

és aggat mindenre ő maga is, hogy megállni sem lehet: rémes, ha liberális nézeteket hangoztat, rémes, ha demagóg, rémes, ha ostoba. És sokszor mindez együtt.

Szemelvények: „*Ő nekem a vasárnap, a háttartalan szabadság. Szél, szülajtság, szeretet és vágta*” (a ló). „*Nem adhatom fel a függetlenségemet, még sokáig odázgatnám a házassághoz címzett köteléket, a gyermekáldást, a háztartást. Senkinek nem leszek a zoknimosója, szakácsasszonya, bébi-szütere. Konkrétan: én gyümölcssevő vagyok, ő ragadozó, én mozgékony, ő lustácska, én nyílt, ő hazudós, et cetera.*” Ez az idézet a hősnő elmúlt házasságáról és férjéről szól; a felsorolásban evidensen összetartozó tulajdonságok rajzolják ki a jó és rossz szembenállását – Fable filozófiájában a húsevés és hazudozás édestestvérek.

Vavyan Fable-t Molnár Évának hívják. A Fable mint álnév olyasvalamit ígér, amit ma már nem teljesít: mesét. A könyvbéli nevek kezdetben kínosan kimódoltak voltak; kitalálásuk legfőbb szempontja az lehetett, hogy létező nyelvre – tehát környezetre, országra, kultúrára – ne utaljanak, nemcsak a személynevek, de még az autóké sem. Ez utóbbit Fable később feladta: a japán, német és egyéb márkák világhódítását tudomásul véve az ő képzeletbeli – leginkább Magyarországot és Amerikát, esetleg Budapestet (a műemlékek nélkül) és San Franciscót elegyítő – városában is „igazi” autók közlekednek. Felrémlik, mintha valahol valamikor azt olvastam volna, hogy az író az állítólag a tévéműsorok sorozataiból válogatja figuráinak nevét...

És ha Fable könyveiből kimúltak az akciók, ha hétköznapi életszemléletből agresszív filozófiára váltott, hát ez utóbbi nyomasztóan intenzív kísérőjelensége a nyakatekert stílus. Az elvált férj a SÁRKÁNYKÖNNY-ben *használt, egyszervolt, néhai* (bár él), *hajdanvolt, elmúlt*. A mennyiségejelzők listáját a *kevésnyi* (a kevés és nyúl farknyi[?] házasságából) és a *soknyi* (a sok és, mondjuk, a hordónyi kontaminációja) vezeti. A por *lebegdez* (lebeg plusz lengedez?), az a kölyök *jöjjék* – egyes szám harmadik személyben nyilván *jöjrik* –, a vezető időhatározó a *mosti*. Az arc *színeslik* (piroslik+színes), az ablak *kereklik*, az alkonyat *széplik*. A pasas *jócska* (van ennek köze az ócskához?!) termetű, a levegő *narancsléfényű*, a hősnő *cajgafül* (biciklipártoló), és olykor (rosszféle) veríték *fáz-*

lalja (amit ő nyilván *fájlal*). Több mint izlésficam (a gurut le kell váltani!) az *eszi a kefét hüvös halomba*, valamint a szakállas vicc: *korán le kellett fekiüdnöm ahhoz, hogy az elvárt időre hazaérjek*. *Naracsonyfa* (mert narancsfa a karácsonyfa), *télkor*, valakik körénk *seregellnek*, valaki *eltünődözik* valamin. Másvalaki *neszít* valamit; én azt, hogy ezek az abszolúte találomra ide-másolt műszavak frusztrált írófélére vallanak.

Fable népszerűségét egyrészt hajdani jószágának, másrészt monopollhelyzetének, harmadrészt a műfaj iránti nagy érdeklődésnek köszönheti. Az *egyrészt* – elmúlt. A *másrészt* – nem igaz. Bár a „kilós szeméthez” képest elenyésző mennyiségben, de fel-feltűnik a hazai könyvpiacra – pontosabban a ponyván – Andrew Vachss, Jeffrey Archer, John Sandford, Elmore Leonard, legutóbb pedig – hogy nő is legyen a sorban – Janet Evanovich egy-egy könyve. És erre vár sokak között például Ruth Rendell (egy másik nő), Robert B. Parker, Rex Stout. Ők mind ponyvaszerzők. Amit írnak, színvonalas lektűr; valódi alakok valódi története egy valódi világból – szóval éppen az, ami Fable volt a kezdet kezdetén, és ami már régen nem.

