

Két ember szemben a történelemmel

Jancsó Miklós és Andrzej Wajda filmjeinek összehasonlító elemzése

Magyarország és Lengyelország történelme nemcsak számos párhuzamos vonással rendelkezik, hanem gyakorta össze is kapcsolódott. Krzysztof Rucinski azt vizsgálja, e nemzetek két jelentős filmművésze korai mesterműveikben hogyan ábrázolták a múltat, illetve az elnyomás kérdéskörét.

A két nemzet párhuzamos történelme

„Lengyel, magyar: két jó barát, együtt harcol, s issza borát” – mondja egy régi közmondás két nyelven, s ebben a tíz szóban e két közép-európai nép több évszázados kölcsönös érzelve és közös történelmi tapasztalatai összegződnek, melyek a két közösséget nem hivatalos, ám maradandó egységbe kapcsolják. Valóban, aligha akad másik példa arra a modern világ geopolitikai térképén, hogy két nép, két állam történelmi pályáján ennyire hasonló utat ennyire azonos tempóban járjon be, mint ahogyan azt Magyarország és Lengyelország esetében látjuk.

Magyarország és Lengyelország párhuzamos történelme minden lényegi hasonlóságával és kevés, szembetűnő különbségével együtt szolgál meghatározó háttérül a két ország legjelentősebb filmrendezői: Jancsó Miklós és Andrzej Wajda művészi kifejezőmódjának. Mindezt jól példázza a mesterek két-két, párba állítható remekműve: Jancsó *Szegénylegények* (1965) és *Csillagosok, katonák* (1967), illetve Wajda *Csatorna* (1956) és *Hamu és gyémánt* (1958) című filmjei.

A történelmi kapcsolat centrifugális tengelye

Az egyik alapvető probléma, amivel a nézőknek szembesülniük kell, amikor egy viszonylag ismeretlen és kis ország történelmével foglalkozó filmet néznek, az az érthetőség kérdése, illetve az adott társadalmi-

politikai kontextus megértésének szintje. Egy nemzet ismertsége vagy jelentősége a legjobb esetben is viszonylagos fogalom, a legrosszabb esetben pedig szubjektív értékítéleten és geocentrikus gondolkodásmódon alapuló, kimondottan rasszista elképzelés. Ezek a kérdések azonban meghaladják jelen elemzés kereteit. Elég annyit mondanunk, hogy Magyarország és Lengyelország nem tartozik sem a „legjelentősebb”, sem a döntéshozó országok közé, a Jancsó és Wajda filmjeiben felidézett történelmi események legfeljebb az európai kontinensen végigsöprő komoly politikai megrázkódtatások perifériáján lezajlott, elmosódott, homályos történések.

Az általunk vizsgált négy remekműben közös a specifikusan kiválasztott tárgyak, vagyis az, hogy az események háttérül, egyéni narratívájuk kiindulópontjával egy nagyobb nemzetközi konfliktus egyik helyi eseményének elszigetelt aspektusát teszik meg. Érdekes megfigyelni, hogy a kicsinek, jelentéktelennek, anekdotikusnak és lokálisnak ezzel a tudatos fókuszálásával, a narratívának a jól ismert történelmi vonatkozási ponttól nem pusztán csak egy, hanem mindjárt két szinttel való eltávolításával (a nemzetközitől a helyire, majd a helyitől az esetlegesre való átcsúsztatásával) mind a négy film eljut a szélsőséges realizmus és a szimbolikus absztrakció különös szintéziséhez. Hogyan működik az egyes filmek esetében a tematikai távolításnak ez a rendszere? Kezdjük azzal, hogy a négy filmet történelmi kontextusba helyezzük.

Andrzej Wajda rendezői pályafutása kezdetén szinte „megszállottja” volt annak a küldetésnek, hogy újra elmesélje – újragondolja – nemzete háborús tapasztalatait. 1955 és 1962 között készített első hat filmjéből öt játszódik a második világháború idején, és e filmek együttesen – az 1939-es hadjárattól az 1945. május 8-i győzelemig – minden jelentősebb háborús periódusnak extenzív ábrázolását nyújtják.

E filmeket alkotójuk eredetileg nem szánta egységes történelmi krónikának, nem is így készítette őket; Wajda első három filmje: *A mi nemzedékünk* (1955), a *Csatorna* és a *Hamu és gyémánt* személyes és oknyomozó érdeklődéssel fordul a közelmúlt eseményeihez. Az ezeket követő *Lotna* (1959) és *Sámson* (1961) (a sorozatot az *Ártatlan varázslók* [1960] szakította meg) kevésbé voltak sikeresek. Ezeket a filmeket azonban bemutatásuk pillanatától a lengyel nemzeti filmes iskola fejlődésében mérföldkönek tekintették. Ezek alapozták meg az elkövetkező évtizedek magas színvonalú művészetét, és egyúttal Wajdának mint a legújabb generáció legjelentősebb lengyel filmrendezőjének pozícióját is (Wajda 28 éves volt, amikor első játékfilmjét elkészítette).

A *Csatorna* (1956) legfontosabb történelmi háttéreménye tehát a második világháború. 1944 késő nyarán járunk, a szovjet hadsereg a németeket Lengyelország nyugati területeire vetette vissza, és a Visztula vonaláig felszabadította Lengyelország keleti részét, Lublinban pedig megalakult az ideiglenes kommunista kormány. A nyugati fronton a szövetségesek offenzívája véres ütközetekben halad tovább kelet felé, és

eközben Franciaország és Észak-Olaszország felszabadul. A Csendes-óceánon a japánok ellen vívott háborúban az amerikaiak egyre inkább felülkerekednek.

Ám ezekről a sorsdöntő fejleményekről egyetlen szó sem esik, mert a film kizárólag a lokális lengyel problémára, a gyászos következményekkel járó varsói felkelésre összpontosít (a témát 1953-ig Sztálin haláláig tabuként kezelték, és ekkorra már mitológiává is érett a lengyel folklórban). A felkelés nem adott új irányt az eseményeknek és valójában súlyosan elhibázott és fölösleges áldozat volt. A tematikai áthelyezés első szintje, vagyis a nemzetközinek a lokálisba való átcsúsztatása finoman megy végbe, a háború számtalan egyedi konfliktusának egyikére való ráközelítéssel vagy annak felnagyításával. A történet a lengyel közönség számára magától értetődő és bármely érdeklődő külföldi néző számára is könnyen azonosítható. A második szint, vagyis az eseménynek a perifériára való eltolása jóval izgalmasabb, mivel a rendező olyan narratív szemszöveget választ, amely mind a nyugati, mind a lengyel nézőket meglepte.

Ahelyett, hogy Wajda előre kiszámítható elbeszélő stílusban idézné fel a hősiesség 63 napját (amivel együttérzést és egyúttal nevelő hatást válthatna ki a közönségből), történetét elhomályosítja, amikor úgy dönt: a felkelésnek csak a végét, az 56. napját mutatja meg. Ekkor lengyel harcosok egy csoportjának útját követi, akik a német tankok és a német csapatok egyre szorosabbra záródó gyűrűjében úgy határoznak, hogy alászállnak a város csatornarendszerébe. E döntésüket az a halvány remény motiválja, hogy elsétálhatnak az ellenség lába alatt, és csatlakozhatnak a főváros más részein továbbra is harcoló nagyobb egységekhez. A filmnek több mint a fele erre a csatornában megtett pokoli útra koncentrálna (a *kanal* szó első jelentése lengyelül: csatornarendszer, de második jelentésében reménytelen helyzetre vagy súlyos nehézségre is utal). A csoport a rémálomhoz hasonló földalatti helyszíneken széthullik. Nincs menekvés, nincs megváltás, sem elégtétel a néző számára, aki hősi magasságokba emelt nemzeti eposzra számított.

A *Csatorna* periferikus helyszínre való narratív eltolása olyan tökéletesen megvalósult, hogy – mint az első olyan film, mely a sztálinista cenzúra tiltólistájáról éppen csak lekerült témával foglalkozott – a filmet súlyos bírálatok érték, sőt talán úgy is fogalmazhatunk, hogy eleinte teljes elutasításban volt része, mondván, a történelmi eseménynek hamis és szélsőségesen torz vízióját mutatja meg. A lengyel kritikusok csak akkor kezdtek újragondolni álláspontjukat, amikor 1957-ben a Cannes-i fesztiválon Ezüst Pálma-díjat kapott a film. Ekkor nyugati kollégáik véleményének hatására felfigyeltek a mű egyetemes és egzisztencialista értékeire.

