet egyes szám első személyt. Az *én* helyét a visszaható névmás, a *się* foglalja el. Műveit ettől kezdve nem *ő* (pontosabban az *én*) írja, művei ezután már „csak” íródnak. A *się* maga az ember.

Nem teológiai értelemben: a történelmi, társadalmi, politikai tapasztalatok okán elsősorban. Mert az *én* nemcsak megkülönböztet, az *én* végzetesen elválaszt egymástól. És egyébként is, miért kell különbözőségünket állandóan hangsúlyozni... (Talán eredendő emberi érdem-e a különbözőség?) Az *én* = háború. Ez Stachura végkövetkeztetése. Ez ellen indít kíméletlenül következetes harcot: lebontja *én*jét, lerombolja és kitaszítja magából. Így megtisztulva ő lesz a személytelen személyesség. Az eszményi személyesség, a minden-Ember, vagy ahogyan ő mondja, a senki-Ember. (Vagy Ember-senki?) (Hogyan lehet ennek felszabadító drámáját filmre vinni?) Elméletét a *Fabula rasa* című eszmefuttatásában teszi közzé. E mű alcíme: *Beszéd az egoizmusról*. Ezzel az 1979-ben megjelent munkájával – amelyet a kritika a leggyengébb prózaszöveggként értékelt, s lapja, a Twórczość csak a hozzáírt függelékkel közölte – aratja legnagyobb sikerét. (Igaz, miután halálával is mintegy továbbírta, hitelesítette e művét.) A lengyel ifjúság jelenének Szent Ferencét látja benne, ahogy nyolc évvel korábban 1968 és 1970 tragikumának megtestesítőjét látta a kitűnő költőben, a huszonhat évesen öngyilkos Rafał Wojaczekben. A *Fabula rasának* a napi életvitelre vonatkozó gyakorlati tanácsait persze képtelenség megvalósítani. A könyvbe foglaltak etikai súlya igazán lenyűgöző. A szó szoros értelmében, mert azt felvállalva csak vonszolódni tudna az ember. És Stachura szárnyaló szabadságot, sajátos evilági üdvözülést ígért az egyénnek.

Néhány héttel negyvenkettedik életévének betöltése előtt, 1979. június 24-én öngyilkos lesz. Három és fél hónappal azelőtt már megkísérelte, hogy véget vessen életének. Legmegrendítőbb vallomás a halála előtti hónapokban – bal kézzel – firkált naplója. Címe is jelzi kísérletének heroizmusát: *Megbékélni a világgal*. „Szelíd lázadó voltam, a lehető legszelídebb, de szélsőséges. Én a végsőkéig elmentem. Vajon nem nagyon messzire? Az emberi világ minden baját magamra akartam venni. És belebolondultam?” – olvashatjuk füzetében. Július 8-án, vasárnap jegyezte le utolsó hosszabb gondolatait, életét összegző vallomását: „Alighanem olyan voltam, mint bárki más, egy különálló világ, s ha sérelem ért, visz-

szahúzódtam. Már nincs meg e menedékhely. Nincs meg az én saját világom. Teljesen lecsupaszítva, felfedve, kitakarva állok itt.

A senki-Ember eltűnt. Eltűnt az én nagy Vigasztalóm. Eltűnt, aki félelem nélküli, és aki mindent tudott. Eltűnt az, aki megállott a kezdeten. »Áldott az, aki megállott a kezdeten: megismeri a véget és nem ízleli a halált.«

De mintha az is eltűnt volna, akinek a senki-Ember diktálta ama két szöveget: a *Fabula rasát* és az *Otot* [Íme – K. I.]. Az a bizonyos Edward Stachura, aki megtagadta önmagát. Aki többek között százszámra égette el leveleit és fényképeit, és eldobta a címes noteszét és mindenét, amije volt, szétosztogatta, és odahagyta kitárt ajtajú otthonát, és eldobta a kulcsot, és ah, Istenem.

Ki maradt a téren? Ki vagyok én? A pusztulás fiának érzem magam. Talán káromló vagyok. Nem tudom, nem tudom, nem tudom, miért kell annyira szenvednem, s meddig tart még mindez?” A senki-Emberben a halál leselkedett Stachurára, amelyet ő megváltónak hitt.

Ülök az Óváros újjvárosi mozijában. Nézem az első képeket. Alig oldódó riadtsággal. Jó előre megvettem a jegyet. 1979 őszén volt alkalom, hogy nem tudtam bejutni egy Stachura emléket idéző estre. A kiváló színész, Wojciech Siemion – (a Kabay Imre által Tersánszky Józsi Jenő regénye alapján rendezett *Legenda a nyúlpaprikásról* című film főszerepét játszotta) – november 1-je és 29-e között „Stachuriada” címmel huszonhét részből álló irodalmi műsort szentelt Stachurának. Esténként a *Minden költészet* című esszékötet egy-egy fejezetét adta elő. Az est második része nyitott volt. A közönség soraiból bárki szót és teret kaphatott, akinek volt mit mondania Stachuráról. Számos kézirat, fénykép, hangját őrző magnószalag került így elő. Kevés színházi rendezvény dicsekedhetett akkora sikerrel. Az őszinte döbbenethez persze nem kis műviség vegyült. Tény azonban, hogy összes műveinek 1982-ben 30.000 példányban kiadott öt kötete is pillanatok alatt elfogyott. A 600 zlotyba kerülő „farmer-sorozatért” a feketepiacon tízszeres felárat adtak. Két éve már lemeze is van. A tiszteletére rendezett toruhi dalos-találkozón állítólag több mint háromezer fiatal jelent meg. Nem kis gondot okozva a rendező meg az egyéb szerveknek.

A moziban most negyedház sincs. Vagy nyolcvanan lehetünk. Főleg nálam fiatalabbak. A filmet néhány hete játsszák. A gdański bemutaton több díjat kapott. E tény nem töltene el különösebb lelkesedéssel Stachurát. És vajon ilyennek képzelte-e el a *Szekercelármát* mozivásznon? A rendezőhöz, tudom, bizalma volt. Meggyőzte őt a *Máté élete*, amelyet Witold Leszczyński Tarjei Vesaas norvég író *Madarak* című regénye alapján 1967-ben készített el. A *Szekercelárma* megfilmesítésének tervéről Stachura már 1976 táján említést tett. Elmondta azt is, hogy a forgatókönyvbe olyan jelenetet is beleírt, amely az eredeti műben nem szerepel: a néma és az erdőszélen táborozó katonák sajátos dialógusa jelentette a „többletet”.

„Nem lesz belőle semmi, valakinek nem tetszik odafönn” – jelezte később a filmterv meghíúsulásának tényét, egyébként csöppet sem elkeseredve. – „Valami túlságosan csillog benne, és bántja a szemüket” – próbáltam kicsit a *Szekercelárma* szellemében lezárni a horzsolós kérdést. „Nem baj! – Majd lesz belőle húsz vagy ötven év múlva film. Ami benne van, mindig időszerű. Efelől nyugodt vagyok.”

Az első képek erőltetettek. Az ódon gőzmozdonyon folyó beszélgetés a rendező kissé sután megjelenített ötlete – Stachura szövegtöredékeivel. A forgatókönyvet is Leszczyński írta. Miért csak ő? És mi történt Stachura forgatókönyvével? Azzal, amit ötven év múlva is megfilmesíthetőnek tartott? A levelekkel, fényképekkel együtt az is elenyészett? Vagy Leszczyński eleve Stachuráról akart filmet készíteni, s ez a felfogás kizárta a *Szekercelárma* eredeti forgatókönyvének felhasználását? Az öreg masiniszta olyan, mintha életében először állt volna kamera előtt. Oleńka anyóról is az az érzésem eleinte, hogy nem hivatásos színész. Vagy a film tudatosan visszafogott ritmusa és népmesei hangulatú beállításai táplálják idegenkedő érzéseimet? És különben is; filmre lehet-e egyáltalán vinni a *Szekercelármát*, az élet legbensőbb stációit, annak láthatatlan elrévédeseit, ahogyan az ember meghatódik az új naptól, a szerelemtől, a havasi tisztásoktól, a csodálatos útvesztőktől, az ypszilonra tett ponttól? Filmre vihető-e a meghatódás, a megrendültség? Filmre lehet-e vinni a szenvedést? Azt, amiről Stachura ír: „A szenvedés

az igazi kérdés. Maga a szenvedés. A szenvedés mint olyan. Miért szenved mindenki; a cipőpucolótól egészen a milliárdosig, attól, aki a legkisebb a siralomvölgyben, addig, aki legnagyobb a lajtorján, az élet filmjeinek legjelentéktelenebb statisztájától a reflektorfényben villogó legnagyobb csillagig, bár ez utóbbiak a legszellemesebben, legagyafűrtabban, legtökéletesebben csapják be, kábítják el, vigasztalják meg magukat. Miért szenved hát mindenki és mindig és örökké szenved és még mindig fél attól az egytől: a haláltól? Miért fáj minden, még a legnagyobb szerelem is? Ó, az tud csak igazán fájni. Vajon fájhat-e a szerelem? Igazi szerelem-e az, ha fáj? Lehet-e ott szerelem, ahol áttetszik rajta a kín iszonyata? Lehet-e ott szabadság, ahol ott a félelem rabsága? Miért szenved az ember? Ha a szenvedésnek nincs jelentősége, vajon ér-e a legnagyobb civilizáció akár egy lyukas garast is? És van-e a szenvedésnek valamiféle titokzatos értelme? Eh, csodálatos jelentősége, valamiféle titokzatos értelme? Eh, csodálatos útvesztők, eh, Reális Látozás, micsoda megkönnyebbülés volna, ha például kiderülne, hogy az emberi szenvedéssel táplálkozik a Nap, valamiféle valószínűtlen módon átalakítva azt fénné, meleggé, életté. Az, az volna csak a megkönnyebbülések megkönnyebbülése. De kiderülhet-e ilyesmi? Hiszen ez képzelgés.”

Filmre lehet-e vinni az ilyen képzelgést? Kép és szöveg nem siklik-e el egymás mellett? Pontosabban: kép és szöveg nem kap-e gellert egymáson, aminek következtében a nézőnek kiszolgáltatva ott marad a főhős, Janek Pradera? Akinek szerepében egyre meggyőzőbb Edward Žentara. A fültre húzott kötött sapkában először annyira idegennek tetszett. Stachura-Pradera mindig hajadonfőtt járt, a legnagyobb hidegben is csak fülvédőt hordott. Persze, lehet, hogy a fülvédő nevetségesnek hatna a filmen. Žentara tekintete talán túl hideg, de tiszta. Tisztaságával áthatja, átmelegíti környezetét. Peresada szerepében Ludwik Pak fölébe nő Žentarának. Egyszerűen azért, mert életközelibbnek érezzük. A rendező ezzel a felfogással mit sem vét Stachura ellen: Pradera és Peresada kiegészítik egymást. S mert Peresada inkább e világra való, nem baj, ha a filmben is jelenvalóbb, mint Pradera. Michał Kałny mintha már „odébb”

lenne mindkettőjükön, túl mindazon, amit Pradera és Peresada megélt: valahol Stachura utolsó éveinek közelében. Szerepét Daniel Olbrychski játssza: „Mosolya olyan romos, megrepedezett, széttöredezett volt. Úgy mosolygott, mintha nem is akart volna teljes szívéből mosolyogni. Mintha életében történt volna valami, ami megsemmisítette, széttűzte, elpusztította volna minden mosolyát, és Michał Kałny nem tudta, vagy nem is akarta már felépíteni, vagy: se nem tudta, se nem akarta.” Janek Pradera a sohasem-volt-Peresada és a leendő Michał Kałny. Olbrychski is tanúja és részese volt a hajdani filmkészítő tervezgetéseknek. Nem tudom, hogy Stachura Janek Pradera szerepét nem neki szánta-e?

Nem tudom, mely pillanattól kezdve, de együtt élek a filmmel. Oly észrevétlen, felfedezhetetlen volt az átváltás, átváltozás, ahogyan pirkadatok a szürkéséget felváltja a verőfény: a teljes tündöklés. Már nem a rendezőért és a rendezésért izgulok, hanem Janek Praderáért. Akinek sorsát ismerem, de szeretném, ha nem alakulna úgy, ahogy alakulnia kell. Szeretném, ha nem zabálná fel a köd, nem terítené le a vonat, amelytől Stachura így búcsúzott 1976-ban írt *El condor* pasa című elbeszélésében: „Menj, öreg, mi még úgyis találkozunk.” Szeretném, ha sohasem találkozna vele, ha a *Szekercelármában* soha meg nem jelent, de állandóan jelenlévő szerelmével, Almafa Ágacskával találkozhatna helyette. Mindig csak ővele. Ha most is hozzá igyekezne, nem pedig a ködöt okádó gőzmozdony felé.

Az utolsó képek fölé bekúszik egy vers és lassan kitölti a vetítővászon egész terét. Stachura egyik dalának szövege. Arról szól, hogy érdemes élni. A szöveg ellentmond a filmet lezáró utolsó képeknek:

Igen – érdemes!

Nagyon érdemes!

Ó, mily érdemes!

A nézők közül többen éneklik a dalt. A teremben szórványos taps. Kint gomolygó köd, szitáló eső, távoli vonatfütyty.

FÜGGELÉK

Szekercelárma, avagy emberek a téli erdőn – részlet –

Messzehangzón csattognak, dobbannak a fejszék, valaki baltáját élesíti amott, csikorog az acélt nyűvő reszelő, az irtáson itt-ott szétszórt máglyákból a lángnyelvek is pattogva csapnak föl, füstforrások fakadnak, mielőtt föllobban a tűz, a télzöld tűlevelektől barnás a füst, vagy kékes, egyenesen az égnek száll, mert szélszend van, és a nap is most emelkedik az erdő sötét fala fölé, hogy megsokszorozza a látványt. Nappal van, le se tagadhatnánk. Egy új nap. Amikor bánatos az ember, nem akarja, hogy mások is mindjárt szomorkodjanak. Azt akarja csupán, hogy ne vonják be a fölszabadult, vidám körtáncba, ne zavarják, engedjék elmenni, félrehúzódní a mélységes árnyékba, kolostorzugok árnyékába. Így van ez rendjén, és van ebben valami rossz? Az új napnak én is örülni tudtam, tapinthatónak éreztem szememen, szemhéjamon, kezemen, bőröm egész felületén, mellemen, hátamon a pufajka, kabát, szvetter és az ing alatt, mert vastagon voltam öltözve, rengeteg gönc volt rajtam. Tél volt. Örültem hát az új napnak, amelyet ösztönösen, kísértetiesen és kézzelfoghatóan érzékeltem bőröm egész felületén, mintha mindenütt hangyák futkároznának rajtam, anélkül, hogy megcsípnének, csak apró lábacskaikat kapkodják, és ez kellemes, kellemesen bizsergető, és nem tudtam kívánni, amikor is Nikodém végez a fadöntéssel, hogy én is nekifoghassak a munkának. Örültem hát az új napnak, és azt akartam, hogy mindnyájan úgy örvendjenek, mint én, mert amikor bánatos az ember, nem akarja, hogy mások is szomorkodjanak, egyáltalán nem, de amikor boldog, akkor azt szeretné, hogy mindnyájan örvendjenek, és van ebben valami rossz?

Egy új nap, Santa Polonia, de hány embert ismerek, és mennyi az ismeretlen, akiknek életében már hosszú-hosszú napok és hetek, hosszú-hosszú hetek és hónapok, hosszú-hosszú hónapok és végestelen esztendők óta – egyetlen nap sem volt új. Reggel fölkelnek, és szívük nem dobog hevesebben, keblük sem feszül, vérük nem énekel, talpuk nem bizsereg, és lábuk sem dobrokol türelmetlenül, mint galopp előtt a lovaké, hátukon nem borzonganak az áttetsző tollú, láthatatlan szárnyak, »teopasis szárnyai, ó, szárnyak«, nem villan szemük, szemhéjuk nem verdes, nem látják meg, vagy nem akarják meglátni a szemmel látható csodákat, kezüket nem emelik arcuk elé, nem mozdítják meg ujjait, és nem ragadja meg őket a látvány, a kéz mozduló ujjainak látványa, a kimondatlan, megrázó megihatottság. Fölkelnek reggel, és a nap, amely velük együtt kél fel, számukra nem egy új nap, hanem folyvást ugyanaz a tegnapi, tegnapelőtti, azelőtti, ősrégi, hosszú-hosszú hetek, hónapok és végestelen esztendők óta húzódó, vonzó, a múlt idő távolodó meszszerűségébe vesző nap. Már réges-régóta, időtlen időktől fogva nem létezett számukra új nap, és ez szörnyen veszélyes, mert ehhez hozzá lehet szokni, és ők már képtelenek óhajtani, képtelenek áhítani az új napot, és e nélkül a vágyakozás nélkül lehet, hogy hozzájuk az új nap sohasem jön el. Soha. Egyetlenegy, talán az utolsó nap, haláluk napja lehet számukra új nap, de erről korábban tudniok kell, legalább egy nappal előre éreznük kell halálukat, »érezem, hogy holnap meghalok«, és akkor, akkor egyszer csak fölébrednek a következő nap reggelén az utolsó előtti álmából, és végre megérzik, hogy ez egy új nap, de sajnos, már utoljára éri őket az a szerencse, az a csoda, hogy van valamiféle olyan, olyan mindennapos tűneményes jelenség, mint egy új nap, és erre éppen most döbrentek rá, talán jobb lenne, ha sohasem találkoztak volna vele, most villant csak az emlékezetükbe, kár, hogy oly későn, alighanem jobb lett volna, ha ez egyáltalán nem éri őket, mert átélvén ezt a boldogságot, hirtelen újra élni áhítanak, meghalni egyszerre nem akarnak, csak élni tovább, mindennap új napon, de már túl késő, túlontúl késő, már fogytán az erő, nincs egészség, nincs élet, végére jár az élet, és fekszik ágyában Sobolewska asszony, magasan föl párnázott fejjel, reggel van, egy új

nap, verőfényes volt akkor a nap, jól emlékszem, lefüggönyözött ablakba csapódtak a fényességes sugarak:

– Milyen ragyogás az udvar – suttogta csendben Sobolewska asszony.

– Szedd össze magad, lányom – mondta a tisztelendő, aki befejezte volt őt éppen gyóntatni.

Ó, szíromfakadása benedittó elhalt virágának, hány embert ismertem, és mennyi az ismeretlen, akik élettelen életet éltek, és erről ők tehettek, vagy tán nem is az ő hibájuk volt, mert elveszítették, elveszejtették azt, aki számukra a legdrágább a világon: a legszeretőbb feleséget, a legszeretőbb férjet, a legdrágább barátot, a legkedvesebb barátnőt, anyát, apát, fivéreket, nővéreket és hogyan lehessen így élő életet élni? Mi táplálja őket? Mások még önmagukat is tönkretették, hamuvá égtek, elveszítették az értelem gyöngye szálát, megszomorodtak örökre, megtévelyedtek hosszabb távon. Ó, Santa Polonia, soha senki meg nem váltja, nem vonja vissza azt, ami egyszer már volt, az emberi boldogtalanságot és sérelmeket: sem a Nemzetközi Vöröskereszt, sem az UNESCO, egyetlen Megváltó sem. Soha nem vonja vissza, mondom, azt, ami már volt, az emberi boldogtalanságot és sérelmeket, amelyekbe beleremegnek, szinte szétrepednek varrásaikban a levegő széles vetítővásznai. Mígnem időnként túlcsoordul a pohár, és akkor látható lesz, és akkor hallhatóvá válik a panasza, a jaj, a siránkozás, a sírás, a zokogás, az üvöltés, és a föld dübörgése a rázuhanó sebesültektől és halottaktól.

– Elég lesz – kiáltotta az erdész, és Nikodém kikapcsolta a fűrészt.

– Elég lesz – mondtam én is, félig magamnak, félig az emberi sorsoakat igazgató isteneknek.

Úgy biz’, istenek. Elég a boldogtalanságból. Legyetek istenek, ó, istenek. Mondom, legyetek istenek, ne pedig búzló görények hitvány ürülékei.

Nikodém befejezte a fadóntást, és munkához látott saját vágáspásztyán. Most rám került a sor. Levettem pufajkámat és a kabátot, a kenyérszákkal együtt fölakasztottam egy rám meredő ágra, és megragadtam a fejszét. Az erdész, mielőtt a kerülővel együtt elment volna, rövid ideig figyelemmel kísérte mozgulataimat, ellátott néhány jó tanáccsal:

a göcsörtöket és az ágakat tőnyakban kell lemetszeni, másként aztán a kérgezésnél előbukkan minden; a vastagabb és középvastag ágakat le kell tisztogatni, halomba hordani, aztán szépen úrméterbe rakni, a kisebb gallyakat és gallyacskákat, az apróbb hulladékot – el kell égetni. Ha sor kerül a faátvételezésre, tiszta legyen a vágásterület.

– Igenis – mondtam.

