

**KIEŚLOWSKI RÖVIDFILM A SZERELEMRŐL
ÉS A TÍZPARANCSOLAT: HAT FILMJÉNEK ÖSSZEHASONLÍTÓ
ELEMZÉSE – ELŐTANULMÁNY KIEŚLOWSKI MORÁLIS
FILMSOROZATAI NŐALAKJAINAK ELEMZÉSÉHEZ**

BOGNÁR LÁSZLÓ¹

A konferencia címében jelzett kérdéskör, *Nők térben és időben*, ráirányítja a figyelmet Kieślowski morális filmsorozatai, a *Tízparancsolat* és a *Három szín* (*Dekalog*, *Trois couleurs*) nőalakjainak vizsgálatára: azok térben és időben jól körülhatárolt környezetben vizsgálják szereplőik viselkedését. A *Tízparancsolat* a kelet-európai rendszerváltozások előestéjén a Bibliából örökölt, parancsolatainak örökébe lépő, a *Három szín* a kelet-európai politikai fordulatok, rendszerváltozások után pár évvel a felvilágosodástól, a francia forradalomtól örökölt alapvető társasági, erkölcsi mércék érvényét, hitelét, helyét vizsgálja. A tizenhárom film számvetés az európai morális örökséggel.

Szereplőiknek döntéseit, tetteit a magánéletben vizsgálják, távol a közpolitika-közélet, távol a szakmai élet erőtereitől. A körülhatárolt mozgástérben érvényesülhetnek a legkevésbé a külső (pártpolitikai, szakmai) kényszerek, a szereplők erkölcsi megfontolásai, személyes felelősségvállalásai itt nyilvánulhatnak meg a legkevésbé csorbítatlan módon. Lehet-e a közélettől, a közpolitikai erőterétől elválasztva érdemben vizsgálni az egyén morális felelősségét, morális mércéken ítélni meg tetteit, döntéseit? A *Tízparancsolat* világa a totalitarizmustól sújtott Lengyelország. A kérdés, amelyet Kieślowski korábbi filmje, a már a Jaruzelski-diktatúra idején készült *Véletlen* (*Przypadek*) vizsgál, hogy lehetséges-e a pártpolitikának való szolgálai alávetettség, a neki való vak engedelmesség és a pártpolitikától gerjesztett kétsarkú hatalmi, világnézeti, ideológiai erőtér hamis életmódválasztékai helyett olyan útra találni, amelyen megnyilvánulhat az egyén szabadsága, amelyen az egyén morális mércéket állíthat a maga számára, saját döntéseket hozhat. A kérdés nem az, hogy megvalósítható-e az erkölcsi teljesség, hanem hogy lehetséges-e az erkölcsi létezés (ha úgy tetszik: alapfokon). Witek, a *Véletlen* főszereplője, az életmódválaszték több útját is bejárja, így talál rá a magán- és a szakmai életre, amelyben lehetséges felelős döntés, amelyben megnyilatkozhat szabadsága. A *Három szín* világa a liberális, demokratikus, polgári hagyományokat örökölt Nyugat-Európa, amelyben a magánélet nem menedék, hanem amely az egyén (ha úgy tetszik, az elidegenedett egyén) kiteljesedésének helye.

A *Tízparancsolat*nak nemcsak az élet-, hanem a játéktere is jól körülhatárolt: városi lakótelep, távol a közpolitikai, történeti, szakrális, ellátó, szolgáltató, ipari

¹ Miskolci Egyetem, Filozófiatudományi Intézet, adjunktus

negyedektől és távol a természettől. Elzártágban élnek az itt lakók: dolgozni, vásárolni, szórakozni, hivatali ügyeiket intézni, sportolni, nagyobb társasági életet élni el kell hogy hagyják a telepet, dolguk végeztével pedig ide kell visszatérniük. A játéktér természeténél fogva megfelel a korlátozott élettérnek: a közélettől elválasztott, elhagyott magánéletnek. A pártpolitika plakátokon sem jelenik meg, a tágabban értett társadalmi nyilvánosság sem.

A betonrengeteg semmilyen közösségi teret nem kínál, ahol lakásaikon kívül, de mégis lakókörnyezetükben, együtt tölthetnék idejüket. Folyosón, betonjárdákon állva váltanak szót szomszédok, ismerősök, vagy be kell nyitniuk a másikhöz. A lakások szűkösek, alacsonyak, lelakottak: alkalmatlanok rá, hogy ki-ki saját ízlését, egyéni szükségleteit, vagyoni vagy társadalmi állását érdemben megjelenítse a belső terekben. Egzisztenciális és ízlésbeli sajátságok, különbségek megjelenítésére egyébként sincs mód: sem megjelenésben (ruha, haj, ékszer, táska), sem autóban.

A szereplők szociális tere, magánéleti hálója is jól körülhatárolt: mindenki magányos, senkinek nincs senkije, akihez mint családtaghoz vagy barátához fordulhatna. Családtagjaik, barátai meghaltak, vagy elhagyták őket, vagy csupán a döntő pillanatban nem érhetők el. Ha pedig teljes a család, akkor meghasonlás ver éket közéjük.

Munkájuk szerint is körülhatárolt társadalmi csoportot alkotnak a szereplők, a széles értelemben vett középosztályhoz tartoznak: osztályvezető főorvos, nyugdíjas, postai alkalmazott, egyetemi tanár, utazási irodában ügyfélszolgálatos, mérnök, diák, hegedűművész, taxis.

Munkájukból saját és hozzátartozóik életszínvonalát biztosítani tudják, életkörülményeik megváltoztatása (kiváltképp, mert semmi ösztönzést nem ad rá környezetük), szakmai előmenetel nem céljuk. A korlátozott térben adódó problémáik, gondjaik megoldásához a szükséges pénzügyi forrással rendelkeznek.

Zártságuk miatt a politikai, társadalmi, gazdasági konfliktusok eleve meg sem tudnak jelenni a *Tízparancsolat* tereiben.² A lakótelep, lakópark természetétől végzi el lakóinak elkülönítését a társadalom mozgásaitól, elzárja azok hatásaitól.

A *Három szín* terei színesebbek, átjárhatóbbak, szervezettebben kapcsolódnak a közösségi, társadalmi mozgásokhoz, a szereplők magánélete azonban, többek közt a szilárd polgári hagyományoknak köszönhetően, a társadalmi, gazdasági mozgásoknak éppoly kevésbé kitett vagy alávett, mint a *Tízparancsolat*ban. A trilógia szereplői szintén a középosztályhoz tartoznak: bíró, ügyvéd, fodrász, diák, könyvtáros, prostituált, zeneszerző, vállalkozó, életük megállapodott, életkörülményeikkel elégedettek, problémáik megoldásának pénzügyi akadályai nincsenek. (A *Fehér* szereplői a leírtaknál szélsőségesebb körülmények között élnek, ám ez megfelel a film mese, népmese természetének.)

Kieślowski nem szemléltető-oktató-ismeretterjesztő-történeti filmeket írt és rendezett az európai erkölcsi örökségről. Parancsolatok, tilalmak, irányelvek nem hangzanak el, nevüket sem hallani a filmekben, sem kísérő kommentár, sem maguk

² A tereket és idöket illetö alkotói döntésekröl (lásd KIEŚŁOWSKI, Krzysztof–PIESIEWICZ, Krzysztof: 1991, 12–14.)

a szereplők nem értelmeznek etikai példákat, mércéket. A filmek cselekményfűzése nem kioktató, dramaturgiájuk sehol nem fokozza le a szereplők erkölcsi teljesítményét, döntéseik szabadságát sehol nem korlátozza mércékre vonatkozó előzetes rendezői-alkotói értelmezés, vagy mércék igazába vetett megfellebbezhetetlen rendezői-alkotói meggyőződés (hit).

Az elbeszélte történetekben maguk a mércék is kockára tétetnek a szereplők döntéseiben: van-e helye, érvénye, hitele bármiféle erkölcsi mércéhez igazodni. Kínál-e bármiféle tájékozódást az európai morális hagyomány az adott helyzetben?

A filmek nyitott dramaturgiája a kérdések megválaszolásának feladatát a nézőre bízza, anélkül, hogy megoldókulcsot vagy többlettudást mellékelne. A néző sehol nem tud többet a szereplőknél. Igaz, kevesebbet sem: a konfliktusszituációk, az ütközési felületek, az egymásnak feszülő érdekek, mivel a magánéletből származnak, eleve ismerősek vagy ismertek kell legyenek a néző számára.

A szereplők nem erkölcsi problémákkal küzdenek, hanem mindennapi életük gondjaival. Például mit kezdünk az oly igen tagadott Isten felénk irányuló szeretetével? Elvetessük-e magzatunkat, ha nem férjunktől fogant? Mit tegyünk, ha csupán az orvosi vagy a felekezeti eskü megszegésével menthetünk életet? Hogyan viszonyuljon az apa a gyermekéhez, aki kétségbe vonta apaságát, tudva, hogy pater nunquam certus est? Mit kezdünk az alábecsült örökséggel, ha kiderül, nagyon sokat ér? Hogyan viszonyuljunk a lopva meglesett lányhoz, ha titkait látva megszánjuk? Anyaként hogyan vegyem magamhoz a gyereket, akit saját anyám fogadott örökbe, és nem engedtem anyaként viselkednem? Hogyan viszonyozzuk a megaláztatást és a kismizmizést? Hogyan fogadjuk a lányt, aki elhunyt férjunktől fogant gyermeknek készül életet adni? Áttörhetők-e az érdektelenség falai, amikor olyan vétséggel szembesülünk, amelytől magunk nem jutunk hátrányos helyzetbe? A dramaturgia sikere, ha a néző választ talál a kérdésre: hogyan jelennek meg az érdekek mellett az erkölcsi mércék mint igazodási pontok? Milyen mércék kínálnak adott helyzetben? Mi múlik azon, ha rátalálunk efféle mércékre?

Társadalom- vagy bölcsészettudományi környezetben, a *Nők térben és időben* konferencia tematikája összefüggésében vizsgálni Kieślowski erkölcsi filmsorozatának nőalakjait akkor termékeny, ha általánosabb társadalomtudományi vagy kortörténeti következtetéseket ígér. Az esszé két Kieślowski-film (a *Rövidfilm a szerelemtől* és a *Tízparancsolat: Hat*) összehasonlító elemzését adja, amelyből módszertani következtetést szűr le: a tudománybölcsészeti várakozás nem kerülheti meg a filmek dramaturgiai elemzését. A Kieślowski-filmek karakterépítése messzemenően alárendelődik a dramaturgiának, a filmek üzenetének (logline). Élesen fogalmazva: a karakterek nem a társadalmilag-társadalomtudományosan mintaszerűt, hanem a dramaturgiailag szükségeset mutatják. Az egybevetett két filmben különböző személyiséget kapnak ugyanazok a szereplők.

