

Életvégi (mozgóképes) színjátékok

Krzysztof Kiesłowski (1941–1996) trilógiájáról¹

Amikor 1994-ben a *Három szín: Piros* cannes-i bemutatóját követően a sikerei csúcán lévő lengyel filmrendező bejelentette, hogy befejezte, nincs tovább, többé nem készít filmet, a nyilvánosság zavarban volt. Aztán hallani lehetett súlyosbodó szívbetegségéről, majd néhány hónap múlva a hírügynökségek közölték a lesújtó hírt: Krzysztof Kiesłowski elhunyt. Noha személye hazájában megosztó volt – irigyei támadtak, maga pedig nem óhajtott megfelelni azoknak a szerepeknek, amelyeket mások szántak neki, mi több, nem járult hozzá Danuta Stokkal közösen jegyzett *Önéletrajzának* lengyelországi kiadásához –, azokban az években a nemzetközi közvélemény szemében ő volt a legsikeresebb lengyel filmrendező. Életműve azóta is rangos eszmefuttatások tárgya, filmjeiről több tanulmány és könyv jelent meg, mint nem kevésbé jelentős pályatársairól, Andrzej Wajdáról és Krzysztof Zanussiról együttvéve.

Kiesłowski munkássága a lengyel élet történelmi törésvonalai által is meghatározottan alakult. Pályafutását a '70-es évek elején a dokumentumfilm igazgatóságában kezdte, részt vett a lengyel dokumentumfilm megújításában. Kollégáival együtt olyan dokumentumfilmeket készítettek, amelyek a társadalom – Adam Zagajewski és Julian Kornhauser kifejezésével élve – „nem reprezentált világának” bemutatása révén fontos szerepet játszottak a morális nyugtalanság filmművészetének megalapozásában, azon keresztül pedig a rendszerrel egyre inkább szembekerülő többségi társadalom szellemi megerősítésében, valamint a Szolidaritás eszméjének kialakításában. Ezek a filmek (a *Hivatal*, a *Kórház*, a *Nemtudom*, az *Életrajz*, a *Központi pályaudvar*) a társadalom intézményeinek a működésképtelenségét, tágabb értelemben a diktatórikus szocializmus bukásra ítélettségét mutatták be. Amikor aztán bekövetkezett a rendszerváltozás, Krzysztof Kiesłowski – akit pedig nemzetközi tekintélyénél fogva sokan láttak volna valamilyen vezetői szerepben – úgy fogalmazott, hogy a politika nem

PÖRÖS GÉZA (1949) filmszakíró, szerkesztő, a Duna Televízió volt alelnöke. Legutóbbi kötete a Nap Kiadó gondozásában 2023-ban megjelent *Hamvak és gyémántok*, amely Andrzej Wajda munkásságáról nyújt átfogó képet.

1 Részlet egy hosszabb tanulmányból.

fontos, ezért hátat fordítva a közéletnek, figyelmét az ember belső világának az ábrázolására fordította. Igaz, megengedhette magának az autonómia luxusát, a *Tízparancsolat* világsikere lehetővé tette számára, hogy nyugaton is dolgozhasson. Az alábbiakban a munkásságát lezáró *Három szín* című trilógiájával emlékezünk meg a rendező halálának 30. évfordulójáról.

Három szín. Kék (Trzy kolory. Niebieski, Trois couleurs. Bleu, 1993)

„Nem kell többé semmi, sem emlékek, se barátok,
se szerelem, se kapcsolatok, mindez csupán kelepce.”
(Julie szavai a filmben)