Dühösen sújtottam le, vágtam, csapkodtam jobbra-balra, felülről, alulról és oldalról, hadonásztam, forgattam a fejszét, és nem gondoltam semmire, hála néked, Léthé, kicsi Léthé, ezért a kortynyi feledésért. Ne feledkezz meg rólam a továbbiakban, a későbbiekben, a jövőben sem. Néha nyújtózkodtam, hogy kifújjam magam. Pillanatnyi lélegzethez jutván, ismét nekiestem a göcsörtöknek, a talptól, a tő felől kezdve, és haladva a törzs mentén a fa vége felé, az ágbogas koronáig, ahol természetesen legtöbb volt a vágnivaló. Szűk volt ott a hely, az ágak és gallyak sűrűségében, mert két, három, négy egymás mellett fekvő fa koronája is egymásba gabalyodott, teljes zűrzavar, törökméz, fele kaktusz, fele méz, ahogy a kedves Jaško mondja, az egyik fa koronájától a másik fa koronájáig rohangásztam, hogy lemessem azt az ágat, amelyik éppen az első fa koronájának ágát szorongatta; néha az történt, hogy a második fa koronájának abba az ágába, amely az első fa koronájának valamely ágába akadt, belegabalyodott a mellette fekvő harmadik fa koronájának egyik ága, és mentem a harmadik fához, bemásztam a gallyak közé, kerestem az ág lemetszéséhez valamiféle megfelelő helyet, s amikor levágtam, kiderült, hogy egyáltalán nem az, amit én akartam, vagyis nem az, ami a második fa koronájának ágába akadt, amelyik viszont az első fa koronájának egyik ágába gabalyodott, teljes zűrzavar, paranoia, tudathasadás, és amit akarsz, keresem hát melyik az a semmirekellő, meglátom, és rögtön lesújtok rá, de előbb még ki kell rángatnom ezt a levágott gallyat, szabadba húznom a sűrű kuszaságból, hogy a korona szellősebb legyen, meg lehessen valahogy fordulni, kihúzom hát a lemetszett ágat a szabadba, félreteszem a nehéz fejszét, nyúlok a derékszíjba dugott könnyű kis maszek baltámért, megtisztítom az ágat a gallyaktól, gallyacskáktól, hajtásoktól, minden apróságtól. Az

irtáson általános csattogás, általános szekercelárma, szingszangoló fűrészek kíséretével, a tűzrakásokból füst fakad, ropognak az égő télzöld tűlevelek, serceg a gyanta, az irtás fölött ívelő héja éles sirálysírással sikolt, valahonnan a másik irányból kakukkszó hallik, és egyidejűleg mindent betöltő a csönd, az erdő minden zörejétől független hatalmas csönd, független hercegnő az erdei birodalomban.

(1987)



DOBOZBA ZÁRT FILMEK

a hadiállapot után

A be nem telt idő

Vannak,
akik alkonyatkor
a szemétként
konténerbe dobott
századokon át
farkasvakon is
a kezdetekig látnak.
A halál guberáló angyalainak
mozdulatai nyomán
darabokra tört
áldások és áldozatok,
tettek és jócselekedetek,
gondolatok és mulasztások...
Az ébredés
egyszerre tesz
szabaddá,
rabbá.
Simitgasd ki a szárnyas kezekből
kihullott legendát,
ne csak a tenyértől szöghelyeset.

És felebarátaidat,
akik megrendülésetől
életre kelnek,
ne engedd újra
szószékre – világmegváltónak,
máglyára – hitvitázónak,
virághantos vesztőhelyé
géppuskázható köztérre – tüntetőnek,
harctérre – hősnak,
árvaházba – megalázottnak,
s a ki tudja,
miért és hová,
de végül mégiscsak elindított
halálvonatra – kiteszítottnak.
Ne engedd őket
a jövő küszöbén túlra se,
ahol végső torra készülve
eszélős fényjelekkel perzselgetik
a koponya-kupolás mennyboltozatot.
Száműzött álmaikat
folytassák jelen időben,
sziklának vetett háttal,
a be nem telt idő
habprémes hullámaintól
újra és újra betakartan –
még itt a földön,
ha már-már odaát is.

ROBERT GLIŃSKI

Vasárnapi tréfák

1968-ban lengyel újságírók – a gyermekek iránti különféle jócselekedetek országot bejáró hírére – javaslatot tettek arra, hogy a gyermekek megjutalmazhatják azokat a felnőtteket, akiknek tetteit arra érdemesnek tartják. Pályázatot is kiírtak arra, milyen legyen a kitüntetés. A gyerekek 44.000 pályaművet küldtek be a Lengyel Televízió és a fő kezdeményező, a Kurier Polski napilap szerkesztőségének címére. 1969 januárjában a Mosolyrend Lovagja cím első tulajdonosa egy Wiktor Dega nevű poznańi orvos lett. A Mosolyrendet több magyar ember is megkapta. Közülük legismertebb Halász Judit színésznő és Csorba Tibor festőművész, a magyar–lengyel kapcsolatok kiemelkedő képviselője és építője, aki a háború alatt feleségével, Helena asszonnyal együtt sokat tett a lengyel menekültekért. Miután az ENSZ 1979-et Nemzetközi Gyermekevő nyilvánította, a szervezet főtitkára, Kurt Waldheim a Mosolyrendnek nemzetközi rangot adott. 1978-ban a lengyel gyerekek javaslatára a Mosolyrend Lovagja címet kapta Farah Diba Pahlavi művészettörténész, Reza Pahlavi iráni sah harmadik felesége, akit a Varsói Egyetem is díszdoktorává avatott. Hogy Farah császárnőt valóban a gyerekek tüntették ki, s nem inkább az olajválságtól szenvedő lengyel pártvezetők, az nem tudható. Mindenesetre pár hónap múlva a férjével együtt menekülnie kellett Iránból. Reza Pahlavi helyét Ruhollah Khomieni ajatollah foglalta el, akinek legsürgősebb dolga volt, hogy kivégeztesse a sah főhivatalnokait és legfőbb katonai vezetőit. Nem húzta az időt koncepciósperekkel. Azonnal cselekedett. Nem úgy, mint a sztálini rendszer magyarországi és lengyelországi hívei, kiszolgálói.

A nyolcvanas évek sorjázó lengyel dokumentumfilmjein látható, hogy korunknak milyen iszonyatos játékát alkották a koncepciós perek. Felnőttek játszottak. Élettel, halállal: az emberben lobogó és az embert elemésztő tűzzel. S mi hamut lélegezve-lehelve tébláboltunk a nagy kirakósdin: a halál-mozaikká összeillesztett életrajztörmelékeken, szét-trancsírozott égtájakon.

Persze annak idején, hét-, nyolc-, kilencévesen a nagy honvédő háború partizáncsatait játszottuk – ahogy a filmekben láttuk –, s a rozsdás német rohamsisakot felöltve mind szovjetek szeretnünk volna lenni. Esetleg mosolygós kínai önkéntesek. Aztán beköszöntött ezerkilencszázötvenhat ezernyolcszáznegyvennyolc tavaszára rímelő ősze, amely pontot tett gyermekkorunkra és kipontozta ifjúságunkat. Nem tudom, hogy bennünket, mai negyvenéves közteskorúakat megérintett-e a hamisítatlan játék önfeledt élménye? És játszani ennek hiányában igazán-diből képesek vagyunk-e gyermekeinkkel?

Robert Gliński 1952-ben született. Nem sokkal azelőtt, amikor a *Vasárnapi tréfák* boileau-i keretbe zárt története játszódik. Több filmet rendezett a televízió részére. Ő állította TV-színpadra Schwajda György nagy sikerű *Himnusz* című darabját. Első játékfilmjét – a fentebbi címen – a Szolidaritás évében, 1981-ben kezdte el forgatni, a hadiállapot idején folytatta, s az álreformok kezdeti álsikereinek esztendejében fejezte be. Talán éppen Sztálin halálának harmincadik évfordulóján.

A felnőttek álságos világát a gyermekek leplezik le az életet a haláltól elválasztó lélek-hártyáig. Robert Gliński egy gigantikus városi csordakút mélyébe helyezi tíz éven aluli hőseit. Egy bérház udvarába, amelyet kockaként ráz a dobásait örökké ismétlő történelem. Vasárnap, Sztálin halála napja. Harangzúgás és a Magyarországon vödörnek nevezett hangszóróból áradó gyászzene. Kinagyított udvar és kinagyított pózok. Felnőtteket látunk. Ki templomba megy, ki gyászfelvonulásra, ki ide is, oda is. Egyformán komor maszkkal.

A gyerekek egy része erről is, arról is lemarad. Háborúsdit játszanak. Pontosabban a varsói felkelés epizódjait jelenítik meg. Kaotikusan, ahogy az utcai harcokhoz illik. Mindenki felkelő, vagyis a Honi Hadsereg ka-

tonája. Csak a kivégzéshez van szükség ellenségre. Ez jelzi, hogy a lengyel családok – a politikai helyzettől függetlenül – milyen történelmi hagyományt tartanak fontosnak szellemi, tudati örökségként továbbadni. (Ezt csak az 1956 utáni egységes magyar családi szájjárák tudatában érdemes megjegyezni.)

A bérházba ráházott világ – mint ilyenkor kínálkozó – a szociológiai metszetek kollázsa. A gyerekek csak törekvésükben tükrözik szüleik társadalmi helyzetét. Józek, a film tragikus főhőse hiába szeretne apja állása és légpuskája jogán vezér lenni, közmegvetés abroncsába kerül, azért, mert kövér, mert jólfésült, jólöltözött és kirívó előjogokkal rendelkezik. Ez így egyszerre megbocsáthatatlanul sok. Józek csak a pajtásait elárasztó gonoszság hullámhátán kerülhet élre. Akkor, amikor mind-egyiküknél védtelenebb lényeket kell kirekeszteni, s kirekesztettségükben üldözőbe venni. Legyen az az ótvaros kismacska, az elmeháborodott nő vagy a hatévesen is időtlenül magába zárkozó kislány, Maryska, akit bosszúból élve temetnek el a homokozóban.

Hogy a gyerekek milyen felnőttesen gonoszak tudnak lenni, azt sokkolóan mutatta be a William Golding remekművét, *A legyek urát* megfilmesítő Peter Brook. Hogy a felnőttek milyen gyerekesen gonoszak, azt Robert Gliński örökölte meg. Józek felsőbbrendűségét bizonyítandó, azt füllenti társainak, hogy szüleivel együtt ő is tagja a Sztálin temetésére utazó delegációnak, holott csak az új arisztokrácia gyermeküdlőjébe készül. Kinevetik, homokot szórnak rá – irigységből. Józek, hogy váratlanul megtépázott tekintélyét helyreállítsa, teleaggatja kispolgári öltönyét apja kitüntetéseivel. Biztos, ami biztos, érdemeit a házmester fiától, Rychtól elkunyerált vitézségi keresztekkel is gyarapítja. Honnan tudhatná, hogy Rych apja a Honi Hadseregben véghezvitt tetteiért kapta a háború után megtagadott kitüntetéseket.

A szolgálati sofőr, akinek Józeket az állomásra kell vinnie, azonban nem hiába szolgálati: éber. Az 1792-ben alapított és csak rendkívül bravúros harci tettetért kapható „érckereszt”, a Virtuti Militari Józeket gyermekotthonba juttatja, magas állású szüleit pedig börtönbe. A történelmi múlt tragikus tréfája abból fakad, hogy a jövő ábrándjaiért jelent feláldozó

hatalom nem ismer tréfát. Civil ruhás, egyforma arcú ávosok lepik el a bérház egyszeriben börtönudvarrá változó, kiürült négyszögét. Határozottságuk, gyanakvásuk, buzgalmuk révén nevetségesen gonoszak. (Mint a maguk közül gyengesége, mássága miatt társukat kivető gyerekek.) Annyira, hogy félni kell tőlük. A belsejükben is zsávolyzubbonyt viselők képtelenek mosolyogni – csak vicsorogni tudnak. Mosolyt a gyermekek arcán se látunk, csak vigyort. Vigyort, amely csak vicsorgást teremthet. És ezért a felnőttek felelősek. Ma mi vagyunk felelősek az önfeledt nevetés, a mindennapi mosoly eltékozlásáért.

A *Vasárnapi tréfák* forgalmazását csak 1987-től engedélyezték. Elsőbbséget addig a vígjátékok és a szexfilm-kezdemények élveztek. A szükségállapottal egyidejűleg bevezetett új politika lépcsőzetes csőd-bejelentéseivel párhuzamosan nyitották fel az 1981-ben, 1982-ben, 1983-ban filmdobozba zárt szellemeket. Közben az 1981-ben a hadiállapot bevezetésével felfüggesztett Mosolyrend is új életre kelhetett.

(1988)

A KEGYETLENKEDÉS ESZTÉTIKÁJA

Ryszard Bugajski: *Kihallgatás*

Lengyelországot az 1990-es cannes-i filmfesztiválon a hét éven át hét lakat alatt őrzött *Kihallgatás* című film képviselte. Az odahaza társadalmopolitikai eseményszámba menő kései bemutatót Cannes-ban rész siker követte. A kihallgatás főhőse, Krystyna Janda elnyerte a legjobb női főszereplőt megillető díjat. A rendező, aki filmjének forgatását a Szolidaritás tündöklésekor kezdte el, s a hadiállapot idején fejezte be, 1985-ben végleg elhagyta Lengyelországot. Kanadában telepedett le. 1956 óta érlelődő döntését utóbb így indokolta: „Szabad ember akartam lenni egy szabad országban, s úgy véltem, hogy az jobb, mintha azon az áron vagyok rendező Lengyelországban, amilyen árat ott fizetni kell érte.” Állítása szerint nemcsak hatalmi intézkedések, tiltások, parancsok korlátozzák az egyéni szabadságot, hanem az erkölcsi kötelességből fölvalalandó történelmi hagyományok is. Bugajski egymásra torlódó szavai közül a sértődöttség és a meghatottság sós ízű cseppjei gördülnek alá. Hogy elhatározását bemutató filmjének azonnali betiltása s „a tábornokok éjszakájával” Lengyelországra szakadó teljes kilátástalanság siettette, az nyilvánvaló. A *Kihallgatás* 1989-ben hivatalosan kiadott regényváltozatához mellékelt dokumentumanyagból az is megtudható, hogy a film sorsát eldöntő gyűlésen nem is a politika képviselői léptek fel legbuzgóbban ellene, hanem az olyan rendező kollégák, mint Bohdan Poręba, Czesław Petelski és Mieczysław Waśkowski.

Filmjének honi erkölcsi, művészi és kasszasikerét Bugajski egy még tavaly Varsóban vele készített interjúban Krystyna Janda nem mindennapi alakításának és Jacek Pietrzycki operatőri munkájának tulajdonította.

A sikerben persze a rendező által feldolgozott téma nem kis szerepet játszik. A történetről, a történet jellegéről az 1983. tavaszán Magyarországon járt Krzysztof Zanussi tájékoztatta meghívóit, a hazai filmeseket. Talán a legjobb film, ami az ötvenes évekről készült – mondta akkor. Az adott politikai helyzetben azonban oktatófilmként mutatható be – rendőriskolákon.

A *Kihallgatás* ugyanis a szocialista rendszert működtető hatalmi gépezet legérzékenyebb pontját fedi fel a benne élők előtt. Ez a hatalmon belüli érinthetetlen hatalom a politikai rendőrség. Jelen esetben a lengyel államvédelmi hatóság. Baljósan hangzó rövidítése SB (eszbé), UB (ube) – (Biztonsági Szolgálat, Biztonsági Hivatal). Jellemző, hogy embertelen praktikáit először saját képviselője leplezte le, s ezzel ő mérte rá a legnagyobb csapást. Józef Światło alezredes, megrettenve Berija Sztálin halála utáni eltüntetésétől, 1953 decemberében Nyugat-Berlinen át az Egyesült Államokba szökött. 1954 decemberétől a Szabad Európa hullámhosszain hosszú hónapokon át tudósította honfitársait az általa is irányított szervezet munkatársairól, kíméletlen módszereikről, áldozataikról s a szovjet KGB-hez fűződő testvéri kapcsolatairól. Vallomás-sorozata nemcsak a lengyel társadalmat sokkolta, hanem az állam- és párthatalmat is. Ennek következménye többek között a Közbiztonsági Minisztérium átszervezése 1954 végén.

Hruscsovnak a XX. kongresszuson 1956 februárjában elhangzott titkos beszéde nyomán támadt zavarban, amelyet még a Lengyel Egyesült Munkáspárt első titkárának, Bolesław Bierutnak Moszkvában bekövetkezett váratlan halála is tetézett, a „szerv” néhány legendásan hírhedt vezetőjét letartóztatták és elítélték. Mintha csupán három ember lett volna felelős mindazért, ami a lengyel államvédelem kihallgató szobáiban és börtöneiben történt. (Ráadásul, mint az 1956-os poznańi munkásfelkelést követő „kihallgatások” bizonyítják, a belbiztonságiak bevett módszereiben semmi sem változott. A későbbi események is ezt tanúsítják.)

Hogy a vállalatoshobákban és a börtönökben évtizedeken át mi történt? E kérdésre ad választ Ryszard Bugajski *Kihallgatás* című filmje. Történetének legsebezőbb része 1951-ben játszódik: a fokozódó osztály-

harc, azaz a fokozódó sztálinista terror kelet-európai tetőpontján. Amikor már valamennyi szocializmust építő ország egy-egy gigantikus kihallgató szobává alakult át. Olyanná, amelyben az állampolgár csak a kis „intim” vállalat-szobákhoz képest érezhette magát kevésbé meghurcoltnak, rabnak. Bugajski az utóbbiba tereli be nézőit s csukja rájuk az ajtót. Belülről. Majd Fürösztő őrnagyként vagy Morawski főhadnagyként letelepszik az íróasztala mögé. Szembe velünk. És kérdez. S mi tudjuk: sokat vékezünk. Ha tettel nem is, gondolatban bizonyára.

A sztálinizmus korában mindenki potenciális bűnöző, mindenki felelősségre vonható. Ha vakon hisz, azért, mert nem vette észre mások kételyeit, hibáit, bűneit és ezáltal rászédhető lett. Tehát bűntárs. Ha esetleg az eszme jegyében, érdekében kételkedett a regnáló hatalomban, akkor azért. Merthogy vakon kellett volna benne hinnie. Arthur Koestler metszően éles vonalakkal rajzolta meg a kommunista tudat szétszedhetetlen ördöglakataát, amely nem eshet elemeire, mert birtoklóját megsemmisíti. Szétszedéséhez a kételkedésen, a gondolkodáson, vagyis a bűn kockázatának vállalásán át lehet eljutni. Az a kommunista, aki e fausti döntésre képes, már nem is kommunista. Koestler *Sötétség délben* című regényének börtönbe zárt, halálra ítélt hőse rendíthetetlenül őrzi önazonosságát. Hűségének alapja a vakhit – homályló mélyén a bilincsként csillogó félelemmel.

A film főhősétől, Antonina Dziwisztől távol áll az, amit az ötvenes években politizálásnak hívnak. Ő, csillogó ruhája ellenére is, szürke ember. Ez az adott helyzetben előnyére szolgál. Neki Witkowska nevű cellatársától eltérően (szerepét Agnieszka Holland játssza kitűnően) nem kommunistaként kell megőriznie magát, hanem emberként. A lengyel tábornokok és törzstisztek – Stanisław Tatar, Jerzy Kirchmayer és társaik – pere kapcsán tartóztatják le őt, a katona-esztrád együttes énekesnőjét. Olcha őrnagy perében lenne a vád tanúja. Minthogy ismerte, közlő. Annyira közlő, hogy le is feküdt vele. Férjes asszony léte – hatványozódik fenyegetően a beteges kéjjel, zsarolással, szemrehányással vegyített vád. Zsarolással, mert a makacsul tagadó, de a legszemélyesebb életéről, legbensőségesebb titkairól gyanútlanul valló asszonyt

azzal fenyegetik, hogy a sajnálatos, de nem véletlen és egyedi esetről értesítik a férjét. (A szocialista rendszerben előfordul, hogy nemcsak az eszmei hűtlenkedésért kell politikailag és emberileg nagy árat fizetni.)

Ha Dziwisz asszony kihallgatói nem életének a legintimebb szférájába hatolnának bele, hanem rögtön ütnének, talán ráállna a sugallt szerep eljátszására, amellyel alátámaszthatná az Olcha őrnagy elleni vádat. De lelki megbecstelenítése révén sziklaszilárdá válik, a legkegyetlenebb fizikai kínzásokra is érzéketlen marad. Nem ő törik meg, hanem a hithű kommunistát megtestesítő Morawski főhadnagy, akiben apránként az a meggyőződés alakul ki, hogy Dziwisz asszonyt csakis valamilyen nagy eszme teheti ilyen rendíthetetlenül erőssé. Mert „csak azok győznek, akik mögött nagy eszme áll”. Magában szorít neki, hogy ne törjön meg. Akkor is, ha ellenállása formálisan értelmét veszíti. Olcha őrnagyot a vád elvetélt tanújának hallgatása ellenére halálra ítélik és agyonlövik. A századosá elöléptetett Morawski szemében Dziwisz asszony több mint ő, aki a szocialista rendszert és eszmét képviseli, őrzi. Ő ugyanis már pusztán ennek beismerésével is – áruló lett. Mire ez tudatosul benne, azon kapja magát, hogy tiszteli a nőt, mi több, szerelmes belé. A valóságosan eszményi ember érzéseinek sokkoló élménye okozza a vesztét. Le kell számolnia addigi önmagával. Ezt csak úgy tudja megtenni, hogy pisztolyát a halántékának szegzi, és meghúzza a ravaszt.

A Ryszard Bugajski által írt, majd filmre vitt történetnek ez a legérzékenyebb szála. A rendező kivételes tehetségét bizonyítja, hogy természetes gesztusokkal képes rajta végiggyensúlyozni. Művét nem foltozzák össze az érzelgősség mű-könnycseppjei. Az is melodrárával fenyegette volna a filmet, ha Bugajski nem hagyja el az eredeti ikertörténet 1970-es években játszódó részét.