Csáki Judit

TÜKÖRKÉPEK

François Truffaut: Önvallomások a filmről
Szerkesztette Zalán Vince, fordította
ifj. Benda Kálmán
Osiris, 1996. 436 oldal, 980 Ft

Rainer Werner Fassbinder: Írások, beszélgetések
Szerkesztette Zalán Vince, fordította
Györffy Miklós és Orosz Magdolna
Osiris, 1996. 340 oldal, 980 Ft

Krzysztof Kieślowski: Önéletrajz Danusia Stock gondozásában
Szerkesztette Zalán Vince, fordította Bori Erzsébet
Osiris, 1996. 264 oldal, 880 Ft

Az Osiris Könyvtár filmes sorozata legutóbb három idő előtt lezárult kortárs rendezői pálya – Truffaut 65, Fassbinder 52, Kieślowski

56 éves lenne az idén – dokumentumait mutatta be. A Zalán Vince által gondosan szerkesztett és jegyzetelt, mutatókkal, filmográfiával, bibliográfiával ellátott kötetek nem a hagyományos értelemben vett rendezői műhelyvallomások. Bergman, Buñuel, Fellini könyveket írtak művészetükről, Godard, Rohmer, Wenders tanulmányokat publikáltak a filmről – e három kötet viszont utólagos szerkesztői munka eredménye.

Ebből a szempontból a legizgalmasabb Anne Gillain Truffaut-könyve. A szerkesztőnő közel háromszáz interjúból formálta meg a rendező szellemi önéletrajzát. A kronologikusan elrendezett, egyes filmek mentén csoportosított beszélgetéseket három tematikus blokk indítja (A GYEREKKOR, AZ ÚJ HULLÁM, A SZERZŐK POLITIKÁJA), az életmű korszakhatárain pedig összefoglaló visszatekintéseket olvashatunk (MÉRLEG, 1959–1968; MÉRLEG, 1969–1973; MÉRLEG, 1975–1984), illetve 1968-cal kapcsolatban egy újabb tematikus egységet 1968. MÁJUS címmel. A filmekhez kapcsolódó, esetleg jóval a film bemutatója után készült beszélgetések egy fejezeten belül, szintén időrendben sorjázhatnak egymás után. Sajátos időszerkezet jön így létre: az 1959-ben készült NÉGYSSZÁZ CSAPÁS-t egy 1974-es interjú zárja le, aztán az 1960-ban forgatott második játékfilm, a LŐJ A ZONGORISTÁRA! következik, és így tovább. Truffaut egy-egy film mentén gondolatilag mintegy előreszalad az időben; a filmek születésekor készült interjúk és az utólagos kommentárok állandó mozgásban, feszültségben tartják a szerző önértelmezését. Anne Gillain a külföldi folyóiratokban megjelent interjúkat egyetlen szövegfolyamként kezelte, majd a saját szempontjai szerint tagolta, csoportosította őket. A mindenkori kérdező így személytelen moderátora marad a beszélgetéseknek, a jelzés nélküli interjúváltások pedig alkalmanként furcsa logikai bakugrásokhoz vezetnek. Mindezzel együtt mégis egységes, olvasmányos, jól kezelhető szöveg áll előtűnk.

Hagyományosabb utat követett a Kiesłowski-kötet összeállítója, Danusia Stock. Ő jó néhány hosszabb interjút készített a rendezővel, felhasználta egy előadásának és egy tanulmányának a szövegét, majd szintén időrendben, az egyes filmekhez kapcsolódva

rendezte el az anyagot. Mivel a kérdéseit végül is elhagyta, ez a könyv került a legközelebb a hagyományos művészmemoárhoz.

A Fassbinder-kötet két német nyelvű könyv kompilációja: interjúkat, tanulmányokat, jegyzeteket, valamint két film irodalmi forгатókönyvét tartalmazza. A szerkesztés alapelve most is az időrend, a rendezői pálya alakulásának áttekintése volt.

A művészinterjúk, műhelyvallomások, a művekbe kódolt gondolatok fogalmi leírása sajátos önértelmezés – akár a feltárás, akár az elfedés szándéka áll mögötte. Truffaut számára az interjúk közvetlen szakmai segítséget nyújtanak: „*Minden film után van egy időszak, amikor meg kell fogalmaznunk azt, amit csináltunk, és így tisztábban láthatunk, elmélyülhetünk, ami segítségünkre van abban, hogy áttérjünk a következő filmre.*” (249.) Ez a segítség a művek befogadója számára is fontos lehet; orientációs pont a műértelmezés végtelen útján. E három alkotó talán egyetlen közös vonása, hogy valóban feltárni igyekeznek – elsősorban önmaguk előtt, s ebbe vonják be a közönségüket –, a művészetértelmezésük, társadalmi-politikai nézeteik műveik világából erednek, és végül a mindhárom könyvben meghatározó interjúforma egyfajta direkt, funkcionális beszédmódot diktál, amely intonációjában már eleve állításokat fogalmaz meg – még akkor is, ha ezek kérdések, sejtések, benyomások formájában állnak előttünk. A Bergman-, Buñuel-, Fellini-féle vallomások a pálya esztétikai szerveződésű mozanatai; Godard, Rohmer, Wenders írásai legtöbbször önmagukban is megálló, bölcséleti vagy kritikai gondolatmenetek. Truffaut, Fassbinder és Kiesłowski szavai mögött saját műveik állnak, azokra mutatnak; nem önportrék, csak tükrök, amelyekben a portrék láthatók lesznek.