Így félrevezető lehet, ha a szereplőket, a szereplők viselkedését és a filmekben megjelenített vagy a filmek születését kísérő társadalmi környezetet egymásra vonatkoztatjuk. Az elemzés azt mutatja, ugyanazokból az elemekből alkotható szerelmes film (*R-szerelm*) és morális akciófilm (*T: Hat*). A fiatalabb nőszereplő, Magda, a szerelmes film dramaturgiájában nőként sérelmeket szenved el: elsen-

vedi a sérelmeket, amelyeken majd mint szerelmes nő túlteszi magát. A filmben vannak női sérelmek, azonban a film nem azokat emeli cselekményszervező elvvé, hanem a szerelmet, vagyis a film nem a nőket ért sérelmekről szól, így ebből a szemszögből elemezni dramaturgiailag hiteltelen. A morális akciófilm dramaturgiájában viszont nem szenved el sérelmeket Magda, mert (férfiellenes, szerelemellenes) előítéletekkel felvértezve, érintetlen marad a felé érkező hatásoktól, sőt visszaveri azokat. A pusztá szexualitásra, biologikumra korlátozva megjelenik ugyan nőként, ám ezzel a szereppel nem azonosul, így élesen fogalmazva, mint nő sem jelenik meg. Vagyis ez a film sem elemezhető úgy, mint amely a nőket ért sérelmekről szól.

Az összehasonlítás először a filmek vágását, jelenetelemeinek egymásutánját, majd alapszerkezetüket, nyitójeleneteiket vizsgálja.

A módszertani eredmény új feladatot jelöl ki: a filmek dramaturgiai-morális elemzését, csak ezek birtokában szűrhetők le társadalomtudományi következtetések a filmekből.

A Tízparancsolat: Hat (Dekalog: Szesc, továbbiakban: T-Hat) és a Rövidfilm a szerelemről (Krótki film o milosci, továbbiakban: R-szerelem) ugyanazokból a nyersfelvételekből egy történetet beszél el, mégis eltérő végkifejlettel. A dramaturgia, az üzenet (logline) különbségét technikailag a vágás adja.

Az alaphelyzet szerint Tomek lakótelepi szobájából távcsővel leselkedik: figyel a szemközti házban élő fiatal iparművészt, Magdát. Beavatkozik a nő magánéletébe: leveleit ellopja, szerelmes együttléteit telefonokkal, közművek riasztásával megzavarja, hamis értesítővel a postára idézi, hajnalban, mint tejkihordó, álmából fölcsengeti. Magda mit sem sejt kiszolgáltatott helyzetéről. A *T-Hat* vége elzárkózás: Tomek szállásadónője elutasítja Magdát, aki meglátogatná Tomeket, Tomek visszavonul, ígéretet tesz Magdának, aki megkeresi őt a postán, hogy többé nem figyel. Az *R-szerelem* kapcsolatok ígéretével fejeződik be: a szállásadónő fogadja Magdát és beengedi a lábadozó Tomekhez, Magdában szerelem ébred Tomek iránt, a lábadozó Tomek Magdával álmodik.

A két zárlat nem okvetlenül mond ellent egymásnak. A *T-Hat* végén Tomek hűvös viselkedése láthatóan nem kelt viszont-elutasítást Magdában, az *R-szerelemben* pedig nem tudni, álombeli szeretetét ébren is megnyilvánítja-e Tomek. Ha a két befejezés egymásnak feszül, akkor ez elsősorban abból adódik, hogy a két film különböző látószöveget, más közelítést kínál a nézőnek.

Azt, hogy képzeletében, értelmezésében hogyan szövi tovább Magda és Tomek kapcsolatát a néző, meghatározza a szállásadónő, a történetbeli intrikus viselkedése.

Kihívóan szembeötlő, hogy a két film különböző személyiséggel ruházza fel az asszonyt, aki magányosan él: férjéről nem tudni, egyszülött fia, Martin, külföldre szerződött katona. Az árva, intézetben nevelkedett Tomeket, fiának pajtását, lakásába fogadja, ám nemcsak a fia és a fiú iránti törődés okán, hanem egyedüllétét enyhítendő is. Néhány részlet következik, amely rávilágít a szállásadónő karakterfelépítésének különbségeire.

Magda mindkét film végén várja vissza Tomeket a kórházból. A fiú távollétében a szállásadónő szállítja házhoz a tejet, így adódik alkalom, hogy megkérdezze őt, hazatért-e már Tomek. Mindkettőben azt a választ kapja, hogy még nem. Csak-hogy a tagadó válasz különböző értelmet nyer a két filmben, megfelelően annak, hogy a jelenetelemek sorrendje is különbözik bennük. Téves éjszakai telefontól felébresztve, a *T-Hatban* Magda látcsövével meglátja a fiút a szobájában (54:05–54:33), ezt követően kérdezi róla a szállásadónőt (55:04–55:12). A valóság ismeretében a tagadó válaszról tudja, hogy hazugság, okkal érti elutasításnak. Kényszerűségből megy majd tehát a postára, hogy a kórház után találkozhassék a fiúval. A téves hívás után az *R-szerelemben* Magda visszaalszik, a szakadó eső hangjától különben sem hallhatná, ahogy Tomek kiszáll a taxiból, hogy hazatért a kórházból (1:14:02–1:14:28, a néző látja ezeket a képeket, és azt is tudja, hogy Magda nem látja). Az esőre virradó hajnalon kérdezi Magda a szállásadónót a fiú hazatérte felől (1:14:58–1:15:04). A tagadó válaszról nem tudhatja, hogy hazugság, így elutasításnak sem érheti. Amikor később látcsövével meglátja a fiút a szobában (1:15:55), zavartalanul látogat el hozzá. Az ajtóban megismételt kérdésére a szállásadónő már nem hazudik (1:16:30–1:16:35), és beengedi Magdát Tomekhez.

Magda és a szállásadónő mindkét filmben beszélget egymással a fiú szobájában, míg az kórházban van. A szállásadónő mindkettőben elmondja Magdának, hogy Tomek szerelmes, hogy érzése szerint Tomek rosszul választott (amivel Magda is egyetért), továbbá hogy idős korára nem akar egyedül maradni a lakásban, mert fél (amit Magda megjegyzés nélkül hagy) (*T-Hat* 47:00–47:53, 48:14–48:28, *R-szerelem* 1:07:03–1:08:07). Csakhogy a szállásadónő szavai egészen más értelmet kapnak a két filmben.

A *T-Hatban* a két nő párbeszéde is bővebb: miután a szállásadónő elmondja, hogy szerinte Tomek nem magához illő nőt választott, egymásnak feszülnek szavaik. A szállásadónő arról kezd beszélni, hogy ő gondját viseli Tomeknek (sejtetve, hogy Magdáról ezt nem gondolná), Magda viszont a szállásadónő saját fiára tereli a szót (sejtetve, hogy akadna más, akinek okkal viselhetné gondját), a szállásadónő válaszképp elmondja, hogy saját fia menekül, aligha lesz mellette, márpedig idős korára nem akar egyedül maradni a lakásban.

A szavak párbaját elhagyja az *R-szerelem*. A szállásadónő nem vádaskodik azal, hogy ő (bezzeg) törődik Tomekkel. Gondoskodását, ragaszkodását Tomekhez ehelyett korábbi jeleneteiben festi meg igen gazdagon a film. Mivel az idősödő asszony fél, hogy a szerelem megfoszthatja őt a fiútól, igyekszik megelőzni a bajt: hívja, nézze meg a tévében a szépségkirálynő-választást (07:00–07:43), bátorítja, ne szégyellje elhozni magával a lakásba, ha van valakije (17:54–18:50). Nyíltan fogalmaz: szeretné, ha Tomek otthonra találna, gyökeret eresztene nála (15:31–15:43).

Összegezve: az *R-szerelemben* féltés, feltárulkozás, segélykérés szól a szállásadónőből, amikor Magdával beszélget (törekszik benne együttérzést ébresztetni maga iránt), a *T-Hatban* számonkérés, kritika, érdekérvényesítés. A *T-Hatban* a szállásadónő hatalmi helyzetre törő személyiség, felső státust foglal el Magdához képest,

az *R-szerelem*ben alsó, alávetett státuszba helyezkedik.³ A *T-Hat* hatalmi, státuszharcot mutat a két nő közt, amelyben a szállásadónő győz, az *R-szerelem* kettejük egymásra utaltságát tárja elénk, és rámutat, mindketten ráismernek, hogy együttműködésük elkerülhetetlen

Hasonló különbséget látni Magda és Tomek személyisége és karakterépítése között az egyik és a másik filmben. A személyiségbeli különbségek azonban tetteiknek, jeleneteiknek is más-más értelmet adnak.

A *T-Hat* mellőzi a karakterek érzelmi mozgásainak, kitettségüknek, kiszolgáltatottságuknak a bemutatását. Cselekedeteik ettől célratörőbbnek, tervezettebbnek, erőteljesebbnek mutatnak, a személyiségük pedig ésszerűbbnek, tudatosabbnak, eltökéltebbnek. Ennek következményeképp kevesebb azonosulást kínál a nézőnek a szereplőkkel, távolabb tartja a nézőt az eseményektől.

A család- és élettörténeti mozgató okok bemutatásával azonban nem marad adós a *T-Hat*. Az előzményeket kitől-kitől, saját magától ismerjük meg. Magától Tomektől tudjuk, hogy intézetben nevelkedett, szüleine nem emlékszik, hogy egyetlen barátja társaságát nélkülözni kénytelen (annak szobájában él, így a környezet alighanem hangsúlyosabbá is teszi a hiányt).

Magától a szállásadónőtől tudjuk, hogy társaságot saját fiától nem, egyedül Tomektől remélhet. Magától Magdától tudjuk, hogy nem hisz a szerelemben, hogy életmódját, viselkedését férfikapcsolataiban nem tartja példásnak, hogy becsapottnak, elhagyatottnak érzi magát. Mindhárom szereplő magányos, az egyedülléttel küszködik. Magányuk bemutatása azonban nem párosul magányérzetük megfestésével.

Érzelmi életük ábrázolásának visszafogottságával a *T-Hat* azt mutatja a karakterekről, hogy kevésbé kiszolgáltatottak a szorító körülményeknek, kevésbé törtek meg az elszenvedett csapások miatt (feldolgozták azokat), hogy képesek úrrá lenni körülményeiken, kellő rálátással itélni helyzetükről, kézben tartani jövőjük alakítását.

A cím, *Tízparancsolat*, erkölcsi mércék, várakozások, követelmények erőterébe állítja szereplőket, akiknek döntéseiről, tetteiről határozottabban lehet itélni, ha felelősségük tudatában cselekszenek. Minél józanabbak megfontolásaik, minél eltökéltebbek, annál biztosabb az ítélet. Az érzelmi mozgások, ingadozások nem kedveznek a felelősségvállalás és a megítélés szilárdságának. A *T-Hat*ban megfestett személyiségek egyenesen kívánatosak abban a filmsorozatban, amely erkölcsi mércék helyét, érvényességét, értelmességét firtatja.

Az *R-szerelem* különbsége a *T-Hat*hoz képest az érzelmek, a szenvedélyek, a lelki élet mozgásainak, ingadozásainak bemutatása.

