

## TÍZPARANCSOLATOK

Sziójártó Imre



SZOCIOLÓGIAI INDÍTTATÁS, KÖZÉLETI ÉRDEKLŐDÉS, ERKÖLCSI NYUGTALANSÁG. KIEŚLOWSKI-HATÁSOK A MAI LENGYEL FILMBEN.

I dén Krzysztof Kieślowski (1941-1996) születésének és halálának is kerek évfordulója van. Húsz évvel a rendező halála után ezekre a kérdésekre keressük a választ: a mai lengyel filmben érzékelhetőek-e Kieślowski hatásai, a kortárs lengyel film miként viszi tovább az életművet?

A hagyatékotól csak látszólag áll távol az a szöveg, amelyre érdemes áttekintésünk elején felhívni a figyelmet. A szokás szerint Gdyniában rendezendő 41. lengyel filmszemlélt többek között egy pályázati kiírással készítik elő a szervezők, amely megmutatja a rendező élő kultuszának összetevőit. Az áll benne, hogy Kieślowski egész életében a tisztesség eszméjét képviselte. Ehhez képest – így a szöveg – a világháló nyilvánosságában az átverés, a lopás és a gyűlöletbeszéd uralkodik, amin változtatni kell. A második elem a válság Kieślowski által nagyon erősen képviselt gondolata. Afféle kultúrpeszimizmus ez nála, ami távoli kapcsolatban áll a lengyel művelődés történetében megjelenő katasztrofista irányzattal. Kieślowskinál bizonyos értelemben állandósult, a folyamatos jelenben érzékelhető, de végpontját soha el nem érő állapotról van szó. Ezek eddig a mindenkor alkotások viszonylatában külsődleges, mert az alkotói magatartáshoz és eszmeiséghez köthető tényezők, de ilyen formában érzékeltetik a rendező személyes szerepvállalását az őt körülvevő közegben: Kieślowski tehát látszólagos hermetizmusa ellenére valamiféle értelmiségi szerepet visz, amely az alkotásain túlmutat. A pályázati felhívás harmadik érdekessége az, hogy a versenyre úgynevezett üzenetet

tartalmazó filmeket várnak. Jól felismerhető ebben Kieślowski művészeteszménye: a komoly, gondolatilag és formai szempontból nemessé érlelt, súlyos, mély- és sokértelmű filmek létrehozatalában látta küldetését, és ebben az összefüggésben ez a mandátumos rendezőszerep is fontos. A művészi küldetés nála azonban különösen pályája kései szakaszában nem nemzeti és nem is tágabb értelemben vett közösségi jellegű, hanem egyetemes és sok szempontból absztrakt: aranyfedezetét az emberi létezés morális megközelítése adja. Az alkotó korai halála egyébként mintha a személyiség- és világkép közvetlen folytatása, sőt, szerves része volna: bizonyos önpusztító gesztus ugyan jellemzi a rendező életfelfogását, de például a könyörtelen dohányzás nem a saját szervezete elleni támadás nála, hanem valamiféle belső öröklődés jele. Privát emberként és alkotóként egyetlen remény éltette, amely ha ellobban, lehetetlen helyette újat találni – ez pedig a remény a transzcendencia halvány üzeneteinek megragadására és rögzítésére. Kieślowski tehát erős a keresésben, de könnyen elbukik, amikor a keresés eredményeit próbálja összegezni: bizonytalan panteista, metafizikája sebezhető. A *Rövidfilm a legalitásról* elnevezésű filmes pályázat tehát a tisztességes kommunikáció kultúrája mellé áll, ilyenként a fesztiválszervezők szándéka szerint ennek a szelíd, de szigorú tekintetű, a sokfajta felelősség súlyát a maga testi soványágában is bizonyossággal viselő ember szellemi jelenlétét feltételezi.

A címevel a *Tízparancsolat* (*Dekalog* 1987-1988) a két részére (*Rövidfilm a gyilkolásról* – *Krótki film o zabijaniu* illet-

ve *Rövidfilm a szerelemről* – *Krótki film o miłości*) utaló projekt további tanulsága: a mai Kieślowski-kánon az életmű kései szakaszának filmjeire épül, pedig a valóságfeltáró énje illetve a társadalmi elkötelezettség éppoly meghatározó része az életműnek, mint a kései epikus konstrukciók. Kieślowski munkásságát időben előrehaladó, ugyanakkor a szakaszhatáron összezsúszó három szerzői szerep határozza meg: a szociológiai indíttatás, a közéleti érdeklődés és a vonzódás az elvont erkölcsiséghez.

