

Andrzej Wajda – az alkotó kompromisszum művésze

Ha olyan valaki távozik közülünk, aki annyi szolgálatot tett a kultúrának, mint Andrzej Wajda – életművéért megkapta a legjelentősebbnek számító Oscar-díjat (2000-ben), ismerte, értékelte és csodálta őt a XX. század második felének és a XXI. század elejének egész civilizált világa –, ez szomorú alkalom, egyúttal azonban rendkívül fontos pillanat is, amely arra készítet, hogy megfogalmazzuk az első összefoglaló reflexiókat: mi valójában az életmű, a hagyaték, amelyet a művész ránk hagyott, mennyire épül be az emberiség hatalmas kulturális vívmányaiba, amelyek szemünk láttára változnak.

Ennek a természetes szükségletnek a keretében jelen tanulmányomban előbb egy beszélgetést idézek fel, amelyet a film- és színházi rendezővel folytattam 1993-ban Varsóban, amikor a „Duna TV” megbízásából 27 perces filmet készítettem róla (*Andrzej Wajda portréja*). Ez a beszélgetés-interjú (mindeddig még nem jelent meg a sajtóban) azért érdekes ma is, mert alig négy évvel a lengyelországi rendszerváltozás után készült – Lengyelországban az első szabadnak nevezhető parlamenti választásokra 1989 júniusában került sor. Olyan időszak volt ez tehát, amikor Wajda már maga mögött tudta filmekben és színházi rendezésekben leggazdagabb korszakát, de a legkevésbé sem volt ez még karrierjének alkonya. Egyúttal ekkor, a kommunizmus bukása után definiálhatta szabadon a művész az előző korszakról kialakult véleményét, s e mellett arra is ráérezett, hogy milyen esztétikai ízlésváltozások történnek a társadalomban a politikai természetű változások hatására. Ezért mondhatjuk, hogy akkori, a filmről és a kultúra állapotáról, jelentőségéről vallott nézetei ma is rendkívül aktuálisak.

KONRAD SUTARSKI (1939) mérnök, költő, publicista, Poznańban született, 1965 óta él Budapesten. A Magyarországi Lengyeliség Múzeuma és Levéltára nyugalmazott igazgatója.

Konrad Sutarski: *Már első filmjei: A mi nemzedékünk (1954), a Csatorna (1956), valamint a Hamu és gyémánt (1958) is megmutatták, hogy mennyire érzékeny ön a politikai és történelmi eseményekre. Emellett fontosak voltak a társadalmi ciklonok „szemei”. Honnan származik ez az elhivatottság?*

Andrzej Wajda: A szabadságától megfosztott társadalomban a tudatos művésznek – és úgy vélem, én elég hamar szert tettem ilyen tudatosságra – kötelessége, hogy a társadalom hangjává váljek, más emberek hangját is képviseljek, mivel ők nyilvánosan nem nyilatkozhatnak meg. Igaz, hogy a művész nagyobb mértékben van kitéve a cenzúrának, mint mások, de éppen az ő feladata olyan megoldásokat keresni, amelyek lehetővé teszik, hogy a cenzúra feje fölött, mindenféle korlátozás ellenére szóljon a társadalomhoz. A nyelv, amely ezt lehetővé teszi, a szimbólumok nyelve: a nemzeti szimbólumoké, bizonyos fogalmaké... Köztudomású, hogy a cenzúra elsősorban a szavakat üldözi. Nos ha az én filmjeim forgatókönyveit, párbeszédeit olvassuk, azokban nincs semmi olyasmi, amibe a kommunista cenzúra ne egyezhetne bele. Ezzel ellentétben a nézőkhöz főleg a képek szólnak – méghozzá a cenzúra feje fölött, mert a cenzor szabályzatában nem találni arra vonatkozó utasítást, hogy milyen képeket kell kivágni. Az a benyomásom, hogy a magyar film is nagymértékben kihasználta a művésznek ezt a privilégiumát. Maga a művész természetesen nem hoz létre politikai eseményt. Csak a filmjét megtekintő közönség emeli a művet politikai esemény rangjára. A közönség az, amely azzal, hogy elmegy a moziba, és követeli a film vetítését vagy műsoron tartását, ha a cenzúra le akarja venni, nos, a közönség ad a filmnek politikai jelleget. Ez volt az, ami engem a gdański hajógyárba vitt 1980-ban a sztrájk idején, aztán az 1989-es parlamenti választásokon való részvételbe. (Andrzej Wajda szenátor lett a szabad Lengyelország első parlamentjében, 1989–1991 – K. S. megj.) Művészetem elvezetett az aktív politikai tevékenységhez.

