

Bekezdések Andrzej Wajdáról*

„A romantikus művésznek felül kell múlnia önmagát [...] Többnek kell lennie, mint filmcsináló, a nemzet lelkiismeretének, prófétának, társadalmi intézménynek kell lennie.”

Andrzej Wajda

A szerep

Andrzej Wajda nevét még a viszonylag tájékozott nézők is rendszerint és főként a *Hamu és gyémánthoz* kapcsolják, holott negyven játékfilmet készített, s a *Hamu és gyémánt* mellett is akad jó néhány remekmű. Életműve rendkívül gazdag és szerteágazó, ugyanakkor filmjeinek nincsenek olyan konstans alaki ismérvei és stílusjegyei, mint Fellininek, Antonioninak, Bergmannak vagy Kuroszava Akirának – hogy csak a vele kapcsolatban gyakorta emlegetett nagyságok osztályából hozzunk fel példákat. Munkásságát nevezték már eklektikusnak és hibridnek is, ám azt nem lehet állítani, hogy műveinek univerzuma definiálhatatlanul szétfolyó volna, hogy hiányozna belőle a szilárd szemléleti és erkölcsi középpont. Ez az életmű éppen attól sokágú és sokhangú, mert csakugyan ilyen sokirányú Andrzej Wajda művészi érdeklődése. Állandóan keresett valamit, a legjobb témát, hangnemet, stílust, nem elégedett meg a már ismerttel, mindig volt ambíciója ismeretlen tartományok meghódítására, ha belebonyolódott a múltba, rövidesen átváltott a jelenbe, ha elege lett a politikából, visszatért ifjúkorába, hogy felidézze újra és újra az ulánusok megunhatatlan masírozását. Pályakezdése óta az az eszmény vezérelte, hogy filmjeivel meg tudjon felelni annak a szerepnek, amelyet szerinte egy művésznek Lengyelországban be kell töltenie. Wajda kezdettől fogva tudatában volt megbízatásának, nem érezte nyugtának, ellenkezőleg szárnyakat adott neki.

De hát mi is ez a szerep? Dísztelen egyszerűséggel fogalmazva a közösség, a nemzet szolgálata a művek révén. „A rendező mindenkor a néző képviselője” – mondta gyakran. S miután életének nagyobbik időszakában Lengyelország nem volt szabad, s mivel a függetlenség az elmúlt bő kétszáz évben a két világháború közötti rövid időszakot leszámítva a lengyeliség számára nem adottság,

PÖRÖS GÉZA (1949) filmszakíró, a Duna Televízió volt kulturális igazgatója. 2016-ban jelent meg *Krzysztof Zanussi világa* című monográfiája.

* A szerző ezúton köszöni a Lengyel Intézetnek és Malgorzata Takácsnak a dolgozat megírásához nyújtott segítségét.

hanem elérendő cél volt, Andrzej Wajda azon dolgozott, hogy a nemzet mindenkori létállapotát előzményeivel és bizonyos konklúziókkal együtt ábrázolja. „A kollektív sorsot vitte vászonra, amely úgy alkotórésze a történelemnek, hogy az utóbbi szüntelenül visszahat rá” – írta Ewelina Nurczynska-Fidelska.¹ Filmről filmre azt kérdezte, hogy milyenek is ők, lengyelek? Miért szakadtak három részre? Miért az átok rajtuk? És miben áll erényük? Egyáltalán: alakítója lehet-e az ember a történelemnek, benne saját és nemzete sorsának, avagy csupán eszköz a nála magasabb erők kezében? – kérdezte filmekén keresztül.

Andrzej Wajda tehát filmrendezőként tudatosan választotta magának azt a szerepet, amelynek feladatkorét elsőként a XIX. századi romantikusok – Adam Mickiewicz, Frederic Chopin, Kamil Cyprian Norwid, Juliusz Slowacki és mások – határozták meg. Ismeretes, hogy Lengyelország 1795-ben elvesztette függetlenségét, a feldarabolt lengyelség nemzeti identitásának megőrzésében fontos szerep hárult a vallásra és a művészetekre. A költők és a többi művészek közösségi megbízatást képviseltek, s ennek a feladatnak meg akartak felelni. A nemzeti identitás megőrzésének programja azért jelenthetett folytatásra érdemes tradíciót a szovjetvilág évtizedeiben is, mert az ország akkor sem volt szabad. Wajda gyakran írt és nyilatkozott a nemzeti filmművészet fontosságáról, magát nemzeti elkötelezettségű alkotónak tekintette. Bolesław Michałek, a kiváló filmkritikus, Wajda egyik korai monográfusa, a rendszerváltozás után Lengyelország első római nagykövete még a hetvenes évek elején azt találta kérdezni Andrzej Wajdától, hogy „A lengyel film Mickiewiczé lenné?” Wajda vállalta azt, hogy romantikus alkotónak tartásák, mert szerinte a romantikus magatartás lényege az adott világállapottal való elégedetlenségben van.² Értelmezői közül Stefan Morawski is azt emelte ki egyik írásában ki, hogy „[Wajda] meggyőződése szerint a művész legalapvetőbb funkciója a kritikai attitűd...”³ színházi munkásságának monográfusa, Maciej Karpinski pedig úgy fogalmazott, hogy „Wajda a maga küldetésével immáron a romantika örökségének részét képezi”.⁴ Nem vitás, rendezőnk sohasem tartozott a szocialista rendszer apológiai közé, filmjei könyörtelen pontossággal tárták fel kora valóságát, munkássága ezért szellemi támogatója lett a lengyelség szabadságharcának. Meglehet, ő maga nem volt lázadó természetű, állampolgárként hosszú ideig még egy petíciót sem írt alá, de amikor eljött az ideje, művészként volt bátorsága nemet mondani a rendszerre. Ugyanakkor avval is tisztában volt, hogy a tehetség önmagában nem elégséges feltétele a művészi kiteljesedésnek, szükséges hozzá némi alkalmazkodókészség, taktikai érzék és ravaszság is. Wajda tehát nem egy sehová nem

1 Ewelina Nurczynska-Fidelska: *Romanticism and History = Polish Cinema in Ten Takes*. Lódz, 1995, LTN, 8.

2 „A romantikus magatartás lényege az elégedetlenség” = Elbert János interjúja Andrzej Wajdával. *Filmkultúra*, 1973/2.

3 Stefan Morawski: *Glówny topos Andrzeja Wajdy (Andrzej Wajda fő témái) = Dialog*, 1975/9.

4 Maciej Karpinski: *The Theatre of Andrzej Wajda*. Cambridge–New York, 1989, Cambridge University Press, 119.

tartozó, független individumként határozta meg magát, akinek életleckéje kimerül a korlátokat nem ismerő önkifejezésben, ellenkezőleg, olyan alkotó személyiségnek, aki tartozik valahová, feladatai vannak, így rendeltetése ebből a kötelékből fogalmazható meg. Az imént említettek okán az 1954-ben forgatott *A mi nemzedékünkötől* az 1982-es *Dantonig* ívelő pályaszakaszt – mely teljes egészében a szovjet elnyomás és a pártállam idejére esett – legbensőbb tartalma miatt számos szakíró „a kudarcra ítélt ellenállás korszakának” nevezi.⁵

Munkássága a lehető legvisszafogottabb kifejezéssel élve is grandiózusnak mondható, amelyről odahaza és külföldön eddig is számos könyvet és tanulmányt publikáltak, s ezek száma az életmű lezárásával minden bizonnyal növekedni fog. Dolgozatunk már csak terjedelmi korlátok miatt sem vállalkozhat az örökség tüzetes leltározására, e helyütt csupán a filmrendező munkásságának vázlatos számbavételére szorítkozunk. Arányosságra sem törekszünk, figyelmünk elsősorban a pálya néhány sajátosságára összpontosul.

Filmfestő. A lengyel film Matejkója?

Wajdát neveltetése és családi indíttatása is arra inspirálta, hogy megfeleljen a fentiekben körvonalazott szerepnek. Édesanyja tanárnő volt, édesapja Jakub Wajda százados a Lengyel Hadsereg tisztjeként szolgált, akit Katynban öltek meg a szovjetek. A háború alatt ő maga is elvégzett néhány feladatot a Honi Hadsereg kötelékein belül, de tizenéves fiúként veszélyes műveletekbe érthetően nem vonták be. Ugyanakkor a későbbi rendező pontosan tudta, hogy hol a helye, s bár a Honi Hadseregről, egyáltalán a lengyel nemzet elnémított törekvéseiről a filmvásznon hosszú időn keresztül csak megbélyegző és elítélő módon lehetett szólni, kezdettől fogva kereste az alkalmat, a témát és beszédmódot, hogy hangot adjon a lengyel nemzet az idő szerint álcázásra kényszerített énjének.

Játékfilmes munkássága tág témaspektrumot ölel át. Néhány évvel ezelőtt arra kérte fel őt egy televíziós csatorna, hogy „Feljegyzések a történelemről” címmel készítsen egy televíziós sorozatot. Saját bevallása szerint ekkor döbbsen rá arra, hogy voltaképpen ő a lengyel filmművészet Matejkója, aki rekonstruálta hazája történelmét a vásznon.⁶ A művek cselekményeinek tere Spanyolországtól Franciaországig, Lengyelországtól Szibériáig húzódik, ami pedig az időtávot illeti, a történelmi panoráma a XIX. században játszódó *A légióval* (Popioly) kezdődik és *A remény embere* című 2013-as Wałęsa-portréval zárul. A rendező széles cselekménycentrumú, nagy műgonddal megkomponált művek sorát készítette el azért, hogy felidézze a függetlenségéért küzdő lengyelség háborúkkal teli szá-

5 Lásd erről John Orr: At the Crossroads: Irony and Defiance in the Films of Andrzej Wajda (Irónia és ellenállás Andrzej Wajda filmjeiben) in John Orr-Elzbieta Ostrowska (szerk.): *The Cinema of Andrzej Wajda*. London, 2003, Wallflower Press, 1.

6 Andrzej Wajda: *My Films*. Varsó, 2008. Lengyel Filmművészek Szövetsége, 5.

zadát (*A légió, Pan Tadeusz, Bosszú, Menyegző*), a nemzeti ipar, a polóniai kapitalizmus megszületését (*Az ígéret földje*), a második világháború poklát (*A mi nemzedékünk, Csatorna, Hamu és gyémánt, Lotna, Sámson, Tájékp csata után, Korczak, Gyűrű koronás sassal, Nagyhét, Katyń*), az államszocialista évtizedek reményeit és csalódásait (*Minden eladó, Légyfogó, Érzéstelenítés nélkül, Karmester*), végül pedig a Szolidaritás szabadságharcát (*Márványember, Vasember, Danton, A remény embere*). De tévedés volna ezt az életművet a közélet színpadaira redukálni, megtudhatjuk belőle azt is, hogy milyen volt az élete egy átlaglengyelnek, hogyan születtek, nevelődtek, udvaroltak, szerettek, éltek és haltak meg az emberek Varsóban és Litvániában, Galíciában és másutt, midőn Lengyelország – Chopin szavaival élve – csupán a szívekben létezett. Ehhez a témakörhöz tartoznak a két háború közötti időszakot ábrázoló filmek is. (*A wilkói kisasszonyok, Nyírfaliget, Szerelmi krónika*). Wajda ismeri az emberi természetet, tud a gyarlóságról és az esendőségről, látja a bűnt és az árlást, nemkülönben az erényt meg nem bocsátók ítéleteinek soha fel nem fogható igazságtalanságát (*A paradicsom kapui, Pilátus és a többiek, Nasztaszja*). Azzal is tisztában van, hogy mindenkinek ki van jelölve a maga via dolorosája, a jók és a rosszak, azaz mi mindannyian érdemeinktől függetlenül szenvedésre vagyunk ítélve (*Pilátus és a többiek, Nyírfaliget, Tatarak*).