Művészet, eszmék

A három rendező három markánsan különböző irányzatot, nemzeti filmművészetet, alkotói stílust képvisel, sőt munkásságuk emblematisztikus időszaka még időben is három egymást követő évtizedhez kapcsolódik: Truffaut legjelentősebb filmjeit a hatvanas években, a francia új hullám idején alkotta; Fassbinderé a hetvenes évek, a német új film felívelésének az időszaka; Kiesłowski a nyolcvanas években

kezdtett játékfilmeket forgatni, nemzetközi karrierje pedig már a kilencvenes évek első felében bontakozott ki. E három, egymástól tökéletesen független rendező pályája az elmúlt harminc év európai filmművészetének szellemi útját rajzolja elénk. Az új hullámok lendületétől a defenzívába szorult poszt-új hullámos német „új film”-en át az európai midcult-film kétes dicsőségéig ívelő mozgás tagadhatatlanul a filmművészet avantgarde szerepének elvesztéséről tanúskodik. Truffaut, Fassbinder és Kieslowski ha nem reprezentáns figurái is ennek a folyamatnak, de mindenképpen jellegzetes szereplői. Ráadásul nemcsak a képzeletbeli stafétabotot adták át egymásnak a fent vázolt folyamatban, hanem saját életművük is beágyazódott a filmművészet szerepváltásába. Truffaut esetében lehetett volna a legélesebb a törés, hiszen az új hullám aranykora után a hetvenes évek apálya következett. Csakhogy ő már az új hullám idején elkezdett „nem új hullámos” filmeket készíteni, öntudatlanul is megteremtve ezzel a pálya 1968 utáni töretlen folytatásának lehetőségét – szemben például Goddardal. Fassbinder indulásakor, 1969-ben az új hullámra már mint hagyományra tekinthetett vissza, radikalizmusa csak kerülő utakon – meglepő módon televíziós sorozatokban, majd az életmű végén nagy költségvetésű történelmi tablókon – juthatott el a szélesebb közönséghez. A lengyel Kieslowski pályája is még egy elkötelezett, egységes, nemzeti irányzat, az úgynevezett „*morális nyugtalanság filmművészete*” eszmeköréből rugaszkodott el az egyre egyetemesebb, absztraktabb – és magányosabb – művek világába.

Az ugyanazon művészettörténeti és eszmetörténeti háttér előtt kibontakozó pályák egyes darabjainak vagy korszakainak az összevetéséhez bizonyára túlon túl esetleges szempont a három kötet közel egy időben történő megjelenése. Az egyes művekre utaló alkotói reflexiók, a stílushoz, műfajhoz, módszerhez kapcsolódó megjegyzések vagy az ezeken is túlmutató, a filmhez, a filmkészítéshez, a filmezés és a személyes sors összetartozásához kötődő észrevételek egymásra vetítése viszont, éppen a közös, illetve egybefüggő művészettörténeti és eszmetörténeti háttér okán, már egyáltalán nem tűnik hiá-

bavaló próbálkozásnak. Annál is inkább, mert maguk a szövegek, az elhangzott gondolatok hívják egymást párbeszédre.