– *Manapság gyakran hallani, hogy az irodalomból kihalnak a neoromantikus minták, miközben önnél éppen irodalmi alkotások képeztek nagyon gyakran ürügyet, kiindulópontot egy-egy film megalkotásához. A már említett műveken kívül, mint a Hamu és gyémánt (amely Jerzy Andrzejewskinek közvetlenül a II. világháború után írt világhírű regényére támaszkodott), megemlíthetjük A légió című filmet (1965-ben rendezte Stefan Żeromskinak, a XIX. és XX. század fordulóján alkotó, kiemelkedő írónak a Fiala Lengyelország nevű irányzatra jellemző, romantizáló eposza alapján); aztán jött Az ígélet földje (1974, amelynek irodalmi előképe a Nobel-díjas Władysław Reymont regénye volt, és a XIX. század végén iparosodott városok rabló, kapzsi fejlődéséről szólt), valamint a már szabad Lengyelországban készült Gyűrű koronás sassal (1992), amely a nemrég elhunyt Aleksander Ścibor-Rylski regénye alapján készült (Ścibor-Rylski, 1928–1983, egy sor Wajda-film forgatókönyvének szerzője, mint amilyen például a Márványember 1976, Vasember (1981), s jóllehet Ścibor-Rylski nem volt a kortárs lengyel irodalomban újra megjelenő romantizmus mérföldköve, nem lehet-e a közeli munkatárs halálát szimbólumnak felfogni? Beszélhetünk-e egy korszak elmúlásáról? Hiszen most is sokat halla-*

ni a lengyel filmiskola elmúlásáról, amelynek romantikus változatát ön oly egyszerűen képviselte?

– A kérdés a dolog lényegét érinti. Az, hogy az irodalmi alkotásoknak a lengyel filmekben történő felhasználásának hagyománya véget ért – természetesen az én esetemben is –, nincs kapcsolatban Ścibor-Rylski halálával, hanem bizonyos nézőközönség, az én nézőközönségem halálából következik. A lengyel társadalom a kommunizmus idején többek között úgy védekezett a kommunizálás ellen, hogy irodalmi hagyományokból táplálkozó lengyel filmeket nézett. Az a nézőközönség teljességgel érzéketlen volt a szovjet filmekkel szemben, amelyek a Vörös Hadsereg szuronyainak védelme alatt érkeztek ide, és kulturális szempontból idegenek voltak. Ma egészen más a helyzet. Most amerikai filmet szeretnek látni a nézők, ez tetszik nekik, ez mozgatja meg a fiatalok érzeit. Amikor a *Hamu és gyémánton* dolgoztam, a lengyel mozikban Bergman, Kuroszava, Fellini, Antonioni, Bardem filmjeit vetítették. Ilyen társaságban próbáltam én megtalálni a magam helyét Lengyelországban. Most a legújabb filmemet a *Gyűrű koronás sassal* című Coppola *Drakulájával*, Spielberg játékaival együtt futurista filmek között játsszák. Az új helyzetben ez a film nem „apropó” született, és a mai nézők már nem is érzik annyira szükségét az én filmemnek. Ebben a kontextusban utat kell keresnem, vagy a filmet egyszerűen abbahagyni, és valami egészen mással foglalkozni. Az a tény, hogy a romantikus irodalom ma már nem szólítja meg a nézőt – nemcsak a moziban, de a színházban sem –, számomra teljesen világos. Egyedül csak azt a kérdést kell magamnak megválaszolnom, hogy föl tudok-e ajánlani valami mást?!

– Egy sor kiváló színésszel dolgozott együtt, olyanokkal, mint Zbigniew Cybulski, Zbigniew Zapasiewicz, Daniel Olbrychski, Krystyna Janda. Néhányan közülük éppen az ön filmjei által kerültek a nemzetközi nagy filmek világába. Ez annál is inkább lehetséges volt, mert ön a saját maga rendezte színházi darabokat később filmre vitte, ilyen volt például Stanisław Wyspiańskitól a *Menyegző*, Fjodor Dosztojevszkijtől az *Ördögök*, Stanisława Przybyszewskától a *Danton*. Hogyan sikerült felfedeznie ilyen sok tehetséget? És mi a helyzet ma? Rafał Królikowski például a *Gyűrű...-ben* nem hasonlítható ahhoz, amit Cybulski vagy Olbrychski nyújtott első filmjeiben.

