



ANDRZEJ WAJDA (1926-2016) // BÁRON GYÖRGY

A nemzet filmművésze

„NEMZEDÉKEM A FIAK NEMZEDÉKE, AZOKÉ, AKIKNEK EL KELL MESÉLNIÜK APÁIK SORSÁT, MERT A HALOTTAK MÁR NEM TUDNAK BESZÉLNI.”

A címben olvasható szóösszetétel filmtörténeti-esztétikai szempontból nem értelmezhető. Olyan nincs, hogy a nemzet filmművésze, még ha mostanában osztogatnak is efféle ordókat. Ki volna az, mondjuk, a franciáknál? A *Marseillaise*-t megfilmesítő népfrontos Renoir? Vagy a *Szerelmek városa* Carné-ja? Olaszoknál a neorealisták, netán Rimini és Róma költője, Federico Fellini? Az Amerika eredetmitoszát megfogalmazó Griffith, vagy kicsit későbből John Ford? Régi nevek jutnak csak eszünkbe, s azok is bizonytalanul. Ám a modernebbek közül már senki, elvégre globális világunkban a tradicionális nemzeteszmé a múltba hullt. Hogyan is hangozna az, hogy Godard a francia nemzet filmművésze, Cassavetes vagy akár Scorsese az amerikaié? Mifelénk, Kelet- és Közép-Európában a „nemzeti” címkéje a politikai piac legolcsóbb árucikként fityeg, cégére alatt lejárt szavatosságú bővlit kínálnak. Felvilágosult filmművész, Jancsótól Menzelen át Makavejevig ehhez csak kritikusan szólhat hozzá, nem is beszélve az oroszágát személyes konfliktusként megélt Tarkovszkijről. Mégis: élt és dolgozott itt egy nagy rendező, aki valóban nemzete filmművésze volt, akinek gazdag életműve magas művészi színvonalon tükrözta vissza hazája, a lengyelség történelmi katalizmákon érlelt, s évszázadok során kikristályosodott művekben megfogalmazott lelki- és tudatállapotát: Andrzej Wajda. Ha mérlegre tesszük a csaknem ötven játékfilmet, tévéprodukciókat és újító szellemű színházi rendezéseket tartalmazó ólomsúlyú életművét, belőle a legmarkánsabb ez a profil rajzolódik ki. Az egyetlen volt a modern klasszi-

kusok közül, akiről feszengetés, álpátosz nélkül kimondható: a nemzet filmművésze. Az egyetlen, s alighanem az utolsó, aki, nagy elődök – Mickiewicz, Wyspiański, Żeromski – örököséként, tartalommal bírta megtölteni celluloidon azt a szót, hogy nemzet. „A zsidóknak ott van a Biblia – írja egy helyütt –, a lengyeleknek ott van a *Pan Tadeusz*, az *Ősök*, a *Kordian*, a *Felszabadulás*, a *Menyegző*.” Joggal utal rá, hogy az említett művek többek pusztá műalkotásoknál, vagyis nem csupán esztétikai gyönyör, jobb esetben katarzis tárgyai: a lengyelség történetében hasonló szerepet töltenek be, akár a zsidó-keresztény kultúrában a Szentírás. Az apák történetét regélik el, utat mutatnak és erkölcsi példát. Wajda ennek a nagy hagyománynak a folytatója. Nem csak metaforikusan, hanem a szó szoros értelmében is az apák históriáját meséli el: nem egyszer – Mickiewicz szavával – az „ősökét”, hanem a saját személyes családtörténetét. Élete, akárcsak felmenőie, szorosan egybefonódik a lengyel történelem sorsfordulóival, vokációját így a biográfiája magyarozza és hitelesíti. Tudjuk, katonatiszt apja a kátyú vérfürdő egyik áldozata (emlékének késői művében, a *Katyá*ban adózik). Az apa tragédiája ily módon egybecseng a második világháború kezdetén legyőzött, szétszabdalt, megsemmisített Lengyelország katalizmájával. „...nemzedékem a fiak nemzedéke, azoké, akiknek el kell mesélniük apáik sorsát, mert a halottak már nem tudnak beszélni” – írja visszaemlékezéseiben fiatalkori eszméléséről az – akkor még – krakkói festőtanonc. S hozzáteszi: „Talán ekkor tettem le a festészetről, hogy más utat keressék magamnak.”