A *Hamu és gyémánt* (1958), Andrzej Wajda következő filmje és termékeny pályafutásának mindössze harmadik állomása, ismét a II. világháború sorsdöntő eseményeinek előterében játszódik. A háború Európában éppen véget ért, 1945. május elejét írjuk, a szovjetek átfogó

offenzívával elfoglalták Berlint, Adolf Hitler már öngyilkosságot követett el. Ezeket az eseményeket a film ismét csak pusztá történelmi vonatkozási pontokként használja, és nem meséli el a háború győzelmes befejezésének történetét. Éppen ellenkezőleg, a legizgalmasabb eseménytől – Berlin kapitulációjától – eltávolodva cselekményét a frontvonaltól jó hatszáz kilométerrel odább, egy csendes kis kelet-lengyelországi városba helyezi. A városka már egy évvel korábban felszabadult, és új életet él, igyekszik fizikai és lelki sebeit begyógyítani, az új valósághoz igazodó politikai döntéseket hoz, és saját szerepét kutatja az újjáalakult állam jövőjében.

Akárcsak a *Csatorna* esetében, a helyi események relatíve egyértelmű elszigetelése a szélesebb történelmi héttértől egy sajátos, rejtett indirekt eset révén még komplexebb lesz; e sajátos esemény kiváltója ezúttal egy tisztán körülrajzolt, egyedi karakter. Wajdat ismét jobban érdekli a nemzeti újjászületés komplexitásának feltárása annál, mintsem a beköszöntő új rendszer dicshimnuszát zengené. Maciek, a hivatalosan feloszlott – a londoni emigrációban működő korábbi lengyel kormányhoz hű – földalatti Honi Hadsereg fiatal harcosa azt fontolgatja, hogy hátat fordít a fegyvereknek és beilleszkedik a civil életbe. Nyilvánvaló, hogy Maciek a Varsói felkelés egyik túlélője, aki maga is végigjárta az égő város alatt húzódnó csatornarendszer poklát. Aztán csatlakozott egy erdei partizánalakulathoz, és mint lengyel hazafi elutasítja a szovjetek által alig egy éve létrehozott új kormányt.

Utolsó feladata az, hogy ölje meg Szcukát, a régi kommunistát, akinek az új törvények megszilárdítása és a városi önkormányzat megszervezése a feladata. A nézők egy nap és egy éjszaka eseményei során követhetik Maciek és barátja útját. A film nyitójelenetében azt látjuk, hogy a két fiatal elhibázza a Szcuka elleni merényletet, helyette véletlenül két ártatlan munkás életét oltják ki, így aztán adott a történet kibontakozásának alaphangja. A harcosok eleinte haboznak, majd abban állapodnak meg, hogy baklövésük kiigazítása érdekében ismét kísérletet tesznek Szcuka megölésére.

Éjjel Maciek összeismerkedik egy lánnyal a szállodában, szeretkezik vele és valószínűleg szerelmes is lesz belé, minthogy felcsillan előtte az új élet lehetősége. Még Szcukával is összeismerkedik, aki az övével szomszédos szállodai szobában lakik. De végül megöli a férfit, s a gyilkosság idején, a háttérben a háború befejezését bejelentő és azt ünneplő tűzijáték zajlik. Ennek az új gyilkosságnak az intenzitása – a haldokló áldozat Maciek karjaiba zuhan – elidegeníti a fiút újonnan felfedezett életszeretétől, és arra kényszeríti, hogy elmeneküljön a helyszínről és csatlakozzon az antikommunista küzdelemhez. Ám a katonák elkapják és lelövik csak azért, hogy maga is groteszk és teljesen felesleges halált haljon a szeméttelenen. Azzal, hogy a rendező dialektikusan szembeállítja, majd egyesíti az életben és a halálban a két figurát, akik közül az idősebb az újat, a fiatalabb pedig a régít képviseli, Wajda komplex esszét

vázol fel a nemzeti identitás és az ideológiai konfliktus kérdéseiről, eközben a győzelmet történelmi vonatkozási pontként használja egyrészt a film lezárásaként, másrészt az elbeszélés szempontjából létfontosságú vizuális metaforaként.

Míg Wajda filmjei, amelyek főként a II. világháború politikai keretei között játszódnak, a különösebben nem felkészült nézők számára is viszonylag egyszerű feladattá teszik az alapvető összefüggések megértését, addig Jancsó Miklós történelmi narratívái sokkal homályosabb viszonyítási pontokat kínálnak, már csak azért is, mert azt követelik a nézőtől, hogy – messze visszalépve a múltba – legalább egy kicsit ismerjék azokat a kevésbé látványos geopolitikai konfliktusokat, amelyek az európai kontinens perifériáján zajlottak. Ezért van az, hogy Jancsó (de legalábbis produkciós vagy forgalmazó vállalatai) úgy gondolta, kötelessége, hogy az általunk elemzett mindkét filmhez rövid történelmi háttérrel vázolja fel. Ugyanakkor a lengyel filmekkel kapcsolatban elemzett eltávolító struktúra itt is jelen van.

A *Szegénylegények* (1965) esetében a cselekmény háttérét az inkább nacionalista, mintsem osztálytudatos nemzetközi forradalmi mozgalom globális (pontosabban európai) eseménye: 1848, a Népek tavasza alkotja, amely az egész földrészt megrengette Oroszországtól Franciaországig, és sok kis nép számára felcsillantotta a szabadság reményét, s néhány esetben (rövid ideig bár) a tényleges szabadulást is az erős birodalmak elnyomó hatalma alól. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy 1848 tavaszán számtalan parasztfelkelés is zajlott, továbbá a nemzetközi proletariátus, a kizsákmányolt városi munkásság rohamosan erősödő társadalmi osztálya körében is heves tiltakozás volt tapasztalható, Karl Marx és Friedrich Engels jelentős munkája, a *Kommunista Kiáltvány* is ebben az évben jelent meg. Jancsó Miklósnak nincs olyan magyar tematikájú filmje, amely ennél az eseménysornál korábban játszódna; és a későbbi munkáiban feldolgozott sokféle problémakör középpontjában ugyancsak a paraszti és forradalmi mozgalmak állnak, és ezek ideológiai háttere közvetlenül az 1848-as eseményekre és azok társadalmi-politikai utóhatásaira vezethető vissza.

Mindennek ismeretében a helyi vonatkozások egyértelműnek látszanak. A forradalmi hullámot meglovagolva, a magyarok szembeszálltak Habsburg Ausztriával, és hamarosan jelentős engedményeket tudtak kicsikarni. A művelt kozmopolita liberális Kossuth Lajos vezetésével Magyarország független és progresszív állam lett, és radikális reformokat kívánt életbe léptetni többek között a bonyolult és nehéz földkérdésben is. A változások gyorsasága a forradalom bukását eredményezte, mivel a feudális status quo mellett kitartó erős földbirtokos osztályok a polgárosodni kívánó politika ellen fordultak. Ezen felbátorodva Ausztria visszakövetelte Magyarországot mint saját tulajdonát, és háborút indított Magyarország ellen – ezúttal az óriási kiterjedésű reakciós hatalom, a cári Oroszország támogatásával.

Nem kellett egy év se és Magyarországot visszafoglalták, Kossuth kénytelen volt emigrálni: Londonba ment; aztán pedig közel két évtizednyi megtorlás, üldöztetés és pacifikálás várt az országra. A kis csoportokra szakadozott és elsősorban a paraszti lakosság között elvegyült magyar hadsereg maradványai továbbra is rajtaütöttek az osztrák csapatokon, de gyakorta előfordult, hogy útonállókká züllöttek. 1867-ben aztán a Habsburg Birodalom szimbolikus politikai egységre lépett Magyarországgal, az unió élén I. Ferenc József, mindkét ország abszolutista uralkodója állt.