– Ma is vannak ugyanolyan tehetséges színészek, mint azok a régiiek, csak hogy nekik én és kollégáim – színházi- és filmrendezők – sokkal jobb anyagot ajánlhattunk. Ezen kívül azok a színészek – különösen az olyanok, mint Olbrychski, Janda, mint Radziwiłowicz, akit ön nem említett – tudatában voltak annak, hogy bizonyos küldetés hordozói, nem csak ilyen vagy olyan szerepre kiválasztott színészek. Ma a színészeknek nincs olyan fantasztikus szövegük, mint Cybulskinak volt a *Hamu és gyémántban*, Olbrychskinek a *Tájkép csata utánban*, Jandának vagy Radziwiłowicznak a *Márványemberben*.

– Az ön egyik életrajzírója és munkatársa, Maciej Karpiniński az egyik könyvében egy anekdotát említ annak bemutatására, milyen jellegzetes munkamódszert alkalmazott a színészekkel. Az eset a *Danton* első próbáján történt Varsóban, a *Teatr Powszechnyben*. A próbát ön a következő, meghökkentő szavakkal kezdte: „Szeretném most mindjárt

megmondani, hogy nincs semmiféle ötletem, még azt sem tudom, hogyan végződik a darab, mert nagyon hosszú a szöveg, és nem értem rá végig elolvasni, de ahogy így magukra nézek, éled bennem a meggyőződés, hogy ilyen csapattal biztosan sikerül ebből valamit kihozni.” Egy másik alkalommal viszont ezt mondta: Igyekszem „úgy összeforrasztani az egyes színészeket az általuk játszott szerepekben, hogy ne tudjanak szétválni, és minden este ugyanazt a folyamatot ismételjék, hogy... minden este újra létrehozzák saját drámájukat.” Honnan származik tehát az ön különleges képessége, amellyel kiemelkedően tehetséges embereket tud maga köré gyűjteni?

- Kiemelkedően tehetséges emberekből azokban az időkben – az utóbbi negyvenöt évben – a művészet világában több volt, mint normálisan szokott lenni. Mindez azért történt, mert az olyan területek, mint a vállalkozás, az iparban, a kereskedelemben, a bankszektorban, főleg pedig a politikában való tevékenykedés előttünk teljesen zárva volt. Ahhoz, hogy ilyesmit csináljunk, be kellett volna iratkozni a pártba. Aki ezt nem akarta, művésszé kellett válnia, ha egyáltalán tevékenykedni szándékozott. Van egy másik ok is: kétféle módon lehet az emberekkel bánni. Vagy meg tudja őket fizetni, s akkor nem kell meghallania, mit mondanak, vagy ha nincs elég pénze, akkor meg kell őket nyernie magának. Ez a második módszer más okból is jobb. Ha nem nyeri meg magának az önnel dolgozó művészeket, akkor ők 10-20 százalékot adnak ki lehetőségeikből, nekem viszont arra van szükségem, hogy ne is 100-150 százalékot adjanak, hanem mindent. Ezért kell, hogy a barátaimná váljanak, meg kell érteniük, hogy én nélkülük nem tudok élni, hogy csak együtt érhetünk el valamit. Ez a felfogás mindig közel állt hozzám: a film, a színház közösségi, társadalmi tevékenység.

- *A II. világháború utolsó évei, amikor az ön felnőtt élete kezdődött, és a háborút követő évek a társadalmi hangulat gyakori változásával „hintázásával” jártak: a halál várásától a jobb jövőbe vetett reményig. A Hamu és gyémántban a spanyol harcokra emlékező párttitkár, Szcuka az ideális szocialista társadalom gondolatának hordozója. Pedig az ötvenes évek második felében, amikor a film keletkezett, már ismertük Lengyelországban a visszaéléseket és a szocialista hatalom kegyetlenségeit. Vajon a rendező rokonszenve ez iránt a szereplő iránt kompromisszumot fejezett ki? Ugyanígy a Márványemberben annak az újjáépülő Katowicének a látványa, amelyet arra kényszerítettek, hogy a kommunista Stalinogród nevet viselje? Rendezői munkájával összefüggésben hogyan látja a kompromisszum szükségét, amelyet néhányan megengedhetetlen magatartásnak tartottak, pedig – bizonyos esetekben – az eszme megmentését lehetővé tevő védekezési ösztön volt?*

- Az ember biológiai élete, minden napja szintén valamiféle kompromisszum mai erőfeszítésünk és a között a szükségszerűség között, hogy holnapra is megőrizzük energiánkat. Kompromisszum nélkül nem létezik semmiféle valóság, egyébként meg kell mondanom, hogy azt a „hintázást”, a helyzet állandó változását, amelyről ön beszélt, igyekeztem a magam módján kihasználni. Amikor a hinta megfelelő irányba lendült ki, próbáltam politikai filmet csinálni. Ilyen volt a *Márványember*, amelynek forgatókönyvével tizenkét évet vártam, viszont

a *Vasembert* alig néhány kedvező hónap alatt fejeztem be 1981-ben. Az a korszak, amelyet valóban elveszítettnek, eltékozoltnak tartok életemben, az a hadiállapot. Miután 1981. december 12-éről 13-ára virradó éjszaka bevezették, még el tudtam készíteni Párizsban (1982-ben) a *Danton* című filmemet. Azután tulajdonképpen semmit...