Nézzük például az európai film két nagy művészetének véleményét a művészet eszméjéről: „*Mindig megkönnyebbülést hoztak azok a filmek, amelyekről úgy éreztem, hogy nincs különösebb mondanivalójuk*” – így Truffaut (118.); „*Az amerikai film izgalmas, és szórakoztatja a közönséget, éppen mert nem törekszik arra, hogy művészet legyen. Nem kedvelem a művészetet*” – így pedig Fassbinder (53.). Mindkét rendező a filmet valami atavisztikusabb élmény szférájába kívánja visszarántani, a vásári mutatóványosok, a meghökkentő „látványos képek” mutogatóinak világába. Nem véletlen vonzódásuk a melodramához („*Szentimentális vagyok, szeretem az érzelmes történeteket. Sokan félnék a melodramától, én viszont nem*” – Truffaut, 97.), a bűnügyi történethez („*Azért nyúltam krimianyaghoz, mert a bűnügyi történetek nagyon egyszerűen elmesélhetők*” – Fassbinder, 43.), az érzelmekhez („*Az érzelmeket szerettem, mindig az érzelmeket*” – Truffaut, 15.), az egyszerű formákhoz („*Azt tartom, hogy a történetek annál igazabbak, minél egyszerűbbek*” – Fassbinder, 66.), a közvetlen hatáshoz („*...egyszerű sémákra akarok építkezni, amelyek közérthetőek és köznapiak*” – Truffaut, 130.). Ezek a kijelentések azonban sokkal inkább valami ellen, mint valami mellett szólnak. A film modernista fordulatával szóhoz jutott elvont gondolatosság, az eszme önmagában való felmutatásának lehetősége, a forma pillanatonkénti reflexív tudatosítása egyúttal a film ártatlanságának elvesztését is jelentette. A filmművészet szabad lett – és válságba került. A művészettörténet jól ismert fordulatát a mozgókép sem kerülte el, s mintha Új-Hollywoodtól Párizsig a film azóta is e válság „*csinos rabszolgája*” volna. A film vásári őseredetére való visszautalás tehát nem retrográd gondolat, hanem az öntudatához jutott intellektuális film törvényszerű válságára adott válasz: nem vissza, hanem túl, vagy inkább: újra. Truffaut és Fassbinder nézeteiből egyrészt antiintellektuális („*Én magam egyáltalán nem vagyok intellektuális típus... A képzeletemet a valóság mozgatja meg, nem a gondolkodás*” – Truffaut, 89–90.), másrészt naiv beállítódás rajzolódik ki („*Ha azt választottam, hogy mesélő leszek, el kell fogadnom a minden történetben meglévő naivitást. Naivitás nélkül*

nincs történet!” – Truffaut, 364.); „Az én filmjeim és az amerikai filmművészet között az a különbség, hogy az amerikai film nem reflektál. És én is szívesen jutnék el olyan filmművészethez, amely reflexiók nélkül is ki tud bontakozni” – Fassbinder, 54.). (A Truffaut-t az új hullám elárulásával vádolók egyébként ebből a kötetből is meggyőződhetnek arról, hogy a rendező már a hatvanas években is így gondolkodott, nem árult el ő semmit, sőt következetes maradt önmagához, legfeljebb az új hullám árulta el őt – vagy talán az új hullámba – Godard mellett – a truffaut-i szemlélet is belefér, ebben az esetben viszont nincs miért árulásról beszélni.) Mindketten vonzódtak az amerikai – és persze a francia – *film noir*-hoz, általában a műfaji filmekhez; Truffaut bálványozott mestere Hitchcock volt, Fassbinderé pedig egy Magyarországon teljesen ismeretlen, dán származású, Németországban és Amerikában dolgozó rendező, Douglas Sirk, akinek a munkáiban szintén a közvetlenséget szerette, azt, hogy „filmjei felszabadítják a fejet”. (80.) Sirk ráadásul mindezt a hollywoodi struktúrában volt képes megvalósítani, ahol olyan öntörvényű személyiségeket is sikerült ellehetleníteni, mint Stroheim vagy Welles. „Sirknek sikerült az, hogy eleget tegyen a rendszer elvárásainak, és ugyanakkor személyes jellegű filmeket is csináljon” (89.) – írja Fassbinder Sirk-ről szóló laudációjában, nem titkolva, hogy maga is ezzel próbálkozik a német filmgyártás keretei között.

Hogy mennyire időszerűek a naivitásról szóló gondolatok, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a nyolcvanas évek filmművészete, amely – az ironia mellett – éppen a történetmondás és jellemábrázolás látszólag naiv, közvetlen, direkt módján próbálja mondhatóvá díszíteni mondhatatlanná vált meséit. A naiv elbeszélést közvetlen, direkt, naiv elbeszélő tartja a kezében. A művész személyiségének romantikus felfokozása különösen Fassbinderre jellemző; egy helyütt konkrétan – és némi öniróniával – utal is erre: „Én egy romantikus anarchista vagyok.” (293.) Az EFFI BRIEST megfilmesítésével például nem a főhősről, hanem Fontanének a polgári társadalomhoz való viszonyáról akart szólni (a film eredeti címe nem véletlenül FONTANE EFFI BRIEST). A SZABADSÁG ÖKÖLJOGÁ-ban saját maga alakította a mindenéből kiforgatott,