Bugajski prózaírói munkásságát érintve említésre érdemes, hogy *Bűnösségemet beismerem* címmel írt egy magyar történetet is, amelynek több irányból kibomló szálait a Rajk-per köré szötte. Mint ízig-vérig rendező bizonyára gondolkodott a munkásifjúból lett ÁVH-s tiszt és az annyi ember vesztét okozó javíthatatlan idealista, Noel Field történelmi keresztútjának megfilmesítésén.

Amilyen fontos szerepet játszott Jerzy Kawalerowicz *Mater Johanna* című filmjében a szürke, a fekete és a fehér árnyalatának lelki hangulatot teremtő, jellemző jelenléte, olyan meghatározó a *Kihallgatásban* a Bugajski és Pietrzycki által létrehozott filmképi cloisonizmus. A rendező és az operatőr által síkokat elválasztó és kiemelő vonalak négyzetes tereket, térrendszereket alkotnak. Megannyi külső és belső rácsrajzolatot. Valóságos rácsok tudatos kiemelésének, képi hangsúlyozásának – talán az egy cellaablakot kivéve – nyoma sincs. A rácsok egymásba csúszó rajzolatát a lépcsők, lépcsőfokok, ajtókkal tagolt végtelenbe futó falak, függőfolyosók és a halotti lepelszerűen áttetsző mennyezet egyetlen keretbe zárt mozgóképe adja. És persze nem feledkezhetünk meg a vízzel és vérrel elárasztható „pincefürdő”-ről sem, amely a lejáratí lépcsősorral és a kriptabelsőszerű alkóv-fülkével együtt egy geometriai egységet alkot. A „pincefürdő” lezárható alkóv-fülkéjébe a megtörhetetleneket, tehát a legveszedelmesebbeket zárják. Hogy megnyissák szájzárukat. Mert beszélni fognak. Ha már derekukig, nyakukig, szájukig ér a pincét ellepő fürdővíz. De Antonina Dziwisz esetében csak a szemhatáron lebegő lábrácson megkapaszkodó patkányok vinnyognak. Az ember helyett.

Bugasjkitól az ifjabb lengyel mozinézők megkérdezték: nem túlozta-e el a hatalom durvaságának ábrázolását? A válasz: nem. Éppen ellenkezőleg: tudatosan tompította, finomította azt.

1989 óta ismerjük az 1956-os forradalomban tevékenyen részt vett Márton Erzsébet történetét, akin, hogy inkvizítorai szóra bírassák, küretet hajtottak végre. Érzéstelenítés nélkül – „csak úgy”. Szocialista ügybuzgalomból. Hogy a belőle kiszedett vallomással valakik felakasztását megindokolhassák, megideologizálhassák. 1957-ben Budapesten. Márton Erzsébet hallgatott. Mint Antonia Dziwisz. Elöttem önkéntelenül az ő alakja tetszett át a Krystyna Janda által megformált derék lengyel asszonyon. Talán azért, mert tudatában vagyok annak: róla nem lehetne filmet készíteni. Megjeleníteni csak a kegyetlenkedést lehet. A kegyetlenséget nem.

(1990)



FILMEK A RENDSZERVÁLTOZÁST KÖVETŐEN

Ébredés

1

*A csillagképes ég rostája
lassan forog, s mi forgolódunk.
Fullasztó álm-szilikózis –
termesz roncsolja napi dolgunk.*

2

*Halálnak tetsző, aki moccan,
kit nem olvasztott be az éjjel.
Mind ami volt, és ami csak lesz,
a jelenpillanattal érvel.*

3

*Reggeli torna, fekvőtámasz –
bálgányamasszony-katonáсан...
Harmada eltelt már a napnak:
átaludtuk amnesztiánkat.*

*S ki lándzsát kapva lóra pattan,
s szoborra váltan áll a strázsán,
gondolja meg: csak György marad,
és pogány is, mert szent a Sárkány.*

MENEKÜLÉS A „SZABADSÁG” MOZIBÓL

Lengyel filmek a kilencvenes évekből

Az 1950-es évek derekától több mint négy évtizedet átívelő lengyel filmművészet egyik szellemi-művészi pillére Andrzej Wajda, Andrzej Wajda életműve. A másik tartóoszlopot Krzysztof Kiesłowski munkái alkotják. Wajda kifogott az időn – minden évtizedben megrendezett egy-két maradandó, az idő múlásával is patinásodó filmet: a *Csatornát* és a *Hamu és gyémántot*, a *Tájkép csata útánt* és a *Menyegzőt*, a *Márványembert* és a *Dantont*. És persze a *Vasembert*.

A lengyel filmművészet sajátos lakmuszpapírja volt a kilencvenes évek első felében Andrzej Wajda *Gyűrű koronás sassal* című munkája, amely a „lengyel filmiskola” hagyományait életre keltve a történelemmel számot vető romantikus irányzatot akarta kiteljesíteni, és ezzel együtt le is zárni. A film 1992-es forgatását nem kísérte a Wajda munkái iránt megszokott érdeklődés. Pedig híre ment, hogy tulajdonképpen a *Hamu és gyémánt* folytatásáról van szó, arról, hogy a szovjet NKVD és az őt kiszolgáló lengyel Biztonsági Szolgálat a Jaltát követő napokban, hetekben, hónapokban milyen fondorlatos eszközökkel számolja fel a Honi Hadsereget. Maciej története elevenedett meg – más néven, más alakban, de elvileg ugyanolyan tragikusan, mint a szemétdombon haladók társáé.

A filmet 1993 áprilisában mutatták be különösebb kritikai visszhang nélkül. A film valóban nem jó; egy történelmi lecke publicisztikai felmondása, amit a lengyeleknek ráadásul már alkalmuk volt megismerni földalatti, 1989 után pedig legális publikációkból is.

1989-ben megszűnt a cenzúra. A rendezők kezét és szellemét nem kötötte semmi – a pénzhiányon kívül. Mindent el lehetett nyíltan mondani. A képi nyelvnek megszűnt a cenzúrát kijátszó feladata, s ezáltal művészi ereje és hitele is erősen megkopott. Tudjuk, hogy az elharapott mondat, az elhallgatott szó, amelynek képi folytatása tanácsalanná tette a gyanús szöveg törlésére mindig kész cenzort, művészileg gazdagíthatta a filmet, s egy villanás alatt bevonta a történetbe a nézőt, aki így a rendező alkotó- és összeesküvő társa lett.

A rendszer 1989–1990-es összeomlása után feleslegessé vált ez a művészi kifejező eszközök gazdag tárházát létrehozó sajátos konspiráció. Mindent el lehetett mondani; megszűnőben voltak a lengyel történelem fehér foltjai. És ezzel együtt egyszeriben mintha a néző és a rendező, a befogadó és a közlő közötti bensőséges, egymásra hunyorító kapcsolat, lelki erőter is megszűnt volna, amely a közönséget mozgósította, szereplővé tette. A „lengyel filmiskola” kései „utófilmje” unalmas történelmi illusztráció lett. Kit érdekelt a múlt a rendszerváltozás kritikus évében, 1992-ben, amelyet a reményeiben csalatkozott lengyel társadalom is kiábrándulásként élt meg.

A lengyel film is közel egy évtizedig tartó válságos helyzetbe kerül. Ezt számokkal is érzékeltetni lehet. Míg a nyolcvanas évek végén 1850 mozi működött Lengyelországban, számuk 1993-ra 750-re csökkent. Ennél nagyobb arányban fogyatkoztak meg a bemutatott lengyel filmek. Míg 1992-ben az országban forgalmazott lengyel filmek aránya 14 százalék volt, az amerikaiaké 73 százalékra nőtt. A lengyel filmek látogatottsága ennél is rosszabb volt. A nézőszámot, jövedelmezőséget tekintve Władysław Pasikowski munkái voltak a legsikeresebbek. A *Kutyák* (Psy) és a *Kroll* című filmjeit 1992-ben háromszázezren tekintették meg. Ekkora nézőszámot lengyel rendezők közül ekkortájt csak Krzysztof Kieślowski *Veronika kettős élete* és Sylwester Chęciński *Ellenőrzött beszélgetések* (Rozmowy kontrolowane) című filmje ért el. A kilencvenes évek közepén csak öt lengyel film nézőinek a száma haladta meg a százezer főt. Wajda *Nagyhét* (Wielki Tydzień) című filmjére nyolcezer, Zanussi *Vágtájára* (Cwał) ötezer, Kawalerowicz *Miért?* (Za co?) című

alkotására ezer ember volt kíváncsi Lengyelországban. E folyamat megakadályozására a Mozgóképbizottság újra szervezte a filmstúdió-hálózatot, amelynek a fenntartója a Mozgókép Alapítvány lett. A nagyobb városokban működő tizenhét stúdiómozi és harmincöt úgynevezett „társutas” mozi feladata a művészfilmek és a lengyel filmek bemutatása, népszerűsítése lett.

Pasikowski filmjeiben a főbb szerepeket vissza-visszatérően Bogusław Linda játssza. Alakjának középpontba helyezésével sikerült megte-remteni egy sajátos bűnügyi-kalandfilm hibridet, amely az amerikai dinamizmussal pergő eseményeket franciás *ördögösségű* meglepetések hálójába gabalyította – a nézővel együtt. A nyolcvanas évek lengyel néphadseregének indulatos szökevénye hiába adta nevét címként a filmhez, attól nem lett olyan jó, mint maga Linda a verekezésben és a futásban. Egyébként is nehezen követhető, hogy a házasság, a barátság vagy a katonaság árultatik-e el legjobban. A *Kroll*ban van néhány alkalom, amely a filmet a szökevényfilm átlagos szintje fölé emelhetné, igazi drámává transzformálhatná. Vagy két ízben is váratlanul véget érhetne, így a menekülő Kroll (vagy ál-Kroll) áldozatul esne a Jaruzelski-rendszer ellen tüntető, lázadó diákokra vadászó terrorlegényeinek. Ha így alakul, az erőltetett, bár a katonaságnál nem ritka történet (szerelemföltésből elkövetett szökés) késleltetett társadalmi drámaként peregne a nézőben tovább.

A kilencvenes évek művészi szempontból legsikeresebb rendezője Kieślowski mellett Wojciech Marczewski. *Menekülés a „Szabadság” moziból* (Ucieczka z kina „Wolność”) című filmje – minő félreértés, illetve értelmezés! – elnyeri az Avoriazi Nemzetközi Fantasztikus Filmfesztivál Nagydíját. A filmnek azonban nem sok köze van a sci-fihez: történetének vezérszálát tekintve mélységesen realista. A cenzor, akinek szerepét a kilencvenes évek legnépszerűbb színésze, Janusz Gajos játssza, csatlakozik az általa korábban ellenőrzött alakok lázadásához, vagyis a nézőterről felállva belép a mozivásznon pergő eseményekbe. Az így módosult történetet egy, az övéhez hasonló szimatú cenzor ki kellene, hogy vágja. Ő is kívágott a közelmúlt filmjéből egy gyanús

Raszkolnyikov-jelenetet. A filmvásznon most találkozik Raszkolnyikovval, aki gyilkosként kezeli őt. Menekülnie kell előle. Vissza a néző-térre. A rendező mintha már ezzel akarta volna felhívni a figyelmet a közelmúlt árnyaltabb megközelítésére és a megbocsátásra.

Marczewski *Az árulás ideje* (Czas zdrady) című, 1997-ben forgatott televíziós filmje, amelynek ötletét egy színpadi mű adta, az értelmiség rendszerváltozás utáni olcsó megalkuvását, szánalmas árulását mutatja be – Machiavelli jelmezében és korában, amelytől közel fél évezred választ el bennünket. Az ember meghatározó tulajdonságjegyei azonban mit sem változtak az évszázadok alatt. A megalkuvásról van szó, amelyet más szóval *önzés*nek is hívhatnánk, és a hatalomvágyról, amelynek szinonimája ugyancsak *önzés*. A hatalmat könnyű elveszteni, a hatalomvágy maradandóbb, a kegyvesztettek örök törekvése, hogy egyszer-volt-hol-nem-volt befolyásuknak legalább egy részét visszaszerezzék. Ennek arányában kell feladni elveiket és jellemüket.

A fentebbiekből következik, hogy a reneszánsz filozófus sorsdrámája a közép-európai értelmiségről szól, amely 1989 előtt közvetlenül ugyan harsány ellenzéke volt a kommunizmusnak, 1990 után azonban már nem tudta (tudja) elviselni az ellenzéki szerep új körülmények közepette történő meghosszabbítását, s a hatalomba kerüléséért a legelképesztőbb megalkuvásokra képes. Mint az uralkodónak egykor a kormányzással kapcsolatban tanácsokat osztogató filmbeli Machiavelli.

A film erejét és hatását fokozza a remek operatőri munka, amelynek révén a jelenen át érzékelhető a reneszánszkor Itáliája, s a 16. század cizellált keretében meg-megjelenik a 20. század itt-ott elüszkösödött vége: az (új évezredbe) átmeneti kor.

Robert Gliński már a *Vasárnapi tréfákban* bebizonyította, hogy mint rendező mennyire tud bánni a gyerekekkel. A gyermekekben felcsapó gonoszságon keresztül az ötvenes éveket kívánta megeleveníteni: a bérház udvarában, mint gigantikus cellában uralkodó dermesztő légkört, amely Lengyelországban Sztálin halála után mit sem változik.

Az 1992-ben bemutatott *Minden, ami a legfontosabb* (Wszystko, co najważniejsze) is egy gyermek szemén át akarja láttatni mindazokat

a borzalmakat, amelyek egy Kelet-Lengyelországban élt lengyel értelmiségivel 1939 szeptembere és 1956 között megeshettek. Ráadásul a Kazahsztánba elhurcolt mamáról és fiáról lengyel sorstársaik tudják, hogy a kommunista (és zsidó) Aleksander Watt felesége és gyermeke. Az apa pártállása és származása miatt mindkettejüket kiközösítik, mintha a két totalitárius nagyhatalom összelelkezése által meghatározott sorsukra a két tény – ki micsoda, ki kicsoda – bármilyen befolyással lett volna.

A film az 1959-ig Lengyelországban élő és 1967-ben Párizsban elhunyt Aleksander Watt lengyel íróról és családjáról szól. Gliński a feleség, Ola Watt visszaemlékezése alapján készítette a forgatókönyvet. Watt és családja Lwówban éltek akkor, amikor 1939. szeptember 17-e után néhány nappal Galícia egykori fővárosába bevonult a náci Wehrmachttal szövetséges szovjet Vörös Hadsereg. Aleksander Watt eleinte igyekszik bekapcsolódni a szocializmusnak nevezett új rendszer építésébe, de hamarosan lelepleződik a rezsim kultúrpolitikája, bornírtsága és kegyetlensége. Nem lép be az SZKP-ba. Tájékozódnia, érnie kell – szabadkozik. És egyszeriben a NKVD helyi parancsnokságán, majd a moszkvai Ljubljanka börtönben találja magát. Vagyis eltűnik a külvilág számára. Feleségének és nyolc éves fiának húsz percet adnak, hogy mint letartóztatottak elhagyják tágas polgári otthonukat. Formálisan a kisgyerekeket is politikai bűnökért ítélték el, anélkül, hogy erről tudtak volna. Anya és fia szomorú vonat-, majd szekérútjának végállomása: a végtelen, rideg kazahsztáni sztyeppe.

A rendező végigkíséri otthonteremtésük és mindennapi létük gyötrelmeit. A túlélésben az anyánál is következetesebb társ a gyermek, aki kritikus helyzetekben bámulatra méltó elszántsággal veszi át a családfő szerepét. Míg nem egyszer aztán férjre-apára talál, hogy a hatalom durva játékaként újból elveszítsék őt. Gliński ugyan riasztó képet fest a szovjet rendszerről, de a helybéli lakosok mindennapjaiba, sorsába pillantva, mélységes együttérzés foghat el bennünket. Akkora, hogy magunknak is jut belőle. Ma egyébként mintegy 60.000 lengyel él Kazahsztánban. Azok, akiket, vagy akiknek szüleit, nagyszüleit 1940 után hurcolták el az Urálon túlra.

Az első rendező, aki az 1956-os poznani munkásfelkelésről játékfilmet készített: Filip Bajon. Évfordulós művének címe beszédes: *Poznań '56*. Mindez eleve bátorságra vall, s nem csak azért, mert Poznań 1956-ban játszott szerepe miatt évtizedeken át kegyvesztett, majdhogynem kiátkozott város lett a lengyel pártvezetés tudatában. Filip Bajont azért tarthatjuk bátor rendezőnek, mert vállalkozásától nem riasztotta el Kazimierz Kutz *A halál mint egy szelet kenyér* (Śmierć jak kromka chleba) című filmjének kudarca. Kutz hosszú előkészületek után filmre vitte a Jaruzelski által bevezetett hadiállapot – (magyarra ezt az 1980-as években a szalonképesebb *szükségállapotnak, rendkívüli állapotnak* fordították) – véres katowicei epizódját, amelynek hét bányász esett áldozatul. A filmet, noha nem volt rossz, teljes érdektelenség fogadta. Ugyanolyan, mint Jerzy Wójcik *Nyomozását*, amelyben a rendező-operatőr az 1970-es szcczecini sortüzek egyik, a belbiztonsági szervek titokban eltemetett áldozatát és a fiuk eltemetésének jogáért harcoló szülők kálváriáját mutatta be.

Azt, hogy a közelmúlt megfilmesített sorsfordulóit ilyen fagyos közöny fogadta, nem lehet a posztkommunisták tömegkommunikációs manipulációinak, politikai praktikáinak tulajdonítani, mint ezt a filmek védelmében többek sugallták. A közönynek társadalmi-mélylélektani okai vannak, s közvetlenül felfedhető benne a rendszerváltás által okozott tömegméretű csalódás.

A mágnás kitűnő rendezője, Filip Bajon érezte a csapdahelyzetet, és a *Poznań '56* című filmjében a kisgyermek szemével mint élő kamerával követte az eseményeket az éhségtüntetéstől a foglyok kiszabadításán át az utcai harcokig. Az önéletrajzi indítékon kívül a poznańi munkásfelkelés valóságos mártírja, a tizenkét éves kisdíákként agyonlőtt Romek Strzałkowski alakja és emlékezete is indokolhatta a gyermekek szerepeltetését. *A mágnás* sikere azonban elmaradt.

Igazán nem hozta korábbi filmjeinek sikerét Jan Jakub Kolski 1995-ben készített alkotása, a *Szablya a parancsnoktól* (Szabla od koman-danta) sem. Annyi benne a fantasztikus, mesei elem, hogy elnyomja a komikumot. Persze az érdektelenséghez talán az is hozzájárult, hogy

a rendező tapintatos iróniával, népmesei eszközökkel ugyan, de megrendíteni próbálta a Piłsudskihoz, a *Parancsnok*hoz és légioihoz fűződő nemzeti mítoszokat. Ez ma még balladás hangszerelésben sem tehető meg. A lengyel államiságot helyreállító *marsall*, bizalmasabban: *Tata* még túl magasan áll a szobortalapzaton, és túlságosan bensőséges a lengyelek viszonya hozzá ahhoz, hogy élcelődni lehessen vele. Jerzy Kawalerowicz volt az első rendező, aki a hivatalos értékeléssel mit sem törődve 1977-ben Piłsudskit mint népéért, mi több: a térség népeiért felelős, demokratikus államfőt, akinek éppen a nacionalisták a legfőbb ellenfelei, *Az elnök halálában* bemutatta. A hatás, az elragadtatás – egy évvel az 1976-os júniusi ursusi és radosi rendszerellenes tüntetések és ezt követően a Munkásvédő Bizottság megalakulása után – akkora volt, hogy a nézőközönség soraiból fotózták a filmvásznon megjelenő, nyilvánosan évtizedek óta meg nem jelentethető Józef Piłsudskit.

A *Királyék anyja* kritikusi és kasszasikere után Janusz Zaorskit hidegzuhanyként érthette az a közöny, amely hosszú idő után készített új filmjét, a *Happy New Yorkot* fogadta. Ez nem csak a várost mutatja be banális történet keretében, hanem a lengyel film válságának okaira is rávilágít. Ezek egyik legfontosabbika a pénzhiány, amely a rendezőt teljesen kiszolgáltatja a producernek.

A *Márványember*, a *Védőszínek*, a *Királyék anyja* szerepet játszott a rendszer lebontásában –, hogy mely filmek járulhatnak hozzá az új rendszer szellemi építéséhez, ma még nem tudható. Biztos, hogy nem azok, amelyek 1990 előtt próbára tették a hatalom tűrőképességét és maguk mögött tudták a nézőt, a társadalmat. Marczewski híres filmjére utalva – nem azok, amelyek miatt a néző átlépett a „Szabadság” mozi vetítővásznán és elvegyült a szereplők között, hogy rátalálhasson önmagára.

(1998)

AZ ADÓSSÁGTÓL A GYILKOSSÁGIG

Lengyel bűnfilmek

A hatvanas évek egyik legjobb lengyel játékfilmjének az 1963-ban Janusz Nasfeter rendezésében forgatott *A gyilkos és a lány* (Zbrodniarz i panna) című alkotást tartják. Minden feltétel adott volt a sikerhez: a forgatókönyvet a nálunk is híres krimiszerzőként ismert Joe Alex írta – aki igazi nevén Marek Słomczyński inkább Shakespeare- és Joycefordításaira volt büszke –, a főszerepet pedig Zbigniew Cybulski és Ewa Krzyżewska játszották. A rendező a filmjét, a biztos siker érdekében, a hírnevek átömlésztő vezetékeivel rákötötte a *Hamu és gyémántra*. (Olyannyira, hogy még Maciek rokonszenves parancsnokának, Andzejnek – Adam Pawlikowskinak – is jutott hely a szereplőgárdában.)