– ...mert sem a Szerelmi krónika, amelyet 1985-ben rendezett Tadeusz Konwicki regénye alapján, de még a Dosztojevszkij-műből 1988-ban filmre vitt Ördögök sem részesültek olyan kedvező fogadtatásban, mint korábbi filmjei, pedig az ön által 1971-ben a krakkói Teatr Stary színpadára adaptált Ördögök óriási sikert arattak tizenhárom éven át Lengyelországban is, külföldi bemutatókon is...

– Az, hogy a hadiállapot idején képtelen voltam magamból kihámozni valamiféle új értékeket, nem abból származott, hogy valamilyen sérelem vagy megtorlás ért volna. Nem, semmi ilyesmi – de a kommunizmus azokban az években egyszerűen már rothadó állapotban volt, ilyen volt a légkör.

– Nehéz időszakokban az ön kompromisszumai nemegyszer segítettek más alkotóknak, különösen az 1972-ben létrehozott „Zespót X” nevű filmstúdióban, amely 1983-ig, politikai likvidálásáig működött. Fiatal művészek tömörültek ön köré, akik nagyszerű filmeket készítettek, amelyeket később a „morális nyugtalanság” mozijának neveztek el. Olyanok voltak köztük, mint Radostaw Piwowarski, Janusz Zaorski...

– Agnieszka Holland, Ryszard Bugajski...

– Mégis, mit gondol a kompromisszumról, összehasonlítva azt a makacs, szembenálló magatartással?

– Azt mondja az Evangélium, hogy „Tetteikről ismeritek meg őket”. Az említett rendezők, akik a mai napig a barátaim, sok érdekes filmet csináltak a csoportunkban. Meg kell egyúttal mondanom, hogy szélsőséges, a kommunista valóságot teljesen elutasító magatartás nélkül nem értük volna el mindazt, amit létrehoztunk. Ha nem lettek volna olyan emberek, akikben volt annyi bátorság, hogy mindent elvessenek, börtönben üljenek – mint Jacek Kuroń vagy Adam Michnik –, nem lett volna, aki ösztönözzön bennünket a további cselekvésre, a szabadság határainak tágítására. Tevékenységünk közben lélektanilag nem éreztük magunkat túlságosan kényelmesen, ugyanis természetesen ők mondták ki az igazságot, ők kockáztatták az életüket, miközben mi annyit mondtunk, nos, amennyit lehetett. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy Lengyelországban szerencsés helyzet alakult ki egymás magatartásának kölcsönös megértésével, és érdemes volt megélni azt a pillanatot, amikor azok, akik kommunista börtönökben ültek, amikor kijöttek, munkánkat értékesnek ismerték el, mi pedig értjük, hogy az ő következetességük, kitartásuk nélkül nem válhattunk volna azokká, akik lettünk, függetlenül attól, hogy – már a szabadság idején – hogyan bonyolódott össze újra minden.

Szeretnék ehhez hozzáfűzni még néhány szót tevékenységem módszerével kapcsolatban. Nos én soha nem akartam a politikai film fanatikus művelője lenni – és ezt tanítottam a már említett fiataloknak is. Országunk politikai valósága a politikai film felé hajtott bennünket, de nem lett volna természetes, ha semmi

mást nem vettem volna észre, és csak politikai filmeket csináltam volna. Ezért jött létre a *Nyírfaletet*, *A wilkói kisasszonyok* a *Szerelmi krónika* és még néhány film...

– Jóllehet ezek a filmek érzékiséggel teli szerelmes elbeszélések, egyúttal azonban mélyen filozofikusak és nagyon festőiek (látszik, hogy képzőművészeti tanulmányjai mély nyomokat hagytak rendezői képzetében). E filmek némelyikéről egyenesen azt mondják, hogy remekművek, hiszen például *A wilkói kisasszonyok*at Oscar-díjra is jelölték.