Mindezek a történelmi események valószínűleg lenyűgöző hazafias eposzá is formálhatók (a II. világháború befejezése óta ez bizonyosan sokszor meg is történt), de Jancsó minden efféle lehetőséget elutasít azzal, hogy a film cselekményét a perifériára tolja ki; ez a magyar néző számára éppen annyira morbid és kényelmetlen alaphelyzet, mint amennyire kényelmetlen lehetett végigkövetni a lengyel közönség számára a fiatal hősök alászállását a varsói csatornák világába. Az időleges szabadság hősie és győzedelmes pillanatairól Jancsó nem vesz tudomást, ehelyett 1848 elhúzódó agóniájának gyászos következményeire koncentrál. A *Szegénylegények* időbeli háttérét az 1860-as évekbe tolja át, az események színhelyét kizárólag egy internáló tábor szolgál. Itt a magyar katonaság az osztrák hatóságokkal együttműködve átrostálja a több száz foglyot, hogy megtalálják a lázadók egy kis csoportját, akik személyazonossága ismeretlen marad. A film végigköveti a folyamatot, melynek során az elnyomók által alkalmazott lassú, de módszeres machiavellista intrika beteljesül: a foglyok zsarolással, árulással, gyűlölettel és gyilkossággal saját csoportjuk ellen fordulnak, mielőtt hanyagul felfedik arcukat és ezzel megpecsételik sorsukat.

A *Szegénylegényekkel*, a rendező negyedik játékfilmjével vette kezdetét Jancsó nemzetközi karrierje. A film otthon is, a nagyvilágban is sikeres volt, ám meglehetősen eltérő módon értelmezték e két kontextusban. A magyar nézők elsődlegesen a maga sajátos történelmi kontextusában értelmezték a filmet, másodsorban az 1956-os felkelés leverésének allegóriáját látták benne. A nyugati kritikusok viszont a cselekményt az absztrakció szintjéig eltávolították a történelmi kontextustól, túlléptek a magyar közönség specifikus történelmi perspektíváján, és a filmet általában inkább az egyetemes emberi kondíciók, illetve a hatalom és elnyomás mechanizmusa filozófiai elemzésének tekintették, és kevésbé a magyar nemzet története egyik valóságos pillanatát elbeszélő műnek.

A *Csillagosok, katonák* (1967), Jancsó következő filmje, a narratív áthelyezés szabályába (a globális-helyi-véletlenszerű tengelyébe) kevésbé pontosan illik bele, mint a másik három film. A lényegi különbség pedig abban áll, hogy e mű cselekménye valószínűleg inkább Délkelet-Ukrajna sztyeppéin játszódik, mintsem Magyarországon, és így egyenletünk lokális eleme a szokásosnál absztraktabb és jelképeesebb lesz. De mivel a film szovjet–magyar koprodukcióban készült, és mivel kollektív hőse

egy internacionalista forradalmi brigád, az általános séma láthatólag intakt marad.

A film történelmi viszonyítási pontjául szolgáló nemzetközi események itt az 1918–1921-es oroszországi polgárháború történései, amikor a reakciós orosz erők (egyenruhájuk és zászlójuk alapján „a fehérek”) a brit és francia egységekkel szövetségben megpróbálták levérni az 1917-es orosz forradalmat. Így a forradalom csak hosszú évek alatt tudta hatalmi bázisát konszolidálni az egész ország területén. A vörös (kommunista) erőknek segítségére voltak – a melegen üdvözölt – nemzetközi forradalmárok, főképp német, osztrák és magyar katonai egységek, amelyek azt remélték, hogy a győzedelmes Szovjet Köztársaság segítségükre lesz saját marxista államaik megteremtésében és megszilárdításában. Ebben a filmben tehát a helyi vonatkozási pont 1919 Magyarországa, egy utópikus egalitárius köztársaság, amely Kun Béla vezetésével reményteli és dicsőséges napokat is látott. A helyi vonatkozási pont kétszeresen is homályos: először is, a cselekmény külföldön, egyfajta virtuális senki földjén játszódik, valahol Oroszország, Moldávia, Románia, Magyarország és Ukrajna között; másodszer megtudjuk, hogy a dátum: 1919, vagyis – tekintettel a magyar Tanácsköztársaság rövid, alig féléves fennállására, hiszen a felfelé ívelő karrier előtt álló jobboldali admirális, Horthy Miklós nemzetközi egyetértéssel megbuktatta – nem lehetünk biztosak afelől, milyen a magyar katonák viszonya saját forradalmukhoz: most készülnek megvédeni, már kivívták a forradalmat vagy már mindörökké elbukott – ami magyarázhatná a katonák öngyilkos szándékait.

A *Csillagosok, katonák* című film harmadik, járulékos szintje pedig az értelmetlen, soha véget nem érő kölcsönös atrocitások, a váratlan rajtaütések és a rituális kivégzések sora valahol Kelet-Európa nevesincs sztyeppéin. Ebben a mindenfajta hősiességet nélkülöző történetben olyan formai fegyelem és szenttelen szépség mutatkozik meg, hogy a filmet azonnal remekműnek kijáró elismerés fogadta elsősorban a valóságosnak az absztraktba, a partikulárisból az egyetemes síkba való zseniális extrapolálása miatt.

Mivel a fent bemutatott négy film lesz a továbbiakban sokkal részletesebb formai és tematikus elemzésünk tárgya, és mivel specifikus történelmi háttérük és utalásaik megértését természetesen kell tekintenünk, a következő táblázat arra szolgál, hogy kényelmesebben eligazodjunk az utalások között. A filmeket cselekményük időkerete alapján állítottuk kronologikus sorba, ezért Jancsó filmjei megelőzik Wajda filmjeit.

	Szegény- legények	Csillagosok, katonák	Csatorna	Hamu és gyémánt
Globális szint	1848, a „Népek tavasza” Függetlenségi tömegmozgal- mak Európá- ban	I. világháború (1914–1918) Szovjet forradalom (1917) Orosz polgárháború (1918–1921)	II. világháború (1939–1945) A háború dön- tő állomásai 1944	II. világhá- ború (1939– 1945) A német vereség A győzelem napja (1945. május 8.)
Helyi szint	Magyar Köztársaság (1848) Kossuth reformjai Vereség és káosz a bukás után (1850-es, 1860-as évek)	Kun Béla ma- gyar Tanács- köztársasága (1919)	Varsói Felke- lés (1944) 1944. au- gusztusok- tóber	A felszaba- dult Len- gyelország újjaépítése A kommunis- ta hatalom konszolidá- ciója
A véletlen- szerűség szintje	A lázadók kivégzése egy büntetőtábor- ban (1868)	Polgárhábo- rús atrocitá- sok magyar egységek részvételével	Egy felke- lőcsapat menekülése a város csa- tornarendsze- rében	A Honi Had- sereg egyik katonája meggyilkol egy kommu- nista vezetőt

Ismét hangsúlyoznunk kell: mind a négy – nemzetközileg egybehangozón Jancsó és Wajda történelmi remekművei közé sorolt – film a jelentős nemzetközi eseményektől távol játszódik, és a globális konfliktusok helyi (magyar, illetve lengyel) variánsaira vagy meghosszabbításaira fókuszál. Mi több, a helyi kontextuson át az eseményt nem frontálisan, nem annak leglátványosabb és – történelmileg – legfontosabb eleme felől közelítik meg, hanem indirekt módon, a bukás, a széthullás vagy utóhatás ingoványos területeiről.

Ez a konstrukció, a történelmi utalásnak ez a tudatos decentralizálása próbára teszi a befogadót: vajon képes-e elfogadni a művész személyes vízióját, ami nem egyezik a nemzeti történelmi témák hagyományos, ám gyakorta megkövesedett megközelítésével. Jancsónak és Wajdának egyértelműen sikerült ez, ám filmjeik különleges kvalitásai számos formai és tematikus elem komplex kölcsönhatásából erednek, melyek minden egyes filmjükben eltérőek, és amelyeket az alkotók egymástól teljesen eltérő módon alkalmaznak. A továbbiakban Jancsó Miklós és Andrzej

Wajda két-két filmjének összehasonlító elemzése olvasható. Meglehető, a párosítás kissé önkényes, de mégis igazolhatják azok a lényegi tematikus vonatkozások, amelyek beilleszkednek e művészek alkotásainak tágabban vett értelmezésébe.