megalázott homoszexuális főhőst. (Egyik munkatársa emléke szerint, amikor Fassbinder évekkal később egy New York-i moziban szembesült önmagával a vásznon, csendesen sírt a sötét nézőtéren...) Truffaut-nál pedig az elbeszélő szubjektum előtérbe állítása szerkezetileg a narrátorhoz vagy kommentárhoz való vonzódásában érhető tetten. Már a JULES ÉS JIM-ben kitűnően működött az Henri-Pierre Roché regényének szövegét bőségesen idéző narrátor, hallatlanul könnyed *filmes* elbeszélésmódot hozva így létre. De idetartozik a NÉGYSZÁZ CSAPÁS-ból kinövő Antoine Doinel-ciklus alteregófigurája mint egy „filmes önéletrajz” elbeszélője is. A művek világát a szubjektivitás kiáradása tölti be, eltüntetve a határt a mozgó világ és a mozgó képek között. Nem elhanyagolható mindezzel összefüggésben Truffaut modernellenessége: „...a modernségfogalom engem egyáltalán nem érint... Azt hiszem, hogy alkatilag nem vagyok modern” (133–134.); „Nem fog meg az, ami modern. Az érzések vezérelnek, a már átélt dolgok” (182.); „Rám valójában nem a mai filmek hatottak, hanem a némafilmek rendezői...” (185.). S ebben az összefüggésben érdemes idézni hagyományfelfogását is: „Nem szeretem, ha a dolgok teljesen eredetiek, teljesen kibillennek, azt tartom, hogy erősen kötődni kell a hagyományhoz, ahhoz, ami már megvan.” (134.) Ez a hagyomány pedig nem más, mint a filmművészet 1924 előtti, az ipari és társadalmi intézményesülést megelőző, „XIX. századi” hagyománya. Ebből az „ártatlanságból” – ami nem feltétlenül jelent egyszerű formát, sokkal inkább az anyag funkcionális, a hatás jegyében álló elrendezését – a mai napig a tömegfilm egyre fogyatkozó mesterei próbálnak megőrizni valamit.

Truffaut és Fassbinder premodern álláspontja sok szempontból szemben állt az új hullámok modernizmusával, elég csak a Godard–Truffaut-vitára gondolnunk, s hasonló szemléletmódbeli különbségről árulkodik Wenders és Fassbinder művészetének összevetése is. A jelenkori néző és olvasó számára ennél jóval meglepőbb, hogy nézeteik mennyire közel kerültek a történetekhez visszamenekülő kortárs filmművészet gyakorlatához. Spontán mesélőkedvük mintha mit sem tudna a történetmondás válságáról. Számukra nincs szükség az „újnarrativitás” eszméjére, hiszen sohasem távolodtak el a „régitől”.

Mielőtt azonban nagyvonalúan megtennénk őket a nyolcvanas-kilencvenes évek „új” előtaggal ellátott irányzatai (újromanticizmus, újérzékenység, újnarratívitás stb.) előfutárainak, érdemes Truffaut egyik fontos, szintén a moderntól való idegenkedését igazoló megjegyzését szemügyre vennünk: „...*történetet mesélek el, vagy úgy teszok, mintha történetet mesélnék el, ez ugyanaz*”. (Truffaut, 220.) Nos, ez az a pont, ahol világossá válik, hogy Truffaut számára a történetmondás, a filmes elbeszélés, egyáltalán a filmkészítés nem tartalmaz reflexiót – szemben a modern utáni elbeszéléssel, amely nem más, mint történet és történetmondás imitációja; úgy tenni, mintha még volnának történetek, mintha élnénk. Az ő naivitásuk, ha úgy tetszik, valódi, szemben a modern utáni filmek reflexált, játékos, másodlagos naivitásával. A művészet mindkettőjük számára életprobléma, terápia és mágia, játék – de: életre-halálra. Zárt mű-univerzumban élnek, amelyben – mint majd látni fogjuk – teljes személyiségükkel vesznek részt. Nem zárják ki a külvilágot, hanem befogadják. „*A film, az film. Önmagától keletkezik, és megmarad önmaga okának.*” – Truffaut-nak ez a mondata (288.) nem a (film)művészet autoreferenciáját hirdeti, éppen ellenkezőleg: film és élet, pontosabban élet és film összetartozását, az élet filmbe ágyazottságát – gondoljunk csak kamaszkorára, pályakezdésére. „*A filmeknek egyszerre csak meg kell szünniük filmnek lenni, történetnek lenni, és el kell kezdeniük élni, hogy az emberek azt kérdezzék, hogy is van ez velem meg az én életemmel*” – fogalmazza meg ugyanezt a gondolatot a másik oldalról Fassbinder (66.), s vele kapcsolatban is elég utalni legendás munkamániájára, amely csak élet és művészet kommunális egységében valósulhatott meg. A filmek – és e könyvek – tanúsága szerint ennek az egységnek voltak mindketten szent megszállottai.

Kieślowski – hogy végül őt is bekapcsoljuk ebbe a beszélgetésbe – mintha már kívül rekedne ezen a körön. Utolsó, 1996-ban adott nyilatkozatában rezignáltan kénytelen bele-törődni az egység egyoldalú felrúgásába: „*Nincs már élet. Csak fikció van.*” (228.)