– Igen, igen, és mélyen meg vagyok győződve arról, hogy nem követtem el ezzel hibát. Egyébként, miközben ezeket a filmeket rendeztem, egyúttal állandó készenlétben vártam az idő kihívására, hogy létrehozassak újra valamilyen új politikai filmet. Nem ülhettem és várakozhattam otthon. Kénytelen voltam másfajta filmeket csinálni, várva, hogy ha megfelelő pillanat következik be a politikában, azonnal munkához láthassak. Így született meg a *Vasember*. Ha korábban nem forgattam volna egy sor filmet a nyolcvanas éveket megelőző nehéz időkben, nem mertem volna elkészíteni, mert szembetalálkoztam volna a következő kérdéssel: hogyan rendezek filmet olyan történelmi dimenziókról, amelyek éppen most vannak kialakulóban.

– *A politikai filmek kapcsán beszélt a másfajta, művészi filmek szükségességéről is. Ugyanakkor a politikai töltetű filmjeiben is lépten-nyomon találkozunk szépen, tisztán esztétikai szekvenciákkal, mint például a Hamu és gyémánt halottak napi jelenetében, vagy a Danton beteljesületlen lakomájában, s ezek a jelenetek – művészi eszközökkel mélyebb értelmet adva a politikai természetű eseményeknek – az általános vízió lényeges elemeivé válnak. Ez azonban csak rövid kitérő volt. A következő kérdés a művészek emigrációjának kérdéséhez kapcsolódik. Egy sor filmet és színházi előadást is rendezett külföldön, mégsem emigrált Lengyelországból, mint Roman Polański vagy a nyolcvanas években Krzysztof Zanussi és Agnieszka Holland. Miért?*

– A kommunista rendszer számos gyöngeségének egyike a sznobizmus volt, amely abban jutott kifejezésre, hogy az ország kommunista vezetői engedélyezték külföldi útjainkat, amivel azt akarták bizonyítani, hogy Lengyelországban demokrácia van, vagyis ezáltal büszkéek lehettek, hiszen „a mi művészeink bárhova utazhatnak, s ott dolgozhatnak is”. Részemről ugyanakkor az ilyen utak megmutatták azoknak, akiktől Lengyelországban függtem, hogy bár az ő rabóságukban élek, mégis csinálhatok valamit az ő hatáskörükön kívül is. Mindenek ellenére ugyan mit alkothattam én Nyugaton?! Hát természetesen legszívesebben politikai filmeket, csak hogy ott nem volt semmiféle olyan közönség, amely érdeklődött volna az ilyen témák iránt. A paradoxon abból fakadt, hogy politikai filmeket Lengyelországban kellett csinálnom, művészi filmeket pedig Nyugaton. Művészi filmeket természetesen Lengyelországban is forgathattam volna, ráadásul mindazon nehézségek nélkül, amelyekkel külföldön találkoztam, mindenesetre azért az időnkénti filmkészítés Franciaországban vagy Nyugat-Németországban növelte presztízsemet otthon. Számos tervből, sajnos, tulajdonképpen csak két külföldön rendezett filmet tartok értékesnek. Az első biztosan a *Pilátus és a többiek* Bulgakovtól. Az az érzésem, hogy ilyen filmet Lengyelországban sosem forgathattam volna – egyszerűen civilizációs, kulturális okok-

ból. A mi katolikus államunkban úgy fogadták volna, mintha részt vennék vele a vallás körüli vitákban, egyszerűen politikai manipuláció tárgyává vált volna.

– *A Lengyel Népköztársaság akkori cenzúrája így is betiltotta a film otthoni nyilvános terjesztését...*

– Függetlenül a politikai beavatkozás tényétől, ezt a filmet csak ott, a protesztáns Németországban mutathattam be teljes szabadsággal mint művészfilmet. A másik film, amelyről úgy érzem, hogy jól sikerült, a *Danton*. Miért? Azért, mert a francia forradalom képét a francia kommunisták alakították ki, akik sem a forradalmat, sem a kommunista valóságot nem ismerték, én viszont kommunista világból jöttem. Így aztán jól ismertem a lenini-sztálini megvalósítás görbe tükrében ábrázolt forradalmat. Ezért alkothattam meg – teljes iróniával és keménységgel – a francia forradalom egészen új képét. Azt gondolom, hogy az ok, amiért kiutaztam és létrehoztam ezt a két filmet, művészi és politikai szempontból egyaránt érthető volt. Ezért sikerült mindkettő. Összehasonlítva velük a többi kinti filmet, nos, azok inkább véletlen események voltak.