De maradjunk még a Matejkóra való – kissé önironikusra sikeredett – utalásnál, mert ennek a játszi elszólásnak van mélyebb jelentése is. Andrzej Wajda festőművésznek indult, három évig tanult a Krakkói Szépművészeti Akadémián, így aztán a beállítások megmunkáltságának, a vizuális kifejezőerőnek mindig primátusa volt esztétikájában. Egy-egy filmjére készülve az elképzelt beállításokat papíron is megtervezte, skicceket, illetve részletesen kidolgozott rajzokat készített róluk. „Filmfestőnek” nevezik – írja róla könyvében Janina Falkowska –, mert Wajda olyan emlékezetes vizuális tablókát teremtett, amelyeket úgy komponált meg, mint a festményeket. Ezekben a filmes festményekben a kép minden eleme a maga egyedül lehetséges helyén van, felidézve az aranyetszést, a reneszánsz festmények tökéletes középpontját, amely Rudolf Arnheim szerint az egyensúlyon, mint a képkalkotás fő szervező alapján nyugszik. [...] Az aranyetszés alapelve úgy hangzik, hogy a kép egésze úgy arányuljon a kompozíció nagyobbik részéhez, mint a nagyobbik a kisebbhez.” Janina Falkowska idézett írása három aranyetszésre épülő képet emel ki példaként a *Hamu és gyémánt* című filmből.⁷ Az első a film elején látható beállítás, amelyen Maciek és Andrzej várják Szczuka kocsijának érkezését, a második a felfordított feszület képe a templomban, a harmadik, amelyen a szerelmesek fekszenek egymás mellett. Tovább gondolva a szerző gondolatmenetét, az aranyetszés elve nem csupán a képzőművészeti értelemben vett fix képekben valósul, hanem mozgó és dinamikus képi egységekben, így a beállításokban, képsorokban és a jelenetekben is. Egy-egy beállítás adott plánját azért is érezzük erősnek, expresszívnek, mert a rendező nem csupán a kép-

7 Janina Falkowska: *Andrzej Wajda: History, politics and nostalgia in Polish Cinema*. New York–Oxford, Berghahn Books, 264.

síkok, hanem a térfogatok, mozgások, színek és tónusok viszonylatában, tehát a filmidő dimenziójában is érvényesítette az aranymetszés szabályát. Wajda csakugyan úgy komponál, mint egy festő, a *Hamu és gyémánt* mellett majd' minden filmje tele van „erős”, többszólamú képekkel, illetve képsorokkal. Fontos megjegyezni, képei anélkül hitelesek, hogy mimetikusan naturalisak volnának. Nem másolja a valóságot, hanem újrateremti azt a műalkotás végső igazságának megfelelően. Idézzük fel például *Az ígéret földje* című film elejét, s nézzük, hogy milyen sokrétűen ábrázolja benne a rendező a reggelt. Ez a néhány beállítás nemcsak azt mutatja be, hogy hogyan kezdődik el egy nap a különböző emberek mindennapi életében, hanem kifejezi az alkotó plebejus világlátását is, de anélkül, hogy annak ítélkező tekintete erőszakot tenne anyagán.

Néhány megállított képsor

A reggel a bizakodásnak és a reménynek az ideje, ekkor még minden lehetséges. Minden nap imával kezdődik. Akik imádkoznak, elégedettek az életükkel s ennek megerősítését kérik uruktól, azt, hogy a mai nap se legyen rosszabb a tegnapiénál. Az imához hely kell, idő és hit a holnapban. A filmben csak a gazdagok imádkoznak, a szegények nem. Az alábbi képsorok plasztikusan és szuggesztíven ábrázolják a különböző szereplők viselkedését, ezen keresztül pedig a gyárosok, bankárok és munkások egymással szemben álló világát, mint a mű kibékíthetetlen alapkonfliktusát.

Viskóváros Łódź peremén, az összetákolt házacskák előtt szegényes göncökbe bújtatott felnőttek és gyerekek. Az utóbbiak ülnek, összegyűjtött palackokat raknak nagy szatyrokba, a felnőttek egy része némán a semmibe vagy a kamerába tekint, mint a régi fotókon volt szokás, a többiek pedig rajokban dolgozni indulnak a távolban sötéten füstölő gyárkémenyek felé. A munkások ezekben a képsorokban nem egyénileg, hanem csoportosan, sokaságként jelennek meg. A kézből, helyenként nagylátószögű objektívvel fotografált, ideges ritmusú beállításokat Wojciech Kilarnek a szövőgépek hangját idéző, dobokra és más ütős hangszerekre komponált, nyugtalanságot sugárzó zenéje kíséri. Wajda instrukciójának eleget téve, Kilar olyan zenei struktúrát alkotott, hogy abban mindegyik főtémának és hősnek saját zenei motívuma legyen, s ezek a témák és a szereplők megjelenésekor visszatérő módon ismétlődjenek,

Vágás: A zálogos Wilczek (Wojciech Siemion) otthonában térdre borulva fohászkodik a teremtőhöz. A zálogos közvetítő státusú személy. A munkásoknál jobban él, velük fölényesen és durván viselkedik, ha teheti, átveri őket, ambíciói az urak világa felé ösztökélik.

Vágás: távoli kémények, a függőlegesek grafikai drámája.

Vágás: Bucholc (Andrzej Szalawski) a dúsgazdag és nagyhatalmú német gyáros – sokak szerint a tolvajok fejedelme – reggeli imája. Bucholc öreg, testi fogyatékos, tolószékkel járó, beteg és gonosz lelkű ember. A térdeplő gyáros közeli-

jéről a kamera diszkréten kinyit, hátrakocsizik, látjuk a tágas, konzervatív ízlést követő bútorokkal és drága műtárgyakkal berendezett szalont, amelynek sarkában fehér kesztyűs inas várja gazdája utasításait.

Vágás: Kémények, üzemcsarnokok egyre rövidebb képei

Vágás: Ismét előkelően tágas, gazdagon berendezett szalon: Grünspan (Stanisław Igar) bankár és néhány zsidó hitsorsosának közös imája. Az ima végén a bankár szokás szerint 1-1 rubellel honorálja segítői tevékenységét, ám egyikük énekével elégedetlen volt, ezért ezúttal csak hetvenöt kopejkát ad neki.

Vágás: Egyre közelebb képekben látjuk a gyárba siető szegényeket. A felső gépállásokat félközeli fahrtok és totálok váltják fel, amelyekben már látszódik a gyárkapu.

Vágás: Karol Borowiecki (Daniel Olbrychski), Maks Baum (Andrzej Seweryn) és Moryc Welt (Wojciech Pszoniak), a három egymással barátságban levő fiatal ember egy erdőben éppen azt a területet méri le, amelyen majd felépül hármójuk nagy álma: a textilgyár. A munka végeztével hűtött pezsgő várja az elegáns fiatalurakat. Ekkor hangzik el Welt szájából a startállapot tréfás összefoglalása, amelyet gyakran ismételnek meg a filmben: „Nekem sincs semmim, neked sincs semmid, neki sincs semmije, hármónknak együtt pontosan annyi van, amennyi elég egy gyáralapításhoz.”

Vágás: a vonuló munkástömegek egyre rövidebb beállításai. Megszólnak a gyárak szirénái.

Vágás: A reggeli nap barátságos fényében Wilczek zálogos szertartásos módon kinyitja üzletét, majd a szokott nyegleséggel a kölcsönért rimánkodó aszsonyok felé int: Naaa!

Így kezdődött el egy átlagos nap a korabeli Łódźban.

A művek forrásvidéke

Talán a korábbiakban a teljesség igénye nélkül leírt címek alapján is megállapítható, hogy Andrzej Wajda szívesen fordult irodalmi alapanyaghoz, az általa rendezett egész estét betöltő 40 játékfilm (mozifilm) közül 37 forgatókönyve készült rangos lengyel szerző vagy a világirodalom ismert alkotójának művéből (Adam Mickiewicz, Jarosław Iwaszkiewicz, Bohdan Czeszko, Stefan Zeromski, Jerzy Andrzejewski, Aleksander Fredro, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Brandys, Władysław Reymont, Sveta Lukic, Aleksander Scibor-Rylski, Janusz Glowacki, Rolf Hochhuth, Fjodor Mihajlovič Dosztojevszkij, Márai Sándor), a rendező legfeljebb a forgatókönyvek írásában vett részt. Az irodalmi remekművek döntő mértékű reprezentációja nagy mértékben járult hozzá ahhoz, hogy Andrzej Wajda filmalkotói életműve tartalmában, jellegében és stílusában is egyedülálló mozgóképi képviselője legyen a lengyel szellemnek. Az irodalmi források nem gyengítették a művek személyességét, hiszen Wajda mindig is szuverén látásmódú szerzői filmes volt, akinek megszólalásai az ötvenes évek óta egészen

nemrég bekövetkezett haláláig mindig számot tarthattak a lengyel és a nemzetközi közvélemény érdeklődésére. A szakma és a közönség figyelme akkor is megnyilvánult iránta, amikor egyik-másik filmje gyengébbre sikerült.

De nemcsak negyven játékfilm alkotja ezt a rendkívüli életművet, hanem számos dokumentumfilm, televíziós film és több mint negyven színházi rendezés Krakkóban (Stary Teatr), Varsóban (Współczesny Teatr, Ateneum Teatr, Powszechny Teatr) és a nagyvilág számos kiemelkedő színházi műhelyében: Tokiótól Budapestig,⁸ a Schaubühnétől a moszkvai Szovremennyik Színházig.

Honnan jöttek? Kik is ők voltaképpen? A lengyel iskola

Andrzej Wajda pályája legelején, az ötvenes évek első felében asszisztensként dolgozott a kor rangos és tekintélyes filmalkotójának számító Aleksander Ford mellett. Eredetileg *A mi nemzedékünk* (1954) is Ford rendezte volna, ám a nagy pedagógiai érzékkel megáldott mester nagyvonalúan átadta a feladatot fiatal kollégájának, azzal a támogató gesztussal, hogy művészeti konzultánsként viszont szívesen vállal szerepet a produkcióban.