Feljegyzéseiben beszél arról a szemléleti váltásról, amelynek nyomán tulajdonképpen elvesztette a dokumentumfilmbe vetett hitét, és amely a fikció felé vezérelte. Az *Életrajz* (*Życiorys* 1975), *Az éjszakai portás szemével* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*, 1977) vagy a *Beszélő fejek* (*Gadajęce głowy*, 1980), azaz a közvetlen valóságbrázolás korszakának legfontosabb darabjai ugyanakkor mutatnak valamit a harmadik korszak jellegzetességeiből – érdeklődést az élet banalitásai iránt, azt a feltételezést, hogy a hétköznap ismétlődő apróságai talán rejtegetnek valamit, amit jó lenne felismernünk. Itt lehet tettenérni a rendező útjának dinamikáját: egy dokumentarista alig lehet metafizikus, a játékfilmes viszont törvénytörően az.

A játékfilmes tehát a 70-es évek közepén ad hírt magáról, miközben egyre erősödik a filmek közéleti tartalma: első fikciós munkája a *Társulat* (*Personel*, 1975), a második a *Forradás* (*Blizna*, 1976). Az 1979-es *Amatőr* (*Amator*) mintha visszafelé, a valóság kamerával való feltárásának igénye által meghatározott munkák felé mutatna, a *Véletlen* (*Przypadek*, 1981 – bemutatva 1987-ben) pedig politikai-

közéleti mozi, miközben történetvezetési megoldásaival a harmadik korszak nyitányaként is felfogható, hiszen spekulatív szerkezete (a főhős sorsa három változatban játszódik le) a *Veronika kettős élete* (1991) vagy a *Három szín (Kék és Fehér* 1993, *Piros* 1994) fordulatait idézi.

A *Véletlen* képviseli tehát az életműben utolsóként a politikai vonalat, ugyanakkor beleilleszkedik a lengyel film Zaorski, Marczewski és mások képviselte, a 80-as évek elején jelentkező rendkívül erős hullámába. Ezeket a filmeket keletkezésük időszakában jellemzően betiltják, majd az úgynevezett polcos filmek a 80-évek végén kerülnek a közönség elé. Ezen a ponton érdemes szemügyre vennünk azt, hogy a *Véletlen* képviselte filmfajta, illetve Kieślowski közéleti szerzői szerep miként van jelen a kortárs lengyel filmben. Ha az elmúlt évtizedre tekintünk vissza, akkor ezt a hagyományt Wiesław Saniewski követi, aki *Felügyelet (Nadzór)* című 1983-as filmjével csatlakozott a polcos rendezőkhöz. A 2006-os *Igazság mindenáron (Bezmiar sprawedliwości)* ugyanakkor nélkülözi a 80-as évek filmjeinek erejét – amazok a mai napig afféle lórúgásként hatnak a néző szavazópolgári öntudatára. A két film között azonban eltelt csaknem két és fél évtized, ami teljesen átalakította az elkötelezett mozi szerepét: valaha a filmek egyér-

telműen ellenzéki kiállásként jelentek meg, a rendszerváltás után azonban erre többé nincs szükség. A nemzeti emlékezet kulcskérdéseit érintő filmek egyrészt történelmi filmekké válnak. Ilyen a *Fekete csütörtök, Janek Wiśniewski el-esett (Czarny czwartek, Janek Wiśniewski padł)*, rendezte Antoni Krauze) 2010-ből, amely 1970 decemberének közepén játszódik Gdańskban. Kieślowskinak nincs hasonló jellegű, azaz pontosan azonosítható eseményekhez köthető filmje, hiszen a *Véletlen* inkább modellként ragadja meg az ellenzéki mozgalom történetét, de a két filmet két dolog mindenképpen összeköti: a tisztelet a rendszer ellen küzdők iránt és a mozgalomban résztvevők személyes indítékainak keresése. Az eddigiekben politikai-közösségi ihletésűeknek mondott filmek másik jellegzetessége az, hogy a rendszerváltás után műfaji megoldásokkal töltődnek fel. A thrillerek és politikai krimik sorában Władysław Pasikowski munkáit kell megemlíteni, közülük a legújabb az elképesztően színvonalas *Jack Strong* (2014). Az irányzat folytatásában a leginkább érdekelt rendező Waldemar Krzystek, akinek a nevéhez a *Kis Moszkva (Mata Moskwa)* fűződik; újabb munkája a *Fotográfus (Fotograf)*, 2014). Krzystek a politikai tematika szerzői

jellegű, ugyanakkor lélektani szárnyát képviseli, de a *Fotográfus* is használja a bűnügyi műfajcsoport eszközeit.