– *A nyolcvanas és kilencvenes évek fordulóján nagyokat kortyoltunk a szabadságból, abból, amelyre fél évszázadon át törekedtünk, viszont a szabadságot különféle célokra lehet kihasználni – a nemzet javára, az emberek – a jók és a rosszak – javára is. Nem egészen két éve nyilatkozott ön erről a lengyel Kino hasábjain a Wolni od czego? (Mitől szabadok?) című interjúban. A kritikától, a tekintélyektől, a kritériumoktól vagy talán az eszmétől? Önnél akkor ezek inkább kérdőjelek voltak. Vajon így van-e most is, négy évvel a függetlenségünk visszaszerzése után?*

– Az, hogy öregkoromra ilyen helyzetbe kerültem, amilyenben vagyok: szabad, de közönségét elvesztett rendező a moziban, megtizedelt közönséggel a színházban, ez paradoxon, oka pedig az, hogy a változásokban az én kezem is benne volt. Filmeket csináltam, mert művészként akartam megvalósítani magam, egyúttal azonban azért is, hogy filmjeim váljanak részévé egy egésznek, a másrmilyen, jobb világért folytatott harcunknak. Ez az új világ létrejött. Ezzel kapcsolatban boldog vagyok, hogy a szabadságot – az egész társadalom számára – kiharcoltuk. És hogy ez a szabadság egyúttal egy sereg sikertelenséget is hozott nekem, főleg pedig azt, hogy nehéz választ adnom a kérdésre: kinek kellennem az új helyzetben? Egész életemben olyan művész voltam, aki függött országa politikai helyzetétől, és attól, hogy mit csinálhat külföldön – aztán hirtelen szabad, független művész lettem. Fel tudom-e emelni ennek a szabadságnak a terhét?! És kezdek-e az életet még egyszer előlről? – azt mondani magamnak: hát ez fantasztikus, folyton arra törekedtem, hogy ebben a helyzetben találjam magam – most megmutatom az embereknek életem legjobb filmjét. Nos, ha őszinte akarok lenni, erre a kérdésre nem tudok egyértelmű választ adni. Lehet, hogy az eddig elkészített harmincöt film volt minden, amit el kellett mondanom?

– *Lehet, hogy éppen az ilyen, életutunk éles kanyarjaiban feltett kérdések, amelyekre jelenleg még nem tudunk válaszolni, ezek az élet legnagyobb rejtélyei közé tartoznak, mélyebb értelmet adva mindannak, amit teszünk, és további erőfeszítésre készítetnek. Említette azonban a közönség reakcióiban bekövetkező változásokat. Milyen a mai kö-*

zönség? És lehet-e tenni valamit azért, hogy újra afféle szövetségessé, további aktivitás készítőjévé, mecénássá váljék – pusztá jelenlétével, azzal, hogy bizonyos műveket elfogad, és nem utasít vissza?

– Az a művész, aki panaszkodik a közönségre, rosszat mond róla, egyszerűen nevetségessé teszi magát. A közönség olyan, amilyen, és a művésznak csak két lehetősége van: vagy olyasmit alkot, amit elképzelt, és nem törődik semmiféle közönséggel, vagy pedig kénytelen tekintetbe venni a közönséget. Ha verset írnék, írhatnék olyan verset, amelyet a fiókba hajtanék, számítva arra, hogy valaki ötven vagy száz év múlva fölfedezze, és azt mondja majd: ez nagyszerű költemény, bekerül hazám irodalmának történetébe. Ha festő volnék, festhetnék néhány képet, befalaznám őket, ahogyan az *A szép bajkeverő* című francia-svájci filmben történik; egy nap valaki szétbontja a falat, és kiderül, hogy ott remekművek rejtőznek, amelyek aztán múzeumokba kerülnek a művészet nagyságáról tanúskodva. A filmmel ezt nem lehet megtenni. Film nem jöhet létre közönség nélkül. Úgy jelenik meg, mint egy újság, és a közönség reakciója dönti el, hogy lesz-e bátorságom újabb filmet csinálni, no és hogy milyen legyen az a film, hogy szót értsen azzal a közönséggel. Manapság sok művész, filmes nem veszi tekintetbe ezt a közönségnek tartozó kötelezettséget, s filmjeit a televíziónak adja. A televíziónak megvannak a maga nézettséget mérő irodái, és a rendező ott megtudhatja, hogy, mondjuk, „jó nézettsége” volt, ezzel szemben az, hogy ki is nézte meg a filmet, mit is gondol valójában a közönség, amely a tévében, otthon nézi a filmet, az számomra irreális kérdés. Számomra a mozivásznnon hordozza a film az igazságot. A moziban látom, hogy a közönség velem együtt halad-e, társamul szegődik-e, vagy egyszerűen ül közönyösen.