Az *R-szerelem* nemcsak a magányát látatja a szállásadónőnek, hanem magányérzetét is megragadhatóvá teszi. Ezt azzal éri el, hogy – amit a *T-Hat* mellőz – elbeszéli, mint hívja szépségkirálynő-választásra Tomeket, mint bátorítja, kapcsolatait ne lakáson kívül élje, saját fia leveleivel példálózik, hogyan viselkedik a fiú korosztálya. Mindkét filmben látjuk, amint Tomek betegsége idején görnyedve

³ A státusz fogalmát, értelmezését Johnstone-tól kölcsönözöm (lásd JOHNSTONE, Keith: 1993, 39–84).

húzza a kocsit, viszi házhoz a tejet. Az erőn felüli vállalás az *R-szerelem*ben inkább a félelemérzet lélekrajzát gazdagítja, a *T-Hat*ban inkább a Tomekről való gondoskodás mértékét szemléltető néma szemrehányás, amelynek címzettje Magda (aki csakugyan szemtanúja és haszonélvezője a szállásadónő fáradozásának).

A magány- vagy félelemérzet megrajzolásával az *R-szerelem* hitelessé teszi, hogy a szállásadónő nem a hatalmi helyzetet keresi, hanem alsó státuszba helyezkedik Magdával szemben. A néző számára az azonosulás, az együttérzés, a történetbe való belehelyezkedés lehetőségét kínálja. Mozgásba hozza a néző érzelmeit, ahelyett, hogy józan távolságtartásra készítené, hogy elidegenítené a látottaktól, hogy ítélőképességét csiszolná.

Magda személyiségét is különbözőnek festi a két film. Közös azonban, hogy társkapcsolatait egyaránt Tomek közvetítésével mutatják be. Két férfi jelenik meg a filmben. Egyikük idősebb, öltönyös, nyakkendő, aktatáska, mihelyt belépett, kezdeményez, tolja is le Magda bugyiját, keze a lány fenekére tapad. A másik fiatalabb, sportosabb, kreatívabb, alighanem szakmai megbeszélésre érkeznek, vele Magda kezdeményez. A rövidre vágott jelenetek azt sugallják, a találkozások ki is merülnek a szexben (lásd *R-szerelem* 14:04–14:18, 15:45–16:53, *T-Hat* 05:39–05:58, 08:25–09:20). Egy régebbi férfiről Magda és Tomek presszóbeli beszélgetésében esik szó: Tomek is, Magda is kedvelte, mert gyöngéden bánt a lánnyal, friss péksüteménnyel és tejjel ébresztette, házias volt. Aztán elutazott és – ahogy Magda tapasztalja – nem adott hírt magáról. A beszélgetésben azonban kiderül: mégis. Ám a leveleket, amelyeket Ausztráliából Magdának írt, Tomek ellopta a postán és magánál tartotta (a presszóban adja vissza). Mivel nem bontotta fel őket, így nem ismerhetett rá a feladóban a férfire. Magda okkal érezhette, becsapták, méltatlanul elfelejtették, mindez alighanem ahhoz is hozzájárult, hogy megrendült a hite a szerelemben és a férfiakban. A kiábrándultság, kiégettség megnyilvánulása a jelenet, amelyben a fiatalabb férfivel úgy kezdeményezi a szexet, hogy azt Tomek jól láthassa távcsővével. Előzőleg telefonál a fiúnak, hogy figyeljen, távolabb tolja az ágyat az ablaktól a rálátás végett, a lámpát, amelyet a férfi leolt, visszakapcsolja. Az ágyban azután kaján vigyorral mesél a férfinek a nézőjükről. Magda folytatná a szexet, a férfi azonban szégyenlősen kipattan az ágyból (lásd *R-szerelem* 38:15–38:53, *T-Hat* 23:38–24:27).

Magda a *T-Hat* szerint megveti a férfiakat, szexuális kielégülésnél többet nem remél tőlük, és nem is kínál nekik. Az együttlétekben látványosan nem oldódik fel, amikor épp kívánná a férfit, megzavarják a közművek (csak a néző tudja, hogy Tomek küldte rájuk). Nem hűséges: a fiatal férfivel azelőtt kezdeményez kapcsolatot, hogy az idősebbel összeveszett volna, majd a fiatalabbat is ridegen elküldi, amikor épp Tomekért aggódik. Bárkit bármikor képes szexuálisan megalázni: férfilátogatóját, akivel ő kezdeményezte a kapcsolatot, éppúgy, mint Tomeket, akinek szintén maga kínálkozott. Nehezen cáfolható, hogy viselkedése bosszúként: megtorolni a férfiakon, hogy az egyik méltatlanul elhagyta őt, megtorolni Tomeken, hogy kiszolgáltatott helyzetbe hozta. Mindezt cinikusan tudja is magáról, nemcsak a szállásadónőnek, de Tomeknek is elmondja: rossz az emberekkel.

Az *R-szerелеm* ellenben úgy festi meg Magda választásait, hogy világossá válnak: tartósabb, meghittebb kapcsolatokra vágya, de nem talál. A várakozás és a nem találás szükséges előzménye, hogy egyáltalán keres effélet.

Épp erre vall az a presszóbeli megjegyzése, amely a *T-Hatból* hiányzik. Bevallja: rég nem hallotta a szót, amelyet Tomek mondott neki a lépcsőházban, hogy szereti (46:37–46:40). Ettől azonban más értelmet nyer az a kijelentése is, amelyet rögtön ezután mond Tomeknek, hogy nem létezik szerelem. A *T-Hatban* ez nem több Tomek őszinte feltárulkozásának cinikus, kioktató visszautasításánál, az *R-szerелеmben* inkább keserű tapasztalatainak összegzése, amellyel Magda éppúgy feltárulkozik a fiúnak, mint neki Tomek.

Az *R-szerелеmben* Magdát szíven találja, megváltoztatja, hatást tesz rá Tomek szerelme, míg a *T-Hatban* férfiellenes előítéletein nem old a fiú szerelmi vallomása. Az *R-szerелеmben* Tomek régi hiányt mutatkozik betölthetni Magda életében. A film utolsó képein épp ezt a lehetőséget képzei el Magda, s úgy fest, elfogadná Tomek közeledését. (A *T-Hat* utolsó képein, a postán, a fiú visszaközölgő szavait hallva, Magda sovány mosolya inkább a fiú iránti szánalom, mint a fellobbant szerelem jele.)

A másik megjegyzés, amelyet Magda presszóbeli megszólalásaiból a *T-Hatban* kivágtak, az, amelyik jogilag is meghatározza Tomek tettét: zaklatás (*R-szerелеm* 49:00).

A bűnlajstrom (kiegészítve a levéllopással, amiről épp a presszóban szerez tudomást Magda) és a beletörődés (hogy ez is mindegy) más értelmet kap, ha (mint a *T-Hatban*) nem vonjuk a jog erőterébe. Ez arra vall, a Magdát ért felsorolt sérelmek csak megerősítik, de nem szárnyalják túl férfiakkal szemben táplált előítéleteit, hogy Magda saját magát felvértezettnek tartja ahhoz, hogy egyedül is visszaverje a támadásokat. Vagyis Magda magáévá teszi az őt ért sérelmek jogi megközelítését (ezen az értelmezésen nem lép túl), ám hatalma, ereje biztos tudatában fölöslegesen ítéli kölcsönvenni a jog erejét: felső státuszát rendületlenül megőrizve folytatja a harcot. Az ausztrál levelek láttán mutatott közömbössége így azt mutatja, visszatekintve sem változtat az elutazott férfiről alkotott megvető ítéletén.

A tény, a mód azonban, hogy és ahogyan az *R-szerелеmben* a jogra hivatkozik, inkább arra vall, hogy nem az erő vagy a hatalom állásából kívánja Magda tekinteni azt, amit elkövettek ellene. Az őt ért sérelmek jogi meghatározásával (zaklatás) egyúttal túl is teszi magát rajtuk. Azt jelzi, nem a sérelmekre összpontosít, hanem inkább a sértésekben megnyilvánuló közeledésre. Arra vall, kész elhagyni előítéletekkel jól körülbástyázott hatalmi állását. Azután, hogy beismeri: rég volt része szerelmeben, a jogi megjegyzéssel csak megerősíti a pár beszédre, a kölcsönös feltárulkozásra való nyitottságát. Beletörődése (hogy leveleit késve veheti kézbe) nem egykor volt kapcsolatának lefokozásának szól, inkább felülemelkedés egy újabb sérelmen.

Magda viselkedése az utolsó jelenetekben szintén eltérő értelmet kap. A *T-Hatban* inkább azt bánja meg, hogy aránytalanul vágott vissza Tomeknek. A fiú vallomása Magda lakásán (életéről, leselkedési szokásairól), éretlen viselkedése nem megátalkodottságra vall. Tomek gyógyulása és visszavonulása azért jelentheti

a lezárását a történetnek, mert Magdának nincs több teendője, több kockázatot nem rejtett, bármit tett is Tomekkel. Az *R-szerelemben* van mit féltetnie Magdának: ha elidegeníti magától Tomeket, elszalaszthat egy igaz szerelmet.

Összegezve: a *T-Hatban* Magda megingathatatlan felső státuszba helyezkedik, és innen folytat hatalmi harcot a férfiakkal, így Tomekkel is. Az *R-szerelemben* státuszt vált, nyitottá válik az érzelmi feltárulkozásra, a szerelemre. (Az *R-szerelemben* azokon az előítéleteken is túleszi magát, amelyekre a *T-Hatban* a szállásadónő szavai utalnak, a Tomek és közte, Magda közt lévő életkorbeli, érettségbeli, egzisztenciális különbségeken.)

Tomekről is különböző személyiségrajzot ad a két film, noha viselkedése mind-egyikben azonos forrásokból táplálkozik. Intézetben nevelkedett, szüleit nem ismeri. Egyetlen barátja Szíriában hivatásos katona, tőle öröklő a szobáját (barátja anyja fogadja be őt), éppígy az értesülést is a szemközt lakó szép nőről, a színházi látcsövet, amellyel barátja is figyelte Magdát, és a férfigőgöt, a nők iránti harsány megvetést, amelyet titkos kódjuk idéz.

A *T-Hat* Tomekben gátlástalan és lovagias karaktert rajzol. (A lovagiasságot táplálhatja a férfigőg, amely meggyőződéssel vallja, hogy a „gyengébb” nem nagyon is rászorul a gyámolításra.) A fékevesztettség mutatkozik meg, amikor ellopja az iskolából a távcsövet vagy a postán Magda ausztrál leveleit, amikor telefonon riasztja a gázműveket, hogy megzavarja Magda együttlétét a fiatalabb férfivel. Erre vall a kaján mosoly, amikor leteszi a kagylót, a laza, vagány mozdulat, amellyel cigarettára gyújt. Alighanem hímszolidaritásból zavarja meg a szerelmeskedést, amelyet Magda kezdeményezett, mert megkívánta a fiatal férfit, ám amellyel megcsalta volna idősebb szeretőjét. Hasonló mértéktelenségre vall, hogy elvállalja a tejkihordást, gyarapítandó az alkalmakat, amikor Magda közelében lehet, újabb módot találva a rajtaütésszerű találkozásokra. A hím felsőbbrendűség szól belőle, amikor szállásadónője kérdésére tagadja, hogy volna bárkije is (holott az asszony tud a leselkedésekről, és a távcsőlopásból helyesen következtet rá, hogy a lány fontos Tomek számára). De lovagiasságra vall postán mutatott viselkedése Magdával, ha csalással kerít is alkalmat rá. Hasonlóképp a bocsánatkérés a néma hívásokért, azután, hogy Magda tisztességtelennek nevezi a tettet.

