



menyegzők

WAJDA, A LENGYEL FILMISKOLA UTOLSÓ AKTÍV TAGJA, ÉLŐ KLASSZIKUS: TÉMÁI, JELENETEI, STILISZTIKAI MEGOLDÁSAI MAI IS HATNAK A FIATAL FILMESEKRE.

A korai Wajda-klaszikusok olyan erősek, hogy bizonyos helyszínek, cselekményelemek és szereplők nem tudnak nem felidézni Andrzej Wajda filmjeiben valaha megjelent helyszíneket, fordulatokat és hőstípusokat. Krystyna Janda nyugtalan újságírónője a *Márványemberből* (1976) élő figura, különösen, ha az új történetekben világos visszacsatolások vannak hozzá – mint például a Varsó látképét meghatározó Kultúrpalota 50-es évek eleji építkezése révén (Borys Lankosz: *Az érem másik oldala – Rewers*, 2009). Krystyna Janda *Az érem másik oldalában* ugyan jószágos nagymamát alakít, de a film cselekményének ideje miatt termékeny kapcsolatba lép a *Márványember* egyik idősikjával. Ugyancsak több lépésben, de eljuthatunk Wajda *Menyegzőjétől* (*Wesele*, 1972) Wojciech Smarzowski azonos című 2004-es filmjéhez. Ez utóbbi groteszkbe hajló kisrealista eszközökkel mutat egy a Kárpátok alatti faluban rendezett lakodalmat, amelyben sokfajta kis helyi stiklit lök a felszínre (a vőlegény tulajdonképpen egy autó megszerzése érdekében nőszül, a menyasszony az esküvői videós babája és egyebek). Smarzowski története mentes a Stanisław Wyspiański ugyancsak azonos című 1901-es színdarabjából készült Wajda-darab látomásos jellegetől, de a három menyegző összeolvasása indokolt és tanulságos, mert egy szigorúan családinak gondolt esemény hív elő mindenféle társadalmi kérdéseket.

És egy az előbbiektől eltérő módon, mert tulajdonképpen rosszul működő párhuzam: *A város alatt* (eredeti címén: *Sötétségben – W ciemności*). Agnieszka Holland 2011-es filmjét néhány cikk a *Csatorna* (1957) közelébe sodorta, pedig a két történetet mindössze a városok – a *Csatornában* Varsó, Hollandnál Lvov – alatt húzódó alagutak kötik össze, hogy a filmek közötti téves kapcsolást nyelvi zavarral fokozzuk. *A város alatt* tulajdonképpen a populáris film eszköztárával dolgozza fel egy vízvezeték-szerelő történetét, aki a második világháború idején a lvovi csatornában menedéket kereső zsidóknak segít ugyan jószántából és néha kockázatos módon, de a kisember léptékének megfelelő bevétel reményében.

A *Csatornához* hasonlóan a *Hamu és gyémánt* (1958) is inspirálja a lengyel filmeseket. Władysław Pasikowski *Kopókjában* (Psz, 1992) az összeomlás előtt álló rendszer belügyesei a rendszerváltás időszakában teherautóval szállítják a rettegett UB (Urząd Bezpieczeństwa – a lengyel Biztonsági Szolgálat) iratait a város szélére, hogy ott elégezzék őket. A párhuzam jól érzékelhető: a *Hamu és gyémánt* sokat vitatott zárójelenetében Maciek (Zbigniew Cybulski), a Honi Hadsereg katonája a szeméttelenen pusztul el, mert a háború befejeztével berendezkedő új rendszer nem tart igényt sem a valahai hőstetteire, sem a további szolgálataira; hazája iránt érzett szerelme viszonzatlan marad. A *Kopókban* Franz Maurer (Bogusław Linda) és tisztársai a rendszerváltás viharában úgy elemzik