– *Hasonló a helyzet a színházban is.*

– Igen, mert az igazi próbakő a közönség lélegzete, amelyet a színpadon játszó színészek éreznek, s amelyet én érzek a közönséggel együtt a moziban ülve. Egész életemben azt tanultam: először a filmiskolában, aztán filmjeimen keresztül, hogy konkrét moziterem rendezőjének kell lennem. Ha filmem ott nem válik be, akkor nem nagyon maradhatok rendező – de remélem, hogy sikerül még létrehoznom olyan filmet, amely újra képes lesz megmozdítani a közönséget, nem gondolom ugyanis, hogy az a közönség rossz, míg az a korábbi jó volt. Ez most egyszerűen másmilyen. Most nekem kell úgy alakítanom a nézőhöz filmem nyelvét, hogy meghassa és megindítsa őt. Ellenkező esetben, amint már mondtam, valami más foglalkozást kell keresnem. Én már öregebb vagyok, és vénségére az ember sok érdekes foglalatosságot talál magának. Emlékszem, amikor évekkkel ezelőtt – akkor már utoljára – találkoztam a híres lengyel zongoraművésszel, Artur Rubinsteinnel. Ő akkor már nem jól látott, és teljesen abbahagyta a koncertezést. Ezt mondta nekem: „Tudja, én egész életemben örökké utaztam és zongoráztam, és sosem volt időm arra, hogy zenét hallgassak, pedig tudja, mennyi szép zenei alkotást írtak hegedűre is?”

A most szerkesztésre benyújtott interjú – amint írásom elején közöltem – huszonégy évvel ezelőtt készült, amikor Wajda érezte, hogy művészi választás előtt áll, és azon töprengett, hogy miután Lengyelország megszabadult a kommunizmus bilincseitől, fog-e még az új, alapjaiban megváltozott politikai és kulturális viszonyok között értékes filmeket rendezni, amelyek emellett képesek lesznek továbbra is megszólítani és vonzani a nézőket. Észrevette, hogy az ország által megszerzett politikai szabadság új, Nyugatról érkező veszélyeket hoz magával: a szabadpiac brutalitását és a társadalom esztétikai ízlésének elsekélyesedését. Wajda ezeket a veszélyeket még nem úgy fogta föl, mint egy harmadik – a náciizmust és kommunizmust követő – totalitárius rendszer fenyegetését, amilyen rendszerré, különösen már a XXI. században az a globalizmus vált, amely a nemzetközi, sőt valójában interkontinentális gazdasági-pénzügyi elit egoista tevékenységének a mechanizmusa. Ez az elit Európa népeinek, de valójában a világ egyre nagyobb részének meghódítására törekszik, pusztítva azokat az értékeket, amelyek eddigi történelmi, kulturális, erkölcsi és etnikai egységét és erejét képezték. Ettől függetlenül Wajda élete későbbi szakaszában sem esett semmiféle új kulturális divat, olcsó siker csapdájába. Önmaga maradt, s történhetett ez annál is inkább, mivel a lengyel társadalomban – miként más népek társadalmában – továbbra is létezik azoknak az embereknek a széles köre, akiket nem elégít ki az akármennyire is propagált és látványos fércmű, akik intellektuálisan ambiciózus, hazai, erkölcsi és hazafias elemeket is tartalmazó kulturális termékeket keresnek, amelyeket a tágan értelmezett Nyugat idegen kultúrája legfeljebb kiegészít, de nem helyettesít.

Az interjú után készült filmek nem mindegyike hozott Wajdának egyértelmű sikert, születtek azonban felejthetetlen művek is. Utóbbiak közé tartozik a *Pan Tadeusz*, amely 1998-ban készült a lengyel romantika prófétájának, Adam Mickiewicznek az eposza alapján. 2007-ben született a megrázó, Oscar-díjra is jelölt *Katyn* című film a szovjetek által a II. világháború idején lengyel tiszték ezreire végrehajtott genocidiumról. 2009-ben rendezte a finom hangvétellű lélektani filmet *Tatarak* címmel egy rákbeteg nőről – némely részeiben Márai Sándor *Rendelés előtt* című elbeszéléséből is merített. A film megkapta többek között a FIPRESCI (Európai Filmakadémia kritikusainak díja) díját. 2013-ban – a *Wałęsa, a remény embere* című film rendezésével – visszatért Lech Wałęsának, a Szolidaritás vezérének és a lengyel nemzeti felszabadítás szimbólumának alakjához, akinek már 2005-ben szentelt egy filmnovellát *A remény embere* címmel egy többszerzős *Solidarność, Solidarność* című filmben (az első és egyetlen, a kommunista hatalomtól független szakszervezet megalakulásának huszonötödik évfordulójára készült). Ennek eredményeként – a *Márványember* és a *Vasember* című filmekkel együtt – létrejött egy sajátos filmtrilógia a lengyel népnek a XX. század hetvenes és nyolcvanas éveiben játszódó függetlenségi erőfeszítéseiről.