1943-ban vagyunk, Lengyelország kettős megszállás alatt van, ám érthetően ezúttal csak német katonákat látunk. A film Varsó külvárosának, a kátránypapírral lefedett viskók alkotta munkásnegyednek a leírásával kezdődik. Innen származnak a film tizenéves hősei, köztük Stach (Tadeusz Łomnicki), Jasio (Tadeusz Janczar), Dorota (Urszula Modrzynska) és a többiek, akik szénlopással és más alkalmi munkával segítik családjuk megélhetését. A Bohdan Czeszko novellája alapján készített film az ő nevelődésüket és gyorsított felnőtté válásukat mutatja be, amely ugyanakkor a rendező nemzedékének társadalmi és történelmi tapasztalatait is magában sűríti. Ezek a fiatal emberek a két megszálló hatalom által leigázott ország keserves viszonyai között arra törekszenek, hogy a megaláztatásokat túlélve felismerjék, hol a helyük a világban. Ez a film még őszintén és naivan hisz abban, hogy a kommunisták az ország üdvét keresik, plebejus kritikával ábrázolja a szegények kizsákmányolását, a fiatal hősök jövőjét pedig a korszellemnek megfelelően a kommunisták oldalán jelöli ki.

Ezzel együtt *A mi nemzedékünk* azért tekinthető fontosnak, mert kollektív névjegyként a lengyel iskola nyitófilmje, amelyben bemutatkozik csaknem mindenki, aki az elkövetkező években számottevő szerepet játszik majd a lengyel filméletben. A rendező mellett ott találjuk a forgatócsoportban az asszisztens Kazimierz Kutzot, a szilézia témák későbbi rendezőjét, az operatőr Jerzy Lipmant, a kölyökképű Roman Polanskit, no meg a sokra hivatott színészeket, Tadeusz Łomnickit, Tadeusz Janczart és Zbigniew Cybulskit.

8 1994-ben a budapesti Nemzeti Színházban Ablonczy László igazgató felkérésére a *Menyegzőt* rendezte meg.

A rendező következő munkája folytatja a kollektív háborús tapasztalatok feldolgozását, s mindjárt tabut sértve a varsói felkelés tragédiáját idézi fel. A varsói felkelésről évtizedekig nem lehetett őszintén szólni, a Honi Hadsereg pedig tiltott témának számított a közbeszédben, tagjait még az ötvenes években is üldözte a belügyi hatóság. Zadra hadnagy (Wieńczysław Gliński), a film főalakja azt az utasítást kapja feletteseitől, a Honi Hadsereg parancsnokságától, hogy megmaradt embereivel a város csatornarendszerén keresztül jusson el a kijelölt célra. A felkelés 56. napján a túlerőben levő németek győzelme már csak idő kérdése, a város csupa rom, bombák vájta kráterek és kiégett házak mindenütt. Zadra nem akar levonulni, harcolni akar, főnökei azonban hajthatatlanok. Wajda mindjárt az elején bámulatos érzékkel teremti meg az egyénítés és a csoporthoz tartozás dialektikáját. A *Csatorna* hősei varsói átlagemberek, akiket a háború szeszélye sodort egymás mellé, ami közös bennük, az az, hogy egyéni arcú, szerethető hazafiak, akik mérlegelés nélkül teszik kockára életüket.

A film nagyobbik része a föld alatt játszódik, ahol a felkelők három részre tagozódva keresik a kijáratot. Roppant nehéz próbatétel ez, bűdös van és sötét, az emberek éhesen, szomjasan és elgyötörten vonszolják magukat a térdig érő mocskos vízben. Stokrotka (Teresa Izewska) és barátja, a kimerültségtől járnai alig bíró Korab (Tadeusz Janczar) egyszer csak fényességet látnak maguk előtt, ám a kijutás lehetetlen, a csatornát vasrács választja el a külvilágtól. A kamera ekkor a lány arcáról balra igazít, s feltűnik a túlsó part, ahol – mint tudjuk – a szovjet hadsereg várakozik utasításra készen. Ugyanilyen tömör képi beszéd a film vége, amikor a csatornából kimászó Zadra hirtelen támadt indulatában lelövi az őt eddig félrevezető Kula őrmestert, s megérti, hogy mögöttük már nincs senki, azaz a többiek valószínűleg már elpusztultak. Ő viszont nem akar német kézre jutni, ezért mászik vissza – miközben eszelősen övéit szólítja – a csatornába.

A *Csatorna* a pálya és a lengyel filmiskola első remekműve, joggal hódította el a film a cannes-i zsűri különdíját, s vívta ki a nemzetközi filmélet elismerését. Ezt a filmet követte Andrzej Wajda máig legismertebb s tán legnépszerűbb műve, a *Hamu és gyémánt*, amely ismételten irodalmi alkotás, Jerzy Andrzejewski elbeszélése alapján készült. Ebben a filmben Andrzej Wajda újfent tilosba hajtott, s a Honi Hadsereg katonájának drámai sorsába ágyazta a fölösleges áldozat problematikáját. A film elkészítését az tette lehetővé, hogy Gomulka hatalomátvételét követően afféle átmeneti helyzet volt a kulturális irányításban, s bár Andrzejewski könyvét korábban Antoni Bohdziewicz és Wanda Jakubowska is szerette volna filmre vinni, ám az utóbbiakat elutasították – Wajda szerint nem voltak elég kitartóak –, ez a forgatókönyv viszont zöld lámpát kapott.

A *Hamu és gyémánt* a béke első napján, a már nem és még nem bizonytalanságokkal terhelt zónájában játszódik. Főhőse Maciek Chelmicki (Zbigniew Cybulski) a Honi Hadsereg katonája, aki akkor kap parancsot egy kommunista funkcionárius megölésére, amikor ez a cselekedet már értelmetlen, fölösleges, hiszen a háború befejeződött, a szövetségesek Lengyelországot átengedték a szovjeteknek, eldőlt tehát, hogy kik fogják az országot kormányozni. Maciek szíve

szerint befejezné a katonáskodást, udvarolna, hisz a szemünk láttára lett szerelmes Krystynába (Ewa Krzyżewska), ám a mindenkori parancs teljesítésének belé ivódott reflexe egyelőre erősebb benne a józan ítélőképességnél, ezért némi vonakodás után megöli Szczukát, a párttitkárt. Maciek tette érthető szervezeten és emberileg egyaránt – a Honi Hadsereg tagjai csakúgy, mint az ország túlnyomó többsége ellenszenvvel viseltetett a szovjetek által támogatott kommunisták iránt –, ám ez a cselekedet drámai vétségnek bizonyul. Noha a párttitkár a győztesek oldalán, a Szovjetunióból érkezett haza, nem érződik benne semmiféle hatalmi gőg, ellenkezőleg, olyan ember benyomását kelti, aki jót akar Lengyelországnak. Maga is megtapasztalt már egyet s mást az életben, évekkor ezelőtt gyermekét kénytelen volt másoknál elhelyezni, akik olyannyira hazafias szellemben nevelték, hogy a fiatalember most apjával szemben, Maciekék oldalán áll. Egy film jelentésszerkezete mindig felszívja saját korának szellemiségét is. Szczuka alakjához az a közbizalom is hozzárendelődött, amit 1956 után a lengyeltség a frissen hatalomra került Gomulka iránt táplált. A tragédia kettőséget pontosan fejezi ki az a beállítás, amelyben a lövést követően az öreg a távoli tűzijáték fényei előtt mintegy rázuhan a fiatalemberre, belekapaszkodik, egy pillanatig ketten egy testet alkotva. A film vége is sokat idézett remeklés. Közben a Metropol Szállóban mulató társaság egy fájdalomosan gyönyörű polonézzel búcsúzik a régi Lengyelországtól, Macieknek is menekülnie kell. Eleinte úgy néz ki, hogy egéruat nyer, a rendőrök szinte véletlenül veszik észre, megpróbál elfutni, ám egy golyó halálosan megsebesíti. Hosszan elhúzódó haláltusájának egy szemétdombon lesz vége.

Andrzej Wajda úgy ábrázolja egy történelmi pillanat drámai igazságát, hogy egyik hőst sem alázza meg méltóságában, mindegyiknek megvan a maga rész-igazsága. Bár szíve egyértelműen Maciekhez húz – a rendező tudatosan törekedett arra, hogy nemzedéktársa, a Honi Hadsereg katonája szerethető legyen a nézők számára –, alkotóként mégsem sajátítja ki az igazságot számára. Tragédiája azért megrendítő, mert halálával mindenki veszített: szerelme, Krystyna csakúgy, mint eszme és harcostársai. Maciek Chelmicki halálával és a többi hős előtti tisztelgéssel Andrzej Wajda elsőként siratta el nemzedéktársait, azokat a Honi Hadseregben szolgált fiúkat és lányokat, akik a Lengyel Népköztársaság hivatalos álláspontja szerint „földalatti bandák”, bűnözők voltak.

A *Hamu és gyémánt* már felvonultatja a rendező anyagkezelésének számos jellemző sajátosságát, így a patetikus és az ironikus beszédmód váltakozását, a karakterek kétarcúságát, a beállítások képzőművészeti tökélyű megkomponáltságát, a terek mélységi tagoltságát, melyek a későbbiekben csaknem valamennyi Wajda-műben fellelhetők lesznek. Mint más vonatkozásban már utaltunk rá, a film tele van olyan nagy kifejezőerejű, hol szimbolikus, hol allegorikus beállításokkal, amelyek mélyen bevésődnek a néző emlékezetébe. Ilyen kép a film eleji kápolna, a templomban látható felfordított feszület, a harcokban elesett hősök emlékére meggyújtott vodkával teli poharak, a polonézre táncoló társaság vagy Maciek film végi haláltusája. A tartalmi és formai konfliktusokra épülő

komponálás, a kisebb és nagyobb egységeknek a szüntelen ellentétekre osztódása örökös feszültségben tartja a kompozíciót, minden önmaga ellentétébe fordul, és vice versa. Paul Coates Aleksander Jackiewicz korabeli elemzésére támaszkodva hívja fel a figyelmet például a Cybulski játszotta hős személyiségének kettősségére, a szív és az ész, a brutalitás és a kedvesség, a játékos és a komoly, a masculin és feminin vonások összefonódására.⁹ Az ellentétes mozgások még az olyan játékos udvarlási mozzanatokot is áthatják, mint amikor Maciek a bárpulton játszik a vodkás poharakkal, hol Krystyna felé tolja, hol hirtelen visszahúzza azokat.

A II. világháború ciklusát a *Lotna* zárja le, mintegy szimbolikus módon foglalva össze a lengyel tragédia mibenlétét. *Lotna* egy gyönyörű fehér huszárló, amelyet mindenki csodál, mindenki irigy soros gazdájára, de amely mindig a biztos halált hozza arra, akihez kerül. Először Chodakiewicz kapitányt (Jerzy Pichelski) viszi halálba, aztán Grabowski kadétot (Jerzy Moes), végül két tiszt rivalizálása eredményeképp az állat megsérül, ezért Laton őrmester arra kényszerül, hogy végezzen vele. A film tisztelgés és búcsú. A rendező, aki gyermekként jól ismerte az ulánusok mindennapjait, most főhajtással búcsúzik tőlük. A filmben gyakorta látjuk reménytelen és hősieles küzdelmüket a német tankok ellenében, amin olykor ma is szokás értetlenül gúnyolódni – fakardokkal a tankok ellen? –, ám tudni kell, hogy a lengyel lovasság a háború első két hetében több mint ötvenezres veszteséget okozott a Wehrmachtnek, másrészt a lovasság bevetése korántsem nosztalgikus gesztus volt Edward-Rydz Smigly tábornagy¹⁰ részéről – kinek képe feltűnik a filmben –, hanem kényszer, a lengyel hadsereg ugyanis nem rendelkezett elegendő mennyiségű gépesített egységgel.