Dokumentum, film

Kieślowski európai rendezővé válása nem szól másról, mint a kelet-európai művészsors

előli menekülésről. Az első drámai fordulat ezen az úton a dokumentarizmusból való kiábrándulás, a második a játékfilmekben elmesélt történetek társadalmi háttérének, az emberi sorsok külső, történelmi meghatározottságának, pontosabban kiszolgáltatottságának az elutasítása volt. Ezt fogalmazta meg a címében is a rendező szemléletmódjának emblematisz jejét viselő VÉLETLEN című film hármassorsvariációja. A TÍZPARANCSOLAT az örök eszmék és az egyes epizódokban elmesélt konkrét történetek, valamint e történetek háttérében megjelenő lélekbe maróan hiteles lengyel valóságkép feszültségéből táplálkozik. A koprodukcióban készült európai filmekben pedig már kizárólag a sors titkát faggató – vagy éppen e titkot kétségtelen hatásossággal megkonstruáló – művészi alapállása a főszerep. Jellegzetes példa a kelet-európai „közéletiség” odahagyására a VERONIKA KETTŐS ÉLETE című film csúcspontja: a két Veronika titokzatos találkozásának *háttere*seményét egy lengyelországi tüntetés szétverésének töredékes képei szolgáltatják. Térjünk azonban vissza a dokumentarizmusból kiábránduló Kieślowskihoz.

A legtöbb rendezővel ellentétben Kieślowski számára a dokumentumfilm nem újgyakorlatot jelentett, előkészületet a játékfilmkészítésre, hanem a világ – és a film – felfedezését. Kelet-Európában s különösen a hetvenes évek Lengyelországában a tárgyyszerű valóságábrázolás, a hiteles dokumentarizmus egyenlő volt a sematizmus, azaz a hivatalos kultúra elutasításával. Nem lehet kitérni a politika elől – elsősorban ez a szkepszis, s nem valamifajta filozófiai megfontolás taszította el a rendezőt a dokumentarista formától. Több dokumentumfilmjével is erkölcsi paradoxonba ütközött. Ezek egy része – s erről bőségesen és igen keserűen beszél a könyvben – a számunkra is ismerős „rendszerváltás-köponyegváltás” témájához tartozik. Kieślowski igyekezett a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek társadalmi viharai közepe tette is egyforma mértékkel mérni. Nézetei ezen a téren sokkal inkább a politika erkölcs-telenségéről, mint az egyéni morál hősiességéről tanúskodnak: vannak becsületes kommunisták is; a cenzúra nyomására megtett változtatásokat az ember nem állítja vissza a filmjében, ha erre politikailag éppen lehető-

sege volna; nem járul hozzá egy kommunista vagy éppen fasisztoid beállítottságú ember portréjának televíziós bemutatójához, bármennyire hössé avatnák is az új rendszer urai, ha az sérti vagy veszélyezteti a filmekben szereplő személyiségek jogait, és így tovább, és így tovább. A dokumentumfilmben rejülő morális csapda abszurditását a PÁLYAUDVAR című filmjében tapasztalta meg elemi erővel, s ezután döntött úgy, hogy szakít a dokumentumfilmmel. A pályaudvari életképekből összeállított filmhez forgattak az automata csomagmegőrzőben is. Többé-kevésbé rejtett kamerával figyelték az emberek viselkedését az akkor újdonságnak számító szolgáltatás körül. Az egyik forgatás után a rendőrség elkobozta a tekercseket, majd néhány nap múlva hiánytalanul visszaadta. Mint később kiderült, egy gyilkos lány után nyomoztak, aki megölte az anyját, feldarabolta, és két bőröndbe rejtette. Kiesłowski számára az a tudat, hogy tudtán és akaratan kívül valami olyasminnek lehet a részese, amivel nem vállal közösséget, végtelenül kiábrándító volt. Ez az élmény aztán olyan következtetésre vezette, amely igen sokat mond a mozgókép ezredvégi természetéről is. Ha a dokumentumfilm, a valóság közvetlen rögzítése ennyire kiszolgáltatottá tesz, ha ennyire „rajtunk kívüli dolgok” irányítják az eseményeket, akkor ezt jobb vállalni, kézbe venni, tudatosítani – s játékfilmek fiktív helyzeteinek sorában megteremteni a kiszolgáltatottságot. (Az már a kelet-európai abszurd körébe tartozik, hogy a valóság megismerhetőségével, a tudással, a mindenfajta filmkép konkrétitásának erejével, önállóságával, „elszabadultságával” kapcsolatos szkepszisre egy rendőrségi intézkedés vezette az alkotót.) Kiesłowski végül is így foglalta össze e nyomasztó élmény módszertani tanulságát: *„Nem lehet mindent ábrázolni. Ez a dokumentumfilm nagy problémája. A saját csapdájába esik bele. Minél közelebb akar kerülni valakihez, az annál jobban bezárul előtte. Ami teljesen természetes, nem lehet rajta segíteni. [...] Valószínűleg ez volt az oka, hogy áttértem a játékfilmekre.”* (87.)