Nasfeter jól tudta, hogy a legbravúrosabb akciókban bővelkedő, hibátlan logikájú kriminek is csak akkor van sikerre esélye a szocialista moziban is, ha a főszerepeket sztárokkal játszatja, továbbá, amennyire lehet, távol tartja tőlük az ideológiát. Ezt Nasfeternek sikerült elérnie. Talán azért, mert a Gomulka-rendszer éppen a hatvanas évek bevezető harmadában élte az első ideológiai (és gazdasági) válságát. (Lásd a rendszerkritikus harmincötök 1964-ben kelt levelét, amelyet az Államtanács elnökének, Józef Cyrankiewicznek címeztek a kulturális politika visszasságai ellen szelíden tiltakozva.) A szocialista eszmeiségtől lepárolt krimi jó figyelemelterelő lehetett. Az ideológia csak a rendőrtisztet, Zietkát játszó Zbigniew Cybulski személyében jelenik meg visszafogott természetességgel. Ráadásul a film bizonyos társadalomkritikának sincs híján, hiszen az egyetlen szemtanút, akit Ewa Krzyżewska játszik, a nyomozás mint különleges helyzet emelte az átlagpolgár számára elérhetetlen luxus-világba – természetesen állami pénzen.

Agitprop felügyelő

A szocialista filmgyártásban a bűnügyi játékfilm évtizedeken át vajúdott. Az épülő új rendszerben nem létezhetett kiépített alvilág, hiszen a szervezett és a társadalmat „sokkoló” eredményeket felmutató bűnözés feltételezi azt, hogy a politikai hatalommal rendelkezők és a bűnüldöző szervek képviselői között is akadnak gyarló, pénzéhes, a jövedelmező rosszra beszervezhető emberek. A rendszer célja eleve a bűnözés felszámolása volt, nem csak az ideológiaié, a politikaié, hanem a köztörvényesé is. A három fogalom áttetszett egymáson. Az antidemokratikus rendszer jellegéből következően a legmegbocsáthatóbb a köztörvényes bűnözés volt. (Az 1956-os politikai elítélteket azért nem zárták össze köztörvényesekkel, nehogy eszméikkel „megrontsák őket”.) A szocialista krimi keveredett a kémfilmek elemeivel – s legalább utalás szintjén az osztályharcossággal –, így a történet mindig didaktikussá vált; olyanná, mint egy szórakoztató, esetleg izgalmas szeminárium. A korszak szovjetizált cowboy-filmjeinek számító partizánhistóriák, háborús ellenállást bemutató alkotások még inkább azok voltak.

Ilyen, már-már alulmúlhatatlanul rossz történelmi krimi volt Jan Batory 1969-ben forgatott *Utolsó tanú* (Ostatni świadek) című játékfilmje. A rendező 1967 lengyel filmcsillagát, Stanisław Mikulskit, azaz Kloss kapitányt emelte filmjének főszereplőjévé. Olszak doktor, Otto Berger von Dunger táborparancsnok kezelőorvosa az utolsó tanú, aki 1945 telén egy alsó-sziléziai koncentrációs tábor kiürítését túlélte. A menekülő SS-katonák minden foglyot megöltek. A kápoikat is, akik az összerabolt kincsek elrejtésében segédkeztek nekik. A náci tiszték meg vannak győződve arról, hogy gaztettükről és a kincsek rejtekhelyéről senki sem tud.

Olszak doktor azonban él, ráadásul pont abban az alsó-sziléziai kisvárosban, ahová a Népi Lengyelország építésének huszonötödik évfordulóján, vagyis 1969-ben Dunger és Goltz rovargyűjtő tudósok álcájában megérkeznek, hogy az elrejtett kincseket egy neonáci szervezet támogatására kicsempésszék Lengyelországból. Olczak doktor az első

találkozáskor felismeri Goltzot, de hiába fogatja el a barátjával, a város rendőrpapancsnokával, bizonyíték hiányában el kell engedni, s így az egykori náci hóhér nyugodtan folytathatja gyalázatos küldetését. (1969-et írunk; 1968 márciusától több tízezer értelmiségit üldöztek el az országból – faji alapon –, és rúgtak ki állásából, ezért a filmben külön hangsúlyt nyer, hogy a lengyel rendőrség minden körülmények között eleget tesz a törvény előírásainak.)

Olczak doktor kénytelen-kelletlen átalakul magányos hőssé, s a mamlasznak hitt rendőrséggel mit se törődve vállalja a háborús bűnösök leleplezését, elfogását. Nem tudja, hogy az őt több ízben megmentő „geológus-gyakornokok” a lengyel belbiztonsági hivatal legkiválóbb tisztjei, akiket a városi rendőrkapitány mozgósított az ál-lepkegyűjtők figyelésére. Így nem csoda, ha a bűnösök csuklóján az általuk megközelíthetővé tett náci bunker mélyén, a rablott kincseket, főleg kitépett aranyfogakat, egyházi kegytárgyakat tartalmazó horogkeresztes ládák árnyékában kattannak a bilincs.

Jan Batory a korrallal haladva sajátos változáson megy át a témaválasztást illetően. A hadiállapot 1981. december 13-án történt bevezetése után fél évvel *A kutya szőrének szaga* (Zapach psiej szerści) címmel olyan krimi bemutatására kerül sor, amelynek központi témája – előremutatóan – a kábítószer. Mivel kábítószer Jaruzelski hatalomátvétele után nem jelenhetett meg lengyel területen, a rendező – Wojciech Żukrowski regényének megfelelően – a bolgár tengerpartra helyezte át cselekményének színhelyét. A nyári szabadságát Szozopolban töltő lengyel szobrász – szerepét Roman Wilhelmi, az egyik legkiválóbb lengyel színész játszotta – nemcsak egy szép német nőre bukkan a híres strandon, hanem kábítószerrel tartalmazó csomagra is. Sajátos viadal alakul ki közte és a kábítószercsempészek között. Ennek során kiderül, hogy a szobrász már nem az az ideológiailag makulátlan hős, aki partizánemlékművek formálásával keresi meg a mindennapi kenyerét, hanem pénzéhes romlott ember, aki 20.000 USD-t kér az „anyagért” cserébe, s erről akkor se hajlandó lemondani, amikor a csempészek újdonsült szerelmének, Heidinek az elrablásával zsarolják. A végén ki-ki hazatér saját hazájába,

de csak a szobrász lesz próféta azáltal, hogy mintegy sejteti: a vadkapitalistáké és a kábítószercsempészeké a jövő.

Az amerikai út

1989-ben a szocialista rendszernek a szocialista gazdaságot követő összeomlásával az ideológiai tabuk is megdőlnék. Ettől azonban nem vált a filmgyártás helyzete könnyebbé.

Az ebből való kilábalás egyik lehetősége „az amerikai utas fejlődés”. (A másik úton Krzysztof Kieślowski halad makacs céltudatossággal egészen haláláig.) Az előbbi úton indul el a kezdő rendező, Władysław Pasikowski, akinek 1991-ben bemutatott *Kroll* című filmje közönségsiker és kritikai elismerést egyaránt aratott. Ez azt is jelenti, hogy fölébe emelkedik az Európát, különösen a szovjet rendszertől megszabaduló „Köztes”-Európát elárasztó amerikai akciós tucattermékeknek.

Pasikowski filmjének főhőse, Kroll, egy lengyel elitegység dezertőrje, a hadgyakorlat előestéjén lép le. A helyzet sajátossága az, hogy amennyiben a szökött katonát nem fogják el, az is a kiképzés magas színvonalát dicséri. De el kell fogni! Végül szökésének lélektani indokait megértve és átérezve – Kroll ugyanis azért lép le, mert megtudja, hogy felesége az egyik barátjával folytat szerelmi viszonyt, s a kettős árulást képtelen feldolgozni – éppen az üldözését vezető egység parancsnoka segíti elő újabb szökését. A filmet a látványos akciójeleneteken kívül a szereplők lelkiállapotának hiteles megjelenítése teszi műalkotássá. Ez a színészek teljesítményét dicséri: Bogusław Linda karrierje ekkor vesz új lendületet, Pasikowski következő filmjének, az egy évvel később forgatott *Kutyáknak* is ő a főszereplője.

Kik a kutyák akkor, amikor az erény és a bűn nem válik el fehéren-feketen egymástól? Franz Mazurt – Bogusław Linda –, a hírhedt lengyel belbiztonsági hivatal tisztjét a rendszerváltozást követően áthelyezik a bűnügyi rendőrséghez. Rögtön a mélyvízbe kerül: egy nemzetközi autótolvajbandát kell lelepleznie, s ez alapvetően más, mint még pár

évvel azelőtt a Szolidaritás aktivistáinak megfigyelése, üldözése. Az autótolvajok ellen folytatott harcban több rendőrbajtársa elesik, s ő váratlanul egy volt belbiztonsági tisztekből álló bűnszervezettel találja magát szemben, amely nemcsak autólopással és -kereskedelemmel foglalkozik, hanem a terület kábítószerpiacát is uralni akarja.

A történet nem végződik amerikai módon happy enddel; a főhős, Mazur is börtönbe kerül, mert szicíliai módon vesz elégtételt barátján, akivel a szerelme megcsalja. A szex és a becsapott, bosszút álló szerelmes nélkülözhetetlen mozzanatai és szereplői a lengyel akciófilmnek is.

A kasszasikerben nemcsak a technikailag jól kidolgozott akciójeleket, krimielemekeket, hanem azok a mozgóképpé váló utalások is, amelyekről mint a rendszerváltozás, az átmeneti korszak, mi több, a demokrácia velejárójáról, mint az új lengyel valóság természetesnek elfogadandó részéről a néző a filmvásznon szembesül. Mindennek az újságoldalokról, a TV-képernyőről is naponta szembeszökő üzenete az, hogy a bűn valóban elnyeri „jutalmát”, de az nem mindig büntetés, hanem inkább zavartalan jólét; a rendőrség tehetetlen, mégpedig nemegyszer a törvényes előírások miatt, amelyek viszont a nagy „vagányok” számára kiskapukat nyitnak. A becsületes néző pedig a film magatehetetlen szereplőjévé válhat azzal a meggyőződéssel, hogy ő kidolgozhatja a lelkét, akkor sem jut ötről a hatra.

Hogy Pasikowski mennyit merít azokból a történelmi eseményekből, amelyek Európa Baltikum és Adriatikum közötti régiójában 1991 után bekövetkeztek, arra három évvel későbbi új filmje a *Kutyák 2. része, Az utolsó vér* (Ostatnia krew) a példa. Hőse egy fegyverkereskedő, aki a szerb hadsereg számára toboroz zsoldosokat. Ügyleteinek megnyeri a börtönből éppen kiengedett Franz Mazurt. A szövevényes történetben már megjelenik az orosz maffiavezér, az ő ellensúlyozására pedig a titokzatos amerikai diplomata, aki a fegyverkereskedő banda igazi főnöke. Közben a lengyel rendőrség is tanult ezt-azt, ugyanis felkészültebb. A Franz által verbuvált tettestárs a rendőrség beépített embere. A látványban a brutalitás, a dialógusokban a durvaság és primitívség adja

meg a nézővel folytatott kommunikáció alaphangját. Ez már igazi amerikai akciófilm – balkáni háttérrel.

A balkáni kapcsolat

Fél évtizeddel később megszületik a lengyel akciófilmek különleges, drámai változata Krzysztof Krauze rendezésében. Krauze a hetvenes évek dokumentarista eszközeihez nyúl vissza, s azok felhasználásával készíti el az *Adósság*ot. Filmje az 1999-es esztendő nagy alkotása. Ha nem éppen ugyanakkor mutatták volna be a *Tűzzel-vassal*t és a *Pan Tadeuszt*, minden bizonnyal az *Adósság* lett volna az év lengyel filmje.

Krauze megtörtént eseményt dolgoz fel. Két jobbra hivatott, vállalkozást megkísérlő fiatal megöli az életüket először reménnyel eltöltő, majd kíméletlenül tönkretévő befolyásos pénzügyi kapcsolat szervezőjét, aki a létre nem jött egyezés költségkiadásaira hivatkozva könyörtelen pénzbehajtónak bizonyult.

Krauze a gyilkosságot megelőző három hónap eseményeit rekonstruálja. Azokat a történetgubancokat igyekszik kibogozni a dokumentumfilm eszközeivel, amelyek feltárása nélkül az emberölés bűnébe esetteket közönséges gonosztevőknek tarthatnánk. Így viszont az áldozat válik velejéig romlott emberré, aki mániákus következetességgel teszi tönkre a tőle „csak” tanácsot kérő két fiatalembert. Előbb csak 6000 dollárt követel tőlük, pár hét elteltével már 26.000-et, végül az összeg felmegy 100.000-re. Zsarolás címén persze feljelentést lehetne tenni ellene, de kellő bizonyítékok híján az áldozatok nem bíznak a rendőrségben. A rendőrségtől nem kapnak védelmi garanciát, s ezzel felmentve érzik magukat, hogy üldözőjük leleplezésének törvény adta lehetőségeivel éljenek. Drámájukba nem avatnak be senkit, s ez a mulasztás magánéleti kapcsolatuk erodálását vonja maga után. A törvény iránti bizalom elvesztése – vagy elvesztegetése – mindinkább a közvetlen környezet iránti bizalmatlanság mesebeli sárkányfejeit növeli hatalmasra. Ezek lángjai szeretteiket is összeégetik. Felperzselik a jövőendő életet. Amikor

az egyik főhős kedvese vélt elhagyatottságában, becsapottságában, kiszolgáltatottságában elvetél, s megszakítja kapcsolatát szerelmével, a férfi döntő lépésre szánja el magát... A két főhős egy harmadik megzsarolt közreműködésével előbb ártalmatlanná teszi a pénzbehajtót, majd – nem találván más megoldást – orosz testőrével együtt megölik őt... És mindkettejük tetemét a Visztulába dobják.

Ez a végkifejlet azonban mind a tetteseknek, mind a nézőknek csak pillanatnyi megkönnyebbülést hoz. Mindannyiuknak rá kell ugyanis döbbenniük: az áldozatok súlyos bűnöket követtek el, de nem öltek. Lehet, hogy öltek volna, de amíg tetteiknek tanúi voltunk, a legsúlyosabb bűnt nem követték el. Talán ezért veti fel őket a víz – és tartja felszínen a szerencsétlen tettesek lelkiismeret-furdalása. A lelkiismeret nagyobb zsarnoknak bizonyul, mint a pénzbehajtó. Olyannyira, hogy egyikük önfeljelentést tesz: leleplezi az emberölést, amely nem oldott meg semmit. Még csak azt se hitelesítette, amit – iszonyatos élményeik hatására – az áldozatból lett gyilkosok már-már elhittek: a világ aljasságra épül. Az utolsó kép csak egy újsághír: a két fiatalembert több rendbeli gyilkosságért huszonöt évre ítélték.

A film késleltetett hatásaként talán elérhető perújrafelvételük és a rájuk kiszabott büntetés enyhítése. Az *Adósság*ban felvetett emberi és társadalmi kérdések azonban ezzel nem oldódnak meg.

(2000)

FÜGGELÉK

A 80 huszár lengyel vonatkozásai

Szöknek a felhők

Ildikónak

*Szöknek a felhők –
nem huszárok,
nem dolmányuk
a mennybolt kékje.
E hol-volt,
hol-nem- volt világon
mi vár rájuk,
és mi az égre?*

*Az innémen túl
s a túlon innen,
hol bekarikáz
szemhatárod,
tértelen
s időtlen szöknek,
szöknek a felhők,
szöknek egyre – :
hontalan haza-
térő lelkek.*



TÖRTÉNELMI HITELESSÉG ÉS IRODALMI FIKCIÓ A *80 HUSZÁR* CÍMŰ FILMBEN*

„Csak emlékek és remények láncolata az élet” – írta aradi cellájában kivégzése előtt egy honvéd tábornok, gróf Leiningen-Westerburg Károly. Ez a történelem életünk végórájában megfogalmazott sajátos definíciója is lehetne. Vagyis az emberrel, az emberiséggel egyidős személyes értelmezése a históriának. Emlékek és remények. A költő Zrínyi Miklós hagyta ránk négysoros testamentumul, hogy örökkön örökké az utolsó óra tudatában kell élnünk. És az utolsó órában minden költészet, minden ember költő. Vagyis itt és most tudományos múltunk és jelenünk e terében – mindnyájan költők vagyunk.

Közel négy percet láttunk a *80 huszár* 124 percéből. A meglevenedő jelenet egyszerre költészet és valóság. Költészet – nem csupán a rendező-operatőr, Sára Sándor festménysorozattá keretezhető filmkockái révén, hanem azért is, mert a celluloid-szalagon rögzített eseménysor így nem történt meg. Johann Wolfgang Goethe *Költészet és valóság* című könyvében az évtizedek távolából is naplószerűen leírt személyes események, élmények és azok olykor szűkszavú, másszor bőbeszédű, de érzelmileg mindig hitelesen átélt kommentálásai végül költészetté állnak össze, fényözönben láttatják a költővel történeteket, s háttérükben a 18. század második felének fejedelemségek, örgrófságok, hercegségek, érsekségek, királyságok mozaikjaiból összeálló Németországot.

1848 tavaszán ilyen fényözönben tündökölnék a Württembergi királyról elnevezett 6. huszárezred 4. századának búzavirágkék mundérba bújtatott marcona huszárai is, akiket március második felében galíciai állomáshelyükről, Mariampolból Stanisławówba vezényeltek a kisváros

* Elhangzott 2022. november 22-én a Magyar Művészeti Akadémiának a Magyar Tudomány Ünnepe alkalmából a Magyar Tudományos Akadémián rendezett konferenciáján.

nyugtalan lakosságának szemmel tartására. Az itt töltött hosszú hetek alatt összebarátkoztak a polgárokkal. Olyannyira, hogy még lengyel kokárdát is tűztek csákójukra. Míg kapitányuk, Lenkey János le nem vetette, mondván: „A katona csak az ő komisz mundérjában szép, s minden tárgy rajta felesleges...”

Április 26-án Krakkóban felkelés tört ki, s a város katonai parancsnoka ágyútűz alá vette az Óvárost. Másnap Stanisławówban is tüntetésre került sor, s a kerület népszerűtlen főnökének macskazenét adó demonstrálók ellen bevetett 58. sorszálogezred egyik századának katonái megöltek egy Szczepan Hoszowski nevű diákot, s vagy harminc polgárt megsebesítettek. A huszárok a polgárok védelmére keltek. „Látván, hogy a lengyel katonaság saját véreit szuronyra hányja, véröket ontja, »Kardot rántsatok, fiúk!« kiáltánk böszülten, s azon pillanatban elkezdtük a fekete hajtókás frakkot ott is fejteni, ahol varrás nem volt rajta...” – emlékezik a történetekre egy öreg huszár.

A huszárok egy díszegyenruhás küldöttsége nemcsak az óriási tömegtől kísért, országos visszhangot kiváltó temetésen tisztelgett jelenlétével, hanem a koporsó cipelésében is tüntetően részt vett, amiért Lenkey kapitányt hat napi elzárásra ítélték felettesei. Vagyis a filmből kiemelt jelenet igaz. A huszárok a védtelen emberek védelmére keltek, ha nem is úgy, ahogy láttuk. A lényegét illetően mégis úgy. A véres aszfalton a lelőtt Szczepan Hoszowski teteme fekszik. Hozzátehetjük, hogy a Hoszowski-família tágabb köréből később heten küzdöttek magyar zászlók alatt a szabadságharcban.

A Mariampolba visszavezényelt huszárszázad május 28-án Magyarországra szökött, nem kis gondot okozva a törvényességre kínosan ügyelő Batthyány-kormánynak. Lenkey századának a Petőfi által is megverselt története közismert.

„Ha csupán e regényes történetet akartuk volna Sára Sándorral megfilmesíteni, elég lett volna belekapaszkodnunk a Lenkey-huszárszázad lovainak a sörényébe s vitetni magunkat árkon-bokron, izgalmon, érzelmeken át a megnyugvásig: a hazaérkezésig” – vallja a film társ-forrátkönyvírója, Csoóri Sándor. – Majd így folytatja: „Az így megírt és

leforgatott film is korszakébresztő lett volna. A hazaszeretet romantikus költeménye. Emlékműve egy példaértékű vállalkozásnak, amelyre büszke lehet a nemzet. [...] Százharminc esztendő után ezt azonban kevésnek éreztük. A történelmi lecke szép és tagolt fölmondása helyett mi azt a torokszorító érzést akartuk az emlékezet aljáról föl szabadítani, amely nemcsak ebben az egyetlen történetben ráz meg és kísért bennünket, de szinte végigköveti történelmünk minden nagy kezdeményezését: fölkelésülés nélkül, vérbe boruló aggyal ugrani bele a cselekvés mélyvizébe.

Hagyományosabb filmtabló és korszerűbb filmparabola helyett mi tehát olyan történelem-metaforát próbáltunk megteremteni, amely ugyanúgy ráillik a Rákóczi-féle szabadságharcra, mint 1848–49-re vagy későbbi föllobbanásainkra és leveretésünkre.” Vagyis 1956 magyar őszének forradalmára – tegyük mi hozzá.