Az átsírt éjszaka utáni találka a postán balul végződik, vigasz helyett, akarata ellenére Tomek megalázó helyzetbe hozza Magdát. Főnöknője a postán ahelyett, hogy bocsánatot kérne a téves értesítőért, Magdát hibáztatja, majd felvilágosítja a lányt jogairól (az értesítővel forduljon a rendőrségre), eltépi az értesítőt. Tomek veszte lovagiassága: Magda után szalad a postáról, hogy bocsánatát kérje a félresikerült jelenetért, bevallva azonban eredeti szándékát (könnyeit látva vigasztalni akarta), egyben leleplezi saját leselkedését. Mindezt ugyanakkor félig-meddig felháborodva, megrovásként mődjá el, mintha Magda volna az oka, hogy lovagias játéka elromlott.

Az, ami a *T-Hatban* elkövetkezik, Tomek veresége és az okulás: a visszavonulás. Alulmarad Magda fiatalabb szeretőjével szemben, aki önérzetébe gázol, a lakótelep ablakainak nyilvánossága előtt kiüti és kioktatja őt. Szexuális megaláztatásba

torkollik a találkozása Magdával. Szégyenében öngyilkosságot követ el, de az sem sikerül, sőt Magda is híret veszi (épp egy postás kollegájától).

Magdához fűződő kapcsolatát, tőle való távolságát Tomek mindvégig saját ereje és gyengesége függvényében határozza meg a *T-Hatban*. Öngyilkossága is épp arra vall, hogy csakis hatalmi helyzetben tudja elképzelni magát Magdához képest, ha ezt nem képes megvalósítani, végeznie kell magával. A Tomekról a *T-Hatban* mutatott képek azt jelzik, érzelmi élete szegényes, ezzel párosul a meggyőződése (amely alighanem intézeti nevelkedéséből származik), hogy az érzelmek, a lelki élet mozgásai szégyellni, takargatnivalók, a gyengeség jelei.

Az *R-szerelem* ezzel szemben gazdagabb érzelmekkel ruházza fel Tomeket, gátlástalanságát mértéktartóbban festi meg. Nemcsak azt látjuk, ahogyan ellopja az iskolai távcsövet, hanem azokat a boldog pillanatokat is, amikor örömmel szereli fel régi színházi látcsöve helyére. Az új eszköz azzal is ajándékozza meg őt, hogy nem kell egyedül étkeznie. Magda vacsoráját úgy figyeli az új távcsövel, hogy közben maga is eszik (természetesen ugyanazt, mint a lány). A *T-Hatból* kimarad Tomek készülődése, amellyel Magda vacsorájához időzítve megteríti a látcső mellé, és a párhuzamos vágás, ahogyan egyszerre esznek.

Az *R-szerelem* elhagyja a jelenetet, amelyben Tomek ellopja Magda leveleit a postán.

A gázművek riasztása után mindkét filmben rágyújt. Csakhogy az *R-szerelemben* a magabiztosságról valló gyakorlott, vagány mozdulatok helyett azt látni, hogy egyszerre két cigarettát kap ki ajkaival a dobozból, majdnem kettőre is gyújt rá. Ez inkább érzelmi mozgásra, izgatottságra, a kockázatvállalásra jellemző bizonytalanságra vall.

Hasonló érzelmi telítettséget mutat az *R-szerelemben* a mód, ahogyan Tomek meghívja Magdát a presszóba. Magda a fiúra nyitja a bejárati ajtót, amint az épp a friss tejet teszi le. Szemei alatt kék-lila foltok, előző este ütötte ki őt Magda fiatalabbik szeretője. A *T-Hat* összecsapásként festi meg kettejük találkozását: Magda élcélődésére, hogy Tomek nem tud harcolni, és kihívó kérdezősködésére (mit jelent Tomek szerelme, ha semmit nem akar tőle), rövid gondolkodás után a fiú meghívja őt fagyaltozni. Ez harcra vall, a harc folytatására, nem mutathatja, hogy készületlenül érte őt Magda kérdése, várakozása, nem veszíthet ismét csatát az esti megveretés után. Az *R-szerelem* azonban külön (a *T-Hatból* hiányzó) jelenetet illeszt Magda provokációja és a meghívás közé: Tomek felfut a tetőre, hóval, jéggel hűti arcát, csak ezután tér vissza, kopogtat be Magdához, majd hívja meg őt. A *T-Hatban* a meghívás inkább visszavágás, a férfiviselkedés sablonja. Az *R-szerelemben* ellenben Tomek rádöbben, hogy Magda komolyan vette a szerelmi vallomást, többnek vette, mint amit férfigógiében Magdáról gondolni tudott. A tetőn Tomek csillapítja meglepetését, erőt gyűjt, hogy megragadja a pillanatot, igyekszik felnőni a feladathoz. A pár szó Magdával a folyosón, fordulat Tomek életében.

Tomek éretlenségét, érzelmeinek, lelki élete fejletlenségét az *R-szerelem* nemcsak Magda környezetében mutatja meg, így sokkal esendőbbnek mutatja Tomeket, aki így várakozást, együttérzést kelt a nézőben.

Tomek érzelmi éretlenségére vall, hogy nem tud mit kezdeni a helyzettel, amikor szállásadónője tévézni, szépségkirálynő-választásra hívja őt, hogy értetlenség-gel hallgatja szállásadónője tanácsát (a nők szeretik a gyöngédséget) – mindkét jelenet elmarad a *T-Hatból*.

Érzelmi tájékozatlanságát festi meg az a – *T-Hatból* szintén hiányzó – jelenet, amelyben Tomek arról faggatja a szállásadónőt, hogy mitől sírnak az emberek. A kérdés annak kapcsán támad benne, hogy sírni látta Magdát, aki előzőleg összeve-szett idősebb szeretőjével. A válasszal nem tud mit kezdeni. Az *R-szerelemben* ezután ollóval igyekszik megsebesíteni, sírásra bírni magát, ám hiába sérti fel ujját, könny nem fakad. (Az ollózás jelenete is hiányzik a *T-Hatból*.)

Azután, hogy Magda combjának puszta érintésétől nadrágjába élvezett, hogy a lány kioktatja, a szerelem nem több magömlésnél, és hűvösen kiküldi őt a fürdő-szobába törölközni, Tomek sírva fakad. Sírása a *T-Hatban* nem több gyengesége beismerésénél, az *R-szerelemben* azonban más értelmet kap. Ha a korábbi jelene-tekben nem értette, mi a sírás, és nem tudott könnyeket előcsalni a szeméből, akkor valódi könnyei nevelődésének, érzelmi élete gazdagodásának egyik állomását jel-zik, ahol megtapasztalja, mikor sírnak az emberek.

ÖSSZEGZÉS

A *T-Hatban* Tomek csak hatalmi helyzetben, a hím felsőbbrendűség távolságából képes látni magát Magdához képest. Az *R-szerelemben* enged a belénevelt státusz-igényből, érzelmileg nyitottá, tanulékonyvá válik. Feltárulkozását Magda előtt (a presszóban és a lány lakásán) nem szégyellnivaló gyengeségnek ítéli, hanem alka-lomnak találja az önvizsgálatra, korábbi mércéi vizsgálatára. Ezért nem ábrándul ki Magdából kudarcai ellenére sem, ezért álmodhat róla.

Más szemszögből összegezve, a két filmben különböző hatalmi viselkedést mu-tat mindhárom szereplő: a *T-Hatban* ragaszkodnak a felső státusz megtartásához egymással szemben, az *R-szerelemben* a szállásadónő eleve nincs felső státuszban sem Tomekhez, sem Magdához képest, Magda és Tomek pedig mindketten nyitot-tak felső státuszuk elhagyására.

A közelebbi elemzés tehát azt mutatja: nemcsak végkifejletében különbözik a két film, de karaktereiben, sőt történetfűzésében is. Melyik a hitelesebb, avagy melyik felel meg inkább a történet, az elbeszélés szellemének?

Hitelesek-e a szereplők válaszlépései, amelyeket a másik viselkedésére, tetteire adnak? Mennyit ismernek meg, mit tudnak meg a másiktól? Magda és Tomek kö-zös postai és utcai jelenetei azonosak. Különbözőnek ismerik meg azonban egy-mást a presszó jelenetben: Az *R-szerelemben* mindketten feltárulkozóbbak, nyitot-tabbak a *T-Hathoz* képest. Az *R-szerelemben* Magda bevallja, rég volt, hogy sze-relmesek voltak belé. Tomek nyitottsága a rendelés jelenetben mutatkozik meg (amely teljesen kimarad a *T-Hatból*): elfogadja Magda ízlését, magának is rendel vörösbort, noha Magda Tomek ajánlatait (fagyalt, tea) visszautasítja. Az *R-szerelemben* vívódóbb, töprengőbb Tomeket ismerhet meg Magda a folyosói jele-netben (azt követően, hogy Tomeket elverte a fiatalabb szerető).

A válaszlépések hitelességének megítélése azon is múlik azonban, hogy a néző milyenek ismeri meg a szereplőket. Magdáról a film első kétharmadában, egészen addig, amíg Tomek megszegyenülten el nem fut tőle, ugyanazt tudni, annyit és azt, amennyit és amit Tomek vagy a szállásadónő lát belőle. (A *T-Hat*ban a fiú elfutása 38:49, a film teljes hossza 58:26, az *R-szerelemben* ugyanezek 58:24, 1:22:55.) Ugyanebben a kétharmadban azonban Tomeket és a szállásadónőt különbözőképp festi meg a két film. A *T-Hat*ban nem látni a szállásadónő és Tomek közös jelenetei közül a szépségkirálynő-választásra hívás jelenetét, beszélgetésüket a sírás okairól, éppígy Tomek otthoni szokásait sem (örömet, amint távolbalátót cserél, a megterített asztalt, a cigarettázást a zaklatások idején, a nyelvtanulást, a tejkiszállítás-hoz kelve a hajnali fáradságot, a hóban-jégben mosdás pillanatait a tetőn). Vagyis más az, aki cselekszik az egyik és a másik filmben. Ha épp ugyanarra a tetre is, de az, aki a válaszlépést adja, már más személyiségvonásokkal, más tervekkel, más szándékokkal rendelkezik, így a válaszlépések értelme is különböző.

Ha a történetet a szereplők kölcsönhatásai eredőjének tekintjük, akkor mindkét történet hiteles. Egyik karakter felépítése sem mutat lélektani hibát, egyik személyiségvonásainak elbeszélésbeli lehetségsége sem cáfolható, a különböző karakterek közt keletkező kölcsönhatások mind dramaturgiailag, mind lélektanilag helytállóak. A kölcsönhatások egyik láncolata nem érvényteleníti a másik láncolatot.