Kiesłowskit az adott társadalmi légkör döbentette rá egy poétikai elv meghaladásának szükségességére – Truffaut-nál látszólag semmi magyarázatát nem találjuk a meglepően éles dokumentarizmusellenességnek: *„...gyűlölöm a dokumentumfilmet; ezzel azt akarom*

mondani, hogy én a fikciót keresem a filmekben... Tehát a dokumentumfilmnek ez az akkori és ma is bennem lévő elutasítása vezetett oda, hogy a dokumentumfilmhez hasonló filmet akartam csinálni, amely azonban mégsem az”. (99–100.) *„Bezárom az embereket egy világba, és ők himni fognak ebben! Az elv az, hogy küzdeni kell minden ellen, ami a dokumentumfilmhez hasonlít...”* (375.) *„Vissza kell térni a művészethez, ha azt akarjuk, hogy a filmek ne a dokumentumfilmekhez hasonlítsanak. Azt hiszem, éppen ez vonzott Hitchcocknál. Ha az életben volt állandó gondolat, akkor ez az a meggyőződés volt, hogy annak a filmműfajnak, amelyet szeretek, a dokumentumfilm az ellensége.”* (380.) Különösen az első idézet „dokumentumfilmhez hasonló... azonban mégsem az” paradoxona figyelemre méltó. Közismert tény, hogy éppen a francia új hullám, mindenekelőtt Jean Rouch cinéma veriték-filmjei tudatosították a nézőben, hogy amikor dokumentumfilmet lát, akkor sokkal inkább *filmet* lát, mint dokumentumot; a világ eseményeit, úgy, ahogy azok a kamera jelenlétében, illetve a kamera jelenléte által végbemennek. Nem lehet tehát eltekinteni a kamera jelenlététől – csakúgy, ahogy egy kísérlet során is befolyásolják az eredményt a kísérleti eszközök –, ezért jobb, ha a filmezést mint „a valóság részét” belekomponáljuk az eseményekbe. Truffaut mintha ellenkező előjellel fogalmazná meg ugyanezt: a mozgó kép a valóságon nyugvó teremtett világ, így *„...a film ingázás a való és a stilizált között”.* (245.) Ez magyarázza, hogy Truffaut „filmbe zárt” világképe nem a valóság kirekesztéséről szól, hanem éppen ellenkezőleg: számára a filmi megformáltság az egyetlen lehetőség a tagolatlan életfolyamatok „rabul ejtésére” (vele kapcsolatban talán szerencsésebb úgy fogalmazni: „domesztikálására”).

Kitalált és valóságos, megformált és létszerű – a filmi kifejezésből adódó paradoxonok egyébként Truffaut-hoz hasonlóan Fassbindert is foglalkoztatták: *„Nekem renttő fontos, hogy tökéletes filmeket csináljak, amelyek azonban a tökéletesség révén valamit átmenenek a valóságból is.”* (136.) Kiesłowski szkepszise – *„Nincs már élet. Csak fikció van”* – Truffaut-nál és Fassbindernél még bizakodás volt: *„Van élet, mert van fikció”* – mondhatták volna. A két szféra közötti határ számukra még átjárható volt, sőt a határon éltek. A hasonló alkatú és indíttatású Kiesłowski számára a ki-

lencvenes években ez már nem adatott meg, ő kénytelen volt cinikus lenni: *„Valakinek meg kell halnia. Semmi gond, a következő pillanatban úgyis feltámad. És így tovább. Veszek egy kis glicerin-t, becsöpögtetem a színész nő szemébe, és máris sír nekem. Sokszor igazi könnyeket is sikerült filmre vennem. De ez valami teljesen más. Most glicerin-nel dolgozom. A valódi könnyek megrémítettek. Voltaképpen azt sem tudom, jogom volt-e felvenni őket. Ilyenkor úgy érzem, mintha átléptem volna a határokat, és egy másik birodalomban járnék. Ez a fő oka annak, hogy felhagytam a dokumentumfilm-zéssel.”* (87–88.)