Kieślowski hatása bizonyos esetekben túlmutat Lengyelország határain: hátrahagyott forgatókönyveiből európai produkciók készültek, ezek a dolog természetéből eredően sokat őriznek a mester szellemiségéből. (A forgatókönyveket régi szerzőtársával, Krzysztof Piesiewiczessel írta.) Dantei szellemben fogant trilógiájából két film valósult meg, az egyik Tom Tykwer munkája, amely *A gyilkosok is a mennyországba mennek* (2002) címmel volt látható nálunk, a másik pedig Danis Tanović *Pokol* című műve 2004-ből. Mindkét rendező jól mozog abban a környezetben, amelyet a forgatókönyvek jól érzékelhetően feltételeznek, azaz a nemzetközi filmes nagyvállalkozások világában. Ha viszont visszatérünk a lengyel közegbe, a fentiekhez hasonló filmet kell említenünk: Jerzy Stuhr *Nagy állatát (Duże zwierzę)*, 2000), amelynek forgatókönyve eredendően irodalmi adaptáció – ami ilyenként egyedülálló Kieślowski pályáján. Az *Amatőr* főszereplőjeként is utólréteget-

**„Erős a keresésben, de metafizikája sebezhető”**  
(Krzysztof Kieślowski:  
Amatőr - Jerzy Stuhr)

len Stuhr rendezői munkássága nagymértékben épít a Kieślowskinál kidolgozott, de a lengyel filmtörténetben szép hagyományt



képviselő kisember-imázsra, ugyanakkor ezt az örökséget a midcult eszközeire alkalmazza; ilyen jellegű utóbbi munkája a 2015-ös *Állampolgár* (*Obywatel*).

Különleges vállalkozás az a kétrészes kisfilmgyűjtemény, amely a *Tízparancsolat* továbbgondolásának jegyében született 2008-ban, a film bemutatásának huszadik évfordulóján, illetve 2010-ben (*Dekalog 89+ vol. 1* illetve 2). Az összeállításban szereplő tíz fiatal rendező munkáinak kérdésfeltevése a kiinduló műből táplálkozik: Van-e az embernek befolyása a saját sorsa alakulására? Mi függ az életünkben a véletlentől, mások döntéseitől vagy saját magunktól? A fiatalok aztán további pályájukon nem feltétlenül követik a *Tízparancsolat* szellemiségét: a 2015-ös gdyniai szemle egyik szakmai sikere volt Marcin Bortkiewicz *Walpurgok éjszakája* (*Noc Walpurgi*) című, 1969-ben játszódó kamaradarabja, amelyet Polański filmjeivel vagy Szabó István *Az ajtójával* szoktak összekapcsolni.

Van olyan alkotó, akinek egész életművét áthatja Krzysztof Kieślowski öröksége. Mindenképpen ilyen rendező Małgorzata Szumowska, a mai lengyel film középmezőjének egyik legjelentősebb alakja. Néhány filmje jól érzékelhetően a lengyel film Krzysztof Zanussi és Kieślowski által kijelölt vonalát folytatja: súlyos morális kérdéseket feszegető, lassú, elmélkedő, analitikus filmekről van szó. Ebben a jegyben készült az első három műve: *Boldog ember* (*Szczęśliwy człowiek*, 2000), a címében magyarra lefordíthatatlan, semleges nemű, egyebek között gyerekre vonatkoztatható egyes szám harmadik számú személyes névmást tartalmazó *Ő – Ono* (2004) és a *33 jelenet az életből* (*33 scen z życia*, 2008). A magyar keresztségben *Szex felsőfokon* (2011) címet kapott filmjével Kieślowskihoz hasonlóan kilépett a francia és a nemzetközi szintérré, de morális és formai szigora jelentősen fellazult, így utóbbi munkáival érzékelhetően közelebb lépett a valósághoz, azaz ezek a munkák kevésbé példázatszerűek, sőt, megjelenik bennük valami könnyed ironia.

Az *Ő nevében* (*W imię...*, 2013) középpontjában immár nem az egyén felelősége áll a közösséggel vagy a felsőbb törvényekkel szemben, hanem a személyiség a maga egyedi problémájával, amellyel magányosan kell megharcolnia. Egy pap a dolog természetének meg-

felelően másoknál összehasonlíthatatlanul nehezebben néz szembe saját homoszexualitásával, ezt a film számos helyen igazolja. De a filmben Adam atya nem elsősorban papként küzd önmagával, hanem férfiként – ebben az értelemben nem a katolicizmus törvényeit tekinti, hanem annak a társadalomnak az elvárásait, amelyben élnie adatott. Közé- amúgy meglepően megbocsátónak látszik: az életútját tárgyaló munkások például úgy értékelik az Adamról terjedő híreket, hogy egy pap a szolgálaton kívül emberként él, ilyen módon tehát gyarló.