Azonos nyersfelvételekből különböző történetet különböző személyiségvonású karaktercsoportokkal, különböző végkifejlettel beszélni el, technikailag a vágás Kulesov-hatásként leírt lehetőségével adott. Ha a Kulesov-hatást szűken vizuális hatásként értjük, akkor Kiesłowski annak dramaturgiai kiterjesztését adja.⁴

A történet szelleme nem válik el a filmek üzenetétől (logline) avagy természetétől (ha nem szerzői filmek volnának, úgy is lehetne fogalmazni, a filmek műfajától). Az *R-szerelem* címében is mutatja: szerelmes film.

A *T-Hat* azonban aligha nem szerelmes film, címe erkölcsi-vallási parancsolatra, törvényállításra, törvénykövetésre, törvényszegésre utal. A szerelem vagy annak hiánya inkább csupán alkalom, amellyel megjeleníthető a parancsolat létezése, értelme, jelentősége. Ha várakozásunk szerelmes filmnek akarja látni a *T-Hat*ot, az nem a film elbeszéléséből táplálkozik, hanem műfajfilmes megrögzöttségéből, amely szerint férfi és nő kölcsönhatásából csak szerelmes film kerekedhet ki. A karakterekről adott elemzés megerősítheti, a *T-Hat*ban olyan státuszviszonyok uralkodnak, amelyek nem kedveznek a szerelemnek, ám segítik a szereplők döntései, tettei megítélését a törvény szemszögéből, avagy segítik, hogy tetteikben, azok hatásaiban a törvényekre mint ható okokra, mint tájékozódási pontokra ismerjünk rá.

Ha gondolatban kiegészítjük a *T-Hat* képeit azokkal a jelenetekkel, amelyeket csak az *R-szerelemben* látni, avagy ha a nézői képzelet azok szellemében szövi tovább a karakterekalakját, akkor elkerülhetetlenül szerelmes film lesz a *T-Hat*ból.

⁴ Lásd KULESOV, Lev: 1985, 65, 77, 88. sk., 95–97, 101, 119. Vö. még THOMPSON, Kristin–BORDWELL, David: 2007, 152–163.

Noha a kiegészítés nem a szabadságában, hanem a természetében áll a nézőnek (épp erre derít fényt a Kulesov-hatás), mégsem értelmetlen a kérdés, amely a kiegészítés módjának, filmre vonatkoztatottságának hitelességét firtatja.

Ad-e valamiféle felhatalmazást a *T-Hat* efféle kiegészítésre? Nem, a film vágása nem hagy rá időt a nézőnek aközben, hogy nézi a filmet.

A *T-Hat*ban gyorsabbra, pergőbbre vágják a történéseket. Példa rá a gázművek riasztásának jelenete. Azután, hogy Magda rásimul a fiatal férfire, Tomeket látni (09:20), amint már lapozza is a telefonkönyvet, bejelenti a gázszivárgást, mondja a címet, majd (09:59) még ugyanabban a beállításban rágyújt, elméláz, kétszer is szív a cigarettából. Ezután (10:19–12:06) gyors egymásutánban párhuzamos vágások következnek. Látjuk a gázosok érkezését, Magda és a férfi szeretkezését, Tomek figyelő tekintetét. Majd a gázosokat az ajtón kívül, a párt a hálóban és Tomeket a távcsövénél. Majd a konyhában Magdát és a gázosokat, a hálóban az öltözködő férfit és Tomeket a látcsónél. Végül a konyhában a férfit, amint kezdeményezné a szeretkezés folytatását, és Magdát, amint készül teát főzni. Ezután (12:06) Tomeket látjuk, örömteli arccal a szekrényajtóba öklöz, megreped a falemez. Majd (12:11) Magda lakása előtt a folyosón vagyunk, Tomek hozza a tejet.

Ugyanez a történet az *R-szerelemben*: azután, hogy Magda rásimul a fiatal férfire (16:51), hosszabban látni Tomeket, azt is mutatja a film, ahogy gondolkodik, tervet sző, csak ezután nyúl a telefonkönyvhöz és riasztja a gázosokat. Majd (17:02) még ugyanabban a beállításban Tomek rágyújt, de itt is van bonyodalom, először két cigit kap ki a dobozból. Majd (17:49) vizet ereszt a bögréjébe a fürdőszobában. Ekkor lecsap rá a szállásadónő (17:52), gyors vágások (anschnitt, közeli, szubjektív kamera) egymásutánja mutatja beszélgetésüket (világossá válik a szállásadónőnek, hogy megzavarta Tomeket, ekkor kínálja fel a fiúnak, hogy hozza el a lakásba azt, akije van, ekkor adja a tanácsot, hogy a nők szeretik a gyöngédséget). Csak ezután (18:51–21:15) következnek a gázosok helyszínelésének, Magda és a fiatal férfi szeretkezésének és Tomek leselkedésének jelenetei, némileg rövidebbre vágott beállításokkal ugyanabban a sorrendben, mint a *T-Hat*ban. Utána (21:03) szintén Tomeket látni kaján örömmel, amint a szekrénybe öklöz. Ezt követően azonban ismét eltér a cselekmény a *T-Hat*tól: az *R-szerelemben* csak ekkor (21:14) jelentkezik munkára a közértben, majd (22:08) látni, amint holtfáradtan kel hajnalban, majd (22:24) indul a közértből a kézikocsival, és csak ezután (22:58) látni, hogy Magda lakása előtt folyosóra érkezik, hogy azután kicsöngesse Magdát az ágyból.

Innen adódik a cselekmény felpörgetésének másik módja is: a *T-Hat* vágása azt sugallja, hogy Tomek a gázművekkel megzavart éjszakára rákövetkező hajnalon csöngeti ki Magdát az ágyból, az *R-szerelemben* ez legalább egy nappal később kell, történjék. Vagyis az *R-szerelem* nemcsak a játékidőben, hanem az elbeszél cselekmény historiográfiai idejében is szétteríti a történéseket.

A két film eltérő alapszerkezete is üzeneteik különbségére utal: nem lehet mindkettő szerelmes film.

Az *R-szerelem* első kockáin (00:07–00:14) premier plánban, épp érintene egy bekötött kart egy kéz, amelyet azonban egy másik kéz gyöngéden megfog és visz-

szatart. Majd a kamera, megtartva a plánt, a kar mentén haladva a fekvő és alvó Tomek arcára svenkel. Vágás Tomek álmába (00:30–00:44): ablakon át látni Magdát, amint a konyhaasztalon kártyát vet, majd a hűtőhöz lép, bugyijára, fenekére közelít a kamera. Visszavágás (00:44–00:50), Tomek nyel. Ismét az álom (00:51–01:05): másik ablakon át látni, ecsettel kezében Magda valami zenére vezényel. Vágás Tomek arcára (01:05–01:13). Jelenetváltás: betörik a tornaterem ablaka, üvegszilánkok peregnek a padlóra. A *T-Hat* első kockáin (00:16–01:09) Tomeket látni a postaablaknál: Magda adja az értesítést, de nincs küldemény. Tomek készségesen (lovagiasan) felkínálja, győződjék meg róla a lány személyesen. Jelenetváltás: vágás a tornaterem padlójára, az ablak darabjai peregnek.

Az *R-szerelem* szerkesztése keretes. Első kockái (a három kéz találkozása) később megismétlődnek (1:17:47–1:17:50), az ismételt képeket azonban (1:17:50–1:18:28) Magda és a szállásadónő tekintetváltásai követik, majd Magda belenéz a távcsőbe. Vágás Magda képzeletébe (1:18:28–1:18:51), amely egy korábbi jelenetet újrajátszása (amikor az idősebb férfival veszekedvén belépett a konyhába, majd fellökte a tejet). Magda rövid közelije után (1:18:51–1:18:54) a konyhában látni Magdát, amint sír (1:18:54–1:19:09). Magda közelijének újabb bevágása után (1:19:09–1:19:15) ismét a konyhában vagyunk (1:19:15–1:19:26), látni, amint egy férfikéz Magda vállához simul. Magda újabb közelijében (1:19:26–1:19:36) Magda a távcső mellett megsimítja a nyakát, ugyanott, ahol azt a következő beállítás mutatja (1:19:36–1:19:55), Tomek is megsimítja az elképzelt konyhajelenetben. A film Magda közelijével ér véget (1:19:55–1:20:15), szembogarán fény csillan (catch light), majd becsukja szemét.

Az *R-szerelem* szerkesztése továbbá aitiologikus, mert szó szoros értelemben nem más, mint a kezek találkozásának eredetmagyarázata. A film csaknem egészét tekinthetnénk flashbacknek, amelyből a kezek találkozása és (a film elején) Tomek azt követő álma, (a film végén) Magda azt követő képzelgése mutatnak csak ki. A nagyszabású flashbacknek alig van „mihez képest”-je, a filmnek alig van jelene. A kezek találkozása a film elején és a végén ugyanannak a jelenetnek az ismétlődése, ezért Tomek álma a film elején és Magda képzelgése a film végén egymással egyidejűek. Szabatosan szólva, a kezek találkozása, az álmodás és a képzelgés pillanati adják a film jelenét. Ebből is kiállnak a megelevenedő álombéli és képzeletbéli jelenetek, amelyek nem természeti időben futnak. A film minden többi képe a kezek találkozását megelőző természeti-valóságos múltba esik.

Flashbacknek tekinteni mégis aggályos a *R-szerelmet*, mert szabvány szerint már előre tudatnia kellene a nézővel, hogy flashback következik. Az időbeli visszavágást eleve úgy kell előkészíteni, felvezetni, hogy első kockájától világos legyen, visszaugrottunk a múltba, nem elegendő mindezt csupán a flashback után, visszatekintve megértetni a nézővel. Csakhogy az *R-szerelem* elején (a kezek találkozásának és Tomek álmának a képeiben) semmi nem utal arra, hogy a tornatermi betörés jelenetétől kezdve visszavág a film a múltba.

Az *R-szerelem* elején a bekötött karú fiú képei várakozást keltenek a nézőben, honnan a sérülés. A tornatermi betörés ezt követő képei a szilánkokkal, ha pillanatokra azt sugallhatják is, hogy az üvegtől sebesült meg a fiú, a jelenet végére kide-

rül, nem. Ha nem alszik is ki, de halványul a magyarázat utáni várakozás a nézőben. A kezek találkozásának kockára azonos ismétlődése rajtaütésszerűen éri a nézőt a befejezés előtt pár perccel. Megdöbbenve kell ráébrednie: amiről addig azt hitte, hogy egyidejű szemlélőként nézte, kiderül, csupán visszatekintés volt a filmnek majdnem az elejétől kezdve. Kieślowski hirtelen fordulattal idegeníti, távolítja, rántja el a nézőt a cselekménytől, veti ki őt a látvány egyidejűségéből, jelenéből. Csak ekkor válik világossá, hogy a film a kezek találkozásának eredetmagyarázata. Kirántva azonban az elbeszélte történetből mint múltból a kezek jelenébe, tüstént egy másik álomba, álmodozásba, Magdáéba veti bele a film a nézőt. Tomek és Magda szerelmes álma, álmodozása ráadásul egyidejű, így még távolabb kerül a múlt a nézőtől.

A szerelmes álmodások egyidejűsége és minden más eseményét eltávolító jelenidejűsége visszavonhatatlanul a melodráma bélyegét üti az *R-szerelemre*, megmásíthatatlanul szerelmes filmmé teszi.