Ahhoz, hogy a film alkotói a Csoóri Sándor által ismertetett célt elérhessék, – Lenkey János kapitány (szerepét Dózsa László játszotta) és a Szenttamás ostrománál rövidesen hősi halált halt Fiáth Pompejusz főhadnagy (alakját Tordy Géza jelenítette meg) századának történelmi vállalkozásán kívül – az 1848-as őszi és az 1849. júniusi huszárszökevények történelméről egyetlen történetbe kellett sűríteni. Ezt – mondhatni – tálcán kínálták az eseménykrónikák. Miután Josip Jellačić horvát bán 1848. szeptember 11-én több tízezer fős hadserege élén – Bécs jóváhagyásával és biztatására – betört Magyarországra, majd október 3-án a magyar országgyűlés törvénytelen feloszlásával bekövetkezett a nyílt szakítás az Osztrák Császárság és a Magyar Királyság között, a tizenkét huszárezred közül még hat állomásozott részben vagy teljes egészében a magyar határon túl. A magyar országgyűlés október 10-én szólította fel a huszárokat a hazatérésre, bár Kossuth ezt a hírlapjában már szeptember 22-én megtette. Arra, hogy az itáliai hadszíntereken szolgáló 5. és 7. huszárezred hazaszökhessen, semmi esély nem volt. Október végén és november elején a kedvezőbb helyzetben lévő, mert a közeli Galíciában állomásozó 8. (Ferdinánd szász-coburg-gothai herceg) és a 10. (III. Frigyes Vilmos porosz király) huszárezred egyes századai, fél-

századai is csak fegyveres összecsapások árán, veszteségekkel tudták elérni a magyar határt.

A hazatérésre kész huszárok élére nem egy esetben velük szolgáló lengyel altisztek és főtiszték álltak. A 10. huszárezred egy századát a már nyugállományban lévő Leopold Surmacki (Zsurmay Lipót) hadnagy egykori katonái kérésére vezette Magyarországra 1848. október végén. Nem maradt el a megtorlás: az aradi hadbíróság 1849. október 16-án már mint honvédezredest előbb halálra, majd kegyelemből tizenhat évi várfogságra ítélte. A 10. huszárezred 2. századával Adam Popławski főhadnagy kelt át a Kárpátok hágóin november elején, amiért közel nyolc évet kellett raboskodnia. A 4. (Sándor nagyherceg) huszárezred két századával Jan Stadnicki tizedes jutott el sikeresen Grazból Vas vármegyébe az ősz folyamán.

Nagyobb nehézségekkel és számosabb ellenséggel kellett megküzdeniük, hosszabb utat kellett megtenniük a Csehországban állomásozó 12. (Magyarország nádora) huszárezred 1848 őszén hazatérő századainak. Az ezred maradékát 1849 májusában Itáliába vezényelték. Levonulásuk során is folyamatos volt kisebb-nagyobb századrészek „leszakadása”, amelyek megpróbáltak Magyarországra eljutni. 1849. június közepén a magyar határ viszonylagos közelségét kihasználva száznyolc huszár kísérelte meg a hazatérést Loeben és Bruck an der Mur térségében, s ezalatt többször kényszerült fegyverrel áttörni az útját álló katonai kordonokon. Bekerítésük során a huszárok St. Michaelben kénytelenek voltak megadni magukat. Az addigi összecsapásokban ebből az egységből tizenhárom huszár esett el, tizennégy sebesült meg, s hetvenkilenc került fogságba. A Bécsből kapott parancs alapján a hadbíróság június 21-én mind a hetvenkilenc foglyot kötél általi halálra ítélte. Két nappal később pirkadat előtt tizenkilenc fiatal közhuszárnak megkegyelmeztek, három tizedes (Kocsis Pál, Mille János, Sipos Gábor) esetében eleve fenntartották a halálos ítéletet, negyvenhét közembert sajátos megtizedeléssel sújtottak. A hadbíróság a huszárok jelenlétében egy urnába négy fekete golyót és negyvenhárom piros golyót helyezett el. Aki a fekete golyót (Kovács Lajos, Kuklits János, Szabó József, Rom-

hány János) húzta, felkerült a halállistára. Reggel hat órakor a kivégzésre felsorakozott jászkun huszárok közül egy többgyermekes közhuszárnak (Romhány Jánosnak) megkegyelmeztek, a többieket agyonlőtték, és elföldelték. Az osztrák hadügyminisztériumot felháborította a hadbíró-ság „lágyszívűsége”. Mind a hetvenkilenc „szökevényt” bitófán szeret-
te volna látni.

Szilvász Márton az 50. Hunyadi-honvédszászlóalj főhadnagya, akit a fegyverletétel után közlegénynek besoroztak a 7. (Prohaska) sorgyalogezredbe, Itáliába vonulva, több napot töltött Bruckban. Naplójában följegyezte, hogy 1849. október 8-án felkereste a kivégzett huszárok hantjait: „Néhány árva virágszál által díszített sírhalmok a temetőn kívül, egy szomorúfüz alatt oly feliratú kereszttel: Drei Gemeine und drei Korporals aus dem L. k. k. Palatinal Husaren Regiment. Gott gebe ihnen die ewige Ruhe.” (A császári-királyi Nádor huszárezred három közlegénye és három tizedese. Adj, Isten, örök nyugalmat nekik.)

A *80 huszár* forgatókönyve a 6., 8., 10., és 12. huszárezred hazaszökésének egyes epizódjait ötvözte egy történetté, amelynek közép-pontjában Lenkey századának és a 10. huszárezred mártírszázadának hazatérése állt. Az egyes események történeti hűségéhez az alkotók szigorúan ragaszkodtak. A történeti hűségtől egyetlen esetben tért el a forgatókönyv: azzal, hogy a filmbeli huszároknak csak töredéke ér haza, vagyis történetük végkifejletét a júniusban Itáliába vonulásuk alatt hazatérni próbáló Nádor-huszárok drámája uralja. A valóságban azonban a szökést vállaló huszárok többsége sikeresen hazaért, s részt vett a magyar alkotmányvédő, majd függetlenségi háborúban, amelyet, a lényegét kissé homályban hagyva, szabadságharcnak hívunk. Én magam mint a film dramaturgja szerettem volna, ha nemcsak egy, a császári vérszótörvényszék által kimondott megbélyegző mondatban történik utalás a hazatértekre, hanem azt egy rövid jelenet is hangsúlyossá, egyértelművé teszi. A nézőkben így csak dráma tudatosodhatott. A történet illetően megbillentésével Sára Sándor és Csoóri Sándor a Jancsó Miklós által képviselt, rendkívül virulensnek és tartósnak bizonyuló deheroizálási hullámmal is szembefordultak. A Kádár-korszak hetvenes éveinek

kilátástalanságával szemben annak a hősi áldozatvállalásnak állítottak emléket, amelyet egy császári hivatalnok – a „dezertálás” okát megindokolandó – tömören így foglalt össze jelentésében: „A szökés oka hazaszeretet”. Ez azt is jelezheti, hogy 1848 – a kirobbant háború dacára – a magyar történelem legnagyobb reményekre jogosító időszaka volt. Az évtizedeken át tartó reformmunkálatokat a vértelen márciusi forradalom (és a pozsonyi országgyűlés) vívmányaként az áprilisi törvényeknek nevezett alkotmány tetőzte be. A hazaszökött huszárok tehát Sára filmjében jelképesen és a Tátra ormait legyőzve valóságosan is az ég felé emelkednek, küldetésük vállalásával felmagasztosulnak.

Sára Sándor és Csoóri Sándor korának nagyhatalmi politikájával is polemizál. Felvillantja a rendszerváltozás után a posztsovjet térségben beigazolódónak látszó alternatívákat is. „Ha mi kivonulunk innen, ki jön a helyünkbe?” – kérdezi az osztrák tábornok – (szerepében Szabó Sándor látható) – a diákjai letartóztatása miatt tiltakozó paptól, utalva az 1846-os galíciái drámára is, vagyis arra, hogy egy forradalmi mozgalom végkifejlete milyen tragikus lehet: „Majd, ha kosárszám hozzák ide a felbujtott parasztok a levágott forradalmárfejeket, köztük az önökét is, akkor majd ugrálhatnak...” – mondja fenyegetően a rendfenntartásért felelős osztrák tábornok. (Ezzel kapcsolatban elég, ha a közelmúlt eseményei közül a bukaresti bányászjárásra vagy a Majdanra vagy a most szomszédunkban dúló háborúra gondolunk.)

A tarnówi tüntetés véres nyomainak, a gyászolókkal, áldozatokkal szolidaritást vállalók gyertyalángjait keretező ablakok és a tankok csörmpölésére emlékeztető zajjal felvert tér megjelenítésével 1956 emlékét is mozivászonra vetítette Sára Sándor. És ez mély lélegzetvételre készítette a nézőt a kádári letargia amnéziára építő, fullasztó éveiben.

A filmet azóta is minden március 15-én műsorra tűzik. Ideje volna egy olyan alkotást készíteni, amelyik valóban március idusát idézi meg. Persze a *80 huszár* és Lugossy László *Szirmok, virágok, koszorúk* című filmjének színvonalán.

HIDAK ÉS BUKÁSOK

Ferdinándy Gáspár és Pintér Tamás „Oroszlán” emlékének

Tízéves koromig a nyári vakációkat rendszerint Mezőcsáton, anyám nővéreinél töltöttem. A szanatóriumi egyedüllétből egyik napról a másikra unokatestvéreim népes gyerekcsapatába kerültem. Mert minden újdonsült kis ismerősöm valamilyen módon rokonnak, unokatestvérnek számított. A közösségre találás önfeledt örömevel jártam velük a szőlőt, a nádist, lubickoltunk a vályogvető gödrök békaszemektől hólyagos, iszapos vizében. Azért a nagy betyárkodások között olykor szívesen visszahúzódtam a bennünk életre kelő csend zugába. Ezt ott-hont adó rokonaim se furcsállották. Egy alkalommal megnyílt előttem nagynéném anyósának lakása, az L alakú udvarház sarokszobája. Ismeretlen ízű, sűrű levegőbe ütköztem. És mintha a halál szuszogását is éreztem volna. Megláttam a komód fölött egy hatalmas festményt. Közepén, a gomolygó füstből páncélos, pajzsos asszonyoszor emelkedett ki. Hirtelen azt hittem, a képen sűrűsödő füst teríti be az egész szobát, attól az a nyálat iszaposító íz és szag. A szobor körül, az előtérben egyenruhás alakok álltak. Volt, aki ült, ki lovon, ki széken. A távoli ég-alja halványlilas szomorúságot árasztott a félhomályos tisztaszobában. (Hasonlóan lehangoló eget egy gyógyszer reklámozó nyugati plakáton láttam néhány évvel később, amikor attól rettegtünk, hogy megbénulok, mint annyi korán, gyerekfejjel megőszített pajtásom.) A katonák alatt, szinte a kép teljes hosszúságában felirat: *A tizenhárom aradi vértanú.* Róluk sohasem hallottam. Pedig az iskolában sok kivégzett és még több élő hősről tanultunk. Mégis, a nevek között ismerősre bukkantam: Damjanich János. Lovon ült, kezében távcsövet tartott. Közelebről fölfedez-

tem, hogy a szobrot körbelengő füstöt ágyú ontja. Torkomban éreztem a lőporfüst kesernyés szagát. (Hogy kesernyés, azt egy cowbolyos könyvben olvastam.) Felmásztam a komód tetejére, hogy az apró betűs szöveget kisilabizáljam: „Legyen a honszabadság mártírjainak halálával megszentelt földjének minden porszeme termékeny honszeretetben...” Kosuth írta. Róla már hallottam. Ő volt, akiről elnevezték a néprádiót.

Ezt követően a szabadságharcról minden könyvet elolvastam, ami a kezembe került. A gimnázium harmadik osztályában lengyelül kezdtem tanulni. Csak úgy, magánszorgalomból. Akkor már tudtam, hogy amikor egyszerre négy égtáj felé kellett hadakozni, a lengyelek a mi oldalunkon küzdöttek. Az egyetemen lengyel–történelem szakon végeztem. De közbejött a költészet rohamja – és elsöpörte történészterveimet.

1976 februárjában Csoóri Sándor és Sára Sándor szólt, hogy olvassam el a 48-as huszárszökevényről írt forgatókönyvüket. A baráti kapcsolat kötelező erején túl a téma is érdekelt; hiszen a történet mégiscsak a szabadságharc egyik fontos epizódjáról szólt, ráadásul Galíciában, Lengyelországban játszódott. Véleményemet Sára Sándor ezekkel a szavakkal fogadta: „Jól van, akkor te vagy a film dramaturgja.” Őszintén szólva nem tudtam, mivel jár a megbízás, mit kell tennie egy dramaturgnak. Ezt nem is rejtettem véka alá. „Azzal, hogy a könyvet elolvastad, véleményedet elmondtad, tettél néhány javaslatot, már félig-meddig dramaturgi munkát is végeztél” – nyugtattak meg. Ebben maradtunk.

Határozatlanságomból fakadó elhamarkodott döntések folytán már sok mindenbe belecsöppentem, amit előbb-utóbb megbántam. Az alkotók személye és a film témája ezúttal lecsillapította a rajtam át-áthullámzó kételyeket. Tulajdonképpen olyan várakozással tekintettem a forgatás elé, mint amikor 1966-ban a Lengyel Labdarúgó Szövetség megbízásából a magyar válogatott tolmácsa lettem. Vártam, reméltem, hogy kapcsolatot teremthetek olyan emberekkel, akik egy közösség életében – még ha látszólag is – kiemelt, fontos szerepet játszottak. Hittem, hogy ezek az emberek feladatuk, küldetésük jelentőségének megfelelő jellemmel és felkészültséggel rendelkeznek. Mint Varga Zoltán, akivel haláláig

tartó barátságot kötöttem. A labdarúgók után tehát megismerhettem a színészeket is. De most beszéljük inkább a kaszkadőrökről.

Sára Sándor, a film lengyelországi forgatásának eshetőségeit mérlegelve úgy döntött, hogy – megfelelő ráhagyással is – 1977 tavaszán elkezdheti a munkát. Ennek szellemében egy nagyobb filmes társaság 1976 őszén a díszletek megtervezése, a világosítás bemérése céljából ismét bejárta a Sára által már előzőleg kiválasztott helyszíneket. (A forgatókönyv nem egy jelenetét módosítottuk a közben felfedezett tájkép ihlető hatására.) A díszlettervező, a fővilágosító, a gyártás- és felvételvezető meg a rendezőasszisztens mellett velünk tartott egy kaszkadőr, Marosi László is. Volt benne valamiféle enyhén tettetett könnyedség, de ez csak az első beszélgetésig tűnt természetellenesnek. Kocsija veszett gyorsasággal emésztette a Tarnów és Zakopane közötti tekintélyes távolság kilométereit. „Nem kell félni, nem megyek bele semmiféle veszélyhelyzetbe – nyugtatgatott –, persze ez még nem jelenti, hogy két pillanat múlva esetleg nem döglünk meg mindnyájan!”

1977 márciusában minden jel arra mutatott, hogy úszik, csúszik a film. A lengyelek még a szolgáltatásra se nagyon hajlottak, nem beszélve a koprodukcióról. Hiába hivatkoztunk a hagyományos barátságra, a múltra, a jelenre, a jövőre. Néha az volt az érzésünk, mintha a magyar fél miatt meghíúsult Bem-filmért nekünk akarnának „visszafizetni”. A bizonytalanság a rendező idegrendszerét feszítette középkori csigára. Többször szemrehányóan kifakadt: „Látod, mit művelnek a barátaid?!”

Szóval isteni csoda – vagyis inkább a kulturális egyezmény gyakorlati számonkérésének eredménye –, hogy június végén munkára készen megérkeztünk Zakopánéba. A rendezőasszisztens élelmessége folytán mindanyunkat a „Hotel Kasprowy”-ban szállásoltak el. A Kós Károly-i épületformákat idéző szálloda ismerős volt számomra. Sárával és Csoórral egy évvel azelőtt úszómedencéjéből csodáltuk a Tatra behavazott, alvó lovagját. A stáb – bizonyára elővigyázatosságból – külön emeletet kapott: a harmadik szint kétágyas szobáiban laktunk.

Mi Sára Sándorral a hivatalos érkezést megelőző éjszaka kanyarodtunk a szálláshelyünkhöz. A délkelet-lengyelországi Bieszczady erdő-

rengetegében felfedezett komańczai pravoszláv fatemplomocskát vettük még egyszer szemügyre. Ez Zakopanétól 250 kilométerre a lengyel–szovjet–csehszlovák határ háromszögében feküdt, s a távolság miatt a későbbi forgatási hajszában már nem nagyon lett volna időnk a felmérő terepszemlére. Az én feladatom a forgatás lengyelországi másfél hónapjában az lett volna, hogy a kameraközelben elhangzott rendezői utasításokat fordítsam, valamint a film lengyel, német és francia szövegeit betanítsam. Az érkezés napján a kamerát kivételesen a szállodaportá helyettesítette. Reggeltől estig két csinos lengyel kisasszonynak segítettem, akik estére furcsamód megcsúnyultak – a kaszkadőrök miatt. Mert egyre-másra futottak be a személykocsik, az autóbuszok és kellekes teherautók, sőt még a lovakat szállító vagonok is begördültek, de a kaszkadőröknek hírük-hamvuk se volt. Estefelé riasztó híreket kaptunk, hogy már Magyarország területén berúgtak, az autóbuszon nagy balhét csaptak, letegezték a magyar határőrt és a szlovák vámost – (azt mondták neki, hogy: „Te, öcsi ne szórakozzatok már velünk ilyen sokáig!”) –, aki ezt megértette, s ezért most éppen a bajuszukat borotválják a lengyel határon, s ez a filmre nézve katasztrófa, mert bajusz nélkül nem huszár a huszár. Mindezek a riadalmak megkettőződtek bennem, mert a fejleményeket ecsetelő tömondatokat nekem kellett ide-oda fordítanom. Ekkor már bánni kezdtem, hogy az egészbe belecsöppentem. Amikor pedig arra kértek, hogy üljek taxiba, menjek a közeli határátkelőhelyre, s a vámos-borbélyok kése alól könnyörögjem ki a kaszkadőröket, tudat alatt talán már azt is megbántam, hogy annak idején bemerészkedtem nagynéném anyósának tisztaszobájába. Meg voltam győződve róla, hogy három napon belül kirúgnak bennünket, nemcsak a szállodából, hanem Lengyelország egész területéről, s csak a szégyenfoltunk marad ott zászlócímernek. De csodák csodája, besuhant a várva-várt Ikarus, sorra szálltak ki a kaszkadőrök – egyenes tartással és ép bajusszal.

Alig hevertük ki az első este izgalmát, másnap eligazítást tartott a Tátrai Nemzeti Park igazgatósága, s bizony alaposan a stábra ijesztett. Szinte minden mondatuk azzal kezdődött, hogy „Nem szabad...”, és azzal végződött, hogy: „ebben az esetben a társaságot kitiltjuk a Nem-

zeti Park területéről!” Szerencsére őrzőül olyan felügyelőt kaptunk, akit érdekelt a film témája és a filmezés is – (olyannyira, hogy még a lengyelre fordított forgatókönyvet is elolvasta, s nem egy színésznél jobban tudta, miről is van szó tulajdonképpen) –, így nem készített feljegyzést minden letaposott fűszálról.

A tátrai július mintha kedvünkbe akart volna járni, segítőkésznek bizonyult; több óras s olykor napos esőket zúdított ránk, hogy a tornyosuló gondok mellett legalább tűzoltókocsik után ne kelljen rohangálnunk, ha kedvet és mundért rohasztó őszi hangulatot akarunk. A tűzoltók egyébként se hajthattak volna be „csak úgy” a Nemzeti Parkba. Örülhettünk a rendelkezésünkre álló egyetlen terepjáró dzsipnek. (Gyakran volt javítóműhelyben. Ennek talán a górál szekerészek örültek legjobban: az ő jövedelmüket gyarapítottuk.) A gyalog vagy nyeregben megtett napi tíz-tizenöt-húsz kilométer több doboz altatót juttatott szemétkosárba, s némileg az alkoholfogyasztást is mérsékelte.

A Kościelisko-völgybe nagyon nehezen – és csak két napra – kaptunk forgatási engedélyt. A színhely a sorompóval és portással őrzött bejáratától négy kilométere feküdt. Kényelmes, széles kövesút vezetett a tállá kerekülő völgybe, amelynek gigantikus sziklaperemén, mintha az óriások istene hegyesítette volna villámain. A górál hintók és szekerek a „tál” úttorkolatáig hajthattak be; a kocaturista itt visszafordult, útját még a park igazgatójának is gyalog kellett folytatnia. Figyelembe véve, hogy nemegyszer négyórás kaptató után jutottunk el a felvétel színhelyére, a Kościelisko-völgy a kellemesebb terepek közé tartozott. A központi jelenet forgatása viszont rendkívül veszélyes feladat elé állította a csoportot. Az út egy nyolc-tíz méter hosszú, két és fél méter széles fahídon futott ki a „tálból”. Enyhén emelkedett, majd az átkelőtől huszonöt-harminc méterre „megtört”. A híd alatt gyors sodrású patak xilofonozott tébolyult szenvedéllyel medrének kiálló sziklatömbjein.