A lovak nemcsak a *Lotnában* játszanak fontos szerepet, hanem rendszeresen felbukkannak az életmű számos darabjában. Ábrázolásmódjuk változó, szemantikailag azonban mindig a lengyeltséghez kapcsolódó vizuális és érzelmi asszociációknak a tárgyias hordozói. Mivel a tradíció részét alkotják, pusztulásuk a nemzet veszteségét fejezi ki. A lovasság a *Lotnához* hasonló módon tűnik fel a *Szerelmi krónika* elején és később, amikor Kilar gyönyörűen fájdalmas galoppzenéjére masíroznak a katonák a háború előestéjén. Wajda mindig szeretettel és keserűséggel vegyes nosztalgiával ábrázolja a lovasságot, szinte belefeledkezik a lovak látványába (*A légió, Minden eladó, Nyirfaliget, A wilkói kisasszonyok, Pan Tadeusz*).

Noha a *Lotnával* lezárul a lengyel iskolához tartozó háborús filmek sorozata, valójában csak ideiglenes felfüggesztésről beszélhetünk, mivelhogy a lengyel iskola zárókövét majd csak a *Katyn* jelenti Andrzej Wajda életművében. A lengyel tragédia olyan élményforrás számára, amelyhez időről időre visszatér, hogy új és új aspektusból értelmezze azt. A már említettek mellett ide sorolható a *Szerelmi krónika* (1986) és a *Gyűrű koronás sassal* (1992) is.

9 Paul Coates: *The Red and the White*. London, 2005, Wallflower Press, 30.

10 Edward-Rydz Smigly marsall a háború kitörésekor a Lengyel Hadsereg főparancsnoka volt.

Zsidó sors–lengyel sors

A háborús témakörön belül külön vonulatot alkotnak a lengyel zsidóság drámai sorsát feldolgozó művek, így az 1961-ben forgatott *Sámson*, a *Tájkép csata után* (1970), a *Korczak* (1990), valamint a *Nagyhét* (1995). Az első kettő még szenvedő igeragozásban fogalmaz, a *Sámson* hőse éppúgy sérült személyiségében horrozza az értelemmel alig felfogható megpróbáltatásokat, mint a *Tájkép csata után* koncentrációs tábor túlélő főalakjai, Tadeusz (Daniel Olbrychski) és Nina (Stanislawa Celinska). Tadeusz, bár túl van a poklon, azonban annyira hozzászokott a lefokozottsághoz, hogy nem tud mit kezdeni a táboron kívüli élettel. Ezért van az, hogy eleinte újra és újra visszamenekül a megszokott környezetbe, nehezen birkózik meg a szabadsággal. Mehetne külföldre, mint Nina – akinek életét azonban kioltja egy ostoba golyó –, ám a fiatalember költő, elválaszthatatlanul hozzátartozik ahhoz a nyelvi és szellemi közösséghez, amelybe beleszületett.

Tadeusz nem maga választotta sorsát, Korczak doktor (Wojciech Pszoniak) viszont, a róla szóló film hőse igen. Benne egyetlen pillanatra se merül fel a kétség, amikor alapkérdésekben kell döntenie. Alakjában Wajda az etikailag megformált személyiség cselekvési esélyeit kutatja a pokol tornácán. A film hőse a *Márványember* Agnieszkiájának, *Az ígéret földje* Ankájának lelki padtársa, aki minél inkább elaljasodik körülötte a világ, annál pontosabban tudja a dolgát. Az orvos annyiban romantikus karakter – s ilyenképpen helye van az életmű gondolati centrumához tartozó hősök sorában –, hogy nem fogadja el az adott világot, csak nem harcosként küzd ellene, hanem a gyengék gyámolítójaként. Korczak doktor a háború alatt árvaházat vezet a varsói gettóban. A körülmények napról napra romlanak, egyre nehezebb a legszükségesebb élelmiszereket előteremteni. Neki, mint nemzetközi szaktekinélynek lenne módja egy több ízben is felkínált útlevelemel megúszni a legrosszabbat, ám elmenekülhet-e a komisz próbatételek elől az, kinek legfőbb szenvedélye a gyermek, a jóság sugárzása a szeretetre leginkább rászoruló felé? Inkább árváival tart a Treblinkába zakatoló vonattal.

Akárcsak *Az ígéret földje* esetében, a *Korczak* bemutatásakor is elhangzott az antiszemizmus vádja a nemzetközi, főként francia sajtóban, mivelhogy a film némely zsidó karaktere vagy a Korczaknak útlevelet szerzők morálisan kifogásolható módon viselkednek. A támadásokat Claude Lanzmann indította el, ám Agnieszka Holland, a *Korczak* forgatókönyvírója, majd Adam Michnik megvédték honfitársukat. „Wajda filmjei sohasem provokáltak etnikai gyűlöletet, sohasem ábrázolták az antiszemizmust másként, mint visszatetszéssel” – írta Michnik.¹¹ Wajda művészi világképe határozott és egyértelmű premisszákon nyugszik, amit később az 1995-ben készített *Nagyhét*ben is megismétel: az emberi rossz, a gyengeség, a bűn szükségszerűen ott jelenik meg, ahol nagy a nyomó-

11 Adam Michnik: Wajda és kora = *Lettre International*, 2001 ősz, 42.

rúság. Az emberek, tartozzanak bármelyik etnikumhoz vagy kulturális közösséghez, sohasem születnek eleve rossznak, gonosszá a körülmények szorításában válnak. Vagy azért, mert eleve megfosztották őket attól a tudástól, hogy képesek legyenek értelmezni környezetük és a világ dolgait. Tipikus példa erre a *Nagyhét* házmester asszonya. Az időpont 1943 nagy hete, amikor a németek elhatározzák a gettó felszámolását. Ebben a filmjében a rendező arra volt kíváncsi, hogy hogyan viselkedtek az átlaglengyelek, akik a német törvények alapján maguk is rabszolgalétre voltak ítélve? A rendelkezések értelmében mindenkit megbüntetnek, aki zsidót bújtat, vagy akinek tudomása van ilyenről, és nem jelenti azt a hatóságnak. Piotrowska asszony (Bożena Dykiel) az együgyű házfelügyelő egész nap szenved dologtalan és naplopó férjétől (Cezary Pazura), süt, főz, vasal, takarít a társadalmi státusukat pontosan kifejező szuterénlakásban. Az asszonynak kevés jó jutott az életben, szeretetlenségben élt, elhízott, a lelke pedig gonosszá vált. Amikor tudomása lesz arról, hogy Maleckiék egy zsidó fiatalasszonyt, Irenát (Beata Fudalej) bújtatják, a házmesterné nyomban fontoskodni kezd, mert végre talált valakit, aki még nála is szerencsétlenebb helyzetben van, s aki felett némi ármánykodással végre ő dominálhat.

Hatvanas évek – távol és közel

A hatvanas évek elején, a háborús trilógia után Andrzej Wajda már nemzetközi rangú filmrendező, akinek munkái minden alkalommal figyelmet keltenek. Most egy időre felhagy a közvetlen múlt, a háborús kataklizmák ábrázolásával, s részben kortársai felé fordítja tekintetét, részben visszahátrál az időben, hogy a nemzet múltjában keressen magyarázatot a lengyelség sorsproblémáira.

Ez utóbbi jegyében készítette el Aleksander Scibor-Rylskinek a Stefan Żeromski *Hamvak* című regénye alapján írott forgatókönyvéből *A légió* című filmjét. A közel négy óra hosszúságú mű műfaját tekintve filmregény, amely a helyszínek, a cselekmények, a tárgyak és karakterek totalitásával ábrázolta a három részre osztott ország kényszer szülte Napóleon-imádatát. Mint a legtöbb illúzió, ez is becsapta a hősokeket, akik azért sorakoztak fel a császár oldalán, hogy a szabadságért, végső soron hazájuk függetlenségéért harcoljanak, e helyett csalódottan tapasztalták, hogy a hódító háborúk során apácák megerőszakolására, kivégzésekre, San Domingóban pedig a rabszolga felkelés leverésére használták fel őket.

A légiót a korabeli kritika vegyesen fogadta, mai szemmel nézve a szakmai fejlődés nélkülözhetetlen stádiumaként értelmezhető. A film tele van vizuális remeklésekkel, a rendező láthatóan élvezte, hogy időben és térben távoli pólusok között egyensúlyozhat.

A távoli múlt után Wajda arra volt kíváncsi, hogy milyen a világ fiatalként és békeidőben? A jelen inspirációjának eredményeként született meg az *Ártatlan*

varázslók (1960), a *Húszévesek szerelme* (1962) általa jegyzett epizódja – a többi részt Françoise Truffaut, Renzo Rossellini, Marcel Ophüls és Shintaro Ishihara készítették –, a *Minden eladó* (1969) és a *Légyfogó* (1969).

Ebből a sorból a főmű egyértelműen a *Minden eladó*, amely mérlegkészítő szenvedélyével, vallomásos lírájával és modernista képvezetésével Wajda érett alkotása. Tárgya a hiány. Meghalt Zbigniew Cybulski, a rendező barátja és jobbik éneje. Ki volt ő, mit jelentett a szerelmének, a barátainak és munkatársainak, hogyan folytassák a munkát, ki állhat az elvesztett barát helyére a készülő filmben? Bár a történet előterében a hősök Maciekhez fűződő viszonyának a tisztázása és az emlékek felkutatása áll, a *Minden eladó* Andrzej Wajda vívódásának is dokumentuma. Az utóbbira számos motívum utal a lovak látványos futtatásába való belefeledkezéstől a filmforgatás ironikus és önreflexív jeleneteiig, de az önkeresés legbeszédesebb mozzanata az, amikor a Lapicki által alakított rendező annak a Wróblewskinek a kiállítására tér be, aki a krakói Szépművészeti Akadémián Andrzej Wajda egyik legjobb barátja volt, és akiről nemrég, halála előtt néhány hónappal dokumentumfilmet forgatott (*Wróblewski Andrzej Wajda szerint*, 2016). A vonatbalesetben elhunyt színész megidézését végül is nem koronázhatja siker, akivel együtt teremtették meg Maciek mitikus lényét, nincs többé, a titok megfejthetetlen, sem a hátizsák, sem a bádobögre, sem a napszemüveg nem való már semmire sem. Az új csillag, Daniel Olbrychski pedig már akkor lázad a szerep ellen, amikor még meg sem kapta azt.