A *T-Hat* nem mutat sem keretes, sem aitiologikus szerkezetet, a néző mindvégig egyidejű szemlélőként látja a historiográfiai egymásutánban elbeszélte történetet, attól egyszer sem távolítja el Kieślowski. A cselekedetek nyers egymásutánját sehol nem oldja az érzelmi életek megjelenítése. Ha az *R-szerelem* világa a melodramáéval mutat rokonságot, akkor a *T-Hat* az akciófilmekével vagy krimikével. Ha az *R-szerelem* a nézőt az érzelmek, az együttérzés világába hívja, akkor a *T-Hat* az ítélni kész józanságéba.

Az alapstruktúrák jelentőségét megerősíti, hogy Kieślowski más filmjeiben, köztük a *Tízparancsolat* több darabjában is találni hasonló keretes, proleptikus, aitiologikus szerkesztést.

Az *R-szerelem* alapszerkezetéhez legközelebb a *Véletlené (Przypadek)* áll, amelynek forgatókönyvét egyedül jegyzi Kieślowski. Az első kockákon Witekét látjuk, amint egy mozgó repülőgépben ül, és torkaszakadtából ordítja: „Ne!” (00:37–00:50, a fekete háttéren futó főcím alatt is hallani őt 01:03-ig). A végén (1:50:40–1:52:24) azonos öltözékben látjuk Witekét (dzseki kötött gallérral, pulóver, ing), amint repülőre száll, majd távolról a gépet, amint felszáll és másodpercekkel később felrobban, lezuhan. Az ordítás bent és kívülről a robbanás, zuhanás egyidejűek. A film az ordítás jelenetének aitiologikus bemutatása: Witek élete a születéstől a robbanásig, ahogyan az halála előtt lepereg benne.

Apja halála és ennek nyomán orvosi hivatástudatának megrendülése a fordulópont: hallgatóként gondolkodásidőt kér a dékántól, és elutazik Łódźból Varsóba. A film további része annak mérlegelése, hogyan alakul Witek élete, ha eléri a vonatot, vagy ha nem éri el, de fellöki a peronfelügyelőt, és hogyan alakult így, hogy nem érte el, és nem is lökte fel a vasutast.

Három, sokban különböző életút kerekedik ki. Kettő a politika erőterében telt volna: ha eléri a vonatot, akkor a kormánypárt szervezetében dolgozott volna, ha nem, de fellöki a vasutast, akkor az ellenzék köreiben tevékenykedett volna, mindkétféleképp megcsillant volna a párizsi utazás lehetősége, ám egyik változatban sem utazott volna el. Azután, hogy (harmadik változatként) lemaradt a vonatról és nem lökte fel a vasutast, befejezi az egyetemmet, gyakorló és kutatóorvosként mun-

kába áll, családot alapít, majd professzora helyett Párizson át Líbiába utazik konferenciára. Ezért száll a repülőre, amely felrobban.

A cselekmény, az események különbségei ellenére, a három életút utasa (viator) egyazon személyiség, aki sem pártmunkásként, sem ellenzékiként nem tudja alávetni életét és gondolkodását egyik szembenálló világnézetnek sem. Pártpolitikától idegen gondolkodása a harmadik életúton is megnyilvánul: sem a kormánypártba nem lép be, sem az ellenzék tiltakozását nem írja alá. Egyik változatban sem látjuk őt hatalmi helyzetben, felső státuszban. Továbbá mindhárom változat ugyanazokból az előzményekből építkezik: a születés, a gyerek- és ifjúkor eseményeiből, személyeiből.

A véletlen két közelítésben is megjelenik. Egyszer a pályaudvari jelenetben: a véletlenül múlik, hogy eléri-e a vonatot, hogy fellöki-e a vasutast, ami utána történik, csupán következmény. Másodszor a film egészének összefüggésében: a váratlan és végzetes szerencsétlenség az a véletlen, amely Witek halálát okozza. Mindkettő Witek saját értelmezése, mindkét véletlennel szemben tehetetlen.

A film nemcsak keretes és aitiologikus szerkesztésében rokon az *R-szerelemmel*, hanem abban is, hogy a második jelenet megerősíti, ám válasz nélkül hagyja a néző várakozását. Az *R-szerelem*ben a tornatermi ablak betörése nem oka az előző jelenetben látott karsérülésnek. A vérző sebesültekkel telik kórházi folyosó, amely az ordítás jelentét követi a *Véletlenben*, éppígy nem magyarázza az ordítást: nem a lezuhant repülőgép életben maradt, sérült utasainak ellátását mutatja, hanem a poznani mozdonygyári munkások 1956 júniusában levert tüntetésének sebesültjeit. (Ezt Witek elbeszéléséből tudjuk, amikor részegen, emlékezete élességét bizonyítandó, születése körülményeiről beszél barátnőjének. Szavai után a kórházi folyosó film elején látott képei ismétlődnek meg: 45:53–46:00. Érdekesség, hogy Witek éppoly élesen emlékszik születése körülményeire, mint az *R-szerelem*ben saját, presszóbeli elbeszélése szerint Tomek.)

A két film rokon végletesen összezsugorított jelenében (az *R-szerelem*ben a kezek találkozása és az álmodozások, a *Véletlenben* az ordítás és a robbanás), a felemás flashback szerkesztésben, a módszerében, ahogyan a nézőt a történetből kirántja (a keretezett történetről mindkettőben csak a végén derül ki, hogy múlt).

Vonatkoztatásképp: a *Citizen Kane* szintén keretes, aitiologikus, ám valódi (bevezetett, előkészített) flashback szerkesztésű film. A nyitó kockákon a kerítés átjárást tiltó feliratáról mesésen gazdag kastélyra és környezetére úszik a kép, végül szobabelsőre vág a film: a néző látja, amint a haldokló férfi kezéből kihullik a felrázható játékgömb, halljuk utolsó szavát: „rosebud”. Csak ezután érkeznek a nővér (azt hinni, az elpattanó üveggömb hangjára, később kiderül, ő is hallotta az utolsó szót). A film befejező kockáin lánggra kap Kane egykori szánkója, rajta a *Rosebud* felirat, amit már csak a néző lát. A kandallóból felszálló füstöt kintről látni, majd a kerítésre úszik át a kép, amelyen feltűnik az átjárást tiltó felirat. A keret a nézőnek szóló különleges ajándék (az élettörténet kirakós-játékának hiányzó darabkája), beavatás Kane életének titkába, értelmébe, ami a filmben mindenki előtt végleg rejtve marad. Ám a keretbe előkészített flashback kerül: az ápolónő képei után

híradóra vált a film: narrátor és tudósításképek beszélnek el Kane halálát, birodalma nagyságát. Ez vezet át a film testét adó múltba.

A *Tízparancsolat* több darabja is szakít a historiográfiai egymásután elbeszélői elvével, nyitójeleneteik különféle feladatokat látnak el.

A *Tízparancsolat: Egy* elején (01:40–02:27) az utcán sétáló idősödő nő figyelmes lesz a kirakatban a tévéműsorra, amelyben tanáruk kísértében iskolások szaladgálnak, a kamera az egyik fiúra közelít, a nő sírva fakad. A film végén (50:57–51:23) ugyanez a tudósítás folytatódik: a fiú még jobban közeledik a kamerához. A történet szerint a fiút, Pawelt édesapja egyedül neveli, világi szellemben. Számítógépük kiszámítja, a lakótelepi tó jégpáncélja Pawel testsúlyának többszörösét is elbírja, ezért az apa elengedi őt korcsolyázni a többi gyerekekkel. A jég beszakad, Pawel a tóba fullad. A felindult apa a közeli templomban a Mária-ikonnál felrúgja a gyertyatartót, majd döbbenten látja, hogy a Szűzanya együtt érzően sír (a kép fölött megbillent méceses faggyúja épp Mária szeme sarkánál csorog alá). Ezt követi a zárlat, a tévétudósítás folytatása. Az idősödő nő a film elején Pawel vallásos nagynénje, az apával folyt hitvitáiknak többször is tanúja a fiú. Pawel megjelenése a képernyőn halála után az örökélet, a feltámadás reményét ígéri a hívő asszonynak, ezért fakad könnyekre az adás láttán. A tévéműsor keretét a film elején és csak ott, egy másik jelenet keretezi: (00:19–01:39) havas lakótelepi környezetben egy férfi, bundában, ágakból rakott tűz mellett guggolva melegedik a tó közelében, amelynek egy részét jég borítja. Tekintete a távolba mered. Ezután vág a nagynéni és a tévéadás jelenetére a film. Mintha a férfi látná a nagynénit. Majd visszavág a film a férfire (02:27–02:48), amint az megtörli könnyes szemét (akár együttérzésből, akár azért, mert szemét megcsípte a tűz füstje).

Hasonlóan az *R-szerelem*hez, a *Tízparancsolat: Egy* is aitiologikus: a nagynéni könnyeinek előtörténete. Ebben is a kerettörténetek adják a jelent (azt, amit a néző egyidejű szemlélőként lát), mindaz, ami közöttük történik, múlt. Éppúgy felemás flashback szerkesztésű (csak a végén válik világossá a nézőnek, hogy a múltat látta), a végén rántja ki a nézőt a történetek egyidejűségéből. A bundás férfi lakótelepi környezetben van, így amikor (02:48) a film róla a lakótelepi házra vág, ez nem utal arra, hogy flashback következne.

Az *R-szerelem*ben a kezek találkozása, az elbeszélte történet, Tomek rákövetkező álom- és Magda képzelet-jelenete historiográfiai folytonosságot alkotnak (ha nem is historiográfiai egymásutánban láthatók), Magda és Tomek álma, álmodozása pedig egyidejűek. A *Tízparancsolat: Egy*ben azonban a nagynénitől megkönnyezett tévéműsor nem alkot historiográfiai folytonosságot az elbeszélte történettel, a bundás férfi másodlagos keretének az a célja, hogy a tévéműsoros keretet ne engedje eloldódni az elbeszélte történet idejétől.

A *Tízparancsolat: Négy* bevezető képsora (00:20–00:49) külön-külön egy lányt és egy férfit mutat premier plánban: zaklatottan állnak, ki-ki a saját szobájában, éjszaka az ablak előtt, a külső világítás a reluxán át csíkokban vet fényt az arcukra. A (01:00-cel) kezdődő folytatásban már más lelkiállapotban találjuk őket. A kezdő képsorok nem ismétlődnek meg a filmben, de szabatosan kijelölhető a hely, ahová illenek, ahonnan kiemelte, előre vetette őket a vágás: a kettejük (apa és lánya) közti

éjszakába nyúló heves összetűzés és az azt követő reggeli ébredés között (48:25–48:26).

A lány anyja a szülést követően meghalt, az apa egyedül nevelte Ankát, nem házasodott újra. Anka véletlenül levélre bukkan apja, Michal iratai közt, felirata szerint csak az apa halála után szabad felbontani. Benne egy másik, felbontatlan levél nyugszik, amelyet az anya írt utolsó napjaiban a lányának. Míg Michal kiküldetésre utazik, anyja kézírásával Anka levelet hamisít, amely arról szól, hogy Michal nem vér szerinti apja Ankának. A hamisított levél tanúságára hivatkozva, hazatérő apját felháborodva fogadja Anka: miért titkolta el előle a tényt és az anyja levelét. Vitájukban Anka kétségbe vonja Michal közel húszévi gondoskodásának és szeretetének a hitelességét.