A centripetális alászállás a halálba

A Csatorna (1957) és a *Szegénylegények* (1965)

1. A narratív struktúra és a jellemformálás

Jancsó és Wajda filmjeinek egzisztencialista interpretációi nagy hagyományra tekintenek vissza. Tematikus centrifugális erejük következménye többek között az, hogy a két rendező legjobb történelmi filmjei nem hajlandók epikus narratívákként működni, ehelyett a szélsőséges helyzetekbe vetett emberek viselkedésének részletekbe menő, de szenvtelen elemzéseit. A Jancsó és Wajda esetében gyakorta eltérő tartalom elemzését szolgáló sokféle mátrix között akad egy, amely mindkét alkotó filmjeivel kapcsolatban gyakran felmerül. Az „egyén a történelemmel szemben” – e megközelítést alkalmazva sok elemző vázolta fel a filmrendezők hőseinek archetipusát; ezek a férfiak olyan történelmi helyzetbe kényszerülnek, ami kicsúszik ellenőrzésük alól, ám ők továbbra is „szabadon” döntenek, visszanyerik méltóságukat, sőt alapvető humanista érzéküket is – mivel narratív funkciójuk gyakorta hasonlatos az üzött vadéhoz – azáltal, hogy úgy döntenek: életüket adják azért az ügyért, amely már elbukott.

Mind a *Csatorna*, mind a *Szegénylegények* a csapdába esés és a pesszimista végzetszerűség filmjei (a szegénylegények második jelentése a magyarban: „elveszettek”; a csatorna szó köznyelvi jelentéséről fentebb már szoltunk), amint a hősök vonakodva bár, de elszántan alászállnak a végzetes csapdába, amelyet a történelem állított fel nekik. Ez a párhuzamos folyamat jó összehasonlítási alapul szolgál, és számos hasonlóságra bukkanhatunk.

Először is, mindkét film kollektív – elsősorban férfiak alkotta – hőst állít elének; közülük nincs egy sem, aki előtérbe kerülne, mert hosszabb ideig látható a vásznon vagy, mert a cselekményben jelentős szerepet játszik. Ugyanakkor egyértelmű katonai rangsor van a *Csatorna* felkelői között, ami a *Szegénylegények* foglyai között halványan sejthető, de a brutális nyíltsággal mutatkozik meg a foglyoknak az elnyomóikhoz való viszonyában.

Másodszor, ezek elszigetelt és bekerített csoportok, a lengyel harcosok a városi csatornarendszer, a magyar lázadók a pusztai erőd foglyai; a módszeresen és kitartóan elszánt ellenséges erők egyformán fogva tartják őket, és velük szemben a kollektív hősnek csak korlátozott az ereje. Az elszigeteltségnek van egy további, majdhogy nem absztrakt

vetülete, amit a puszta, illetve a lángokban álló Varsó jelenít meg. Ha a két film kollektív hősei kiszabadulnak az erőd falai közül vagy a csatornából, továbbra is reménytelenül vergődnek a geopolitikai valóság csapdájában, ahol nincs hol elrejtőzni, ahol nincs hová menni, és ahol eltűnik a küzdés célja is.

Harmadszor, az emberek összetételése egyre inkább egy kegyetlen és egyenlőtlen játékká válik, amelyben az egyik oldal egyértelműen vesztes, megosztott és zavart (átvitt értelemben és valóságosan is), a ravasz, alattomos győztes sötétben tartja ellenfeleit. Ő az, aki a szálakat mozgatja, aki a csapdákat felállítja, és aki türelmesen várja, hogy az ellenfél végzetes hibát kövessen el. Az üldözöttek látszólag kaotikus köröket járnak be – megint csak átvitt értelemben – a föld alatt, az alagutak kanyarulataiban, s ez a csapatot, véget nem érő, ismétlődő vándorlásba hajszolja a *Csatornában*; de még ennél is szemléletesebb a megláncolt foglyok körkörös, gépies mozgása az erőd téglalap alakú belső udvarában: egyike ez a *Szegénylegények* egyik gyötrő, szertartásos motívumának.

E három párhuzamos téma ellenére, amelyek a filmek narratívájának alapvető *modus operandiját* alkotják, a művek struktúrája és a jellemformálás drasztikusan különböző a két műben. Míg Jancsó víziója konzisztens és homogénen sivár, kopár, hiszen a film egy eltélt kivégzésével indul és tömegmészárlással zárul, Wajda a *Csatornát* két, tisztán elkülöníthető, időtartamban szinte teljesen megegyező részre tagolja. Bár a cselekmény döntő fordulata a felkelők azon elhatározásából következik, hogy alászállnak a csatornarendszerbe, így próbálva kikerülni az egyre szorosabbra záródó német vonalakból, a film első része a felszínen, a város romjai között játszódik, ahol lengyel harcosok egy csoportja hősiiesen védi bázisát a német támadással szemben. Ennek a hosszú bevezető résznek számos, egyidejű, elsődlegesen strukturális, esztétikai és narratív természetű funkciója van.

Mindenekelőtt bemutatja a stratégiai helyzetet, ami a lengyel néző számára a bevezető képsortól kezdve evidens: Varsó romokban és lángokban áll. A felkelés utolsó napjaiban járunk, és tudjuk, hogy tragédiába torkollnak. Ám a harcosok nem adják fel, hősiessé tetteknek, reményteli terveknek, optimista, fiatalos csevegésnek és némi fekete humornak lehetünk tanúi. A felszínen játszódó rész a nézőnek valami olyasmit nyújt, mint amire számított is: egy csipet nemzeti hőskölteményt (nem szabad elfelejtenünk, hogy ez volt az első film, amely ezzel a témával foglalkozik), és elhallgatja a csatornába való későbbi alászállás döbbenetét, mintha csak hamis biztonságérzetbe akarná ringatni a nézőt. Ugyanakkor a rendező minden jelentősebb szereplőt bemutat egy-egy rövid cselekményelem vagy beszélgetés segítségével. Ezeknek az epizódoknak kettős funkciójuk van, egyrészt a szereplők alapvető pszichológiai bemutatása, a közöttük lévő különbségek felvázolása és érzelmi kötődés kialakítása a nézőkkel, továbbá a történetmesélés ritmusának és módszerének meghatározása, ami a kezdetektől oszcillál a jellemek

között az egyidejűleg zajló epizódokat felvillantó állandó keresztvágások (vagy párhuzamos szerkesztés) révén.

A *Szegénylegényekben* semmi hasonló nincs. Szerkezete mind az elbeszélés módja, mind stílusa szempontjából homogén, időrendileg abszolút kronologikus, a hősök kezelésében epizodikus. Míg Wajda az akciós háborús filmek klasszikus szabályát követi, vagyis kiemel egy embercsoportot egy dinamikus eseménysorban, pszichológiailag érvényes identitással ruházza fel őket, és aztán lehetővé teszi, hogy a szereplők egymással szembesített tapasztalataikat megosszák a nézőkkel; Jancsó viszont kifejleszti saját narratív módszerét, ami a minimálisra csökkenti az egyéniesítés lehetőségét, és nem teszi lehetővé a karakterek legelemibb pszichológiai kibontását sem.

A szereplők nem egészítik ki egymás jellemvonásait és nem járulnak hozzá a kibontakozó drámához, mint a *Csatorna* karaktereinél láthatjuk, egyszerűen csak egymás helyébe lépnek képsornyi epizódjaik alatt, majd miután rövid narratív funkciójukat betöltötték, azonnal el is tűnnek (mindegyik elpusztul). Nincs a *Szegénylegényekben* egyetlen olyan snitt sem, amely időbeli párhuzamot sugallna, nincs egyetlen „miközben...” vagy „időközben...”, ami a *Csatorna* második felét jellemzi, ahol a három kisebb csoportra oszlott lázadók keresztezik, vagy nem keresztezik egymás útjait a földalatti labirintusban. Jancsó lehetővé teszi, hogy mi, nézők, egyenletes tempóban kövessük az elnyomók machiavellista ármánykodását, és azt, ahogyan elemzésének alanyát egy behaviorista pszichológus érzelmi pártatlanságával taglalja egy tudományos bizottság előtt.

A dialógusok sem segítenek a nézőknek, hogy többet értsenek az eseményekből vagy, hogy részvétet érezzenek az áldozatok iránt; a párbeszéddek nagyrészt parancsszavakból állnak, illetve monoton kihallgatások, amelyek magyarázatot adhatnak a vádakra, a megtorlásra és a várható kollaborálás jellegére, ha a vádlott életben akar maradni; nem láthatunk semmit a foglyok lelkivilágából, semmiféle mozgató erőt vagy motivációt a közvetlen életöszönön túl. Ezekről a szereplőktől semmi sem áll távolabb, mint a *Csatorna* szereplőinek érzelmei: Korab gyengéd reményei, Stokrotka be nem teljesült szerelme, Smukly alkoholistákicsapongása vagy Mądry csoportért érzett felelősségtudata, amikor ráébred, hogy magukra maradtak a csatornában Kula gyáva ravaszkodásai miatt.