Ezt az átjárót az osztrák határőrség elrekeszelte: csellel és rohammal kellett elfoglalni. A forgatókönyv előírt egy lovas bukást. Most lett dermesztően nyilvánvaló, egy alkotóművész mennyire felelős az általa teremtetten emberért és helyzetért. Lelkiismeretével vessen számot előbb,

aki a veszély és a halál betűhálóját feszíti fehér papírlapra. Mert szűkülő pupilla lehet minden mondatot és mozdulatot lezáró pont. Marosi László, a kaszkadőrök parancsnoka az előzetes terepszemlén – még az említett őszön – megjegyezte, hogy a hídról a kövesútra bukfacezni nem olyan, mint paplanos tocsogóba belevágódni, de rohamot hitelesítő, hasznos látványnak tartja a bukást: vállalja.

Néhány nappal a kościeliskói forgatás előtt tanúja voltam, ahogy seb-tében összehívott csapatának feltette a kérdést: ki hányszor bukott. Ferdinándy Gazsi vagy százszor, „Oroszlán” hetvenszer, Marnitz úr hatvenszor, Zolika ötvenszer, Jocyca negyvenszer... Volt egy új fiú, aki háromszor. Így Marosi órá bízta a „szép feladatot”. „Itt az idő, hogy behozd a többieket!” – zárta le az egyetlen napirendi pontot. Nekem mellékesen megjegyezte, hogy az utolsó pillanatban átvállalja tőle a veszélyes mutatványt. Mindamellett a forgatást megelőző este szólt neki, hogy számít másnapi reggelijére, mert teli hassal nem ildomos bukni.

A rendező végül életveszélyesnek ítélte a bukást, és nem engedélyezte. Kiderült azonban, hogy az „ártatlan vágta” nem kevésbé kockázatos. A kétnapos eső teljesen átáztatta a híd gerendázatát, s így legfeljebb a jégrevü lovait lehetett volna biztonsággal áthajtani rajta. Hogy a simára vasalt lengyel csődöröknek mennyire síkos volt, azt már a főpróba is bebizonyította. A vágózók egyike, egy lengyel lovas a híd közepén megcsúszott, kiperdült a nyeregből és fejfelé átbukott a korláton. Én a sárga-fekete őrbódé mellett álltam, s az igazat megvallva, míg a lovasok el nem vágattak mellettem, fel se fogtam, mi történt. Csak akkor döbbentem rá a tragédialehetségre, amikor a híd mellett, a sziklás parton, ágyékig vízesen megjelent a stukázó huszár. Ekkor már alighanem mindenki a csodát és a halált várta kiemelkedni a patakmederből. (A mente zsinórzata eredetileg a halál bordáit jelképezte és a kardvágások felfogására szolgált.) A lengyel lovasnak hajaszála se görbült meg. Amikor kivágódott a nyeregből, nem engedte el a kantárszárat, s az természetes testhelyzetbe rántotta, így talppal esett a vízbe. Ekkor már sajnáltuk, hogy nem kaptuk lencsevégre. (Becsületére legyen mondván, azonnal beállt az „éles” rohamra felsorakozók közé.)

Sára Sándor, a rendező-operatőr két kamerát állított fel. (Tréfásan azt mondtuk, az egyikért a rendező, a másikért az operatőr felelős.) A lengyel felvételvezetővel bepréslétek magunkat az őrbódéba, nehogy belógjunk a kamerába. Én a hídra néző kémlelő-ablaknál álltam. Kitűnően beláttam mindent, ez is csak fokozta szorongásomat. A lengyel lovas bukása után meg voltam győződve, istenkísértés, amit csinálunk. Than Mór tápióbicskei csatát megelevenítő festményének képfoszlányai villogtak előttem: a lova alá temetett Jellačić-huszár. Mintha a halálnak adná meg magát: két karját fölemeli, de már arcon is tapossa egy magyar hadimén. (Kardot sújtásra tartó gazdája lehet, hogy tagja volt valamelyik Galíciából vagy Csehországból hazaszökött huszárcsapatnak.) Szörnyű lenne, ha ebben a részletében megelevenedne a festmény. Tőlem hat-nyolc méterre.

A kaszkadőrök, a vágót önként vállaló magyar színészek és lengyel lovászok a kanyar mögött kellő lendületet véve zúdultak a hídra. Az első öt lovas Tordy Gézával és Cserhalmi Györggyel az élen, megereztett kantárszárral, teljesen a ló ösztönére bízva magát – (ez volt Marosi utasítása) – átdübörgött a hídon. Nyomukban a többiek. Az élgárda elviharzott az őrbódé mellett. Én mereven a hidat néztem. A látvány összemosódott, mint Than Mór csataképeinek háttérjelenei. Már-már fölszakadt a megkönnyebbültség sóhaja, amikor az egyik ló óriási csattanással elvágódott, színész gazdája, az egyébként ragyogóan lovagoló Szilágyi Pityi, a korláttartó gerendát majdnem súrolva, a töltés köveire zuhant. Egy pillanattal később fölbukott a mögötte vágótázó kaszkadőr, Kun Pista is, aki már se kikerülni, se átugratni nem tudta az útjában elterült lovat. (Hiába terjedt el róla, hogy érti az állatok nyelvét, ezúttal megszólalni se volt ideje.) Képzeletünk ekkorra kimerült, kikapcsolt. Lengyel társam ugrott ki elsőnek az őrbódéból s rohant oda a fekvő huszárhoz, aki a fejét és karját ugyanúgy emelte fel, mint Than Mór festményének legázolt Jellačić-huszárja. De úgy tetszik, az Úristen is olvasta a forgatókönyvet – egyiküknek sem történt baja, a segédoperatőr, Papp Ferenc kamerája pedig pont telibe kapta a bukásokat.

Gazsi a legnépszerűbb kaszkadőr. Már megismerkedésünk előtt legendákat hallottam róla, s néhány legújabb keletű történetének én is részese, tanúja lehettem. Rimbaud lehetett ilyen, amikor a költészetnek hátat fordított s az aranyagyarakkal röfögő világ púderes képébe csapott. A rímelő mindennapokon túli Rimbaud-t is csak az szerethette igazán, aki nagyon felületesen vagy nagyon mélyen ismerte. És mintha Edward Stachura *Szekercelármájának* Michał Kątnyjával találkoztam volna: „...nagyon szerettem volna, hogy kemény arca megenyhüljön, és hogy a szeme is mosolyogjon, úgy megörültem ennek, mintha nem is tudom, minek örültem volna... [...], ...mosolya olyan romos, megrepedezett, széttöredezett volt. Úgy mosolygott, mintha nem is akart volna teljes szívéből mosolyogni. Mintha életében történt volna valami, ami megsemmisítette, szétzúzta és elpusztította volna minden mosolyát...” Igen, Gazsi csak a leghitelesebb emberi helyzetben tudna igazán otthonosan forgolódni. Hamisság-szondával járja a világot, s azt a legkisebb elszíneződésre – önáltatás nélkül – cirkusznak tartja. Ő érdeklődött elsőnek a híd tövében pátyolgatott huszár állapotáról. Beszélgetéseink során mindig meglepett lényegre törő tömörsége. Sűrítését ezúttal a csontvázköltészet legfanatikusabb művelője is megirigyelhette volna:

– A répa baba?

A helyzet más kérdést el se bírt volna. A férfiaság épségére kérdezve a gerinc épségére is választ kapott.

Kaszkadőrök! Gyakorta a cselekvő és jellemét megőrizni kívánó emberre is rámondanak, hogy kaszkadőr; mert felelőtlenül, meggondolatlanul „vásárra viszi a bőrét”. És minek? Még csak fizetséget se kap érte, mint a hivatásosak. Pedig óriásit bukhat, zuhanhat, könnyen kitörheti a nyakát. Rosszabb esetben ledőfhetik, legéppuskázhatják – s számára már nincsen feltápáskodás, ruhaleporolás, lelkes maszkosok se futnak hozzá, hogy lemossák a homlokára kent, már émelyítő marhavért. Én szeretem az ilyen kaszkadőröket, mert tetteik emberhez méltóak. Az „igazi” kaszkadőröket is talán általuk éreztem rokonszenveseknek.

Olykor tisztelő, olykor vállveregető cikkeket olvashatunk róluk. Hogy ők a filmek közkatonái, a színész-tábornokoknak harcolják ki

a dicsőséget. S szürkén a háttérben maradnak. Láthatjuk a hős mélybe pillantó arcát, de életét már a zuhanó kaszkadőr viszi tovább: roham, hujjogásra torzult ajkak, előrenyújtott kard, sortűz..., felbukó ló: a kaszkadőr kivágódik a nyeregből – lehetőleg minél messzebbre a bukás színhelyétől. Mert mi van, ha az áramütés a ló mellső lábát bénítja meg a kívánt pillanatra... (A film csatajelenetében láthatunk egy így bukó dzsidást – éppen Gazsit, aki erre a jelenetre „átpártolt az ellenséghez”.) Vagy a sziklaszögekkel kiveret vízesésben lezubogni... A nyugatnémeteknek megérte, hogy magyar kaszkadőrt repítsenek a csendes-óceáni szigetre, ahol kalandfilmjük legveszélyesebb jelenetét felvették. „Oroszlán”, aki Gazsival együtt veteránnak számít a pályán, négy napig tanulmányozta az örvénykokárdás zuhatagot. Aztán föllálíthatták a kamerákat. A korát tekintve fiatalabb Marosi László is öreg kaszkadőr. Közgazdasági diplomát érdemelne azért, ahogy csapatát és lovardáját megszervezte és működteti. Nagy terve: Ocskay Lászlót életre keltő film. Nemcsak a Hadak Útját földre szegező lovasbravúrok miatt, hanem mert a labanccá vedlett brigadérosból időtlen emberi esendőségek is felszínre hozhatók s tettének fényébe-árnyékába állíthatók. És a társaságban visszahúzódóbb Marnitz úr és Szicsó? Az egymásrautaltság csillagképét ők ragyogtatták föl legfényesebben. Hogy veszélyhelyzetben nemcsak lónak és lovasnak kell egyetlen ideg- és véredényrendszert alkotnia, hanem az egész csapatnak. A csatajelenet tömeges lovasbukásainál nem mindegy, hogy ki vágat a „halálra ítélt” kaszkadőr előtt és mögött. A huszárok üldözésére induló „dzsidás” Szicsónak lehet, szerencséje volt, hogy a bukásnál pont Marnitz úr lóva alá zuhant. Észre se vette. A fontos, hogy Marnitz úr és lóva észlelte a veszély lehetőségét.

Az első komolyabb kaszkadőri jelenetet – nagy megkönnyebbüléssüinkre – nem a Nemzeti Parkban, hanem a Zakopanétól nem messze fekvő határ menti faluban, Jurgówban vették fel. Az egykori szepességi helységet – hajdani magyar nevén: Szepesgyörkét – részben ma is szlovákok lakják. Néhány atyafi szállását – a két forgatási napra – bérbe vettük. Ezek között a természetes díszletként szolgáló faházak között früstökölnék a huszárok, amikor váratlanul bekeríti őket a harangzúgás.

Innen tör ki egy szakasznyi huszár az utat lezáró osztrák gyalogságra, s vágnak neki a többiek az égboltra kapaszkodó meredélynek. A filmkészítés nemcsak a szállástulajdonosokat marasztotta a kamerák közepében, hanem a falu több lakosát is odacsalogatta. Amikor a rendező egy alkalommal rászólt a stáb „kikapcsolt” tagjaira: „Csönd legyen!”, az egyik idős helybéli bácsi szlovákul odasúgta: „Hát erre még én is jól emlékszem. 1916-ban sokat kiabálta a magyar tanítónk.”

Sára Sándor az országút szélén, a dombról leereszkedő osztrák gyalogsággal szemben állította fel a kamerát. Az előző napon a magyar katonai szakértővel, egykori vívóvilágbajnok csapatunk tagjával, Papp Bertalannal órákon át gyakoroltattuk a leereszkedés ütemét, azt, hogy amíg egy szakasz katona elállja az utat, meddig érjen a csatárláncot alkotva nyomukban igyekvő két gyalogoszszázad, s mit tegyenek a dombhajlatban megtorpant szekerek. Én talán a kelleténél jobban szurkoltam az osztrák bakákká vedlett lengyel ejtőernyősöknek. Nemcsak a jelenet összetettsége miatt, hanem azért is, mert én magam ejtőernyős voltam. Rosszulesett volna, ha a katonák esetleges fegyelmetlensége miatt meg kell ismételni valamelyik felvételt; netalán a lovasbukást. (Elegendő, ha a háttérben tüzelő valamelyik gyalogos belevigyorog a jelenetbe.) Marosi néhányszor végigvágatott a kívánt útvonalon: a rendezővel együtt kijelölte a bukás helyét. Gazsi segített fölszerelni az elektromos lóbuktatót.

Emlékeim furcsa gépzúgása tölti be a teret. Marosi alakja hatalmasá vetül, mintha a világ nyitott ajtajában állna. Mögötte zölden villogó domb. Azon túl fegyverekkel őrizett határ... a kaszkadőr a szárral együtt kezébe szorítja a nyomógombos kapcsolót, jobbról szuronyszegezve megindulnak a lengyel ejtőernyősök... apránként megelevenedik benem életem első ejtőernyős ugrásának félelmetesen varázslatos élménye. Az ugrás parancsnoka, Hüse Károly hadnagy, aki 1964-ben ezer méteres késleltett célbaugrással Gödöllőn világcsúcsot állított fel – tizennégy évvel később, 6262. ugrásánál ejtőernyője nem lobbant be, s a földnek csapódva meghalt –, int, és feláll a nyitott gépajtóval szembeni sor, a szokásosnál jóval nehezebb a két ejtőernyő, a térd meg-meg-

csuklik, de nem biztos, hogy az össze-összeszoruló torok ritmusára: a repülő is imbolyog... a kamera a lovastól mintegy százhusz méterre áll, majdnem szemben, olyan, mint egy sci-fi sugárgéppuska, keresztül kell vágtatni a lencséjén, át a filmkockák guillotine-lapjai között... a gép mintha az eget súrolná, felhő-vére becsapódik az ajtón, csak amikor megbillen, villan föl a folyók, szántók, legelők, házak absztrakt idegensége... a lovas megindul, a kengyelből kiemeli lábfejét, jobbról hatalmas hópelyhek csapódnak a földre... az első ejtőernyős eltűnik, a gépajtónál megtorpant, az ugratótiszt meglökte, s oly furcsán bukott ki, hogy bevillant Goya falhoz állított, fehérén lobogó emberének arca... hangtalanul úszik a ló, szinte álomszerűen, embertelenül árva az ember... ki kell ugrani a semmibe, milyen távoli az anyákkal, szeretőkkel, istenekkel földre szegezett világ – talán nem is létezik... igen, ez a kamera vonala, már csak nyolc méter, már csak négy, sortűz ropog... a pillanat, amikor már önmagát se szólengathatja az ember, még két lépés, még egy, a kéz a háternyőt nyitó fogantyún, a szív fölött, íme, az élet pereme, a középkori világvég, arcon lehel a sistergő halál, labdázik kicsit a zuhanó emberrel...

...a kaszkadőr messzire repül a nyeregből. (Az ejtőernyősök most döbbsenek rá, mihez statisztáltak.) A kamera berregése ezerszeresére erősödik a beálló csöndben.

Marosi négyszer vágatott el a csatárláncban lezúduló ejtőernyősök előtt. Nemcsak az osztrákok elől menekült, a balszerencse is üldözte. Lelőtt társa az első alkalommal túl korán bukott ki a nyeregből, s nehogy rágázoljon, a kijelölt helyen túl buktatta a lovát. (A buktatáshoz általában vágólovat használnak.) Másodszorra csütörtököt mondott a kapcsolója, a harmadik kísérlet során az áramütés bizonyult túl gyengének: a ló megrogyant egy pillanatra, de továbbvágatott. Negyedik nekirugaszkodásra sikerült: a ló összecsuklott, Marosi messzire kivágódott a nyeregből, de rögtön fel is pattant; elő kellett készítenie a következő jelenetet. Ebben már Cserhalmi György az elvágott mozdulat. A ló nélkül maradt lovas nem eshet osztrák fogságba. Menekülő bajtársa mögé tornázza magát. (Persze a menekülő bajtárs nem véletlen, hogy Szicsó

volt, aki lovával együtt felkészült az akrobatikus jelenetre.) Cserhalmi tiszteletbeli kaszkadőr. Erről a film több jelenetében meggyőződhetünk. Marosinak egyetlen villanásnyi képhez négyszer kellett, ha csak egy ejtőernyős-pillanatra is, életével számot vetnie. Nem nagy ügy! Járt már kutyábbul is. Élete egyik nagy filmjelenetét fénykép őrzi. A magasból kellett fejest ugrania, rá egy vágatató katonára. Már az első kísérletre csodálatosan rátalált a találkozás ritmusára. Ellenfele kezéből kihullott a kard, mindketten a földre zuhantak anélkül, hogy bármi bajuk történt volna. A francia rendező majdnem összecsókolta örömeiben. Aztán kiderült, hogy asszisztensének könyöke belógott a kameramezőbe.

A vágatázó lóról való lezuhanás, noha nem olyan látványos, mint a lovasbukás – a kaszkadőrök állítása szerint –, nemegyszer veszélyesebb feladat. Az említett jelenet forgatásakor a Marosi előtt vágatató Ciri, a csapat legfiatalabb tagja, háromszor fordult ki a nyeregéből és vágta magát a földhöz – oly hitelességre törekvő igyekezettel, hogy bordái egyre inkább tiltakoztak, így a negyedik alkalommal szerepét az „idősebb” Zolika vette át.

Igyekeztem mind kevesebbet szippantani az előítélet mérgező spóráiból, mégis meglepődtem, amikor fölfedeztem, hogy „Oroszlán” Joó Rudolfnak a *Nemzetiségek Nyugat-Európában* című könyvét bújja. Kicsit irigyeltem Marnitz úr csendes és természetes önfegyelmét és Zolika állandóan megfontolt, jókedvű mozdulatait. (Az ínséges egyenkoszt ellensúlyozására olykor-olykor méregerős lecsót főzött.) Éreztem, hogy „Oroszlán” barátságáról ejtett szavai szentírásnak vehetők. Sokat beszélgettünk, mintha egykori Eötvös-kollégista társaim között lettem volna. Jólesően elcsodálkoztam, hogy a kaszkadőrök nagy része mennyire vitaszinten ismeri a forgatókönyvet, hogy a 80 huszárt mennyire szívügyüknek tekintik – nem pedig csak jó jövedelemforrásnak –, s tudatilag mennyire felkészültek a feladatokra. Tetteik arról is meggyőztek, hogy amennyire tudják, elriasztják a protekciósook sakálfalkáját, s többnyire megtalálják a mesei igazságszolgáltatás legtalálhatóbb formáját.

Mesélik, hogy volt egy film, amelyikben a híres-neves rendező miatt is nagyon-nagyon bíztak, s kiderült, hogy rossz lett. És egy rossz filmet

a legbravúrosabb kaszkadőrmutatványok se menthetnek meg. A jó film anyagába és szellemébe szervesen beépül a kaszkadőri munka. Csak ennyit kívánnak – ne lehessen őket észrevenni.

A történelmi emlékezet szerint Földváry Károly őrnagy alól, aki 1849. április 10-én a váci csatában a Gombás-patak hídjá ellen rohamra vezette a 3. honvéd zászlóaljat, két lovat lőttek ki. Damjanich János tábornok ezt követően állítólag megtiltotta neki, hogy másra, mint vágólóra üljön. Azért ugyanis nem kár. Történelmietlenül odaképelem a kaszkadőr fiúkat, amint a kék sapkás, fehér tollas honvédek közé keveredve szuronyt szegezve megindulnak a Gombás-patak hídjá felé.

(1978)



THORVALDSEN SZOBRA

verses forgatókönyv a megbélyegzett hősökéről



THORVALDSEN SZOBRA

Poniatowski József herceget,
a majdani raszyni hőst
és a lipcei csata hősi halottját,
a Francia Császárság marsallját
és a Varsói Hercegség hadseregének fővezérét
csaknem másfél évtizeden át
árulónak tartották honfitársai.
És utána is sokan.
Pedig önfeláldozó, derék katona volt
a kezdet kezdetén is.
De hát a származás!
Balszerencséjére ugyanis
a megvetett utolsó lengyel király,
Szaniszló Ágost unokaöccse volt,
s bácsikája a kultúrában maradandóbbat alkotott,
mint a politikában.
De a királysága felosztására készülő
Oroszország, Poroszország és Ausztria
bilincsként szorító gyűrűjében
legfeljebb az Úristen
politizálhatott volna eredményesen.

Tény, hogy József herceg,
a Katalin cárnő ellen harcoló
lengyel csapatok parancsnoka
ezerhét százkilencvenkettő nyarán

a kétségbeesett nagybácsi
érzelmi zsarolásától sarokba szorítva
a honi árulók szövetkezésének városán,
Targowicán át oldalgott vissza a magánéletbe.
Mint egyébként bajtársai közül annyian.
De lehetett-e neki, a bűnbaknak
az ország felosztását követő
események idején magánélete?
A varsóiak még az ezerhétszázkilencvenkettes
alkotmányvédő háború után tizenhét évvel is
árulót kiáltottak, és öklüket rázták rá,
amikor a döntő túlerő elől kíméletből
és megfontoltan kivonult a városból....
hogyan pár hónap múlva
a hadjárat győzteseként térjen oda vissza.

Időnként még ezután is leárulózták,
ha az alkalom úgy hozta.
Rágalmazásának
a tetemét Lipcsénél elnyelő Elster folyó
vont végleges határt,
amelyben Napóleon csillaga is leáldozott.