A Tízparancsolat: Négy nem keretes szerkesztésű: az előrevetett jelenet történetbeli historiográfiai pillanata után folytatódik a cselekmény. Üres lakásra ébredve, Anka megrémül, azt hiszi, Michal elköltözik, ám kiderül, csak közértbe ment reggeliért kettőjüknek. Kibékülés után közös megegyezéssel együtt égetik el az anya eredeti, felbontatlan levelét, amelynek kezdő sorai, még épp elkapja őket a tekintet, mielőtt a tűz elemésztené, betűre azonosak a hamisított levélével.

Bár az első jelenet megelőlegez egy későbbi pillanatot, mégsem aitiologikus, hanem proleptikus szerkesztésű a film. Az előrevetéssel kiemelt képek a fordulópontját adják a történetnek: Anka és Michal nyugtalansága azt jelzi: tetteket és teendőiket mérlegelik, a film mégsem tekinthető e pillanat eredetmagyarázatának, mérlegelésük eredménye sokkal fontosabb. A kiemelt jelenet a film idejét sem bontja meg: fekete háttéren megjelenő főcím választja el a film folytatásától, a történettől, a néző egyidejű szemlélője marad a látott történéseknek. A kiemelés feladata a hangsúlyozás, a néző értelemkeresésének vezetése.

A lány megbánja hamis vádaskodását, Michal megbocsát neki. A vádaskodás forrása a színinövendék Anka gyenge iskolai szereplése: színészi jelenlétének érzelmi hitelét hiányolja mestere. Alighanem az érzelmileg érvényes jelenlét gyakorlása végett rendezte Anka a családi perpatvart, amelyben, maga is érzi, elvetette a sulykot. Michal megbocsátásának egyik forrása, hogy gondoskodó szeretetén nem változtatott volna és nem változtat, ha nem vér szerinti apa, másik forrása pedig a belátás: hibázott, hogy az anya levelét nem adta át korábban a lánynak.

Anka vádaskodásának megmásíthatatlan következménye azonban az, hogy eleve, olvasatlanul érvényteleníti halott anyjának búcsúlevelét azáltal, hogy annak lehetséges, bár korántsem valószínű tartalmát játékba hozta. Michallal kibékülhetnek, ahogyan meg is teszik.

Halott anyja ellen azonban jóvátehetetlenül vét, tőle végérvényesen megvonja a szót, megfosztotta családi életük formálásának lehetőségétől. A gyermek-szülő kapcsolat és a vérségi kötelék szélsőséges összekapcsolásával Anka saját múltja, eredete (családi identitása) elszegényítését kockáztatja. Michal szemléletében a gyermek-szülő kapcsolat gazdagabb, nem korlátozódik a pusztá biológikumra. A film hatékonyabban ébreszti rá a nézőt a lány és az apa szemléleti különbségei következményeinek jelentőségére, ha nem távolít el a történettől, hanem engedi, hogy a néző egyidejű szemlélőként kísérhesse végig a történetet.

A *Tízparancsolat*: Öt szintén proleptikus szerkesztésű. A film elejére helyezett jelenet (amelyben az ügyvéd a törvény értelméről töpreng) historiográfiailag később kellene következzen: a cselekmény egymásutánjában a gyilkosság és a halálos ítélet végrehajtása jelenetsorai közé kellene, hogy ékelődjenek. A film azonban mellőzi a tárgyalást, sőt az ítélethirdetést is: a gyilkos tett után hirtelen (30:05) arra a pillanatra vág, amikor ítélethirdetés után a bíróság kivonul. Az előrevetett töprengés célja az emberölés tilalmának mércéjén megítélni mind a törvényes, mind a törvénytelen emberölést (mind a kivégzést, mind a gyilkosságot). A két emberölés és körülményeik aprólékos, naturalista ábrázolása azt üzeni: az emberi élet mindkét kioltása vét a tilalom ellen. Az ügyvéd töprengése kezdettől hallik, megszakítás nélkül, előbb a fekete háttéren megjelenő főcím közben, majd arra a képre vág a film, amely a hang forrását mutatja (az ügyvédet látni az oldalszobában, amint beszédére készül). Az ügyvéd töprengése után a lakótelep képére vág a film, kezdődik az elbeszélés.

A *Tízparancsolat*: Öt nem aitiológikus szerkesztésű: az elbeszélés nem az előrevetett jelenet értelmezése, inkább fordítva: az előrebocsátott okfejtés (a törvény értelméről, alapításáról) kulcsot kínál a két emberölés értelmezéséhez.

A *Tízparancsolat*: *Nyolc* nem keretes, de aitiológikus szerkesztésű. Az elején (00:20–01:13) egy férfi és egy kislány megfogják egymás kezét, s mennek a visszhangzó, folyosókkal, kanyarokkal tagolt, sötét udvaron. A jelenetet a fekete háttéren futó főcím kétszer megtöri (00:34–00:38, 01:09–01:13), de alatta is megszakítatlanul szól a zene és hallani a visszhangzó lépteket. A középső jelenetrészben szubjektív kamerával, a kislány szemszögéből látni haladásukat, a harmadik jelenetrészben a kislányt látni, amint kérdőn a férfira néz. A jelenet sem nem ismétlődik meg, sem nem illeszthető be a cselekmény historiográfiai egymásutánjába (évtizedekkel előzi meg a filmben látottak jelenét), mégis a kezdőjelenetnek a magyarázata és értelmezése az egész film.

El kell bujtatni a zsidó kislányt 1943 februárjában Varsóban, akinek a szülei gettóba kerültek. Korábbi rejtekhelyén a lebukás fenyegeti. Akad, aki befogadná, ám az a kikötése, hogy legyen keresztlevele a lánynak. A keresztszülőknek ígérkező házaspár, a lakásukban rendezett titkos keresztelés előtt pár pillanattal, visszalép, mert, mint mondják, hitükkel összeegyeztethetetlen a hamis eskü, hogy zsidó léte kereszténnyé fogadják a lányt. A lányra a biztos halál vár. A film az egykori kislány, Elzbieta, a cselekmény idején New York-i egyetemi tanár, és az egykori, remélt keresztmama, Zofia, a cselekmény idején köztisztviselőnek örvendő varsói etikaprofesszor, találkozása.

Előzőleg többször találkoztak már New Yorkban, ahol mint kutató-vendégoktató, Zofia már élvezhette Elzbieta vendégszeretétét. Levélváltás is folyt köztük. Elzbieta többször is tervezte, rákérdez, mi indította Zofiát, hogy megtagadja a keresztszülőséget, erre mégsem került sor. Az indoklás, amelyet egykor a kislány jelenlétében Zofia mondott (a hamis eskü összeegyeztethetetlen katolikus hitével), aránytalanul és elégtelen a kislány akkori élethelyzetéhez képest. Különösen érthetetlen az elutasító tett Zofia érdemei fényében, amelyeket később a lengyel ellenállás szervezésében és életek megmentésében szerzett, és amelyeket Elzbieta is is-

mer. Kollegiális kapcsolatuk során Zofia nem ismert rá Elzbieta az egykori kislányra.

A kérdést, a konfliktust Zofia megjegyzése hívja elő, amelyet etikasemináriumán, diákjai előtt tesz (11:21–11:34), és amelynek Elzbieta, az óra vendége, fültánúja: eszerint a gyermek élete mindennél fontosabb. Elzbieta felfedi saját történetét az órán, és a Zofiától hangoztatott elvet szembesíti Zofia egykori tetteivel (12:36–18:31, az 54:10 idejű és 52:01 tiszta játékidőjű film harmadánál).

A további kétharmad rész Zofia egykori döntésének, tetteinek mozgatóerők szemszögéből történő elemzése, erkölcsi megítélése, amelyet Zofia és Elzbieta együtt végeznek el. A módszerben mindketten egyetértenek: Zofia tanítja, ennek tanulmányozására látogat az órára Elzbieta. Az emlékezés már különböző feladatot ró rájuk: Elzbieta úgy érkezik Varsóba, hogy saját múltjával, élete fordulataival számot vetett, Zofia és a szabó (az, aki keresztlevél birtokában kész lett volna befogadni, bujtatni a kislányt) ezt nem tették meg. A szabó ellenpontja Zofiának, amennyiben elzárkózik attól, hogy a múltból beszélgesse Elzbietaival, egyáltalán nem hajlandó másról beszélni, mint elkészítendő ruhákról. Zofia nyitott rá, hogy jelen mércéivel szembesítse egykori tettét. A film Zofia okulásával, megbánásával, Elzbieta megbocsátásával zárul.

A nyitó jelenet feladata a beavatás, a kitalált kislány helyzetébe vonni a nézőt: ahogy segítő kézzel nyúl, ahogyan leszegett fejével nézzük a férfi kilátástalan lépteit (szubjektív kamera), ahogy kérdőn a felnőttre emeli tekintetét. Emberi életekben horgonyozni le Zofia és Elzbieta emlékezését és erkölcsi vizsgálódásait. A film nem proleptikus annyiban, amennyiben a kezdő képsorok nem helyezhetők el a bemutatott történet historiográfiai egymásutánjában. Proleptikus azonban annyiban, amennyiben Elzbieta kitaláltatásának történetéhez kapcsolódnak, amelyet maga Elzbieta mond el az órán addig, hogy kísérőjével elhagyták volt Zofia egykori lakását, s amely azokkal az udvaron megtett léptekkel folytatódik, amelyeket a nyitó képek tárnak elénk.

A kitekintés néhány Kieślowski-film nyitóképeire, azokéira, amelyek nem historiográfiai egymásutánban kezdik az elbeszélést, rávilágíthat a *T-Hat* és az *R-szerelem* nyitóképei különbségének jelentőségére, érvet ad amellett, hogy a *T-Hat* nem szerelmes film.

Hogyan érvényesül, jelenik meg a *T-Hat* cselekményében, történetében a *Tízparancsolat*?

Betű szerint, a Tórabeli (Ószövetségbeli) tíz közül melyikre vonatkoztatandó a *T-Hat*? A hatodik parancsolat ugyanis – „Ne légy házasságtörő!” (vagyis ne hálj férjes asszonnyal), avagy „Ne paráználkodj!” – nehezen illeszthető a történetre: Magda nem férjezett, Tomek nem hál vele (igaz, megömlése lesz a társaságában, ám aligha nevezhető szexuális tevékenységnek az, ami történik, Magda hozzá sem ér a fiúhoz, igaz továbbá, hogy kettesben magukra zárják a bejárati ajtót, de ennek nincs tanúja). Magda nem bocsátja áruba testét és kegyeit, nem is mutogatja magát

(nem tudja, hogy Tomek leleskedik rá, amikor pedig megtudja, akkor a Tomek számára az eltolt ágyon megrendezett szerelmi jelenetben érdekes módon csak a férfit vetkőzteti, Magdát magát ruhában látni).