Ezt az utat a łodzi filmtanszakon találja meg, ahonnan kikerülve már első filmjének címével – *Az én nemzedékem* – jelzi, hogy nemzedéke, az apátlanok generációja szószólója kíván lenni. Ám azzá csak a trilógia második és harmadik darabjával, a *Csatornával* és a *Hamu és gyémánttal*, e két megrázó erejű művel válik. A személyes életút és az elbeszélés tárgya ezekben egymásra kopírozódik: Wajda tizenévesen az angolbarát antifasiszta Honi Hadsegreg harcosa, amelyet ugyanúgy ledarál a történelem, akár néhány évvel korábban a tankok ellen vonuló lengyel lovasságot. „Ki nevelt engem? – kérdezi. – A szüleim, a becsület és a kötelesség katonai hagyománya, a mindig állig begombolt egyenruhában járó apám. Az iskola – a humán gimnázium, a görög és római kultúra. A katolikus egyház – az isteni törvények. Hazafias érzület, szigorú erkölcsi elvek – ezen a világnézeti alapon kellett szembesülnöm 1939 őszén a háborúval.”

Nagyot ugorva az időben: az újabb lengyel történelmi sorsforduló, a gdanski munkásmegmozdulások, a Szolidaritás megalakulása, majd a rendszerváltás hajnala ismét a frontvonalban találja. Az akkor már világhíres rendező önkéntesnek jelentkezik, mert erkölcsi kötelességének tartja, hogy hatalmas nemzetközi tekintélyével támogassa hazája szabadságmozgalmát. Személyesen is közel kerül Lech Wałęsához és köréhez, Geremekhez, Michnikhez, a tévéviták előtt szakmai tanácsokkal segíti Lechet, vezető funkciót vállal a Wałęsa alapította Állampolgári Bizottságban, majd indul az első szabad választáson, s bekerül a Szenátusba. Ugyanabban az évben mutatják be *Ördögök* című filmjét. Ám erről az időszakról két korábbi műve, a felkeléseket megelőző 1976-os *Márványember*, s a közvetlenül az események sodrában készült 1981-es *Vasember* szól, utóbbiban egy rövid, de fontos cameo erejéig maga Wałęsa is megjelenik. Az ezeket megelőző munkák, a *Csatornától* a *Hamu és gyémánton* át a *Sámsonig*, a *Légióig*, a *Tájkép csata utánig*, és hangsúlyosan a *Menyegzőig* a vereségről szóltak, a reménytelen, heroikus küzdelmekről. A lengyel nemzeti dráma és irodalom fő szólama ez, s ha a folytonos vereségen nem is, ebben az álmodozó heroizmusban különbözik a pragma-



tikusabb-kiegészítőbb magyar tradíciótól, mentalitástól. „Minden lengyelben van valami don quijotés – írja Wajda –, ez a mi jobbik énünk, ezért van olyan erősen jelen a kultúránkban Don Quijote alakja. Noha nem a szélmalmok világában élünk, az álomvilág, vagyis a vágyott valóság már régtől fogva mindennapjaink részét alkotja.” Érdekes, hogy miből vezeti le ezt az érzületet: „Azok a filmek, amelyeket lengyel filmiskolának vagy az erkölcsi nyugtalanság mozijának neveznek – és még számos más film – a lengyel nemesi hagyományból nőttek ki. Len-

„Apák históriáját meséli el”