Film, élet

Kieślowski, Fassbinder és Truffaut számára film és élet, a filmes és a magánember meg-
ejtő módon egy – s ebbe a körbe mindenáron igyekeznek bevonni a közönséget is. Nem valamifajta erkölcsi vagy anyagi küldetésstudat, piaci vagy váteszi megfontolás vezeti őket ezen a téren, hanem szemléletmódjuk; világlátásuk egyenes következménye a közönség megnyerése, sőt elcsábítása. S még a közönség „kiszolgálása” sem idegen tőlük. A mára agyonbonyolított, csúsztatásokkal terhelt kérdés a „magas művészet” és a nézőszám kapcsolatáról számukra nem mint a nézők „izlés-színvonalának” emelése vetődik fel, hanem mint poétikájuk szerves eleme. A közönség jelenléte evidencia. *„Azt hiszem, muszáj gondolni a közönségre”* – fogalmaz a lehető legegyszerűbben Truffaut (199.), később részletesebben is kifejti, mi jár a fejében, amikor a nézőkre gondol: *„Azt szeretném, hogy a közönségemet folyamatosan lenyűgözzem, elbűvöljem. Hogy kábultan kászálódjon ki a moziból, meglepődjön, hogy hogy kerül az utcára... És elsősorban az érzelmi reagálást szeretném elérni”* (367.), végül röviden összefoglalja a lényegét: *„A közönség állandóan részese a munkának.”* (374.) Fassbinder a várakozásunknak megfelelően első megközelítésre radikálisabb elveket vall: *„Egyszerűen nem vagyok hajlandó a közönség kegyeit hajhászni...”* (34.) A televíziós munkákkal kapcsolatban azonban árnyaltabb véleménye van: *„Ha széles közönségnek kell dolgoznunk, akkor természetesen meg kell változnia a formának is.”* (61.) Fassbinder végül is meglepően empatikus *„Filmjeimet és színdarabjaimat értelmiségi közönségnek szántam. Entellektüelekkel szemben nyugodtan lehetünk pesszimisták, mert egy értelmiségi mindig tudja használni az esztétét. Egy olyan nagy kö-*

zönség esetében, mint amilyen egy tévésorozatot megnéz, reakciós dolog, sőt szinte bűn lenne, ha ilyen kilátástalannak mutatnánk be a világot...” – (60.) és realista *„(,...a televízióval olyan médiumot vesztesz el, amit én nagyon fontosnak és szükségesnek tartok”* – 271.). S a maga egyszerűségében és magától értetődőségében az ő konklúziója is igen tanulságos: *„Nem kell szolgáltatásnak lennünk a közönséggel, hanem egyszerűen olyan elbeszélőeszközökkel élnünk, amelyek legelőször is nem riasztanak el.”* (256.) Kieślowski mindehhez már nem sokat tud hozzátenni: *„A filmkészítés mindegyik fázisában... mindig a közönséget tartom szem előtt... Arra játszom, hogy az emberek együtt érezzenek a hőseimmel.”* (172.) *„A film nem létezik néző nélkül. A néző a legfontosabb... Céлом az, hogy embereket érdeklő történetet meséljek. Amely azért érdekes, mert közel áll hozzánk.”* (226.)

A film és az élet mezsgyéjén való, Kieślowski számára már inkább csak nosztalgikus-ironikus lehetőségként adott létezés vágya vallomásokba illően személyes, ihletett gondolatok megfogalmazására indította mindhárom művészt. Kieślowski: *„...a film és az élet megférhet egymással. Össze lehet őket egyeztetni – legalábbis meg lehet próbálni az összebékítést”*. (105.) Fassbinder: *„Az ember nem tudja igazán, mi a fontosabb. Részti venni – ebben nagyon gát-lásosnak érzem magam. Léteznie kellene egy olyan lehetőségnek is, hogy egyáltalán ne kelljen közvetlenül részt venni az életben – mindig csak közvetetten. Nem is szabad úgy látni a dolgot, hogy azt mondjuk, vagy filmszínélés, vagy élet, vagy tudom én, mi – ez kissé túl messzire megy. Miért ne élhet-nék az emberekért, és közben elvégezném a munkámat is.”* (91.) *„Nálam az élet és a munka meglehetősen egységben van.”* (276.) Truffaut: *„Nekem nincs életmódom (a filmen kívül nem élek).”* (241.) *„...egy kicsit elutasítom az életet, a filmzésbe menekülök...”* (249.) *„...mindig a körül a kérdés körül forgok, amely harminc éve gyötör: fontosabb-e a mozi, mint az élet? Lehet, hogy éppoly hasztalan ezt kérdezni, mint azt: »Az apádat szereted jobban, vagy az anyádat?» De mindennap annyi órán át gondolkodom a mozira, és annyi év óta, hogy nem tudom nem szembeállítani az életet és a filmeket, és nem számon kérni az élettől, hogy miért nem olyan jól elrendezett, érdekes, tömör és intenzív, mint a képek, amelyeket mi szervezünk.”* (274–275.) *„Az én hazám, az én családom a film.”* (365.) *„Az én vallásom a film.”* (389.)

Gelencsér Gábor