Hetvenes évek – a magasiskola ideje

Ha Andrzej Wajda életművében az ötvenes éveket a bemutatkozás, a következő évtizedet a mesterségbeli érés, a különböző stílusok és formakonstrukciók kipróbálásának korszakaként értelmezzük, akkor a 70-es éveket joggal tekinthetjük az érett férfikor idejének. Természetesen minden viszonylagos, nem arról van szó, hogy a *Csatorna* rendezője ne teljes fegyverzetben lépett volna elénk, ám még a legnagyobb életművek sem egyenletesek, rendszerint a beteljesülés különböző fokozatai váltják egymást. A tárgyalt időszak mindenesetre a pálya legsikeresebb periódusai közé tartozik. Többnyire olyan művek jegyzik ezeket az éveket, amelyek jelentős irodalmi alkotások alapján születtek. Így mindjárt az évtized elején a *Nyirfaliget* (Jarosław Iwaszkiewicz), a *Tájkép csata után* (Tadeusz Borowski), aztán 1972-ben a *Pilátus és a többiek* (Mihail Bulgakov), 1973-ban a *Menyegző* (Stanisław Wyspiański), 1975-ben *Az ígéret földje* (Władysław Reymont), ezt követte 1976-ban az *Árnyékvonal* (Joseph Conrad), 1977-ben a *Máróányember* (Aleksander Scibor-Rylsky), 1978-ban az *Érzéstelenítés nélkül*, 1980-ban *A karmester*, 1981-ben a *Vasember*, végül 1983-ban a *Danton* (Stanisława Przybyszewska), mely utóbbit a legtöbb szakíró tartalma alapján ehhez a 70-es években elkezdett alkotói korszakhoz sorol. Páratlan teljesít-

mény, nem hinném, hogy sok ehhez hasonló sorozat fordult elő az egyetemes filmtörténetben.

A lengyel filmszakma 2015-ben *Az ígéret földjét* a lengyel filmtörténet legjobb filmjének választotta, de csaknem mindegyik említett mű jelentékeny alkotás. *A wilkói kisasszonyok* például azért, mert ezúttal nem a történelem színterén, hanem az emlékek, az érzelmek és a beteljesületlen vágyak világában ábrázolta az embert, a *Márványember* pedig azért, mert az 1981-ben készített *Vasember*-rel együtt részese lett a lengyel társadalom szabadságharcának.

Az ígéret földjében Wajda *A légióval* megkezdett múltképet építette tovább. Úgy beszélt el a vérben és verítékben megszületett lengyel kapitalizmus kezdetét, hogy a jelenségvilág mögött a lengyelség és a történelem viszonyának korokon átívelő, általánosabb és rejtettebb törvényeit is kitapogatta. Ez a mélyebb tartalom a tethhez való viszonyt jelenti, mely viszony ismeretesen a XIX. századi romantikában is hangsúlyos szerepet játszott. Egyáltalán nem tekinthető véletlennek, hogy a 70-es évek társadalmi válságsorozatának kezdetén Wajdát több filmjében is a cselekvés mibenléte – hiánya, illetve a cselekvő ember drámája – foglalkoztatta. Nemcsak *Az ígéret földjében*, hanem előzőleg már a *Menyegzőben*, majd később a *Márványemberben* és a *Vasemberben* is. Mintha megmaradtak volna benne *Az ígéret földje* Kessler gyárosának szavai a lengyelekről. „Maguk, lengyelek tehetségesek – mondja Kessler –, de a munkájuk, egész életük, irodalmuk, zenéjük, művészetük mind csak hangzatos frázis. Maguk még neki sem fogtak valaminek, és már bele is buktak. Maguk kiválóak a flörtben, mindennel csak flörtölnek.”

A Menyegző – amelyet Wajda először színházban, a krakkói Teatr Stary színpadán, majd 1994-ben a budapesti Nemzeti Színházban rendezett meg – a folklór és a líra kettős stilizációjával megalkotott remekmű, amely a realitás, az álom és a sejtetés egymáshoz társításával teszi fel azt a kérdést, hogy milyenek is ők, lengyelek voltaképpen? Noha a film mindvégig a zene, a tánc, a ritmus és a látvány közegében marad, s semmiféle direkt politikai felszólítást nem intéz a kor emberéhez, Kovács István alábbi kérdésének jogosságát az azóta eltelt idő is igazolta: „Miért pont a tengerparti sortüzeket követő hónapokban fordult Wajda Wyspianski drámája felé? Vajon az 1968-as és az 1970-es események keserű történelmi leckéje nyomán azt akarta volna bemutatni, hogy az értelmiség és a kétkezi munkások szolidaritása pusztá álom vagy politikai frázis csupán? Vagy mégsem? Hiszen ez az álom 1976-tól kezdve mind körülírhatóbb valóság, politikai hatóerő lett”¹² – írta a szerző. Éppen ezek a kérdések érdekelték a rendezőt. Wajda szerint Wyspianski azt kérdezi a menyegző minden egyes vendégétől, hogy „Ki vagy te? [...] Képes vagy-e kivívni a magad és a jövő nemzedékek számára a szabadságot? Képesek a lengyel értelmiségiek és a lengyel művészek élére állni a parasztságnak, amely ma az egyetlen reális társadalmi erő ebben a gazdaságilag és kulturálisan elmaradott országban? Wyspianski nemcsak

12 Kovács István: *Lengyel legendák = Filmvilág*, 1989/09.

kérdez, de a verdiktet is kimondja: nem vagytok érettek a szabadságra, csak forogtok a pangásnak és a kábultságnak ebben a megveszekedett táncában.”¹³ Azt már a Gierek-korszak első éveitől tapasztalni lehetett, hogy a sikerpropaganda spanyolfala mögött elégedetlenek a tömegek, növekszik a társadalmi nyomorúság. Ebben a helyzetben Wajda tehát hangsúlyozottan a társadalmi cselekvés, a tett lehetőségét kutatja. A *Menyegző* még csak sugallta a rossz tradícióból való kilépést, a következő filmben viszont megjelenik ugyan a tett, de úgy jelenik meg, hogy nem társulnak mellé a kívánatos etikai értékek. Az *ígéret földje* a majdani függetlenséghez nélkülözhetetlen nemzeti ipar megteremtésének feltételeit és költségeit mutatja be. Könyörtelen éleslátással és minden illúzió nélkül.

A színhely a textiliparáról nevezetesen, akkortájt Oroszországhoz tartozó Lódz, az időpont a XIX. század vége. A kompozíció előterében három ambiciózus fiatalember, a lengyel Karol Borowiecki, a zsidó Moryc Welt és a német Maks Braun barátságon alapuló szövetsége modellezi a kor domináns tartalmait. Borowiecki és Braun a termeléshez értenek, Welt a pénzhez. Mindhárman tanult és tehetséges fiatalok, akik arra törekednek, hogy kilépve az alkalmazotti szerepkörből, saját gyárat alapíthassanak. Ehhez azonban tőke kell, ami eleinte hiányzik.

Wajda az eredeti Reymont regény dús embervegetációját a három főalak köré csoportosította, így mindhármuknak saját altémákra tagolt cselekményszála van, ezek hol egymásba fonódva, hol egymással párhuzamosan futnak a végkifejlet felé. Az altémák egyrészt a kor jellegzetes karaktereihez, tőkészekhez, üzemvezetőkhöz, bankárokhöz, uzorásokhoz, másrészt a faluról városba költöző s ott ipari proletáriátussá szerveződő munkástömegekhez kapcsolódnak. A három főalak közül Borowiecki felmenői képviselik a lengyel múltat, immár 400 éve tartoznak a lengyel nemességhez, ezért aztán a jó erkölcsök és jó szokások tradícióját megtestesítő öreg Borowiecki nem is nézi jó szemmel a fia és barátai által képviselt ifjú kapitalisták törekvéseit, a váltók, kamatok, biztosítási csalások világát, ahol mindenki mindenkinek a farkasa. Az eredeti tőkefelhalmozás kora gengszterek, ügyeskedők és szerencselovagok versengése, ahol nincs helyük a morális értékeknek. Maks Braun apja például hiába ragaszkodik a paternalista manufaktúra kedélyes világához, műhelyének sorsa a csőd és a pusztulás. Braun az öreg Borowieckivel együtt testesítik meg a múlt, a privilégiumok és a formák világát. A kapitalizmus a privilégiumok és az erkölcsi formalitások üres etikettje helyett a morális elveket semmibe vevő szabad versengés eszméjét hirdeti meg. A filmben mindennaposak a szándékos gyújtogatások, a biztosítási csalások, egy ízben Moryc Welt is szabályosan átveri a neki kölcsönt nyújtó Grünspant, hogy utána belenézzen a kamerába, és cinkosan összekacsintson a nézővel.

A filmben Borowiecki sorsának drámai tétje az, hogy vajon a hozzá hasonló lengyelek fel tudnak-e nőni a kor követelményeihez, ami az adott helyzetben

13 Andrzej Wajda: *My Films*, uo. 98.

azt jelenti, hogy képesek-e lemondani a nemesi privilégiumokról, és megszabadulni a tradíció jármától? Borowiecki tisztában van a feladatával, képes megérteni az idők szavát, és szembefordul a tradícióval. „Mit segítenek nekem az ősök, amikor a gyárhoz hitelre van szükségem. És a zsidók majd adnak. Nem akarok tovább másokat szolgálni. Tehát meg kell szabadulnom a múlttól, a nemességtől” – mondja egyszer. A főhős tisztában van azzal, hogy lengyelként vetélytársak veszik körül, hogy nehéz lesz a tőkerős németekkel megküzdeni. Gyorsan megtanulja, hogy nincs helye semmiféle paternalizmusnak, a munkásokat ki kell zsákmányolni, a szerencsétlenekkel nem kell törődni, a riválisokat pedig bármi áron meg kell előzni. Ezért szűnik meg kapcsolata menyasszonyával, a nemes lelkű, morális értékeket képviselő Ankával (Anna Nehrebecka). Elválásuknak nemcsak az az oka, hogy Ankának rendre megesik a szíve a szegényeken, mindenkin segít, míg férje úgy tartja, hogy aki bajba jutott, „dögöljön meg”, hisz hasznót már nem hajt. A két embert csakugyan egy világ választja el. Anka passzív, Karol viszont aktív, aki dominálni akar. Eszközökben nem válogat. Elszereti a dúsgazdag zsidó pénzember, Zucker (Jerzy Nowak) feleségét, mi több az asszony tőle esik teherbe, amit a férj előtt a csábító természetesen ártatlan képpel tagad. Karol épp kéjutazáson van Lucyvel, amikor sürgőnyt kap, hogy a gyár leégett. Mondanunk sem kell, a tragédiát Zucker bankár készítette elő, aki miután tudomására jut, hogy Karol a vonaton tartózkodik, utasítja egyik emberét a gyár felgyújtására. Zucker öregedő és sértett ember, akit Karol férfiként alázott meg, ez motiválja bosszúját. Amikor a három barát számvetést készít a veszteségről, Maks joggal veti Karol szemére, hogy a tragédia az ő flörtjei miatt történt. Moryc azonban nyomban lengyel barátja pártjára áll, s az így előállott pillanatnyi egyensúlyi helyzetben kérdi Karol a többiektől tettetett nyugalommal, hogy „eszerint én tiszta vagyok?”. A hősnek szüksége van arra, hogy a többiek morálisan felmentsék őt, csakis ennek bizonyosságával lehetséges új lapot nyitnia életében. Mert Karol fejben már barátai előtt jár, több náluk, Moryc szerint ő az igazi Lodzermensch, aki azt is tudja, hogy az nevet, aki a végén nevet. De ez a több azt is jelenti, hogy Karol legbelül egyedül van.