2. A látvány és a kameramozgás

A *Csatorna* kétrészes narratív struktúrája az esztétikai szintre is hatással van. Amikor a kamera a harci cselekményeket mutatja, a föld fölötti szekvencia viszonylag tágas terei és a harcosok hadiszállása túlnyomórészt totálban láthatók, amikor pedig zárt térben folytatott dialógusokat mutat, akkor kistotállal dolgozik. A rendező az egész filmet a helyszínen forgatta, valahol a romos külvárosban a látvány egyszerű és realiztikus

a felperzselt romos, napsütötte lakóházakkal, melyek kiemelik a képek szabadtéri, félig dokumentarista jellegét. A hangsáv a fegyverropogás, az ordítás és a tankok dübörgésének kaotikus szövevénye, kivéve a nyitó stáblista archív snittjeit, amelyekhez aláfestésül Krzysztof Penderecki pátosszal teli, modernista zenéje szolgál.

A totál esztétikája dominál, és a kamera gyakorta jár körbe és nagyotlambban pásztazza a városi romokat, de Wajda készségesen mutat elszigetelt premier plánokban arcokat vagy részleteket, hogy a cselekmény drámai expresszivitását fokozza. Sok dialógus két vagy három snittből álló, egyetlen beállítást alkot, amelyek az epizódokat az adott kereten belül tartják, és a vágást csak a szereplők mozgása motiválja. Másrészt, Wajda intenzíven alkalmazza a beállítás-ellenbeállítás technikáját a német támadás jelenetében, amikor a felkelők képeit konzisztensen 1:1 arányban állítja szembe a közeledő hadsereg képeivel. Ez a szekvencia hét percig tart és 38 beállítást tartalmaz (39.-től 76.-ig a filmben).

A közepes hosszúságú szekvencia-felvételek – amikor sok próba előzi meg a kis számú (ideális esetben egyetlenegy) beállítás forgatását – esztétikáját gyakorta kényszerűen alkalmazták a fiatal közép- és kelet-európai rendezők az 1940-es és 1950-es években, mivel költségvetésük nagyon alacsony volt, szemben a drága import filmalapanyaggal. A *Csatornát*, Wajda második játékfilmjét valószínűleg erősen befolyásolta ez a körülmény. A film bevezető totálja (azt a dokumentarista részt követően, ahol a németek szisztematikusan lerombolják Varsót, vagyis a négy első beállítást követő, ötödik felvétel a stáblistáig) ugyanakkor semmi esetre sem véletlenül használt eszköz.

A beállítás négy perc és tizenöt másodpercnyi, megszakítatlan időtartama alatt a hangbemondás segítségével az összes *dramatis personeae* megjelenik, és közben a kamera oldalirányban mozog, lassan követve a csoportot, amint balra elfutnak a lövészárók és a kerítések mellett. Ez a beállítás kompozíciójában olyan erősen emlékeztet Jancsó beállításaira, ahol a kameramozgások elegáns interakciója a katonák szabálytalan mozdításával társul, hogy a két rendező lelki rokonsága azonnal szembetűnő stilisztikai fejlődésük szempontjából (persze, nem szabad elfelejteni, hogy Wajda filmje majdnem egy évtizeddel korábban született Jancsó filmjénél).

De a *Csatornában* több mint 230 beállítás van összesen, a *Hamu* és *gyémántban* pedig több mint 300. Ha összevetjük ezt a *Szegénylegényekben* található kevesebb, mint 160 beállítással, valamint a *Csillagosok, katonák* alig több mint 90 beállításával (a filmek lényegében azonos hosszúságúak), akkor egyértelművé válik, hogy a rendezők életpályája ezen a speciális területen nem fejlődött párhuzamosan.

A *Csatorna* második része vizuális szempontból váratlan, de logikus fordulatot vesz, ami megfelel a radikálisan megváltozott hangnem és helyszín kényszerének. A csoport tagjai a 115. beállításban szállnak alá a csatornarendszerbe; ez a tény a filmet ténylegesen is két, szinte teljesen

azonos hosszúságú és beállításszámú montázssegregre osztja. A 116. beállítás az 5. beállítás kompozíciós ismétlése a balra oldalazó kameramoeggással. A kamera most a csatorna nedves félhomályában követi a harcsoakat, ám ez a beállítás csak egy percig tart. A szereplők követése válik domináns, ha nem kizárólagos kameramoeggássá, hiszen mostantól a felkelők állandó mozgásban vannak, és a zárt tér helyváltoztatásaikat erősen zárt, lineáris mintázatba szervezi.

Hőseink nagyon gyorsan három kisebb csoportra szakadnak (tulajdonképpen azonnal elválnak egymástól, mihelyt a csatornába alászállnak), és ez teszi lehetővé, hogy a beállítás kompozíciója némi változatosságot kapjon, aminek alapja jórészt az egyes csoportok nagysága, továbbá a csoportok előrehaladásának sajátos drámai vagy érzelmi vonatkozásai. A csatornarendszert nyilvánvalóan részletekbe menően felépítették a stúdióban, és a filmkészítés technikai igényei a földalatti folyosókat egészen szurreális, lenyűgöző helyszínné teszik. A csatornák szélesebbek, mint amilyenek a valóságban voltak, és erősen meg vannak világítva a víz felszínéhez egészen közel elhelyezett lámpákkal: a falra vetődő expresszionista árnyékok intenzív érzelmi hatást váltanak ki és a fények drámaian emelik ki a sötét gondolatokba merült emberek arcát.

Ez az elrendezés kiegyensúlyozott, és absztrakt szépsége a csoport tapasztalatainak metaforikus magyarázatát adja: olyan, mint Dante *Az emberi színjáték* művének *Pokol* című része (amit az egyik szereplő, a Művész, idéz is), ahol a költő a pokol és az emberi szenvedés tökéletesen csiszolt leírását nyújtja. A hangaláfestés most egészen más, zongora- és hegedűkompozíciók finom töredékeit halljuk, melyeket okarina hangjai váltogatnak; az okarinán a Művész játszik, s közben állandóan halljuk a vízcseppek pergését és a vastag, piszkos sárban mozgó testek keltette zajokat. Időnként egy-egy ember távoli sikolya hangzik fel: őket a csatornarendszer monumentális labirintusa kergette az örületbe, s a sikolyok lerombolják a csendes beszélgetések intimitását, hogy végül álomszerű utözengéssel visszhangozzanak a csatornában. Mindez érzelmileg telített, fokozott intenzitású és feszült várakozással teljes atmoszférát teremt.

A *Csatorna* látványvilágával ellentétben a *Szegénylegények* vizuális megformálása gyakorlatilag aszketikusnak mondható. Wajda filmjében a körös-körül látható romoknak, valamint a felkelők főhadiszállása (benne polgári bútorok és az egyik szoba közepén egy nagy zongora) érdes, de eleven képeinek, a városi csatornahálózat irracionális, álomszerű folyosóit ábrázoló képeinek semmi közös vonása nincs a magyar pusztában elhelyezkedő erőd lefojtott, minimalista látványával. A belső udvar csupasz falai nem különböznek a börtöntől nem messze álló ház falaitól; ez utóbbi épület szolgál a hivatalnokok szállásául és itt vannak a kihallgató helyiségek is. A falak makulátlan fehérségét egyetlen díszként egy fekete, kereszt alakú akasztófa töri meg, és ez együttesen az üresség és pusztulás nihilista érzetét sugározza. Kiemeli továbbá a rend és a

módszeresség érzetét, amit a film az elnyomókkal hoz kapcsolatba. És a végtelen, kietlen, a maga nyomasztó mérhetetlenségén kívül minden saját jellegzetességet nélkülöző pusztá hordozza a bezártság leginkább áthatolhatatlan, végső erejét.

Számos olyan beállítás van a filmben, amely a magyar táj elnyomó jellegét demonstrálja, illetve kihasználja. Például a 13. beállítás a film bevezető szekvenciájának záró eleme, ebben szerepel a film egyetlen dialógusa egy közelebről nem azonosított fogollyal, akit eddig a pontig a kibontakozó történet főszereplőjének gondoltunk. Az erődből átviszik a vallató épületbe, és a beállítást a szobában elhelyezett, mozdulatlan kamera rögzíti (egy finom előremozgás és aztán visszatérés teszi zárójelbe a beállítás egy perc és húsz másodperces időtartamát). Egy tiszt beszélget a fogollyal a nyitott ajtónál, a háttérben a hatalmas pusztá, és mi megértjük a beszélgetésből, hogy a fogva tartott sok évvel ezelőtt becsempészte az országba Kossuth forradalmi iratait. Egy félperces beszélgetést követően a tiszt azt mondja: „Most elmehet”, és a férfi kezd a horizont felé távolodni. Huszonöt másodpercen át nézzük egyre kisebbedő alakját, majd felhangzik a vásznon nem látható puska ropogása, és a férfi holtan rogy a földre.