a helyzetüket, hogy ha nem tartanak ki, a hatalmukat nem sikerül átmenteniük az egyébként általuk sokszorosan kigúnyolt új demokráciába, akkor méltán kerülnek a történelem szeméttelére. Az egyik oldalon tehát a nemes eszményekért harcoló Maciek tragikus bukása, a másikon az UB cinikus tisztjei; minden érték kifordult magából. Wajda mindezt túlságosan is jól értette, nem véletlenül nyilatkozott Pasikowski filmjéről szokatlanul ingerülten és elítélő hangon. Az ősz mester haragjának másik oka a *Kopókban* felhangzó dal, pontosabban a dal filmbeli kezelése lehetett. Pasikowski ugyanis nemcsak a Marek Wiśniewski haláláról szóló Szolidaritás-himnuszt forgatja ki eredeti értelméből, hanem egyúttal a *Vasembert* is: Wajda 1981-es filmjében az egyébként 1970 decemberétől ellenzéki kiáltványként énekelt dallam egy felkelő halálakor hangzik fel, míg a belügyesek részegen óbégatják, miközben még részegebb társukat emelik a vállukra. A *Hamu és gyémánt* kontra *Kopók* ügyben megmutatkozik annak a rendezői szerepvállalásnak az átalakulása, amelyet Wajda a lengyel filmiskola elindulása óta vitt, és amelyet a mai rendezők nem tekinthetnek, és nem tekinthetnek a magukénak, hiszen az 50-es évek közepétől jelentősen megváltozott a film helye a társadalomban. Wajdát a lengyel filmiskola mitizáló vagy nemzeti-patetikus szárnyához szokták sorolni, de emlékezzünk rá, hogy egyrészt a maga idejében a *Csatorna* vagy a *Hamu és gyémánt* is bizonyos deheroizálást vitt végbe, amennyiben ezek a pályakezdő művek



szembeszálltak a varsói felkelés vagy a Honi Hadsereg 1945-1955 között hivatalossá tett értelmezésével, másrészt a korai filmek hangnemébe gyakorta belefónódnak a tragikus irónia szólamai (erre példaként szolgálhat akár Cybulski a fentiekben idézett haldoklási jelene). Harmadrészt érdemes rámutatni az életmű lírai vonulatára, amelybe kisvilágokat ábrázoló, bensőséges hangú, igaz kicsit későbbi filmek tartoznak, mint a *Nyírfaliget* (1970), *A wilkói kisasszonyok* (1979) vagy a *Szerelmi krónika* (1985) – az első kettő Jarosław Iwaszkiewicz, a harmadik Tadeusz Konwicki egy-egy művének adaptációja. Három megjegyzésünk csupán árnyalja a Wajdáról

„A történelem jelenkori tanulságait keresi”

(Andrzej Wajda: *Walesa – A remény embere* – Robert Wieckiewicz)

kialakult és egy időre meggyökeresedni látszó képet: a nemzet sorskérdéseit vizsgáló, súlyos szavú rendezőként ismerjük, aki a filmet a közösség lelkiismeretének vizsgálatára alkalmas médiumként értelmezi. Nos, ez a szerep alakult át gyökeresen az elmúlt két-két és fél évtizedben. Amit azonban mindenképpen elmondhatunk, hogy a mai lengyel filmben jelen van a közösség sorskérdéseit vizsgáló, a történelem jelenkori tanulságait kereső, Andrzej Wajda több filmjében képviselt irányzat.

A *Kopók* tehát a 90-es évek elejétől rendkívül termékeny banditafilm vagy rendőrfilm közegébe ágyazza a Wajdáról

tól vett kulturális kódokat – a két műfaj közé egyenlőségjelet tehetünk egyébként, mert a törvény őrei gyakran kerülnek át a másik oldalra. A nemzeti jelképek megszenteltségéről van szó tehát Pasikowskinál? Nem feltétlenül, hiszen Marek Wiśniewskit aljas emberek veszik a szájukra, ami nem az 1970-es megmozdulások, a Szolidaritás meg a *Vasember* értékeit veszélyezteti, hanem a belügyesek brutalitását jelzi.