Ezernyolcszáztizennyolc július tizennyolcadikán
a Lengyel Királyság egyik kormány megbízottja
Rómában szerződést írt alá
Bertel Thorvaldsennel,
hogyan Marcus Aurelius közismert lovasszobrát
mintának tekintve, öntse bronzba
József herceg alakját.

Arról volt szó,
hogy a korszak leghíresebb szobrászművésze
örökítse meg a korszak leghíresebb
elhunyt lengyel hősének emlékét.
Mert a lengyel légiók indulójában is megénekelt
Jan Henryk Dąbrowski akkor még élt,
s Kościuszko Tádé nem sokkal azelőtt halt meg.
A jelek szerint pedig
Európára örök béke köszöntött,
amelyben nem teremnek hősök,
s a hősöknek babérok.

Poniatowski emlékművét I. Sándor
orosz cár és lengyel király jóváhagyásával
Varsó központjában tervezték felállítani.

Az évtizedeken át Rómában élő és alkotó
Thorvaldsen ízig-vérig európai volt,
s mint ilyen akár korunk példaképe lehetne.
Öregkorára tért vissza szülőföldjére dánnak.
Az említett szerződés aláírásakor
töltötte be a negyvennyolcadik életévét.
Poniatowski akkor lett volna ötvenhárom éves.
Görgey Artúr éppen féléves volt.
Hármuk közül ő élte meg a legmagasabb kort.

Aki Rómában akkor megfordult
– évi tizenötezer utazóról, turistáról van szó –,
s valamit adott magára meg a művészetre,
az mind kötelességének érezte,
hogy tiszteletét tegye a szobrászművészet papájánál,
s ha pénzből futotta, rendeljen tőle:
szobrot, domborművet vagy érmét.

A mester öt hatalmas műtermében
tanítványok, kőfaragók, bronzöntők hada dolgozott.
De Thorvaldsen ragaszkodott hozzá,
hogy mindegyik, nevével jelzett munkához
valóságos köze legyen.
Így a megrendelők türelemre
és hosszú életre ítéltettek.
Akkor is, ha síremlékükről volt szó.
Egy angol lord például huszonöt évet várt arra,
hogy a szerződésben foglalt szobrot átvegye.
József herceg bronzalakja
e vonatkozásban nem döntött rekordot,
mert – legalábbis a modellje –
tizenegy éven belül elkészült.
Sőt a százhatvanöt évvel ezelőtt mai helyére került
közismert varsói Kopernikusz-szobrot
a megrendeléstől számított tizenöt éven belül
fel is állították.

A legbiztatóbb ellenkező rekorddal
bizonyára Stanisław Borkowski,
a jeles történész és geológus dicsekedhetne.
Ő ezernyolcszáztizenöt-tizenhatban
tett itáliai útja során
rendelt márványdomborművet
a néhány évvel azelőtt elhunyt
édesanyja síremlékéhez.
A leMBERGI dominikánus templomban
elhelyezett szarkofágját akarta vele még inkább
örökkévalóvá tenni.

A már ezernyolcszáztizenhatban helyére került reliefen
a halál szárnyas génusza vezeti el
a világ iránt már teljesen közönyös asszonyt,
akit hiába próbál fia az életnek visszatartani.

A síremlék e része
az Orpheuszt, Eurüdikét és Hermészt
ábrázoló, Krisztus előtti V. századi
híres görög domborműre emlékeztet.
A márvány dermedt fehérsége
s az embert eszményivé formáló finom vonalak
az időtlenséget jelenítik meg,
amelyről nem lehet tudni,
bölcse-e vagy koporsója
az örökkévalóságnak.

A Poniatowski-emlékmű modellje
csak ezernyolcszázhuszonkilencben jutott el Varsóba.
A tizenegy éves Görgey Artúrnak hosszú szenvedés után
abban az évben hal meg az édesanyja.
Hiába ápolta konok odaadással a fia,
nem tudja az életnek visszatartani őt,
kit öregkori vallomása szerint
a legjobban szeretett ezen a Földön.
Az asszony sorsába beletörődve
követte a halál angyalát,
akire majd Görgey
képtelen ráakadni a szabadságharc csatáterein.

Miután József herceg lovasszobrát bronzba öntik,
megszűnik hivatalosan eltűrt hős lenni.
Ezernyolcszázharminc végén,
éppen a Poniatowski által is képviselt eszmék jegyében,
felkelés tör ki Varsóban,
amely a hajdani lengyel–litván állam egy részét
lángra lobbantva függetlenségi háborúvá terebélyesedik.
I. Miklós cár csak ezernyolcszázharmincegy őszére
tudja a hitszegő lázadást eltiporni.
A bécsi kongresszuson létrehozott Lengyel Királyság
ezt követően már szinte csak a nevében létezik.
Poniatowski lovasszobra
egy katonai érdítmény hátsó udvarába kerül.

Szerencsére a mindenható cár
büntető keze nem ér el mindenüvé.
Így a krakkói székesegyházban leleplezik
Thorvaldsen újabb „lengyel” munkáját,
Włodzimierz Potocki síremlékét.
Ez a halál géniusát fáradt,
pihenő ifjúnak ábrázolja.
Görgey tizennégy évesen is fáradt felnőtt:
beíratják a Bécs melletti tullni utásziskolába.

A Poniatowski-szobor a még oly félreeső helyen,
mint a hét lakatra zárt Visztula melletti erőd,
bántja Miklós szemét.
Ezernyolcszáznegyvenben elhatározza beolvasztását.
Görgey nyolcévi ausztriai távollét után
abban az évben látogathatja meg szülőföldjét.

Már hadnagy a magyar testőrségnél.
És alig tud magyarul.
Szigorú katona,
de önmagával szemben a legkíméletlenebb.

A cár csak Varsó helytartójának,
Paszkevics hercegnek kérésére módosítja döntését,
s kegyes gesztussal kedvenc tábornagyának,
atyai jóbarátjának ajándékozza a szobrot.
Varsó hercege, Jereván grófja úgy érezhette,
hogy hasonlít a szoborra,
s az,
ha a lengyelek elfelejtik Poniatowskit,
a világ pedig a lengyeleket,
még az ő emlékműve is lehet majd...
Amelyet Thorvaldsen készített.
Akinél annyi honfitársa tanult,
hogy egész Szentpétervár
az ő monumentális kézjegyeivel van tele.

Közben ezernyolcszázharmincnyolc szeptemberében
Bertel Thorvaldsen negyvenévi római távollét után
végleg hazaköltözik Koppenhágába.
Óriási tömeg köszönti a kikötőben:
ő Dánia legünnepeltebb hőse.
A lehorgonyozó *Rota* nevű királyi fregatt
zsúfolásig tele munkáival.
Ezernyolcszáznegyvennégy március huszonnegyedikén
Koppenhágában hal meg.
Műveit már ezernyolcszázhuszonkilencben
végrendeletileg szülővárosára hagyta.
A Poniatowski-emlékmű modelljét is.
Eredetije Paszkevics gomeli palotájának kertjében áll.

Görgey már évek óta
a Prágában állomásozó Nádor-huszároknál főhadnagy.
Mindinkább elege van a katonáskodásból,
s ezernyolcszáznegyvenötben kilép a hadseregből.
Minden idejét a kémia tudományának szenteli,
s a prágai egyetem
vegyészeti tanszékén végzett kísérletei során
– első nagy sikereként –
felfedezi a kókuszdió zsírsavjait.
Professzora a lebergi egyetem kémiai tanszékére
akarja tanársegédnek
kineveztetni legtehetségesebb tanítványát.

Európának e szunyókáló térségét is felrázzák
a népek tavaszának eseményei.
Lemberg városparancsnoka,
hogy a lázongó diákokat, tanársegédeket
és a hűségükben tétova professzorokat megbüntesse,
szétlöveti az egyetem könyvtárát, képtárát, levéltárát
és kémiai szertárát.
A dominikánusok templomát elkerülik a gyújtógránátok.

Ezernyolcszáznegyvennyolc szeptember tizenhetedikén
a koppenhágai királyi palota közelében
megnyílik a világ első,
nyilvánosságnak épített életműmúzeuma.
Az eredeti munkák mellett
Thorvaldsen nyolcszáz egész alakos szobor-,
mellszobor-, dombormű-modelljének ad otthont,
de itt helyezik el a művész gazdag
könyv-, grafika-, érme- és dokumentumgyűjteményét is.

A nevének y-ját i-re változtató
Görgei Artúr honvéd őrnagy,
a Tiszán inneni nemzetőrség parancsnoka
azokban a napokban éppen amiatt panaszkodik
miniszterelnökének, hogy a tervezett ötezer nemzetőrből
csak hétszázat sikerült táborba gyűjteni,
de közülük nincs száz,
akire azt lehetne mondani, hogy igazi önkéntes.
Ráadásul az egyik vármegye
majdhogynem pucéran küldte kiválasztottait
a seregszervezés színhelyére.
Miközben az ellenség a főváros felé masírozik.

Nyolc hónap múlva Görgei Artúr tábornok
mint a magyar seregek fővezére
az egyik, főhadiszállássá berendezett
hegyvidéki villának teraszáról
távcsővel fürkészi a lángoló királyi palotát
és Budavár erődbástyáit
önkéntesen rohamozó zászlóaljait.
A tavaszi hadjárat hetedik győzelmét
villanásnyira felderült arccal,
rövid mondattal nyugtázza: *Éljen a honvéd!*

Pár nappal később Pjotr Vlagyimirovics Alabin,
a cári hadsereg negyedik hadtestében szolgáló
kamcsatkai vadászok ezredsegédtisztje
lelkes szavakkal veti papírra
életre szóló képzőművészeti élményét.

Hadteste részt vett a Paszkevics tábornagy
által vezetett orosz hadsereg
Magyarország elleni
ezernyolcszáznegyvenkilences hadjáratában.
Galíciai átvonulásuk során
több napot töltöttek Lembergben.
Így Alabin is körülnézhetett a városban.
A dominikánusok templomába is eljutott,
ahol ráakadt
Józefa Dunin-Borkowska asszony szarkofágjára,
„Thorvaldsen csodálatosan szép márvány síremlékére”.

Ugyancsak ő ecseteli lázas hevülettel
Budavár bevétele után pontosan két hónappal,
hogy hadtestének parancsnokságán
és a kassai orosz helyőrségi csapatok körében
micsoda izgalom támadt...
Híre kelt ugyanis annak,
hogy Görgei tábornok elhagyta Komáromot,
Vácnál megütközött a Paszkevics vezette orosz derékhaddal,
s onnan a többszörös túlerőtől szorongatva
elvonult északkelet felé,
hogy feltehetően Tokajon át Debrecenbe jusson.
Az oroszok sietve nekiláttak a hadanyagraktárakkal
és betegekkel zsúfolt Kassa kiürítésének.

Alabin beszámolójából arra lehet következtetni,
hogy Görgei egy kiváló hadsereg parancsnoka.
Az orosz tisztnek nem egy magasabb rangú bajtársa
beszélt felsőfokon
a behasadt koponyájú magyar tábornok tehetségéről
és csapatainak helytállásról.

Bizonyára nem csupán lelkifurdalásból.
A kassai közjáték után három héttel
a szövetségesektől körülzárva
ez a sereg tette le Paszkevics
egyik tábornoka előtt a fegyvert.

Szokásos eszközeivel és felfogásában
Thorvaldsen
vajon hogyan ábrázolta volna azt a jelenetet,
amikor a Komáromnál lovasrohamot vezető
Görgei tábornokot
gránátrepesz sebesíti meg – majdhogynem halálosan?
Mitológiai környezetben
lova nyakára bukó páncélos görög vitézként,
akire Zeus villámokat szór?
Mint rövid idő múlva szinte az egész világ...

Alabin arról is említést tesz,
hogy egy Rulikowski nevű zászlóst
Nagyváradon árulás vádjával hadbíróság elé állítottak,
halálra ítélték, és agyonlőtték.
Annak ellenére,
hogy Paszkevics meg akarta menteni őt,
mivel szülei Gomelben a szomszédos birtokon éltek.
A két família olykor összejárt.
A Rulikowskiakat
bizonyára Thorvaldsen szobrának látványa
vonzotta leginkább a Paszkevics-portára.
Alabin nem fűzi hozzá,
hogy a lengyel származású cári tisztet
Görgei szolgáltatta volna ki az oroszoknak,
mint ezt hírelték.

Poniatowski lovasszobra
az ezerkilencszázhuszonegyes
rigai békeszerződés eredményeként
a következő évben került vissza Varsóba.
Egy évvel később állították fel a Szász téren.
Ezerkilencszáznegyvennégy decemberének közepén,
másfél hónappal a varsói felkelés leverése után
a Wehrmacht egyik utászsázada robbantotta fel,
ahogy azt a város földdel egyenlővé tételére
kiadott hitleri parancs elrendelte.

Az emlékművet a Thorvaldsen Múzeumban
őrzött eredeti modell alapján öntötték újra,
s azt a dán nemzet ezerkilencszázötvenegyben
Varsónak ajándékozta.
Csak tizennégy évvel később engedték
a város központjában felállítani.

Thorvaldsen Görgeiről nem készített,
mert nem is készíthetett szobrot.
Ha, mondjuk, tíz évvel tovább él,
és valami csoda folytán megbízzák vele,
bizonyára mit se törődött volna
a magyar tábornok körül kialakult
hisztériás közvélekedéssel,
s azzal, hogy annak volt-e bármi alapja...
Őt mindig az elvégzendő feladat érdekelte.
Bár lehet,
hogy ez esetben külön izgatta volna
az egyszemélyben megtestesített erény és gyarlóság
mint megbocsáthatatlan bűn...,
a Júdás-bélyeggel
történelembe taszított ember.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Baniewicz, Elżbieta: *Kazimierz Kutz. Z dołu widać inaczej*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1994
- Csoóri Sándor – Sára Sándor: *80 huszár*. Magvető Könyvkiadó. Budapest, 1980
- Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Film – Kinematografia*. Instytut Kultury – Komitet Kinematografii. Warszawa, 1994
- Jackiewicz, Aleksander: *Moja historia kina*. Tom 1. *Kino Prymitywne*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1988
- Jankowski, Stanisław „Agaton”: *Hamis igazolvánnyal Varsó halálgyűrűjében*. (Fordította Kovács István). Magyar Napló. Budapest, 2021
- Haltof, Marek: *Kino polskie*. Przełożył Mirosław Przyłipiak. Słowo/obraz/ terytoria. Gdańsk, 2002
- Historia filmu polskiego*. Władysław Banaszkiewicz, Witold Witczak. Tom 1. 1895–1929. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1989
- Historia filmu polskiego*. Barbara Armatys, Leszek Armatys, Wiesław Stradomski. Tom II. 1895–1929. Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1988
- Kieślowski, Krzysztof: *Przypadek i inne teksty*. Opracowanie Hanna Krall. Posłowie Tadeusz Sobolewski. Wydawnictwo Znak. Kraków, 1998
- Komornicki, Stanisław: *Varsó barikádjain*. Kossuth Könyvkiadó. (Fordította Kovács István). Budapest, 1983
- Kuszewski, Stanisław: *Współczesny film polski*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1977

- Leksykon polskich filmów fabularnych*. Wydanie drugie uzupełnione i poprawione. Wydawnictwo Wiedza i Życie. Warszawa, 1997
- Podlewski Stanisław: *Przemarsz przez piekło*. Instytut Wydawniczy PAX. Warszawa, 1971
- Pörös Géza: *Illuminációk. Krzysztof Zanussi filmjeiről*. JAMK–Új Forrás, Tatabánya, 1991 (*Új forrás könyvek*)
- Rédvay István: *Huszáraink hazatérése 1848–49-ben*. Budapest, 1941
- Stok, Danuta: *Krzysztof Kieślowski*. Osiris Kiadó. Budapest, 1996
- Wajda, Andrzej: *A film és más hívságok*. Osiris Kiadó. Budapest, 2002
- Wajda mówi o sobie*. Wstęp, wybór i opracowanie: Wanda Wertenstein. Wydawnictwo Literackie. Kraków, 1991
- Zanussi, Krzysztof: *Scenariusze filmowe*. Iskry. Warszawa, 1978

NÉVMUTATÓ

- Alabin, Pjotr Vlagyimirovics 301, 302
 Alekszej, Mihajlovics Romanov 65
 Allen, Paul 136
 Anders, Irena 17
 Anders, Władysław 17, 25, 77
 Andrzejewski, Jerzy 7, 8
 An-ski, Szymon (Rappoport, Salomon Zanvl) 17, 108
 Antczak, Józef 55
- Bach, Johann Sebastian 19
 Bach-Zelewski von dem Bach 19, 88
 Baczyński, Krzysztof Kamil 21–23, 131, 132
 Bajon, Filip 70, 170, 178, 200, 260
 Baniaszkiewicz, Władysław 305
 Baniewicz, Elżbieta 305
 Barcikowski Kazimierz 112
 Bartelski, Lesław M. 87
 Batory, Jan 262
 Becket, Samuel 62
 Bem, Józef 8, 106, 279
 Berg, Fjodor Fjodorovics 32
 Bergman, Ingmar 6, 96, 168, 196
 Berija, Lavrentij Pavlovics 77, 248
 Berling, Zygmunt 77
 Biegański, Wiktor 14
- Bierut, Bolesław 72, 73, 165, 248
 Bodo, Eugeniusz 16
 Bohdziewicz, Antoni 28
 Bolesławski, Ryszard 14
 Bojarski, Wacław 22
 Bondarczuk, Szergej Fjodorovics 65
 Borkowski, Stanisław 296
 Bossak, Jerzy 15
 Brandys, Kazimierz 8, 34, 156, 158, 159
 Brandys, Marian 103, 104, 106
 Braunek, Magdalena 50
 Broniewski, Władysław 16
 Bronthier 220
 Brook, Peter 245
 Bryan, Julien 78
 Bryll, Ernest 108, 191, 215, 216
 Brzozowski, Stanisław 57
 Buczkowski, Leonard 15, 21, 39, 61
 Bugajski, Ryszard 247, 248–251
 Buñuel, Louis 62, 168
 Byron, George 116
- Cękański, Eugeniusz 15, 16
 Chaplin, Charlie 12
 Chęciński, Sylwester 256
 Cielecka, Magdalena 125

- Chmielewski, Tadeusz 39
 Chodakowski, Andrzej 63, 112
 Chopin, Fryderyk 19, 20, 31, 33
 Chyra, Andrzej 125
 Conrad, Joseph (Korzeniowski, Teodor Józef Konrad) 11, 119
 Cybulski, Zbigniew 5, 6, 8, 26, 129, 262
 Cyrankiewicz, Józef 73, 262
 Ćwiklińska, Mieczysława 16
 Czerniaków, Adam 79
 Czeszko, Bohdan 27

 Csehov, Adam Pavlovics 107, 215
 Cserhalmi György 283, 287, 288
 Csoóri Sándor 128, 224, 273, 275–278, 305
 Csorba Tibor 243
 Csorba Helena 243
 Csordás Gábor 98, 99

 Damjanich János 277, 289
 Danton, Georges Jacques 159
 Dąbrowska, Maria 53, 55
 Dąbrowski, Jan Henryk 54, 55, 295
 Dąbrowski, Jarosław 55, 56
 Dega, Wiktor 243
 Dmowski, Roman 59
 Dobrzański, Jan (Hubal) 28, 52
 Domaradzki, Jerzy 62, 151, 162
 Domogarov, Alekszandr 66, 67
 Dosztojevskij, Fjodor Mihajlovics 106
 Dovzsenko, Alekszandr Petrovics 75

 Dózsa László 273
 Dunin-Borkowska, Józefa 302
 Dygat, Stanisław 157
 Dymsha, Adolf 16

 Edelman, Marek 34
 Edelman, Paweł 119, 126
 Englert, Jan 124
 Estreicher, Stanisław 125

 Falk, Feliks 62, 131, 146, 171
 Fellini, Federico 196
 Ferdinándy Gáspár 277, 282, 284–286
 Ferenc József 13, 145
 Fertner, Artur 13
 Fiáth Pompejusz 273
 Field, Noel 250
 Ford, Aleksander 8, 13, 18, 26
 Forman, Miloš 171
 Földvály Károly 289
 II. (Nagy) Frigyes 51
 III. Frigyes Vilmos 273

 Gajcy, Tadeusz 22
 Gajos, Janusz 176, 257
 Gałczyński, Konstanty Ildefons 16
 Garden, Juliusz 15
 Garlicki, Andrzej 44, 47, 48
 Gábor Pál 168
 Geremek, Bronisław 47, 50, 57, 112
 Gierek, Edward 44–46, 50, 51, 58, 62, 64, 65, 111, 160, 168, 177, 197, 199, 200

- Glińska, Agnieszka 125
 Gliński, Robert 162, 243–245, 258, 259
 Głowacki, Bartosz 56, 97
 Godard, Jean-Luc 62
 Goethe, Johann Wolfgang von 271
 Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 16
 Golding, William 245
 Gombrowicz, Witold 112
 Gomułka, Władysław 27, 44, 45, 51, 73, 110, 111, 122, 151, 158, 165–167, 196, 197, 200, 202
 Goya, Francisco José de 103, 287
 Göbbels, Joseph 12, 77
 Görgey (Görgei) Artúr 295, 297, 300–304
 Göring, Hermann 74
 Grotowski, Jerzy 8
 Guderian, Heinz 75