Az ígéret földje záró képsoraiban a rendező a kifejezési eszközök koncentrációjával olyan katartikus hatású finitót produkált, amely még az ő életművében is a legemlékezetesebbek közé tartozik. Miután Karol elveszi a gazdag Müller butácska lányát, eltelik néhány év, és az összes vetélytársa a lába előtt hever, a barátai, Maks és Moryc csakúgy, mint Zucker, Grünspan, Wilczek, az egész Łódź. Kinyílik egy hatalmas ajtó, s előttünk áll Karol, karján a már nagyobbacská gyermekével, felesége, továbbá Müller úr s a teljes díszes família. Ahogy elvonulnak a városi előkelőségek hódoló sorfala előtt, az egyidejűleg fejezi ki a főhős vállalkozásának beteljesülését és Andrzej Wajda finom iróniával kevert keserűségét. Mert az ipari forradalom eredményeként nemcsak a textilipar született meg Łódźban, hanem a falvakról városba került nincstelen és öntudatlan tömegekből létrejött, brutálisan kizsákmányolt ipari proletariátus is. Nagyon fontos hangsúlyozni, hogy pályafutása során Wajda mindig plebejus maradt, aki rész-

véttel fordult a szegények felé, mivel tisztán látta, hogy a társadalmi változások árát mindig a társadalmi piramis alsó részein levők fizetik meg. Amiképpen ebben a filmben is. Karol gyárának udvarán éppen sztrájk van. Odafönn a szalomban a díszes társaság ceremóniáját egy csörömpölve bezúduló hatalmas kő szakítja félbe. Zavar és sápadt tanácstalanság az arcokon. Most mi legyen? Mindenki a gyár új nagyhatalmú tulajdonosától várja a döntést. S Karol most is felnő a feladathoz. „Rendben van. Nincs más kiút: löni!” – hangzik az utasítás.

Borowiecki úgy teljesítette hivatását, hogy morálisan elbukott. De vajon érvényesülhetnek-e történelemben azok, akik a siker érdekében nem hajlandók lemondani az erkölcsi értékektől? Ez a kérdés inspirálta az évtized és a pálya másik remeklésének számító *Márványembert*, nemkülönben ennek párját a *Vasembert*, valamint az erkölcsi nyugtalanság jegyében forgatott többi filmet is.

A főcím alatt Agnieszka (Krystyna Janda) a szőke, energikus és vonzó filmrendező hallgató arra akarja rávenni a televízió egyik szerkesztőjét (Boguslaw Sobczuk), hogy támogassa *Hulló csillagok* című vizsgafilmjét, amely Mateusz Birkutnak, az ötvenes évek legendás sztahanovista kőművesének sorsát dolgozná fel. A szerkesztő régi motoros, nyomban megéri a kockázatot, kifogásokat keres, ám a lány rámenősen állja a vitát. A főnök, ha nehezen is, de végül kiprésel magából egy igent, ám az látszik, hogy Agnieszka keserves harcra számíthat. Amikor kilép a televízió kapuján, fél fordulattal visszanez, és kihívóan beint, mintha csak azt mondaná, „ezt nektek, nem adom meg magam!”. A színésznő visszaemlékezése szerint a próbafelvételek során Wajda ennek a jelenetnek az alapján döntött úgy, hogy övé lesz Agnieszka szerepe.¹⁴

A továbbiakban két szálon fut a cselekmény, Az egyikben Birkut életének, az igazságnak a feltárása folyik, a másikon a fiatal rendezőnő küzdelme a filmet akadályozó erőkkal szemben. Agnieszka és Birkut ugyanannak az ügynek a protagonistái, mindketten az egyszerű emberek világából jöttek, s mindketten egy igazabb világ megteremtéséért küzdenek. A példakép a már halott férfi, a drámai tét pedig az, hogy a rendezőnőnek sikerül-e kiszabadítania őt a diktatúra fogságából. Mert a hatalom nemcsak felhasználta, majd miután kellemetlenné vált, elpusztította Birkutot, hanem a róla szóló információkat is raktárak és archívumok mélyére zárta. Birkut vétsége az, ami az erénye: ez a faluról városba került fiatalember a legnehezebb körülmények közepette is megőrizte erkölcsi tisztaságát. Az élettől semmit sem kapott ingyen, mindenért megfizetett, ettől volt hitele, s ez a tisztesség volt a legnagyobb veszély a hatalmi apparátus számára. A példa megismerése nem pedáns és külsődleges folyamat, miközben a hősnő megismeri az elfeledett hőst, maga is azzá válik, mint példaképe. „Ahogy megismeri Birkutot, elkezd azonosulni vele.”¹⁵ Beszédes tény, hogy a *Vasemberben* az egykori rendezőhallgató már a forradalom érett és bebörtönzött aktivistájaként jelenik meg.

14 Idézi Andrzej Wajda: *My Films*, uo. 134.

15 Janina Falkowska, uo. 125.

Agnieszka hatalmas energiával veti magát a munkába, mindennek utánajár, ha kell, a világ végére is elmegy. Megismerkedik az ünnepezt rendezővel, Burskival (Tadeusz Lomnicki), aki Birkut híradófilmek dokumentátora volt, végignézi a múzeumok és az archívumok összes Birkutra vonatkozó anyagát. Feltárul előttünk a hatalom által manipulált munkaverseny hőisének dicsősége és bukása, látjuk őt diadalmasan és kegyvesztetten, végül a börtön után, amikor megpróbálna mindent előlről kezdeni. Aztán elkövetkezik a pillanat, amikor az addig felvett és összevágott anyagot a rendező megmutatja a televízió vezetőinek. Amíg a főnökök odabent a filmet nézik, Agnieszka tekintetében az igazukban hívó fiatalok bizakodása, hogy talán észreveszik: nem akármilyen anyagot tett le az asztalra. Ám csalódnia kell, a helyzet rosszabb mint sejtette, ezek az emberek már nem képesek a dolgok megítélésére. Tőlük már csak a félelemre, a pozícióféltésre futja.

„Maga felrúgta az összes létező szabályt... mától kezdve nem kap se nyersanyagot, se kamerát” – mondja magából kikelve a tévés szerkesztő. A krízishelyzetbe került lány ezután hazamegy, a további harchoz hátszaga, az otthoniak világa, édesapja szeretete és édesanyjának az emléke nyújt neki erőt. Még szakmai tanácsot is édesapja ad neki, amikor arra biztatja, hogy keresse fel végre azt az embert, akiről a filmet csinálja. Wajda hősnője így jut el Gdanskba, megismerkedik Mateusz Birkuttal (Jerzy Radziwilowicz), s tőle tudja meg, hogy apja már halott.

Andrzej Wajda ebben a filmjében is mesterien egyesíti a különböző elbeszélési módokat. A tragikus képsorokat líraiak követik, hogy rögtön utána metszően ironikusra, majd groteszkre váltsan. Az pedig egyenesen a horror határait feszegeti, amikor az Állambiztonsági Hivatal épületében Witek hosszas várakozást követően bemegy egy helyiségbe, majd egyszerűen nyoma vész.

A vége főcíme alatt Agnieszka-t és Mateuszt együtt látjuk a Lengyel Televízió székházában. Amikor a szerkesztő észreveszi őket, riadtan a szobájába menekül, míg kollégája, a *Vasember* Winkiel szerkesztője félelmében szó szerint köddé válik, de ezzel együtt a film egyértelműen azt sugallja, hogy Agnieszka győzött. Elfogadtatta magát munkatársaival, jellemességéért és tehetséggel párosuló megalkuvás-mentességéért mind a kezdetben vele hűvösen viselkedő vágó, mind a stábtagnak megtanulták becsülni. Az országot még Lengyel Népköztársaságnak nevezik, még a szerkesztőhöz hasonlók szabják meg a dolgok rendjét, de Agnieszka tettével valami elkezdődött. Janina Falkowska már idézett műve szerint Andrzej Wajda életművében Agnieszka és a két Birkut éppolyan romantikus hősök, mint Maciek volt a *Hamu és gyémántban*. Közös sajátosságuk, hogy különböző helyzetben és feltételek között, de egyaránt a szabad és független Lengyelországgért harcoltak.¹⁶ Ebbe a sorba illik bele maga Lech Wałęsa, *A remény embere* címszereplője is, aki a valóságban fejezi be azt a küzdelmet, amelyet Maciek Chelmicki, Tomczyk, Mateusz Birkut, Agnieszka és a többiek egymástól erőt merítve különböző időkben folytattak hazájuk üdvé érdekében.

16 Janina Falkowska, uo.

A *Márványember* filmtörténeti érdeme az, hogy ez a film Zanussi *Védőszínek*-jével együtt elindította az erkölcsi nyugtalanság filmjeinek sorát, amelyek a maguk területén szellemi katalizátorai voltak azoknak a társadalmi folyamatoknak, amelyek a Szolidaritás megalakulásához vezettek. Ezzel a filmmel Andrzej Wajda a társadalomban zajló folyamatok interpretátoraként évekre odakötötte magát a lengyel ellenzékhez, vagyis a társadalom többségéhez. A *Márványember* az *Érzéstelenítés nélkül* (1978) követi, s ezután ugyan ismét tematikát vált, és *A wilkói kisasszonyokat* (1979) forgatja le, ám *A karmesterrel* (1980), a *Vasemberrel* (1981) és a *Dantonnal* (1983) a rendszerkritikai vonulat folytatódik majd tovább.

Végjátzmák

A karmester és a zenekar lehetséges konfliktushelyzete régóta foglalkoztatta Wajdát, az ötletet egy párizsi találkozás során Andrzej Markowski jeles lengyel karmester vetette fel a rendezőnek. Még a forgatás megkezdése előtt Wajda Rómában láthatta Fellini *Zenekari próbáját*, s ott esett meg vele, hogy feleségével részt vettek a Szent Péter téren egy nyilvános audiencián, amelyen II. János Pál pápa felismerte őket, örömmel köszöntötték egymást, s válthattak néhány szót. Wajda honfitársaihoz hasonlóan nagyon tisztelte a szentatyát, úgy látta, hogy a pápa első lengyelországi látogatása gyorsította fel a kívánatos irányba a lengyel belpolitikai folyamatokat. A *Karmester* témájánál fogva hasonlít a *Zenekari próbára* – mindkét filmben az indítja el a bonyodalmakat, hogy a zenekar tagjai fellázadnak a tekintélyelvű karmester ellen –, de különbözik is tőle. „Fellini zenészei »a zene«, »a karmester« ellen lázonganak. Wajda zenészei egy zenei »értelmezési mód« és egy kibírhatatlan karmester ellen kelnek fel” – összegezte a két mű azonosságait és különbségeit Szilágyi Ákos.¹⁷

A *Karmester* egyik főalakja Marta (Krystyna Janda) hegedűművész, aki amerikai ösztöndíjas útja során megismerkedik a világhírű lengyel származású karmesterrel, John Lasockival (Sir John Gielgud), aki hajdan a mamájának udvarolt. Kapcsolatuk elmélyül és folytatódik – miután Lasockit vendégkarmesterként néhány fellépésre meghívja az az együttes, amelyben pályafutása elkezdődött, s amelyben Marta s karmester férje, Adam (Andrzej Seweryn) ez idő szerint maguk is játszanak –, ám a kölcsönös vonzalom megmarad a spiritualitás szintjén. John kooperatív személyiség, nincs szüksége a dominancia külsődleges megerősítésére ahhoz, hogy a többiek elfogadják dirigensnek. Vele szemben Adam csupa görcs és agresszió, aki inkább korhol, mint dicsér, így aztán a kettejük között kialakuló versengés során John hamar megkedvelik az Adam autoriter személyiségéhez szokott zenekari tagok. A két dirigens vetélkedését tovább mélyíti, hogy Adam férfiként is féltékeny lesz az amerikaiira. Marta szerint John titka az, hogy számára a zene önmagáért való örömforrás, amit másokkal is megoszt,

17 Szilágyi Ákos: Fellini és Wajda = *Filmvilág*, 1984/3.

míg Adamnak a zene csupán a társadalmi érvényesülés eszköze. Arra való, hogy általa az ember egyre magasabb pozícióra tegyen szert. Ez az attitűd egy hibás szocializáció terméke, orvoslásához előbb a társadalmat kell meggyógyítani – mondja a film.