A Zanussi vagy Kieślowski módján talányos cselekményvezetésű film ugyanakkor mintha valami olyasmit sejtetne, mintha Adam atya saját homoszexualitása elől menekülne a reverendához – erre utal egyik prédikációjának részlete kései megteréséről. Sorsát ráadásul mintha vonzalmainak egyik tárgya is ismételné: a film utolsó jelenetében Łukaszt, valahai tanítványát látjuk fiatal papnövendékként.

A film tehát határozottan ellép az azonos neműek szerelmének katolikus törvények alapján történő megítélésétől, noha nem lehet eltekintenuk a főhős pap mivoltától („foglalt vagyok” – mondja a csábító Ewának, és ebben a pillanatban nyilván mennybéli feljebbvalójára gondol). Itt nyilván ki a film a valláserkölcsei kereteknél tágabbra, az önmagunk vállalásának kegyetlen harcai felé. Pedig a film nem azt mutatja, hogy a papnak melegségét a hivatása vagy a társadalmi környezet miatt kell takargatnia, hanem saját maga miatt, és a film szerint a személyiség parancsa mindennél erősebb.

Az *Ő nevében* utáni, 2015-ös *Test* (*Body/Ciasto*) című munkája Berlinben a legjobb rendezés díját nyerte el. A *Test* a Kieślowski filmjeiben megalapozott szellemiséget viszi tovább, ugyanakkor figyelemre méltó módon gondolja át a spiritualista irányzat mai helyzetét. Majdnem konceptuális filmről van szó – a kifejezés azt jelenti, hogy a forgatókönyv illetve a film története egy meghatározó eszme köré épül, és a szereplők meg az egyes történetelemek ezt a központi gondolatot jelenítik meg. Az ember billentyűzeten csaknem az „illusztrálják” szalad ki, és ez nem véletlen: a hasonló filmekkel kapcsolatban gyakran szóba kerül, hogy a koncepció mintha elsődleges lenne és zavaróan uralkodna el, és emiatt a film távol kerül a valóságtól, kiveszik belőle az a belső logika, ami a „nem lehet más-

képpen” törvényével vezetné a filmet. Az illusztratívitás valóban veszélyt jelenthet egy film életes jellegére, a szereplők el- lentmondásmentes bábokká válhatnak. Krzysztof Kieślowski egész ciklusokat hozott létre meglehetően elvont eszmék köré, mint a bibliai törvények vagy az európai eszmerendszer alapvető gondolatai – ilyen a *Tízparancsolat*, vagy a *Három szín*. A hasonló filmekkel kapcsolatban az elemzők gyakran szóba hozzák, hogy a mozgókép eredendően konkrét, érzéki és jelenelví kifejezési forma – Witold Gombrowicz a vizuális ábrázolást egyenesen butának nevezte –, és ilyenként nehezen állítható absztrakciók szolgálataiba. Talán törvényszerű módon kerülnek közel az ilyen filmek a metafizikus gondolkodáshoz, illetve a transzcendens ábrázolásának kérdéseisez.

Małgorzata Szumowska ugyancsak problémaközpontú filmet alkotott forgatókönyvíró társával, az eredetileg operatőr Michał Englerttel együtt. Hogyan árnyalják a testképzavar, a testtudatosság vagy éppen az ember fizikai körvonalainak elvesztése gondolatát a *Test* szereplői? Először a halottkém bukkan fel (Janusz Gajos), akinek az emberi test roncsolása hétköznapi élmény, hiszen a helyszíneléseken szörnyű esetekkel találkozók. A pályaudvar mosdójában újszülött gyereket megölő nő tettét ő jogi keretbe helyezi, míg a kórházi tanácsadással foglalkozó másik főszereplő (Maja Ostaszewska) mindezt összekapcsolja a lengyel abortusztörvényekkel. A harmadik főszereplő (Justyna Suwała) szintén érintett: a halottkém lánya súlyos táplálkozási gondokkal küzd. Így sodródnak ők hárman egymás mellé, találkozásuk és filmbeli közös sorsuk dramaturgiai vezérlőelve a test problémája. A fentiekben beszéltünk róla, hogy a hasonló történetvezetési eljárásort nevezhetnénk konceptuálisnak. Egyébként ezt a szerkesztési rendet számos, elképesztő érzékkel kitalált, pillanatokra felbukkanó mellékszereplő is szolgálja. Ilyen a furcsa újságárus, akinek a Harcoló Lengyelország emblémája van a nyakára tetoválva – a Harcoló Lengyelország (PW) a lengyel ellenállás szimbóluma, egyszerre megható, elképesztő és talán időszerűtlen, ahogy egy huszoneves fiú testdíszeként megjelenik. Ilyen a halottkémnek merész sztriptízt lejtő, jócskán hatvanas nő, és a felsoroláshoz hozzátehetjük Az *Ő nevében* idéző villanást a törvény előtt álló pappal kapcsolatban, aki ugyancsak a test zavaraival küzd.