 Habsburg Miksa 140, 145
 Halász Judit 243
 Hanzsankov, Alekszandr 14
 Hepburn, Audrey 18
 Harag György 108
 Has, Wojciech Jerzy 7, 8, 23, 25, 38, 39, 61, 134
 Herbert, Zbigniew 8, 171, 198, 201, 249
 Hitchcock, Alfred 162
 Hitler, Adolf 12, 17, 29, 76, 78, 88, 121, 122, 142, 174, 176, 304
 Hmelnyickij, Bogdan 65, 66
 Hoffman, Jerzy 50, 64–67, 69, 114
 Holland, Agnieszka 10, 171, 198, 201, 249
 Hoszowski, Szczepan 272
 Hruscsov, Nyikita Szergejevics 75, 248
 Hubal Ild. Dobrzański, Jan
 Hübner, Zygmunt 176
 Hüse Károly 286

 Irzykowski, Karol 14
 Iwaszkiewicz, Jerzy 40

 Jackiewicz, Aleksander 26, 60, 134, 306
 Jagelló Ulászló 71
 Jagielski, Mieczysław 112
 Jakubowska, Wanda 15, 16, 22
 Janczar, Tadeusz 27
 Jancsó Miklós 106
 Janda, Krystyna 247, 251
 Jankowski, Stanisław (Agaton) 85, 86, 105
 II. János Pál 148
 Jaroszewicz, Piotr 58
 Jaruzelski, Wojciech 257, 264
 Jasienica, Paweł 105
 Jasiński, Jakub 22
 Jaworski, Wit 247
 János Kázmér 67
 Jellačić, Josip 273
 Joó Rudolf 266
 Joyce, James 262

- Kabay Imre 231
 Kádár János 275
 Kałużyński, Zygmunt 40, 112
 Kamiński, Zbigniew 200
 Kapuściński, Ryszard 101
 II. Katalin 68, 293
 Kawalerowicz, Jerzy 7, 10, 23, 25, 39,
 40, 42, 58, 59, 69, 70, 251, 256, 261
 Ken, Loach 196
 Kersten, Adam 48
 Khomeini, Ruhollah 243
 Kierkegaard, Søren 204
 Kieniewicz, Stefan 60
 Kieślowski, Krzysztof 8, 10, 62, 135,
 141, 148, 150, 157, 171, 187, 189,
 190–221, 255, 256, 265, 305, 306
 Kilar, Wojciech 8
 Kirchmayer, Jerzy 249
 Kobiela, Bogumił 26
 Kocsis Pál 274
 Koestler, Arthur 249
 Kolski, Jan Jakub 260
 Komornicki, Stanisław (Nałęcz) 89
 Komorowska, Maja 125, 145
 Kondrat, Marek 119
 Konwicki, Tadeusz 39, 170
 Kopernikusz, Nikolaus (Kopernik) 49
 Kordecki, Augustyn 64
 Kornahauser, Julian 147
 Korzeniowski, Teodor Jerzy (Joseph
 Conrad) 11
 Kósa Ferenc 168
 Kossuth Lajos 273, 276
 Kościuszko, Tadeusz 96, 97, 295
 Kovács András 60, 168, 177
 Kovács Lajos 274
 Krall, Hanna 176, 212, 213, 305
 Krasiński, Wincenty 104
 Krasiński, Zygmunt 95, 118, 198,
 266
 Krauze, Antoni 114, 136
 Krawczuk Aleksander 65
 Krivosejn, Szemjon Mojszevics 75
 Królikiewicz, Grzegorz 148, 198
 Krystek, Waldemar 164
 Krzyżewska, Ewa 5, 262
 Kubrick, Stanley 170
 Kucharski, Jan 14
 Kuklits János 274
 Kun István 281
 Kuroszava, Akira 63
 Kutz, Kazimierz 7, 8, 38, 200, 305
 Laskowski, Jan 41
 Lamartine, Alphonse de 115
 Leiningen-Westerburg Károly 271
 Leites, Józef 13, 15
 Lenartowicz, Stanisław 23
 Lenkey János 272, 273
 Lem, Stanisław 8, 57, 112
 Lesiewicz, Witold 23, 49
 Leszczyński, Witold 147, 227, 232
 Linda Bogusław 119
 Lipman, Jerzy 41
 Loren, Sophia 18
 Łoziński, Włodzimierz 148

- Lubitsch, Ernest 12
 Lugossy László 276
- Machiavelli, Niccolò 258
 Machulski, Juliusz 160
 Maczek, Stanisław 25
 Majewski, Janusz 61
 Majszkij, Ivan Mihajlovics 121
 Małaszyński, Paweł 124
 Marczewski, Wojciech 62, 151, 164,
 198, 257, 261
 Marcus Aurelius 294
 Marnitz István 282, 285, 288
 Marosi László 279, 284
 Márton Erzsébet 251
 Mata Hari 12
 Máthé Tibor 185
 Mencil, Bernard Wojciech 22
 Merész Boleszló (Bolesław Śmiały)
 49
 Merkulov, Vaszilij Filipovics 77
 Mészáros Márta 168
 I. Meszko 49
 Michałek, Bogusław 62
 Michelet, Jules 116
 Mickiewicz, Adam 8, 11, 29, 32, 33,
 68–70, 95, 108, 114–120
 I. Miklós cár 104, 116, 298
 II. Miklós cár 69
 Mikulski, Stanisław 263
 Mille János 274
 Moczar, Mieczysław 45, 60, 175, 176
 Moczarski, Kazimierz 175, 176
- Molotov, Vjacseszlav Mihajlovics
 75, 76
 Moody, Raymond 189, 190, 214
 Morgenstern, Janusz 23, 25
 Mrożek, Sławomir 8
 Mularczyk, Andrzej 123
 Munk, Andrzej 10, 23, 34–39, 43, 134
- Nagy Kázmér 49
 Nałęcki, Konrad 51
 Napóleon, Bonaparte 55, 68, 91, 103,
 104, 118, 124, 294
 Narutowicz, Gabriel 58
 Nasfeter, Janusz 262
 Negri, Ada 11
 Negri, Pola (Chalupec [Chałupiec],
 Apolonia) 11, 12
 Néró 69
 Nielsen, Asta 11
 Niewiadomski, Eligiusz 58, 59
 Norwid, Cyprian Kamil 11, 19, 22,
 31, 32, 83, 106, 118, 124, 127, 161
 Nowakowski, Przemysław 123
- Ocskay László 285
 Olbrychski, Daniel 50, 119, 129, 234
 Ordyński, Ryszard 15
 Orzeszkowa, Eliza 13, 16
 Ossowski, Albin 17
 Ostaszewska, Maja 125
- Paderewski, Ignacy 71
 Pahlavi, Farah (Diba) 243

- Pahlavi, Reza 243
 Pak, Ludwik 233
 Papp Bertalan 286
 Papp Ferenc 283
 Pascal, Blaise 44
 Pasikowski, Władysław 119, 123,
 125, 256, 257, 265, 266
 Passant, Daniel 133
 Passek, Jean-Loup 96
 Passendorfer, Jerzy 23, 25 39
 Paszkevics-Erivanszkij, Fjodor Iva-
 novics 299, 302, 303
 Pawlicki, Antoni 125
 Pawlikowski, Andrzej 262
 Pawłowski, Jan 11
 Paz, Octavio 220
 Penderecki, Krzysztof 8
 Petelska, Ewa 49
 Petelski, Czesław 23, 49, 247
 Petljura, Szemen 72
 Petőfi Sándor 22, 116, 272
 Piesiewicz, Krzysztof 189, 206, 212
 Pietrzycki, Jacek 247, 251
 Piłsudski, Józef 15, 47, 59, 72–74,
 165, 261
 Pintér Tamás (Oroszlán) 277, 283,
 285, 288
 Piwowarski, Radosław 147
 Piwowski, Marek 198
 Podlewski, Stanisław 90
 Podowski, Zbigniew 90
 Polański, Roman 5, 8, 60, 61
 Poniatowski, Józef (József herceg)
 29, 167, 294, 296–299, 304
 Popławski, Adam 274
 Poręba, Bohdan 28, 52, 55, 247
 Potocki, Jan 8
 Potocki, Włodzimierz 298
 Przyboś, Julian 180
 Przybyszewska, Stanisława 107, 128
 Pszoniak, Władysław 49, 120
 Puchalski, Edward 14
 Quinet, Edgard 115
 Radziwiłłowicz, Jerzy 129
 Rajk László 250
 II. Rákóczi Ferenc 273
 Rakowski, Mieczysław 133
 Reymont, Stanisław Władysław 53
 Ribbentrop, Joachim von 75, 76
 Rimbaud, Arthur 284
 Robespierre, Maximilien de 104, 159
 Romanowski, Mieczysław 22
 Romhányi János 275
 Rónay György 117
 Rousseau, Jean-Jacques 142
 Różewicz, Stanisław 39, 198
 Różewicz, Tadeusz 8, 23
 Rulikowski, Konrad (Kazimierz) 303
 Rybkowski, Jan 39, 49, 54
 Sadowski, Cyprian (Skiba) 90
 Sand, Georg 115

- I. Sándor cár 295
 Sára Sándor 128, 171, 172, 271, 272,
 275, 276, 278, 279, 281, 286, 305
 Schwajda György 241
 Scorupco, Izabella 69
 Scott, Ridley 69
 Scott, Walter 145
 Seweryn, Andrzej 67
 Shakespeare, William 107, 262
 Shaw, Bernard 139
 Siemion, Wojciech 131
 Sienkiewicz, Henryk 8, 48–51, 55,
 64, 65, 67–70
 Sikorski, Władysław 8, 61, 77, 121,
 147
 Sipos Gábor 274
 Skolimowski, Jerzy 8, 61, 147
 Słomczyński, Marek, (Joe Alex) 262
 Słowacki, Juliusz 22, 83, 108, 118
 Sobociński, Witold 152, 182
 Stachura, Edward 5, 223, 227–233
 Stadnicki, Jan 274
 Stanicki, Stefan 181
 Staszewski, Stefan 167
 Stawiński, Jerzy Stefan 24, 35, 86
 Stenka, Danuta 124
 Stok, Danusia 124, 212, 306
 Strindberg, August 107
 Stroński, Zdzisław 21, 22
 Stroop, Jürgen 175, 176
 Strzałkowski, Romek 260
 Stuhr, Jerzy 153
 Surmacki, Leopold (Zsurmay Lipót)
 274
 Swinarski, Konrad 8
 Szabó József 274
 Szabó Sándor 276
 Szajna, Józef 8
 Szaniszló Ágost (Poniatowski) 293
 Szaniszló, (Szent), krakkói püspök
 49
 Szapołowska, Grażyna 119
 Szaro, Henryk 15, 16
 Szela, Jakub 97
 Szilágyi István 283
 Szilvásy Márton 275
 Szołowski, Karol 16
 Sztálin, Joszif Viszarjonovics 17, 26,
 73, 75–78, 121, 122, 151, 159, 166,
 167, 176, 177, 243–245, 248, 258
 Sztupka, Bohdan 66
 Sztwiertnia, Jerzy 200
 Ścibor-Rylski, Aleksander 58, 111
 Światło, Józef 13, 248
 Tarantini, Maria Dolores 17
 Tarkovszkij, Andrej Arszenyjevics
 143
 Tatar, Stanisław 249
 Tazbir, Janusz 52
 Terlecki, Władysław 56, 57
 Tersánszky Józsi Jenő 231

- Than Mór 283
 Thorvaldsen, Bertel 293–296, 298–300, 303, 304
 Tom, Karol 17
 Tordy Géza 273, 283
 Trzaska-Kotowski, Alfons (Okoń) 88
 Trzebiński, Andrzej 22

 Ujejski, Kornel 97
 Urban, Jerzy 133

 Valentino, Rudolph 12
 Varga Zoltán 278
 Vesaas, Tarjei 232
 Vincenz, Stanisław 198

 Wajda, Andrzej 7–10, 23, 24, 26–29, 31, 32–37, 43, 49, 50, 53, 54, 58, 62, 63, 68, 69, 81, 84, 87, 91, 92, 94–96, 100, 101, 114, 115, 118–124, 126–129, 134, 149, 151, 153, 160, 161, 164, 176, 199, 200, 255, 256, 306
 Wajda, Jakub 123
 Waldheim, Kurt 243
 Walentynowicz, Anna 63, 113
 Wałęsa, Danuta 63
 Wałęsa, Lech 47, 63, 112, 113, 196, 256
 Wańkowski, Melchior 182
 Waszyński, Michał 15–17
 Waśkowski, Mieczysław 247
 Watt, Aleksander 259
 Watt, Ola 259
 Wądołowski, Stanisław 181

 Welles, Orson 18
 Wieszewski, Wojciech 47
 Wilhelmi, Roman 264
 Wiśniowiecki, Jeremi 67
 Wohl, Stanisław 15
 Wojaczek, Rafał 230
 Wojciechowski, Krzysztof 198
 Wójcik, Jerzy 35, 40–42, 131, 161, 180, 260
 Wójcik, Magda Teresa 161
 Wyka, Kazimierz 149
 Wyspiański, Stanisław 13, 68, 95, 98–100, 107, 108, 115, 128, 129

 Zagajewski, Adam 147
 Zajączkowski, Andrzej 63, 112
 Zanussi, Krzysztof 8, 9, 62, 131–133, 146, 147, 150, 200, 248, 256, 306
 Zaorski, Janusz 62, 131, 152, 156, 261
 Zapasiewicz, Zbigniew 129
 Zarzycki, Jerzy 15
 Zbarski doktor 90
 Żebrowski, Edward 57, 67, 119, 135, 198
 Żentara, Edward 233
 Żeromski, Stefan 13, 70, 102, 118
 Żmijewski, Artur 124
 Zrínyi Miklós 271
 Żukrowski, Wojciech 25, 264
 Żuławski, Andrzej 60, 61
 Zygadło, Tomasz 148, 198

 Zsámbéki Gábor 128

TARTALOMJEGYZÉK

EGY NEMZEDÉK LENGYEL FILMÉLMÉNYEI	5
Kis lengyel filmtörténet a II. világháborúig	11
Egy fényes személyes karrier különlegessége	11
A lengyel filmgyártás homályos kezdete	13
Filmgyártás a független Lengyelországban	14
A hangosfilm sikere	15
KÖZELKÉPEK ÖT ÉVTIZED FILMJEIRŐL	19
Az ő nemzedékük	21
A „lengyel filmiskola”	21
A majdnem ígéretes kezdet	21
A háborús nemzedék sorsa	22
A „lengyel filmiskola” genezise	24
A <i>mi nemzedékünk</i> helye a lengyel filmtörténetben	26
A <i>Csatorna</i> hazai fogadtatása	28
A <i>Hamu és gyémánt</i> nemzetközi sikere	30
A „lengyel filmiskola” romantikus-drámai áramlatának filmjei	32
A lengyel filmiskola racionális áramlata – Andrzej Munk filmjei	34
Kazimierz Kutz – a racionális és a lélektani-egzisztencialista áramlat határán	37
A lengyel filmiskola lélektani-egzisztencialista áramlata – Wojciech Jerzy Has	38

Jerzy Kawalerowicz – a <i>Mater Johanna</i> jelentősége és helye a lengyel filmművészetben	39
A „lengyel filmiskola” lezárása – a <i>Márványember</i> (<i>Człowiek z marmuru</i>) elmaradt forgatása	42
A hetvenes évek lengyel történelmi filmjeiről	44
Władysław Gomułkától Edward Gierekig	44
A halott történelmi tudat	46
Milliók csendes munkája	51
A hamis mítoszteremtés lelepleződése	55
Valóságos vagy elképzelt filmhíradó	58
A film újszerű küldetésének bizonyítása – Jerzy Kawalerowicz: <i>Az elnök halála</i>	58
A „harmadik nemzedék” képviselői	61
A morális felrázás filmművészete	62
Lengyelország filmkosztümében	64
Nemzeti klasszikusok	64
Jerzy Hoffman: <i>Özönvíz</i>	64
Jerzy Hoffman: <i>Tűzzel-vassal</i>	66
Andrzej Wajda: <i>Pan Tadeusz</i>	68
Jerzy Kawalerowicz: <i>Quo vadis?</i>	69
Filip Bajon: <i>Tavaszelő</i>	70
Végzetes tévedés	71
A lengyel történelem filmhíradós dokumentumai	71
ANDRZEJ WAJDA	81
Történelmi, emberi jelkép	83
A <i>Csatorna</i>	83
Lengyel legendák	94
Wajda és a <i>Menyegző</i>	94
Maradandóság és mulandóság	101
Beszélgetés Andrzej Wajdával	101
Egy munkás által megrendelt film: a <i>Vasember</i>	110

Polonéz A-dúrban	114
Wajda és a lengyel múlt	114
Lengyel Antigonék – <i>Katyń</i>	121
Az epizód szerepek dicsérete	127
 BESZÉLGETÉSEK A FILMRENDEZŐKKEL	131
Krzysztof Zanussi, Feliks Falk, Janusz Zaorski, Filip Bajon, Jerzy Wójcik	131
A létezés harmóniájáért	133
Beszélgetés Krzysztof Zanussival	133
Cselekvő szemlélődés	146
Beszélgetés Feliks Falkkal	146
Eltékozolt történelem	156
Beszélgetés Janusz Zaorskival	156
Robogás a nyárba	170
Beszélgetés Filip Bajonnal	170
Mozgóképrombolás	180
Beszélgetés Jerzy Wójcikkal	180
 KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI	187
Az igazság hasztalan reménye	189
Krzysztof Kieślowski: <i>Befejezés nélkül</i>	189
A gorczycei elefánt	194
Krzysztof Kieślowski életei	194
Két dokumentumfotó és egy újsághír.	194
Indulása	194
A kisváros terén átbandukoló elefánt	195
A történelmi valóság és a dokumentáló film	196
<i>Az első szerelem</i> tündöklése és a <i>Nem tudom</i> eltüntetése	198
Az erkölcsi nyugtalanság, avagy a morális felrázás mozija: 1976–1981	199
<i>Amatőr</i>	201

A Véletlen	204
A Tízparancsolat filmjei	206
Veronika kettős élete	207
Három szín: kék, fehér, piros	209
Az érzelem is történet	210
Krzysztof Kieślowski sikeres vállalkozása, avagy hitelesítheti-e az embert napjaink képi kultúrája? Beszélgetés Krzysztof Piesiewicz-csel	212
EDWARD STACHURA ÉLETE ÉS HALÁLA,	
REGÉNYE ÉS FILMJE. a <i>Szekercelárma</i>	223
Egy élet-képes filmről	227
<i>Szekercelárma</i>	227
Függelék	235
<i>Szekercelárma, avagy emberek a téli erdőn</i> (részlet)	235
DOBOZBA ZÁRT FILMEK	
Robert Gliński	243
<i>Vasárnapi tréfák</i>	243
A kegyetlenkedés esztétikája	247
Ryszard Bugajski: <i>Kihallgatás</i>	247
FILMEK A RENDSZERVÁLTOZÁST KÖVETŐEN	
<i>Menekülés a „Szabadság” moziból</i>	255
Lengyel filmek a kilencvenes évekből	255
Az adósságtól a gyilkossáig	262
Lengyel bűnfilmek	262
Agitprop felügyelő	263
Az amerikai út	265
A balkáni kapcsolat	267

FÜGGELÉK

A *80 huszár* lengyel vonatkozásai 269

Történelmi hitelesség és irodalmi fikció a *80 huszár*

című filmben 271

Hidak és bukások 277

THORVALDSEN SZOBRA

verses forgatókönyv a megbélyegzett hősökéről 291

Thorvaldsen szobra 293

Felhasznált irodalom 305

Névmutató 307



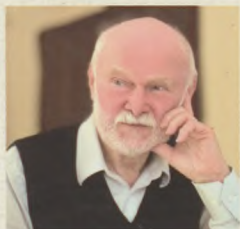
*A Magyar Napló Kiadó
az 1795-ben alapított
Magyar Könyvkiadók és Könycterjesztők Egyesülésének,
valamint az 1999-ben alapított
Könyves Szövetségnek tagja
www.konyves-szovetseg.hu*

Kiadja a Magyar Napló Kiadó Kft.
1062 Budapest, Bajza u. 18.
www.magyarnaplo.hu
Felelős kiadó Zsiga Kristóf
A kötetet gondozta Zsilinszky Fanni
A borítót Vincze Judit tervezte
Tördelőszerkesztő Bornemissza Ádám
Készült a Pannónia Nyomdában, Budapesten



14509/24





Kovács István (1945) Babérkoszorú-díjas és Prima Primissima díjas költő, Széchenyi-díjas történész, polonista. Gyűjteményes verseskötete *A lét vonalkód-fényei* címmel jelent meg 2020-ban.

„Verset, esszét, tanulmányt írtam, széprózát és történelmi tényirodalmat fordítottam, de az, hogy a lengyel filmmel kapcsolatos érzéseimet valaha is papírra vessem, meg se fordult a fejemben. Pedig Andrzej Wajdának *A légió* című filmjét is majdnem annyiszor láttam, mint a *Hamu és gyémántot*. Mindkét film egyes jeleneteit lefényképezett verseknek éreztem. És a táncforgatagban a lengyel történelmet megelevenítő *Menyegző* is lenyűgözött. Andrzej Wajdát ma is költőnek, költői eszményemnek tartom.”

Film és irodalom. Az 1960-as évek nemzeti öntudatra ébresztő autóstopos útjai mellett a lengyel film keltette fel bennünk a lengyel történelem, a lengyel irodalom, a lengyel kultúra, vagyis a *lengyel lélek* iránti érdeklődést.

3500 Ft



9 789635 411146



■ KOVÁCS ISTVÁN ► FILM – KÖLTÉSZET – TÖRTÉNELEM ►►