A Wajdához közvetlenül kapcsolható filmek jelentős csoportja a második világháború, illetve a varsói felkelés eseményeit dolgozza fel. Nem sorolhatjuk fel ezen a helyen az összes alkotást, hiszen csak 2014-ben, a varsói felkelés hetvenedik évfordulóján öt egész estés film született. A filmek egyszerre forrá-

sai és eredményei annak a patrióta hullámnak, amely az évforduló környékén jelentkezett Lengyelországban. A történelmi filmek közös gondolata az események új közönség számára történő újszerű bemutatása, ami természetesen csak látszólag formai kérdés: egy kutatás szerint a varsói felkelés 2004-ben megnyitott múzeumából a középkor-lások egy része azzal a meggyőződéssel távozik, hogy a felkelés a lengyelek győzelmével végződött. A megközelítések kockázatkerülő módjával kapcsolatban két filmet is mondhatunk, amely tulajdonképpen korabeli forrást vagy kortárs tapasztalatot dolgoz fel, tehát ebben az értelemben szemléletileg nem hozhat újat. Michał Kwieciński filmje, a *Másnap moziba megyünk (Jutro idziemy do kina, 2007)* Jerzy Stefan Stawiński forgatókönyvéből készült, ahogy a *Csatorna* is. Stawiński a lengyel filmiskola rendezőinek munkatársa és a varsói felkelés résztvevője. A *Falakal szemben (Kamienie na szaniec)* Robert Gliński 2013-as filmje Aleksander Kamiński 1943-ban, a háború eseményeivel egy időben íródott regényéből készült. A regény erősen kötődik a romantika irodalmához – a címe például Juliusz Stowacki egyik versét idézi; az utalás nehezen fordítható le magyarra –, a film viszont nem alkalmazza a szereplők romantikus eszményítésének eszközeit. A Gliński és a film körül kirobbant elképesztő viták egyszerre jelzik a téma élő mivoltát és a lengyel film rendkívüli közösségi szerepét. Az emlékműszerű hősök unalmasak, szögezte le a rendező, aki a saját kifejezése szerint bronztalánítani akarta a Honi Hadsereggel bizonyos szempontból vetélkedő tizenéveseket, akik több sikeres támadást indítottak a megszálló német hadsereg intézményei ellen, egyik legmerészebb akciójukat 1942 Szilveszterének éjszakáján hajtották végre. Az enyhébb hangú kritikák közül az egyik a „Szex, hazugság és Szare Szeregi” címet viselte (a Szare Szeregi a fiatalok egyik szervezetének neve volt), de született olyan megnyilatkozás is, amely szerint csak disznók ülnek be erre a mozira. Az alkotók személyes érintettsége a fenti filmek aranyfedezetül szolgált, de hiába volt köztudott a rendező édesanyjának köze a regény szereplőéhez, Glińskin ez nem segített. A *Kopók* és Gliński kiátkozásának oka tehát a kanonikus események túlságo-

san bátor továbbgondolása volt. Pedig mások szerint azt az egy-két szerelmi jelenetet a szereplők fiatal mivolta épenséggel indokolja. A korabeli anyagokat a legszerencsésebb konzervatív szellemben, de látványos kiállításban feldolgozni, ha az alkotó azt akarja, hogy a filmje tömegeket vonzzon.