A kívánatos társadalmi változás, amely Andrzej Wajda 70-es években készített filmjeiből közös imperatívusként kihallatszott, a szűnni nem akaró társadalmi elégedetlenség eredményeként 1980 nyarára álomból valóság lett. Ez a változás a főtémája a *Vasembernek*, mely címet a változást kiharcoló gdański hajógyári munkások javasolták a rendezőnek. Amíg a *Márványemberben* Agnieszka küzdelmén keresztül ismertük meg az államszocialista rendszer züllöttségét és működésképtelenségét, a *Vasemberben* egy Winkiel (Marian Opania) nevű gyenge, alkoholista és ezáltal zsarolható szerkesztő jellemfejlődését kísérvé tárul fel előttünk az augusztusi megállapodást kiharcolók történelmi igazsága.

A film a megszokások világának rádiós életképeivel kezdődik, amikor Winkiel szerkesztőt váratlanul magához rendeli a nagyfőnök. Azonnal csomagoljon, mert el kell utaznia Gdańskba, hogy helyszíni riportokat csináljon a sztrájkoló hajógyáriakról. Hogy én? Hát nem is vagyok igazi riporter? – álmélkodik hősünk. De hisz pont azért esett rá a választás, mert van némi tapasztalata, már 70-ben is ott volt a tengermelléken, Tomczyk apjával is ő csinált annakidején interjút, de a mellette szóló legfőbb érv az, hogy zsarolható, akinek évekkal ezelőtt volt egy közúti balesete, akkor a belügyesek meszelték el neki a dolgot, akik persze azóta is rendszeresen felhívják a figyelmét erre az apró tényre. Winkiel ugyan a rádióknak dolgozik, de most a belügyesek állják a költségeket, ők adnak neki segédanyagokat a sztrájk fókolomposairól, mi több: ők fizetik a szállodát és aapidíját is. Winkiel pocskéul néz ki: vállán ügyetlenül megtömött táskák lógnak, tekintete bizonytalan, nyakkendője örökké félrecsúszva, szájában félig elszívott cigaretta csüng, komfortjának legfőbb kelléke egy flaska vodka.

Wajda filmje olyan expresszív és lényegre törő, mint a lengyel plakátok. Kiemel, aláhúz, felnagyít, és egyszerű alakra hoz. Winkiel inkognitóban tartja státusát, nem mondja el, hogy a belügy megbízásából olyan helyszíni interjúkat kell készítenie, amelyekkel a sztrájkot szervező ellenzéket a hatalom hiteltelenítheti a nyilvánosság előtt. A szerkesztőt azonban csupa olyan ember segíti, akik révén feltárulnak előtte a sztrájk kirobbanásának okai. A régi ismerősként felbukkadó rádiótechnikus (Boguslaw Linda) megismerteti vele a sztrájk előzményének számító 1970-es gdanski tüntetések teljes és a nyilvánosság elől elzárt dokumentációját, a terrort és annak áldozatait. Végül kapcsolatba kerül a fogdában levő Agnieszkával (Krystyna Janda), Maciej Tomczykkal (Jerzy Radziwilowicz), Anna Walentynowicz-csal és a többi hajógyárral. Winkiel eközben arra döbben rá, hogy a hatalom gátlástalan és erőszakos manipulációjával, a rádióban és a televízióban szakadatlanul folyó lejárato kampánnyal szemben a sztrájk jogos, és ezek az emberek tényleg nagyszerűek. És a szerkesztőnek van kitől tanulnia. Agnieszkatól például hitet, hivatástudatot és az igazság iránti feltétlen hűséget akkor is, amikor egy fogdányira zsugorodik körötte a tér. Mateusztól kitartást

és állhatatosságot, fegyelmet mindenkitől, akinek része volt az augusztusi megállapodások kiharcolásában. Ezt a történelmi perspektívát igazolja vissza a szerkesztő személyes sorsa is.

Winkiel személyisége átalakulásának legbeszédesebb pillanata, amikor ez az örökké szervilizmusra kárhóztatott, önértékelési zavarokkal küszködő szerkesztő Wirski kapitány (Andrzej Seweryn) edzőtermében egy váratlan mozdulattal leemel egy gumibotot, és eszelősen sorozni kezdi a bábukat. Ez az a pillanat, amikor lelkileg kiegyenesedik, arcára a filmben először kiül a mosoly, már nem fél a kirúgástól, mi több, maga jelenti be felmondását a rádió titkárságának. Csakhogy időközben a főnökök is leköszöntek. Minden szétesett, már a rendszer csúcsragadozói sem bíznak a jövőjükben. „Győztünk!” – mondja Mateusz apja sírjánál. Hiába okoskodnak a régi belügyes tisztek, hiába vezetik majd be december 13-án a hadiállapotot, a pártállamnak vége. Ami hátravan, az a lassú agónia tíz éve.

A *Vasemberrel* Andrzej Wajda művészként is végleg elkötelezte magát a társadalmi változások mellett, s nyíltan állást foglalt a diktatórikus szocializmus ellen. Bár a hatalom tisztában volt azzal, hogy a rendezőt – tekintettel nemzetközi hírnevére – nem némíthatja el, Wajdának 1983-ban le kellett mondania a Lengyel Filmművész Szövetség elnöki tisztéről, az általa vezetett „X” stúdiót pedig megszüntették. A stúdió egyik utolsó – kisebbségi – szerepvállalása a *Danton* című filmben volt, amelynek a francia Gaumont volt a fő gyártója. A *Danton* Stanisława Przybyszewska *A Danton-ügy* című színdarabja alapján született, mely művet Wajda 1975-ben már színre vitte a Teatr Powszechny-ben. Hogy miért érezte úgy a rendező, hogy a művet vászonra kell vinni? Ebben nyilván a lengyel társadalom adott állapota volt a perdöntő motívum: a hadiállapot bevezetésével, az internálásokkal, a szovjetvilág megreformálhatatlanságával. Wajda úgy meséli el Párizsban a francia forradalmat, hogy tudása és a forradalomról szerzett tapasztalatai lengyel földben gyökereznek. A forgatócsoport néhány tagja, élükön a *Danton*t játszó Gerard Depardieu-vel el is látogattak Varsóba, hogy az üres boltok, az elcsigázottan sorban álló s zúgolódó tömegek láttán beszippantanak valamit a forradalom hétköznapijaiból.

A film *Danton* és Robespierre végzetes konfliktusában a mindenkori forradalmaknak azt a sajátosságát idézi fel, amikor a nyomorgó tömegek már egyre kevésbé hisznek az ügy végső győzelmében, a Bastille bevételét irányító vezetők körében pedig felüti a fejét az irigység, a vetélkedés, a cselszövés, egyszóval a dominanciaharc. Van egy jellegzetes, a cselekmény során több variánsban megismétlődő mozzanat a film elején: *Danton* érkezik a városba, népszerű, ahol megjelenik, a tömegek üdvívalgásban törnek ki. A forradalom géniusza, aki uralja az utcát. Vágás: a szobájában, alsó gépállásból fényképezve Maxim Robespierre-t (Wojciech Pszoniak) látjuk. *Danton*ból kimerülten is süt az életöröm, a nők imádják. Vele szemben Robespierre úgy néz ki, mint akibe csak hálni jár a lélek. Sovány, vézna férfi, aki azért kellőképpen hiú ahhoz, hogy irritálja őt vetélytársának sikere. A két vezető imént vázolt fundamentális ellentéte indítja el azt a jogi

eljárást, melynek során Robespierre és hívei – természetesen a szent forradalom védelme érdekében – politikai pert kezdeményeznek Dantonék ellen. Robespierre eszes ember, jól tudja, hogy a forradalom lelkének az elpusztítása végzetes következménnyel járhat. Egyébként pedig a politikai perek célja minden egyéb, csak nem az igazság kiderítése. „Ha elveszítjük a pert, elveszítjük a forradalmat. Ha megnyerjük – valószínűleg úgy is” – mondja ő.

Wajda a *Dantont* követően nem siet el a hazatérést, a külföldi munka azzal a haszonnal is jár, hogy ezáltal számos pályatársát juttathatja keresethez. Ugyancsak a Gaumont megbízásából Hanna Schygulla, Marie-Christine Barrault és más neves sztárok közreműködésével lefogatja a *Szerelem Németországban* (1983), később pedig Dosztojevszkij regényéből az *Ördögök* (1988). Ebben az évtizedben csupán egyetlen tisztán lengyel filmet csinál: a háború kitörésének pillanatait felidéző *Szerelmi krónikát* (1986).

Az érzelmek költője

Nincs több Wajda, ám a politikai és történelmi kataklizmák megformálója mellett ideje szólni az emberi kapcsolatok ábrázolójáról, az érzelmek költőjéről is. A szerelem, a férfi és nő viszonya fő vagy melléktémaként számos filmjének volt tárgya, a *Márványemberben* és a *Vasemberben* éppúgy fontos szerepe volt az érzelmeknek, mint az *Érzéstelenítés nélkülben* vagy a *Karmesterben*, de ezekben a filmekben még a szerelem is a politika holdja körül forgott. Az 1939-ben játszódó *Szerelmi krónika* témája az első szerelem, amelynek a háború vet véget, míg a *Nyírfaligetben* a halálosan beteg hős számára a testi szerelem az élethez való ragaszkodás metaforájaként jelenik meg. Egészen másfajta világot idéz fel az Iwaszkiewicz írásából forgatott *A wilkói kisasszonyok*, amelyben a szerelem – valamelyest a mi *Szindbádunkhoz* hasonlóan – távoli emlék, be nem teljesült vágy. Ebben a filmben a rendező melankolikus költői énje nyilatkozik meg, a film múltba révedő tekintetekből, berozsdásodott emlékekből, ki nem mondott szavakból, diszkrétén lecsorgó könnyekből, elmulasztott vallomásokból, a régi faliorák ütéseiből építkezik. A múlt a remény és az ígéret, a jelen az elszalasztott lehetőségek bizonyossága.