A másik parancsolatra vonatkoztatni – „Ne kívánd meg felebarátod házát, feleségét [...] szolgálólányát [...]”, más fogalmazásban még: „tulajdonát” – nemcsak azért okoz nehézséget, mert Magda nem felesége, nem tulajdona senkinek, hanem azért is, mert Tomeket legkevésbé a megkívánás mozgatja, akár tulajdonosi, akár szexuális birtoklásvágyat értünk is rajta. Fel sem ötlük, hogy feleségül kívánná venni Magdát. Magda foteljában beismeri ugyan, néha önkielégít leleskedés közben, ám ha szexuális vágy vezetné a fiút, akkor 1. nem zavarná meg Magda szerelmes együttléteit, hiszen így forrásától fosztaná meg saját élvezetét, 2. folyosói szerelmi vallomása után, Magda kérdezősködésére, volna módja testi közelségbe kerülni a nővel, ám ez eszébe sem jut, 3. Magda lakásában, amikor csakugyan testi közelségbe kerül a nővel, kezdeményezőbb volna (ami nem jelenti azt, hogy éretlenségét, tapasztalatlanságát palástolhatná).

A „Ne lopj!” sérül ugyan, Tomek távcsövet lop az iskolából, Magda leveleit lopja a postán, hasonlóképp a „Ne hazudj!” (feltéve, hogy egyenértékűnek tekintjük a hamis eskü tilalmával), hiszen Magda érdeklődésére a szállásadónő hazudik, tagadja, hogy megérkezett volna a kórházból Tomek, ám mindez csupán járuléka a cselekménynek. A tízparancsolat többi darabja még ennyire sem vonatkoztatható a *T-Hatra*.

Kell-e ragaszkodni a tízparancsolat betű szerint értett felszólításaihoz, tilalmaihoz, amikor erkölcsi mércék erőterében vizsgáljuk a *Tízparancsolat* cselekményeit? Maga a film nem kényszerít erre. A sorozat egyes címei nem idéznek egyetlen egyet sem a tízparancsolatból. A lengyel részcímeiben a sorozat egészének címét (*Dekalog*) követő kettőspont után nem is sorszámnevek, hanem tőszámnevek állnak! Túl a címeken, az elbeszélte történetekben sem beszélnek az ószövetségi tilalmakról, magyarázataikra sem tesznek kísérletet, csak a *Tízparancsolat: Nyolcban*. A felebarát ellen tett hamis eskü (avagy a másik becsületének megsértése) tilalmára több szereplő is hivatkozik: az Elzbiétától elmesélt történetben az egykori Zofia és a szeminárium diákjai, akik azt mérlegelik, hogy ez a tilalom elegendő ok-e (mentesség-e) arra, hogy az életveszélyben lévő kislány megmentését elutasítsák. Csak-hogy minden szereplő (nemcsak Elzbieta és a hallgatók, de maga Zofia is) beismeri: akár világi, akár vallási összefüggésben értelmezzük, a parancsolat érvényét veszti, ha a gyermek élete veszélyben van. Vagyis a döntések, a tettek megvilágítására nem alkalmas a parancsolat.

Az teszi hitelessé mégis a tízparancsolatra utalást, hogy a történetekben alapvető tilalmak sérülnek vagy sérülhetnek.

A *T-Hatban* Tomek megsérti Magda magánéletét, emberi méltóságát. Kiragadva tetteit a filmből, az *R-szerelem*ben is vétkes ugyanebben Tomek. Ám vétségei nem válnak témájává az *R-szerelem*nek, a film nem horgonyoz le Tomek tetteinek erkölcsi megítélésénél és annak mércéinél. A filmben a Magdát ért sérelmek és Tomek vétkes cselekedetei inkább csupán hordozók, amelyeken szerelmük ébredé-

se, érzelmi életük fordulata kellően megjeleníthető. Az *R-szerelem* kerete a gyöngédség, az érzékenység képeit kínálja. Hogyan válik üzenethordozóvá, a cselekmény mozgatórugójává a tettek erkölcsisége a *T-Hatban*?

A konfliktus a *T-Hatban* arra épül ugyan, hogy Tomek lopva figyeli Magdát, ám nem a leselkedésből robban ki, hanem abból, hogy Tomek nem marad pusztán szemlélő. Beavatkozik a lány életébe, mind elbizakodottabban megzavarja otthoni békéjét, szerelmeskedését, pihenését. Sikereit élvezettel nyugtázza. Nem a lány szenvedése, tettei sértő következményei szereznek örömet neki, hanem a hatalom a lányon, aki azt és úgy tesz, amit és ahogyan Tomek akarja. (Intézetbeli nevelkedése, ahol nap mint nap hasonló kiszolgáltatottságban volt része, aligha teszi érzékelhetővé számára, mennyire sérül a lány méltósága, magánélethez való joga.) Az összeütközést épp jóindulata szüli: megszánja Magdát, aki valami veszekedés vagy szakítás után sírva omlik össze a konyhában, és hazug értesítővel a postára csalja. Ott azonban nem tudja kézben tartani az eseményeket: főnöknője porig alázza a lányt éppen Tomek hamis értesítője miatt. Utánaszalad, mentetegetőzik, végül indulatosan, felsőbbbsége tudatában felfedi szándékát: vigasztalni akarta az átsírt éjszaka után. Lelepleződik leskelődése.

Magda ráismer kiszolgáltatott helyzetére, és elhatározza, megleckéztet mindenkit, Tomeket is, fiatalabb szeretőjét is. Sikerül egymásnak ugrasztania a két férfit. Tomek azonban nem száll harcba a szeretővel, az megveri és megszégyeníti őt.

De miért áll ki Tomek a férfival? Viselkedése az intézetben belénevelt ösztön: tudja, büntetés vár rá, amit alázatosan kell fogadni. Amint lemegy a kapu elé, szembeötlően visszavedlik gyerekké. Ez arra vall: tudja, az, amit tett, tilos. Azt aligha tudja, miért tilos, mit sért vele. Azt azonban tudja, hogy tiltott cselekedeteivel hatalmat ragad magához, amelyért érdemes elszenvedni a fenyítést.

Az elkövetkező hajnalon Magda rányitja az ajtót, amint Tomek viszi a tejet. Magda kérdéseit Tomek kihívásnak érti, a harc folytatásának, igyekszik visszanyerni elvesztett hatalmi helyzetét. Szerelmet vall, meghívja a lányt fagylyaltozni, ám érzelmek nem hitelesítik szavait. Pedig nem okvetlenül hazugság a vallomás, beavatkozásai nyomán valódi vonzalom ébredhet benne Magda iránt. Alighanem gyengeségnek tartja azonban az érzelmek megnyilvánítását (erre szállásadónőjével folyt beszélgetései derítenek fényt).

Magda viselkedése a presszóban fegyverletételnek is tekinthető, Tomek el is elfogadja a békét, Magda meghívását. A lány lakásán azonban az addig ismeretlen helyzet készületlenül éri, nem tud úrrá lenni ösztönein, érzelmein.

Mi vezeti Magdát, hogy meghívja magához Tomeket? Alighanem a szánalom, amelyet Tomek intézeti nevelkedése és éretlensége ébreszt benne. Tapasztalt felnőttként, alighanem elhatározza, beavatja Tomeket a testi kapcsolatba. Magda nem hisz a szerelemben, testi élvezetknél többet aligha nyújtott neki férfi. Tomeket olyan szexuális férfi viselkedésbe avatja be, amelyet férfiatól eddig maga is tapasztalt: a szerelem nem több, mint magömlés. Magdából nem a türelem hiányzik, hanem a gyöngédség. A társkapcsolataiban belérögzült cinikus hangon szól Tomekhez (a fürdőben megtörölközhet), aki – kiszolgáltatva az érettebbnek, ta-

pasztaltabbnak, ráadásul egy nőnek (a fiú a hímfelsőbbrendűség elvét vallja) – ezt megalázásnak hallja. A Magda szeretőjétől (vagyis egy férfitől) elszenvedett vere-séget be tudja illeszteni világképébe, de Magdával (egy nővel) szemben alulmarad-ni helyrehozhatatlan szégyen, végletes hatalomvesztés. Így kíséri meg az öngyil-kosságot.

Tomek igazi vétke nem a leskelődés, nem a zaklatás: viselkedése az intézetben tanult mintákat követi, és zaklatása nem zavarja meg, nem fordítja más irányba Magda életét, lelki zavarokat sem okoz a lányban. Igazi vétke képzelt hatalmához való tántoríthatatlan ragaszkodása. Az igazi kudarc az, hogy nem sikerül magányán enyhítenie. A leskelődés, a zaklatás épp egyedülléte csillapítását szolgálta, ám úrrá lett rajta a hatalmi mámor.

Figyelemre méltó, hogy a *T-Hat* többi szereplője is magányos: Magda is, a szállás-adónő is. Viselkedésük eredményeképp azok maradnak a történet végén is. Hatalmi állásából egyikük sem hajlandó engedni.

Mindhárom szereplő az együttérzés hiányában szenved. Ugyanazt vétik el: a szállásadónő végső hazugságával (amellyel Tomeket letagadja) éppúgy akadályozza Tomek és Magda szerelmét, ahogyan Tomek akadályozza Magda és a fiatalabb szerető szerelmét. A szállásadónő éppúgy behatol Tomek magánéletébe (ő is távcsővel figyel Magda és Tomek kettősét), ahogyan Tomek Magdába. Magda ma-gára hagyja a szállásadónőt bajában, amikor Tomek kórházba kerül (nem mutat részvétet, amikor görnyedve tejet szállít), a szállásadónő magára hagyja Magdát aggodalmában. És Tomeket is magára hagyja Magda szexuális közeledésében. A szállásadónő nem hagyja magára Tomeket, ám ez eszköz, hogy magához láncolja a fiút.

Hogy mennyire nem a leselkedés, a megkívánás, illetve annak tilalma a cselek-ményszervező erkölcsi elv, azt megerősíti a tragikomédia, amelyet Kieślowski kanyarít belőle. A történet végére a két nő is távcsővel figyel a másik lakást. Ma-gányukból, amelyre saját maguk kárhoztatták magukat, a távcső, a kapcsolatterem-tés egyetlen eszköze adja a kilátást.

FILM ÉS IRODALOM:

KIEŚLOWSKI 2003

KIEŚLOWSKI, Krzysztof: *The Decalogue*. Special DVD Editon. Facets Multi-Media, 2003.

KIEŚLOWSKI 2005

The Krzysztof Kieślowski Collection. Kino International Corp., New York, 2005. Benne: *A Short Film About Love, Blind Chance*.

JOHNSTONE 1993

JOHNSTONE, Keith: *IMPRO. Improvizáció és a színház*. Ford., bev. Honti Katalin, Friedrich Judit, jegyz. Friedrich Judit. A Közművelődés Háza (Személyiségfejlesztés VI), Tatabánya, 1993.

KIEŚLOWSKI–PIESIEWICZ 1991

KIEŚLOWSKI, Krzysztof–PIESIEWICZ, Krzysztof: *Decalogue. The Ten Commandments*. Faber and Faber, London–New York, 1991.

KULESOV 1985

KULESOV, Lev: *Filmművészet és filmrendezés*. Gondolat, Budapest, 1985.

THOMPSON–BORDWELL 2007

THOMPSON, Kristin–BORDWELL, David: *A film története*. Palatinus, Budapest, 2007.