Az 2014-es gdyniai filmszemle nagy várakozással kísért újdonsága volt a *Város 44 (Miasto 44, rendezte Jan Komasa)*, hiszen a nézők a *Csatorna* új eszközökkel megvalósított folytatását vagy újraértelmezését látták a filmben. Kétségtelen a párhuzam, hiszen mindkettő a németek által megszállt 1944-es Varsóban játszódik. Tulajdonképpen a *Város 44* közvetett módon ugyancsak a felidézett eseményekkel kortárs narratívákra támaszkodik, hiszen a forgatással párhuzamosan a rendező egy nagy stáb tagjaként egy fikciósított dokumentumfilmen is dolgozott (*A varsói felkelés – Powstanie warszawskie, 2014*). Igazság szerint a dokumentumfilmnek nincs rendezője, a művet a stáb afféle közösségi alkotásként értelmezte. Néhány adat a fogadtatásról: a *Város 44* bemutatója a nemzeti stadionban volt, az országban 330 kópia ment körbe, a két filmet együtt több mint két és félmillióan látták. Mondhatnánk persze, hogy a nézettséget erősen emelték a középkor-lások, de az iskolamozik a kötelező olvasmányokkal együtt a közösségteremtés eszközei, így tehát ezek a filmek a nemzeti műveltség részeivé váltak. Komasa valóságos akciófilmet rendezett, amihez a műfaj minden külsőségét igénybe vette. A lengyel felkelők és a német megszállók között meg-megújuló tűzpárbajok azonban nem teremtenek elég erős dramaturgiai vázát, talán ezért kap nagy szerepet egy szerelmi háromszög, amelyet az egyébként 1989-ben született színészek szinte mai modorban jelenítenek meg. Érdekes módon amit a közönség Glińskinél szentségtörésnek látott, az itt a *Város 44* általános heroikus hangvételébe ágyazva újratemtette a felkelés mítoszát, igaz, a szerelmi kapcsolatokat Jan Komasa jóval szégyenlősebben mutatja meg.

A 2015-ös kínálatból Marcin Wrona *Démonja (Demon)* ugyancsak utal a *Menyegzőre*, amennyiben a filmbeli lakodalom során olyan szellemek elevenednek meg, amelyek a lengyel történelem fájdalmas eseményeit idézik, ez történik

Wyspiański idézett színpadi művében is. Az ugyancsak kisvárosi helyszínen rendezett lakodalmon az egyébként külföldön nevelkedett, majd Lengyelországba visszatért vőlegénynek jelenik meg a dybuk, a településen meggyilkolt zsidók egyikének lelke – a dybuknak egyébként ugyancsak gazdag hagyománya van a lengyel kultúrában. A zsidó lélektől megszállt vőlegény látomásai nyugtalanító igazságokkal szembesítik a helybelieket, így hát a multság csúfos véget ér. Ahogy az a *Város 44* esetében történt, Wrona műfaji eszközöket használ – horrorisztikus megoldások egyébként Wajda filmjében is vannak. A *Démon* utóéletéhez hozzátartozik, hogy a fiatal rendező a szeptemberi filmszemle utolsó napján halt meg.

Mindezzel megérkeztünk a Wajda-filmek formai örökségének kérdéséhez. Keveset beszélünk eddig erről, és ez egészen egyszerűen azért van, mert az ősz mester nem teremtett valamiféle saját látványvilágot, a műveinek nincsen a formanyelvben tetten érhető közös nevezője. A hatalmas életművet a témák és a problémák iránti szenvedély vezérli, a súlyos opuszok és az esetleg háttérben maradó csendesebb művek, a történelmi tablók és az intim hangvételű kamaradarabok funkcionális kifejezőkészséget használnak. Vanak a kortárs lengyel filmben a lengyel filmiskolára utaló darabok, ilyen Borys Lankosz idézett műve vagy képarányával és modernista minimalizmusával az Oscar-díjas *Ida* (Paweł Pawlikowski, 2013), de ezek a fentiek miatt nem köthetők össze közvetlenül Wajda valamelyik alkotásával, inkább pályájának egyik kiemelkedő korszakával.

Végül említsünk meg egy ellentmondásos példát: Konrad Szotajski *Cztowiek z...* (körülbőlül *Vasmárványember*) című 1993-es, kifejezetten gyenge filmjéről van szó; az eddigiekben kivétel nélkül Wajda tevékenységéhez méltó alkotásokról beszélünk. Szóba hozni a filmet egyebek között azért kell, mert mégiscsak a mester kultuszának része ez a sokszorosan kiforgatott paródia. A *Cztowiek z...* a *Márványember* történetének néhány elemét idézi: 1982-ben, a rezsim történetének legsötétebb korszakában a főszereplőnő kocsjába keveredik egy illető, a táskájában szigorúan üldözött szamizdatokkal. Az így ellenzéki bűnrészessé lett újságíró után egy időbeli ugrás után, 1989-ben