Az ilyen és más hasonló beállítások szerkezetileg lehetnek ugyan egyszerűek, de jelentőségük óriási az üres táj elnyomó jellegének kifejezésében; továbbá – más Jancsó-filmekben is tapasztalható módon – a pusztá Magyarország történelmileg katasztrofális geopolitikai helyzetét szimbolizálja, azt a paradox állapotot, mely szerint egyszerre nyitott és körbezárt, sebezhető és elnyomó. Az ilyen beállítások a táj képét a halállal és az emberi cselekvés tökéletes hiábavalóságával kapcsolják egybe.

Aszketizmusuk ellenére az összes beállítás megformálása aprólékos gonddal történik, teljes mértékben kihasználva a börtönépületek geometrikus adottságait. A falak gyakorta átlósan futnak a képernyőn vagy szigorúan geometrikus, másodlagos jelentések összetett megformálásának hatását keltik: így például az udvar rombusza a derékszögű falakkal vagy, ahogy egy nyitott kapu szimmetrikus boltívének éles, sötét sziluettje rávetődik a kapu falára, és magát a boltívet kettészeli a horizont távoli vonala. És e szerkezeteken belül látjuk a vonuló foglyok szakadatlan, körkörös mozgását, a lovasok sötét alakjait a távolban; ezek a képek mind-mind ellenpontozzák a kamera finom, derékszögű vagy oldalazó mozgását – és ez a képi megformálás még nagyon távol áll Jancsó későbbi filmjeinek kifinomult gazdagságától.

A film kevés daruzásos beállítása látványosan elegáns, néha a kamera a falak fölé emelkedik, és ezáltal a belső udvar geometriájának szó szerinti klausztrófiáját a táj metaforikus csapdájával kombinálja. Szinte minden beállítás önálló metaforává lesz.

1. A szerkezet és a stílus nyilvánvaló eltérései

Ha a *Csatorna* és a *Szegénylegények* narratívája és stilisztikai megvalósítása számos hasonlóságot is mutat, a rendezők következő filmjei gyökeresen eltérnek egymástól. Míg Wajda a hagyományosabb, szilárd irodalmi alapokon (Jerzy Andrzejewski regényén) nyugvó történetmesélés felé fordult és egy főhős tapasztalataira és fejlődésére fókuszált, Jancsó nagy erőpróbát jelentő útra tér rá, hogy végigvigye saját kísérleteit, és a gyanútlan nézőt inkább elidegeníti, mintsem részvételre szólítaná föl.

Ugyanakkor a rendezők életpályáján e két film fordulópontot jelent: alkotóik ekkor válnak művészi értelemben éretté, és ekkortól kíséri pályájukat állandó nemzetközi elismerés. Eltérő esztétikai koncepcióik, továbbá az eltérések összevetésének relatív komplexitása arra késztet, hogy ugyanazokat az alapkategóriákat használjam e két film formai és tematikus sajátosságai felfejtéséhez, mint amelyeket a *Csatorna* és a *Szegénylegények* esetében használtam.

Mint már korábban említettem, a *Hamu és gyémánt* a főhős, Maciek Chelmicki történetét meséli el, illetve azokét az embereket, akik ezen a kellemes tavaszi napon keresztezik útját. Itt Wajda megismétli azt az időszerkezeti sémát, amit a *Csatorna* című filmben alkalmazott. Mindkét film délben kezdődik és másnap hajnalban ér véget. Mindkettőben végigkövetjük a hőseket ez idő alatt, látjuk, amint létükét küzdenek fizikai és szimbolikus értelemben is, hogy bebizonyíthassák, helyes ügyet szolgáltak a történelem hatalmasabb erőivel szemben. A *Csatornával* ellentétben a *Hamu és gyémántban* a háború éppen véget ér – 1945. május 8-át írunk. Ez az információ a történetben egy utalásból derül ki (nem úgy, mint a *Csatornában*, ahol a bevezető hangalámondásból értesülünk a körülményekről): Németország kapitulációjának hírére az egyik nyitó jelenetben a város főterén egy hangosbeszélő jelenti be.

A *Hamu és gyémánt* című filmben mindvégig Maciek nézőpontjából látjuk a világot, sok példa található a nézőpontra való beállításokra, és a kamera a film nagy részében vele marad. De mégsem az egész film alatt, mert a gazdag cselekmény számos érdekes epizódot mutat be, így például a köpönyegforgató, opportunista Drewnowski tragikomikus felemelkedését és bukását, vagy azt, ahogyan Szczuka megpróbálja megtalálni elhidegült fiát, akiről kiderül, hogy – Maciekhez hasonlóan – ő is a régi Lengyelországról harcol. A többi szereplő, különösen Maciek partizán barátja, Andrzej és Maciek szeretője, a szállodai pincérnő nagyon gazdagon kibontott és hitelesen eljátszott figurák, akárcsak néhány kisebb, de színes típus, akik a vidéki város különböző társadalmi rétegeit jelentik meg. Érdekes, hogy ez a szemlátomást behatárolt, hierarchikus fontossági struktúra a *Csatorna* egalitárius csoportszerkezetének éppen

az ellentéte; a *Csatorna* – minden egyéni jellemábrázolás ellenére – a *Hamu és gyémánttal* összevetve kissé kidolgozatlan és valahogyan túl homogén.

Mint már tudjuk, Jancsó Miklósnak a jellemábrázolásról és az elbeszélői struktúráról tökéletesen eltérő elgondolása van. A *Szegénylegények* nem adja meg a nézőnek a lehetőséget, hogy bármely szereplőhöz pszichológiai vagy sokkal mélyebb, egzisztenciális értelemben közelebb juthasson. Mégis, az egyenlőtlen hosszúságú epizodikus jelenetekben felbukkanó, majd eltűnő (vagy meghaló) figurák név szerint azonosíthatók és arcról felismerhetők, mivel egyéni cselekvéseiket vagy közvetlenül a fenyegető halál motiválja vagy a film cselekményében betöltött szerepük („gyanúsított”, „áldozat”).

A *Csillagosok, katonák* című filmben azonban gyakorlatilag egyáltalán nincsenek azonosítható, egyéni jellemek, noha a filmnek elbeszélhető cselekménye van. Ez a történet izgatott várakozással teljes és mindvégig izgalmas még akkor is, ha az, amit a vásznon látunk, semmivel sem különlegesebb, mint egy sakkjátszma, melyet arctalan parasztbábukkal vívnak. Természetesen, ennek a sakkjátszmának vannak játékszabályai és bizonyos következetessége, akárcsak egyéni célokkal és egyéni jellemvonásokkal rendelkező szereplői. A problémát az okozza, hogy gyakorlatilag lehetetlen megérteni ezeket a szabályokat, ha csak egyszer nézzük meg a filmet.

Jancsó filmjének bonyolult cselekménye és a rendező teljes érdektelensége, hogy segítsen a nézőnek szokásos együttérzése és elfogultságai kialakításában, azt kívánja, hogy a filmet legalább kétszer megnézzük, hogy a figurákat csoportosíthassuk és megértsük a látszólag értelmetlen atrocitások sorozatát. A rövid életű hősök tömegében akad egy – a filmben csak „Magyarnak” nevezett (Kozák András alakította) – fiatalember, aki a kezdetektől az utolsó pillanatokig jelen van a filmben. Ugyanakkor a tájban elvesző szereplőkről készített sok totál és kistotál dominanciája, a mindenhol felbukkanó fehér nadrágok vagy félmeztelen testek látványa adta vizuális hasonlóság, a lelki ráhangolódást segítő premier plánok hiánya teljesen lehetetlenné tesz bármilyen egyéni azonosítást.