A film a múlt század húszas éveinek végét idézi, főalakja egy Wiktor (Daniel Olbrychski) nevű negyvenes éveiben járó vállalkozó, aki egy barátjának temetése után ellátogat nagynénjéhez a szomszédos Wilkóra, ahonnet egykor maga is származott. Ama bizonyos wilkói udvarház lányai valaha nagy reményeket fűztek ehhez a szép szál fiatalemberhez. Mind az öten: Julcia (Anna Seniuk), Jola (Maja Komorowska), Zosia (Stanisława Celinska), Kazia (Krystyna Zachwatowicz) és Tunia (Christine Pascal). Csakhogy Wiktor viszont Felába volt szerelmes, aki azonban sok évvel ezelőtt meghalt. Fela lehetett Wiktor életének nagy esélye, erre utal az a tény, hogy az ő sírjához meg ki a temetőbe hősünk. Habár a nagynéni még most is arra biztatná Wiktort, hogy próbáljon meghá-

zasodni, a férfi már rezignáltabb lélek annál, semhogy elszánja magát ilyesmire. Amúgy a kezdeményezés, a tett sohasem volt kenyere. Aztán jött a háború, részt vett a kijevi hadjáratban, s azóta mintha megszakadt volna benne valami. (A film néhány bevillanó emlékképpel azt sejteti, hogy a hős talán embert is ölt.)

A wilkói kisasszonyok a bánat és a rezignáció filmje. Wiktor azért lehet annyi év elteltével is a wilkói hölgyek reménye, mert mindannyian boldogtalanok. Az egyik azért, mert rossz házasságot kötött, a másik mert elvált vagy nem ment többé férjhez. Amikor a film végén Wiktor fellép a kompra, a bágyadt alkonyi fények kérlelhetetlenül egyértelműsítik a jövőt: minden úgy marad, ahogy volt, nincs visszatérés, így a hősök számára az adott helyzetben nem lehetséges megoldás.

Ezekben a vidéken játszódó filmekben – amelyekhez még hozzáadhatjuk a *Pan Tadeuszt* vagy a *Bosszút* is – teljes fényében felragyog előttünk Andrzej Wajda tájírása. A *Pan Tadeusz* a *Nyírfaliget*et és *A wilkói kisasszonyokat* csakis az az ember alkothatta meg, kinek patriotaként van köze a lengyel emberekhez, aki ismeri az udvarházakat, el tud ámulni a pomerániai erdők pompáján, tudja, hogy mire emlékeztet egy útmenti halmon álló nyírfakereszt, s emlékszik az áfo-nyalekvár ízére.

Végül

2016. szeptember 22. A Gdyniai Zenés Színházban hatalmas a tömeg, mindenki a versenyen kívül műsorra kerülő legújabb Wajda filmre, az *Emlékképekre* kíváncsi. A nézők között gyorsan elterjed a hír, hogy miután a film egy képzőművésznek a kommunista diktatúrában tanúsított helytállását idézi fel, az *Emlékképek* valószínűleg a rendező testamentumaként értelmezendő. A vetítés előtt a Mestert köszöntik, aki néhány kedvenc színésze – köztük Andrzej Seweryn, Bogusław Linda, Maja Komorowska, Robert Wieckiewicz – és munkatársa, valamint felesége, Krystyna Zachwatowicz kíséretében lép a színpadra. Már évek óta bottal jár, újabban többfunkciós járószékkal. Amikor a színpadra lép, a közönség feláll, és tüntetően hosszú, lelkes és szeretetteljes taps kezdődik. Mindenki érzi, hogy ez az a pillanat, amikor egyértelműen ki kell nyilvánítani érzelmeinket. Egyek vagyunk egy nagy alkotó tiszteletében. Nem tudjuk, hogy az utolsó találkozás résztvevői vagyunk, csak érezzük a pillanat kivételességét.

Az *Emlékképek* 1949 és 52 között, a lengyel sztálinizmus tetőpontján játszódik, főhőse pedig Władysław Strzemiński (Bogusław Linda) művészettörténész, teoretikus és avantgárd festőművész, aki a húszas évek Szovjetuniójában Malevics, Tatlin és Chagall munkatársa volt, majd Łódźban letelepedvén megalapította Európa második, Lengyelország első Modern Művészeti Múzeumát, emellett hosszú időn keresztül tanított az Állami Képzőművészeti Főiskolán. Strzemiński törekeny testű, de konok és kemény jellem. Mankóval jár, fél kezét és fél lábát még az I. világháborúban veszítette el. A film történetének idején feleségétől,

Katarzyna Kobro szobrászművésztől már jó ideje különváltan él, az asszony az idő szerint súlyos betegen kórházban fekszik. Néha belátogat hozzá lányuk, a tizenéves Nika (Bronisława Zamachowska), aki hol az apjánál lakik, hol a Karolewska utcai leánynevelő intézetben

A film cselekménye akkor kezdődik, amikor a LEMP I. Kongresszusának iránymutatásai alapján Lengyelországban is a szocialista realizmus lesz az egyeduralkodó művészeti irányzat. Strzeminski nem politizál, de nem is osztja a korszellem képzőművészeti doktrínáját, ezért az Állambiztonsági Hivatal helyi főnöke egy kiprovokált kihallgatáson türelmesen elmagyarázza neki, hogy mostantól az ország új irányba megy, s Strzemanski sem várakozhat örökké az útelágazásnál. Ugyanő a fejlemények egy későbbi stádiumában még hozzáteszi, ha a film hőse csatlakozik a fordulathoz, akkor továbbra is taníthat a főiskolán, kiállíthat kedve szerint, gondoskodhat gyermekéről, egyszerűen biztosítva lesz az egzisztenciája, ellenkező esetben azonban semmiben sem reménykedhet. Világos beszéd.

A hatalom tisztségviselői a rektortól a miniszterig jól tudják kicsoda is Strzeminski, nincs kétségük afelől, hogy jelentős képzőművésszel állnak szemben – az utóbbi érdekében még a kor ismert költője, Julian Przybos diplomata is közbenjárt a miniszternél –, ám méltányos bánásmódban csak akkor részesülhet, ha alkut köt. Strzemanski azonban nem hajlandó a megalkuvásra. Noha szenvedélye a tanítás, hallgatói imádják, egyikük, Hanna Borowska (Zofia Wichlacz) még szerelmes is lesz belé, ám alku helyett inkább elviseli azt, hogy a főiskoláról azonnali hatállyal eltávolítsák, később pedig a Lengyel Képzőművészek Szövetségéből is kizárják, így aztán megrendelést nem kap, s az étkezési jegytől is elesik. Wajda tudja, hogy az államszocialista diktatúrában „az amerikai imperializmus és a kozmopolitizmus ügynöke” nem számíthat kegyelemre. Strzemanski kiállítását az állambiztonság emberei feldőlják, a múzeum büszkeségének számító Újplasztikusok Termét bezárják, hogy végül amolyan kegyelemdőfésként egyik még létező domborművét vésővel és kalapáccsal semmisítsék meg. Mihez kezdjen most? Egyik tanítványa közbenjárására bekerül egy dekorációs műhelybe, ahol elégedettek is a munkájával, ám a hatalom nem nagyvonalú, az ellenséget még a betevő falat lehetőségétől is meg kell fosztani..

Adrzej Wajda hőse nem enged a szirénhangoknak, sem szóval, sem erővel nem tudják megtörni. A rendező azonban azt is látja, hogy Władysław Strzeminski embertelenül nagy árat fizet a politikai hatalommal való konfliktus vállalásáért, olyannyira nagyot, hogy halála nem jelent számára erkölcsi felmagasztosulást. Strzemanski ugyanis helytállásával óhatatlanul is lemond arról, hogy gondoskodni tudjon Nikáról, s ez bizony erkölcsileg nem elfogadható. A film során maga mondja ki, hogy gyermekének „nehéz élete lesz”. De Nikához általában is fölöttébb ridegen viszonyul. Amikor a kislány az iskolában feladott Sztálinról szóló verset tanul, vág büszkén mutatja úttörő ruháját, apja arca úgy elkomorul, mintha Nika bármiről is tehetne. Azt sem veszi észre, hogy az őt szerelmesen szerető tanítványa, *A látás elmélete* címet viselő főművét önkéntesen gépelő Hanna Borowska jelenléte féltékenyvé teszi kislányát, aki látva, hogy

számára már nincs otthon hely, fogja a bőröndjét, becsomagol és könnyekkel küszködve önkéntesen elmegy a gyermekotthonba. S egy jellemző képi rím Wajdától: valamivel később ugyanazon az utcán, ugyanabban a plánban most a szerelmében visszautasított Hanna megy könnyezve. Még a kabátja is hasonlít Nikáéhoz. Wajda könnyörtelenül pontosan elemez, mindennek látja az árnyoldalát is. A film szerint tehát a diktatúra igenis eltorzíthatja az embert, hát még ha az alaptermészete szerint is hajlamos az önzésre és az érzéketlenségre. Ez utóbbira utal az, hogy a főhős korábban feltehetően súlyos sebeket okozott feleségének, aki ezért azt kötötte Nika lelkére, hogy apja ne legyen majd ott a temetésen. Mindazonáltal Kobro halála az ő lelkét is megindítja. A Hannától kapott virágcsokrot kékre festi – feleségének igézően szép kék szeme volt – aztán kibotorkál a temetőbe, és a sírra ejti a csokrot.

Lassan elfogynak az utak Władysław Strzeminski előtt. A tuberkolózisban szenvedő, éhezéstől legyengült férfi egy téli napon összeesik az utcán, kórházba kerül, ahonnan azonban saját felelősségére hazavonszolja magát, mert szeretné végre befejezni *A látás elméletét*. Hogy némi kenyérkeresetre is szert tehesen, volt tanítványa beajánlja dekoratőrnek egy vállalatba. Ismét egy Andrzej Wajdára jellemző erős kép: a kirakati próbababákkal küszködő Strzeminski elvét egy mozdulatot, és közben kétségbeesetten megpróbálna belekapaszkodni a babákba, ám nincs tovább. Ereje elhagyja, s teste élettelenül terül szét



A Duna Televízió forgatócsoportja 2001-ben Andrzej Wajdánál. Balról jobbra: Bucsek Tibor, Andrzej Wajda, Krystyna Zachwatowicz, Pörös Géza, Pászt Patrícia (Fotó: Jernye János)

a kirakatban. Aztán megismétlődik a film közepéről már ismerős beállítás. A sorscsapásokat hősiezen viselő Nika siet édesapja kórtermébe. A nővér már az ágyat rendezi. A gyermek annyit kér, hogy leülhessen néhány percre apja ágyára. Ezzel a beállítással ér véget a film.

Az *Emlékképek* főhősének portréja önarckép is, a főhős pokoljárásába Andrzej Wajda a saját tapasztalatait is beleépítette, Strzeminski így az életmű azon hőseinek sorába tartozik, amelyet Mateusz Birkut, Agnieszka és Mateusz Tomczyk nevei fémjeleznek, akik hajthatatlanságukkal, cselekvőkészségükkel előkészítői voltak a későbbi változásoknak. Bárhogyan is gondolkozzunk Andrzej Wajda alkotásáról, annak filmtörténeti helyét az jelöli ki, hogy ez lett a kortárs filmművészet egyik legjelentősebb életművének záróköve.