(Hamu és gyémánt – Zbigniew Cybulski)

gyelország nemesi ország volt, az értelmiség a nemesség örököse.” A két közvetlenül politikai tárgyú játékfilmje, a történésekkel szinkronban íródott *Márványember* és *Vasember* hangvétele ugyanakkor – szemben az általa említett tradícióval – nem letargikus, mint volt a *Hamu és gyémánt* vagy a *Menyegző*, hanem lendületes és – ha ilyen egyáltalán filmről elmondható – optimista: benünk a vereség a közelgő győzelem előszobája. S ezen a ponton akár vitatkozhatunk is a szerzővel, aki azt állította, „a *Csatorna*, a *Hamu és gyémánt*, a *Márványember* vagy a *Vasember* nem csak a gyengeségeinket mutatták meg, ezek

a filmek arról a sok bátor és becsületes lengyelről is szólnak, akik nem békéltek meg azzal a sorssal, amelyet Európa közömbössége szőtt hazájuknak. Azokról a lengyelekről, akik nem csak meghalni képesek a hazáért, hanem annak jövőjét is meg tudják teremteni.” Wajda a kétségkívül meglévő kontinuitást hangsúlyozza, ám nem lehet nem észrevennünk a diszkontinuitást. A megállapítás első mondata mind a négy műre igaz, ám a második, megidézte azoknak az időknél az eufóriáját, inkább csak az utóbbi kettőre. A korai fekete-fehér trilógia két maradandó remeklése – s még sok más Wajda-mű – pontosan tükrözi azt a „don quijotés”



mentalitást, amellyel a rendező jellemezte a honfitársait, míg a *Márványember* és a *Vasember*, bár ugyancsak a küzdelemről szól, más hangfekvésben szólal meg. A különbséget nem csak az jelzi, hogy utóbbiak nem halállal, pusztulással, hanem a folytatás reményével végződnek, hanem a végzetdrámák hangütésétől eltérő frissebb, publicisztikusabb stílus, elbeszélői nyelv is.

Rugaszkodjunk el a történetektől, s a páratlanul gazdag életmű sűrű szövetéből húzzunk ki egy szálat, mintegy illusztrációképpen. Két képet mindössze, abból az alapműből, amelynek legendás fordulatait, főszereplőjének ikonikus alakját, kamerakezelését, grandiózus történelmi vízióját sokan elemezték és fogják a jövőben is. Vegyük górcső alá a *Hamu és gyémánt*

„A vereség a közelgő győzelem előszobája”

(Menyegző – Daniel Olbrychski)

szántott termőföld képe jelenik meg, enyhén alsó gépállásból, betöltve a képmezőt, a távoli horizonton földjét művelő parasztember apró alakja tűnik fel. Ez a szántóvető, s az anyaföld mintha a végtelen körforgást, újraképzést, az életet jelképezné a halált virágzó történelem árnyékában. Ennek mintegy pandanja a zárókép: a hasonló totálban mutatott talajt egész a távoli horizontig szemét borítja, amelyen hősünk tántorogva-futva, majd a mocskos földre bukva, szűkölve-kaparva, akár egy kutya, végzi be életét. Jerzy Wójcik, a nagyszerű operatőr évekkal ezelőtt egy budapesti beszélgetésen azt fejtegette, hogy a film egészét – mint azt

két beállítását, az elejéről és a végéről. A bevezető epizódban, a történetet elindító gyilkosság után váratlanul dús, zsíros fel-

sokan elemezték – három dimenziósra kívánta komponálni, nagy szerepet szánva a háttérnek és a tér mélységének. Amikor Maciek, a hős halálos sebet kap, megszűnnek a mélységek, az alkotók a perspektíva feltalálása előtti bizánci képköztudáshoz tértek vissza – ezzel is jelezve, hogy a hős előtt nem nyílik út, jövő, a tér lezárult. Lengyelország, s vele Kelet-Európa elbukott: erről szól a két egymásra rímelő beállítás – s mindaz, ami közte feszül -, máig ható erővel és aktualitással.

Wajda egyetértőleg idézi Cyprian Norwidot, aki szerint hazájában „minden tett túl korán jön, de – minden könyv... túl későn”.

És minden film is.

Az idézetek forrása: Andrzej Wajda: *A film és más hívságok*, Osiris Kiadó, 2002. Fordította: Éles Márta, szerkesztő: Zalán Vince.