Jancsó filmjének időkeretei is sokkal elmosódottabbak. A *Szegénylegények* történetmesélésében van néhány utalás az idő múlására, így például az éjszakai motozások és a nők – ők élelmet hoznak a foglyoknak – két, egymástól elkülönülő látogatása, továbbá egy erősen szuggesztív felvétel (besötétedés-kivilágosodás átmenete) a 25. és a 26. beállítás között, ami hosszú idő elteltére utal, valószínűleg arra, hogy eltelt egy egész éjszaka. A *Csillagosok, katonák* nem szolgál semmi effajta narratív iránymutatással, minthogy egyetlen szűrőket sem látunk a vásznon, és a történetben semmi sem utal az idő felgyorsult múlására. Másrészt van néhány váratlan térbeli, ugrásszerű vágás, mint például a repülőgépes támadást bemutató szekvencia (az 51–63. beállításig), amiket interpretálhatunk úgy, mint lehetséges jelentős kihagyásokat, amelyek

természetesen elvárhatók egy ilyen alacsony cselekményintenzitású háborús filmben. Ezek a részletek azonban láthatólag kívül esnek Jancsó érdeklődésén, mivel igazából annak a problémának az elfogulatlan elemzése izgatja, hogy egy elvonatkoztatott, de közvetlenül erőszakos, történelmi pillanatban hogyan viselkedik az ember.

A Hamu és gyémánt és a Csillagosok, katonák stilisztikai megformálása szigorúan kapcsolódik ahhoz, ahogyan a rendezők a jellemformálás kiemelten fontos funkcióját és módszerét látják – igaz, éppen ellenkező előjellel. Wajda határozottan lecsökkenti a beállítások átlagos hosszát, miközben növeli a beállítások számát, gyakorta és hangsúlyozottan használja a beállítás-ellenbeállítás szekvenciákat, különösképpen Macieknek és Krystynának a bárpult fölött folytatott beszélgetése során. Az az erős realizmus és a poétikus szürrealizmus, ami a *Csatorna* földfölötti, illetve földalatti részeit jellemezték, a *Hamu és gyémántban* átadja helyét a „földhözragadt” megjelenítésnek. A *Hamu és gyémánt* egészében véve realista: a fő helyszín, a hotel és annak különféle belső egységei (a férfi vécétől a bálteremig), miközben a fények sok jelenetben arra szolgálnak, hogy fokozzák a jelenetek érzelmi hatását és – néhány gondosan megválogatott kellék segítségével – számos, intenzív, felejthetetlen, metaforikus vagy tisztán vallási szimbolikát teremtenek, melyek az évek során Wajda (és filmjei) védjegyeivé lettek.

Nem véletlen, hogy a film első képein a félreeső országúton álló kápolna tetején magasodó keresztet látunk. A kamera lebillen, hogy Maciek és Andrzej arcára ráközelítsen; a férfiak a fűben hevernek, és egy emberről beszélgetnek, akit az épülettől nem messze meg kell majd ölniük. A kompozíció mélységelességben készült, így hát láthatunk a háttérben egy kislányt, aki megpróbálja kinyitni a templom ajtaját. Majd közel megy a két férfihoz, és arra kéri őket, hogy segítsenek. A beállítás hosszú, a mozgás lassú. Békés, derűs nap valahol Lengyelországban; itt a háború borzalmi látszólag már messze távolodtak.

Hirtelen egy harmadik férfi azt kiáltja, hogy az autó közeledik, és ezután jön egy kétperces szekvencia a szovjet katonai dzsipben ülő két férfi véres lemészárlásáról. Két beállításnak különösen is szuggesztív a kompozíciója: a 9., amelyben a sofőr vérző feje annak az átlós vonalnak az alsó végét alkotja, amelynek másik végén, a kép felső sarkában a megfeszített Krisztus látható a kápolna falán, és a hidegvérű gyilkos, Andrzej arca van középen, mindhárom alak a térben rétegzett a nagy látószögű lencsék alkalmazásával. A második drámai beállítás azután látható, amikor Maciek, aki a templomajtóig követi a sebesült utast, két rövid sorozatot lő a férfi testébe (13. beállítás). A férfi kabátjának háta lángra kap, és a nyitott kápolnában a földre zuhan egy szent égő gyermekkel övezett szobra előtt.

Ez a film nyitó szekvenciája, és a művész azonnal szembesíti a nézőt a fő téma dichotómiájával – hit és értelem, ártatlanság és bűn, halál és újjászületés – rendkívül erőteljes és tisztán vizuális eszközöket alkal-

mazva. Sok, hasonlóan erős és ellenpontosított képi megoldás van még a filmben. Egy nyolcvan másodperces totál azt mutatja, amikor Maciek és Krystyna elsétálnak a templom romjaihoz, és jövőjüket tervezgetik. A háttérből közelítő kicsiny alakjuk látványát Jézus szobra dominálja, ami a távoli háttérben függ fejjel lefelé (nagy látószögű kompozíció fény-árnyék játékkal), és ugyanezen a beállításon belül a fiú jobbra mozdul el, és két nyitott koporsó előtt áll meg; ekkor szembe találja magát a korábban meggyilkolt két ártatlan munkás holttestével.

Ugyancsak figyelemre méltó Szczuka halála; a jelenet hátterét az éjszakai égen kibomló tűzijáték adja, továbbá a züllött városházi bankett végén játszott polonéz és egy titokzatos fehér ló a szálloda előtt. Szczuka pusztulását Maciek halála két képben is ellenpontozza: a fiú sebei átvérzik a fehér lepedőt, melyet maga köré teker, mikor a katonák elől rejtőzik, illetve hosszas agóniájának jelenete a városi szeméttelen, ami egyben a film záró képsora is. Itt a kamera mozgása kevésbé érzékelhető, mint a *Csatornában* és gyakorta pragmatikus, mintsem stilisztikai okból. Ugyanakkor a *Hamu* és *gyémánt* is bővelkedik aprólékosan kidolgozott totálokban (noha ezek sosem lépik túl a kétperces határt), amelyekben finom, de magabiztos kameramozgásokat láthatunk.

A *Csillagosok*, katonák első narratív beállítása (a filmben ez a negyedik beállítás, mivel az első háromnak, melyekbe a címsor beékelődik, nyilvánvalóan bevezető, allegorikus funkciója van) adja meg a film tempóját, stílusát és hangulatát. Két férfit látunk a folyó partján egy fegyveres összecsapásban, az egyik férfi a kamera előtt van, a másik távolabb a háttérben. Kaotikusan mozognak előre és hátra, időnként lövöldöznek, amit nem látunk, és a kamera lassan, de kitartóan követi mozgásukat. Ez a beállítás szélsőségesen nagy látószögű, de a jelenet első percében a néző figyelme az előtérben látható alakra fókuszál. A férfiak azzal a nyilvánvaló szándékkal közelítik meg a folyót, hogy átkeljenek rajta. A háttérben lévő férfi átér a másik partra, a hozzánk közelebb álló hezital, majd a parton marad, és elbújik a bokrok közé.

A kamera lencséje elfordul tőle, és ezzel automatikusan megváltozik a kompozíció tengelye: oldalsó állásból a látómező mélységébe kerül át. A szaladó ember látható pánikban menekül vissza, a víz felé; eltelik néhány másodperc, amíg egy lovascsoporth tűnik fel a távolban, és a közelednek a folyóhoz. A kamera mögül egy újabb lovas tűnik fel. A bekerített katonát bekergetik a vízbe. Egy lovas kozák ütlegelni kezdi, kihallgatja (ekkor tudjuk meg, hogy a fogoly magyar), és ad hoc agyonlővi, majd mindenki sebesen eltávozik, nem veszik észre, hogy egy másik ember a bokrok között rejtőzik. A túlélő előjön a rejtekhelyéről, és az ellenkező irányba fut, vagyis arrafelé, ahonnan eredetileg érkezett. Az egész jelenet alatt a kamera lassan mozog jobbra és balra, s közben tapintatosan igazodik a karakter helyzetéhez.

Ez a beállítás három percig és tíz másodpercig tart, és tökéletesen megmutatja Jancsónak a filmben alkalmazott taktikáját, ami majd csak a

film második felétől (azaz a repülőgépes rajtaütés szekvenciáját követően) válik dominánssá. Jancsó totáljainak minden lényegi eleme megvan itt: a kamera egyszerű pályán mozog finoman és kecsesen, rendszerint egy kétméteres egyenes vonalon, mely időnként elkanyarodik; de ezt a hatást egy gyors svenkkel vagy egy előremozgó daruzással is el lehet érni, amelyhez oldalirányú követés társul.