Számomra Andrzej Wajda filmjei közül legszemélyesebb az édesapja emlékére rendezett sajátos rekviem, a *Katyn*. Ennek az a magyarázata, hogy édesapja, aki a lengyel hadsereg tisztje volt, és 1939-ben részt vett a Lengyelországra

támadó hitlerista és a bolsevik agresszorok ellen vívott harcokban, a bolsevikok fogságába esett. A sztarobjelszki fogolytáborba került, majd az NKVD Harkovban meggyilkolta, és ott, a közeli erdőben temették el névtelen tömegsírba. Pontosan úgy, mint az én édesapámat, aki ugyanannak a tábornak volt a foglya. Lehetőséges, hogy Jakub Wajda százados és Bogumił Sutarski hadnagy Sztarobjelszkben személyesen ismerték egymást. Még az is lehetséges, hogy priccseik közvetlenül egymás mellett voltak. Sőt az is elképzelhető, hogy ugyanazzal a vasúti szállítómánnyal, ugyanabban a vagonban vitték őket a kivégzőhelyre 1940 tavaszán.

Amikor 1993 júliusában Varsóban interjút forgattunk Andrzej Wajdával, még nem voltak publikusak a katinyi vérengzéssel való kapcsolatai, és még én sem tudtam, hogy egy évvel később lehetőségem nyílik arra, hogy a Duna TV-nek dokumentumfilmet készíthetek Katinyról *Az embertelen földön* címmel, amelyet még ugyanabban az évben, 1994-ben bemutattak a tv-filmek magyarországi szemléljén, majd Németországban, Lipcsében a tv-filmek nemzetközi szemléljén. Ezért nem beszéltem Wajdával a katinyi ügyről sem akkor, sem 1994 februárjában és márciusában, amikor a művész a Nemzeti Színház igazgatójának, Ablonczy Lászlónak a meghívására Budapestre jött, hogy megrendezze a lengyel nemzet egyik alapvető színművét, Stanisław Wyspiański (1869–1907) színpadi alkotását, amelyet 1901-ben írt még a megszállt Lengyelországban – én pedig az előadás előkészítése során együttműködtem a színházzal (a budapesti premierre 1994. március 31-én került sor). Az én filmem csak egyszer került kapcsolatba Wajda filmjével: 2008-ban, amikor a Duna TV-ben a *Katyn* c. játékfilm magyar premierje előtt, ugyanabban a programban, a film történetének jobb megértése érdekében előbb az én dokumentumfilmemet vetítették le.

Most, amikor Wajda többé már semmilyen új filmet, új színházi előadást nem rendez, és amikor összegezzük művészi életének útját, alkotóművészetét tömören Tadeusz Lubelski filmkritikus szavaival határozhatjuk meg: „A napóleoni hadjáratokban való lengyel részvételtől kezdve, a varsói felkelésen át, egészen az 1980-as augusztusi hajógyári sztrájkig – az utóbbi 200 év nemzeti történetének legjelentősebb szálai az ő filmjeiben életre hívott elképzelések formáját vetették fel.” Más filmtörténészek pedig arra hívják fel a figyelmet, hogy a lengyel rendező alkotóművészete valójában az ő szerzői mozija volt, Olga Katafiasz például Andrzej Wajdát a „filmművészet egyik legkiválóbb szerzőjének” tartotta művei üzenetének tömörsége, következetessége alapján. Én kiegészítésként még feltétlenül szükségesnek tartom hangsúlyozni, hogy bár Wajda a kompromisszum emberének tartotta magát, alkotásai bölcs kompromisszumok gyümölcsei, amelyeknek révén sokkal többet érhetett el, mintha makacsul kitartott volna. Lengyel hazafi volt, és a lehetőségek jó felismerése által a kommunista rendszer ellenállásának falait egyre jobban tágíthatta. Műveiben ezért nem érződik sem politikai, sem művészi engedmény, egyedül csak a művészi kompozíciók természetes szépsége.

Fordította Szenyán Erzsébet