Ugyanakkor azonban az a legfontosabb, hogy a kamera a vásznon látható téren kívül helyezkedik el, és ez a tény elsőbbséget biztosít a (gyakorta szélsőségesen) mélységi kompozíciónak, ahol a táj vagy egyes környezeti elemek különleges szerephez jutnak, ami felerősíti a „keretbe foglalt szerkesztés” hatását. A 44. beállítás tökéletes példája ennek. Négy perc és húsz másodpercnyi időtartama alatt (ez a film leghosszabb beállítása) a kamera stratégiai elhelyezése a kis tábori kórház oldalfala mögött különlegesen hatásossá teszi a minimális kameramozgásokat. A beállítás lágyan változtatja a mélységet, a közepesen nagy látószög a kamera sávjának bal oldaláról (a konyha mögött némi távolságban bokrok és más épületek zárják le a teret) a kórház falának kontraszt nélküli kompozíciójával középre helyeződik át, a nyitott tér extrém mélysége látható, ahogy a kamera mozgása jobbra véget ér (a folyó és a sztyeppe a kórház előtti területen).

A kamera csak néhány métert mozdul el jobb felé, hogy követhesse a történéseket, egy ideig egy helyben áll, továbbmegy, visszatér, megáll és elmozdul a kép bal széléig, ezáltal számos eltérő tablót készít anélkül, hogy a beállítást vágással megakasztaná. Ráadásul van néhány egyértelműen kaotikus (bár gyakorta körkörös) emberi mozgássor a kép keretein belül, majd a kamera mögül váratlanul előbukkan egy-egy figura. Jellemző továbbá a vásznon kívüli tér intenzív alkalmazása és a narratív információ késleltetése vagy éppen elhallgatása (ezt pedig a rendező azzal éri el, hogy a filmből teljes egészében hiányoznak az ellenbeállítások, s így a néző lemarad a szereplő helyzetértékelése mögött). Mégsem szabad elfelejtenünk, hogy e dolgozatunkban tárgyalt két Jancsó-film még az elején áll annak a fejlődésnek, ahogyan a rendező kivételes, egyedi filmes stílusa kialakult, s ami majd érett formájában sok későbbi munkájában nyomon követhető, leginkább a *Sirokkó* (1969), a *Még kér a nép* (1971) és a *Szerelmem, Elektra* (1974) című filmekre gondolunk.

2. Implicit jelentésegység

Ha a *Hamu és gyémánt* látszólag semmiféle közös vonást nem mutat a *Csillagosok, katonák* stílusával és szerkezeti elemeivel, akkor máshol kell keresnünk azokat az értékeket és eszméket, melyek összekapcsolják a két történelmi filmet. A felszínén, a narratíva felől nézve valóban nincs közös vonásuk. Eltérő geopolitikai helyzetben játszódnak, és elsődleges mondandójuk is különbözik egymástól.

Van azonban egy meglepő azonosság a két cselekmény strukturális szerkezetében, ami lehetővé teszi néhány érdekes következtetés extrapolálását, igaz, nem a különbségek keresése, hanem az összehasonlítás révén: ez pedig a filmekben felbukkanó szereplői csoportok és egyének szélsőséges polarizációja. A dichotómia olyan dimenziókban jelenik meg (ezt mind a narratíva, mind a stilisztikai technika kiemeli), hogy végső hatásában az ellentétes erők látszólag felolvadnak meggyőződésükben, és inkább visszaverődő tükörképeknek látszanak, mintsem egyértelműen körülhatárolható ellenfeleknek.

Itt újra csak a sakkmetafora tűnik alkalmazhatónak. Minthogy a háború rituális támadás-ellentámadás játékká absztrahálódik és a lehetséges lépések szigorú rendszerévé egyszerűsödik, úgy tűnik, e metafora tökéletesen működik, mint a filmekben szereplő aktív cselekvők tetteinek és motivációinak implicit kerete. Ez a polarizáció ott van Wajda filmjének címében (ami Cyprian Kamil Norwid egyik verséből való idézet) és Jancsó Miklós filmjének angol nyelvű címében (Vörösök és fehérek).

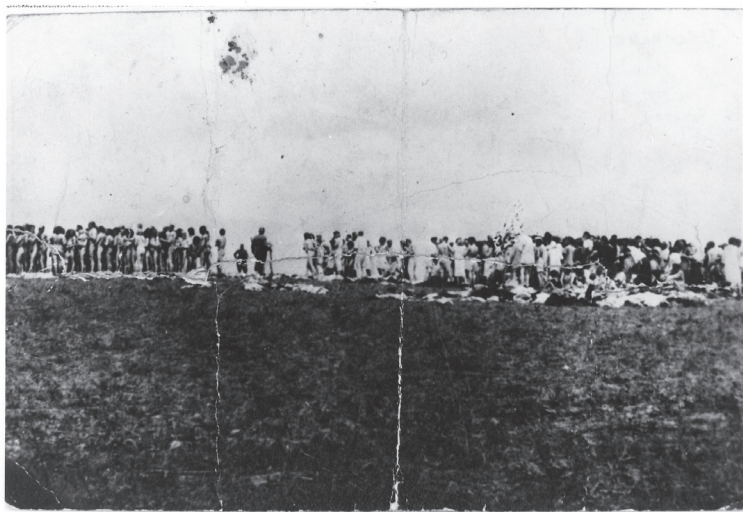
A Wajda filmjében emlegetett „hamu és gyémánt” nem egykönnyen konkretizálható, mivel – a Jancsó filmjében szereplő színekkel ellentétben – erőteljes értékfogalmat hordoznak, és ez a film jelentését komplexszé és ellentmondásossá teszi. Míg Jancsót nem érdekli a szemben álló felek politikai és történeti megítélése, Wajda nyitva hagyja kérdést, mivel az egyértelmű válasz nyilvánvalóan csak torzult leegyszerűsítés lenne. „Kik is vagyunk mi?” – kérdezi Krystyna, miután a kiegészített templom falán lévő költeményt elolvasta. „Te – egészen biztosan gyémánt” – válaszolja Maciek, és válasza teljes mértékben egybeesik romantikus elragadtatásával, ugyanakkor e film által felvetett valódi problémára is rámutat. Mindkét partizán, Maciek és Andrzej is gyémántok, hiszen ők az 1920-as években született „lengyel ifjúság színe-virága” (mint azt Wajda első játékfilmje is ábrázolja), akik legszebb éveiket áldozták azért a Lengyelországgért, amely gyermekkori emlékeikben élt. Ugyanakkor ők már hamuvá is lettek, hiszen a képzeletükben élő Lengyelország elveszett ügy ebben a sajátos történelmi pillanatban. Így mindkettő olyan ábránddal hal meg, ami csak kihunyó parázs, de már nem tűz; az egyik pusztulását látjuk a vásznon a történet végén, a másikat nem látjuk, de tudjuk, hogy szükségszerűen bekövetkezik: az erdőbe megy, hogy a lázadók egy csoportjának parancsnoka legyen, mert a korábbi parancsnok harcban elesett.

A *Hamu és gyémánt* összes szereplőjét jellemző fent vázolt belső konfliktus legjobban egy rövidke kihallgatási jelenetben mutatkozik meg; bekerítenek egy partizáncsoportot, amiben Szczuka fia is harcol (az egyetlen így lesz tökéletes). Amikor a kommunista tiszt megkérdezi a fiútól, mit csinált a varsói felkelés idején, a fiú vontatottan így válaszol: „Németeket lőttem”. „És most lengyelekre vadászol” – vádolja a tiszt. A fiú egy pillanatnyi szünet után azt mondja: „És maguk, uram? Verébre?”

Az erőteljes igazság ebben a pillanatban derül ki. Mindkét oldalon lengyelekre lőnek, egymást ölik, vagyis önmagukat, az erőszak soha véget nem érő rituáléjában, és pontosan ez az, amit a „vörösök és fehérek” is tesznek az ügybe vetett mély meggyőződésükben, elveszve a történelmi folyamatban, amelyet belülről lehetetlen kifürkészni; a végzet sakkjáráján szereplő gyámoltalan parasztok ők.

(Fordította: Baráth Katalin)

(Forrás: Krzysztof Rucinski: Two men against history A comparative analysis films by Miklós Jancsó and Andrzej Wajda. *Kinoeye*, Vol 3, Issue 3, 17 Feb 2003. <http://www.kinoeye.org/03/03/rucinski03.php> [letöltés: 2014-03-15.]



Kivégzésre váró meztelenre vetkőztetett zsidó nők és férfiak valahol Ukrajnában. A holokauszt eseményei – a magyar „közreműködők” tipikus perspektívája...