Akárcsak a *Tízparancsolat* esetében, most is Krzysztof Piesiewicz forgatókönyvíró fejében született meg az ötlet, hogy készítsenek egy trilógiát a francia forradalom vezérigéiről, a szabadságról, az egyenlőségről és a testvériségről. Hogyan értelmezhetők és mit jelentenek ezek a fogalmak a mai európai emberek számára? – kérdik a szerzők. Az alkotók az ötlet megvalósításához még a *Veronika kettős élete* forgatása előtt, 1991-ben megkeresték Marin Karmitz francia producert, aki román származású lévén, maga is fogékony volt a nagy európai alapértékeknek váltóponton történő vizsgálatára. Végül is a berlini fal leomlása utáni hónapokban voltunk, a rendszerváltozások lélekcsereelő pillanataiban. Honnan jöttünk, mi történt velünk, merre tartunk? Ezek a kérdések foglalkoztattak mindenkit. Habár az iménti felvetések univerzálisak, az egyes filmek konkrét és érzékletes társadalmi valóságokba ágyazódnak. Janina Falkowska szerint a trilógiát alkotó filmek egyik közös ismérve, hogy hőseik fejlett civilizációjú országok polgárai, akiket élenjáró technikai eszközök vesznek körül. „July családjának (*Kék*) halálát gépkocsibaleset okozza: a fiatalasszony életét fejlett orvosi technológia menti meg, az ő életbe való visszatérését olyan technikai vívmányok katalizálják, mint a fotográfia és a televízió. Az utóbbi tárja fel Juli számára azt aényt, hogy férjének szeretője volt. [...] Hasonlóképpen a *Fehérben* Karol megmenekülését is egy huszadik századi találmány, a repülőgép tette lehetővé. [...] A *Piros* egy telefonkészülék képével kezdődik, majd telefonzsinórok viszik az emberi beszédet a szélrózsa minden irányába, egyidejűleg sok emberhez. Ez a túlradó, izgalmas, színes, és gyorsan mozgó képsor jól mutatja a civilizáció által biztosított jelenlegi életminőséget, amelyben a telefonbeszélgetés (ma már inkább az internet), megfosztva a hangot annak kulturális és földrajzi vonatkozásaitól, gyakran helyettesíti a valóságos emberi kapcsolatokat.”²

2 Falkowska, Janina: The Double Life of Veronique and Three Colours: an escape from politics? (Veronika kettős élete és a Három szín: menekülés a politikától?) In (Szerk.): *Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieślowski*. Trowbridge, UK, 1999, Flick Books, 155.

Kieślowski szokásához híven felfokozott munkatempóban dolgozott, 1993 és 1994 folyamán mindhárom filmmel elkészült. Elsőnek a *Kéket* forgatta le, amelynek forgatókönyve megírásában Kieślowski és Piesiewicz mellett szerepet kapott Agnieszka Holland, Edward Żebrowski és az operatőr Sławomir Idziak is. Ez a film arra keres választ, hogy mit jelent a szabadság a mai európai ember számára, még szabatosabban – Bert Oliviert idézve – „Lehet e valaki igazán szabad (felszabadult) szerelem nélkül?”³ Mondanunk sem kell, a rendező nem filozófiai traktátusba bocsátkozik, nem a szabadság politikai, hanem személyes-egzisztenciális tartalma érdekli. Elmesél egy magával ragadó drámai históriát, s annak felidézéséhez a mozgókép tőle telhető legkifinomultabb kifejezési eszközeit mozgósítja. Úgy beszél el egy történetet, hogy a képsorokat a legszemélyesebb líra hatja át. Noha fontos szerepe van benne a dialógusoknak, nem a verbalitásra épít, hanem a vizualitás, a képi kifejezőerő, a zene, és a vágás magasfokú „összhangzatára” törekszik. Filmjének narrációja egyenesvonalú, ám képvezetése többretegű, minden pillanatban mélységileg tagolt, egyszer hátra utal és összefoglal, az ismert képzetekhez pedig újakat társít, majd későbbi fejleményeket sejtet.

Kieślowski poetikája a *Veronika kettős életében* kimunkált polifon építkezésmódot folytatja, filmjében a kifejezési eszközök többszólamú munkamegosztásán van a hangsúly. Egyszer a dialóg, utána a zene, következő pillanatban pedig a színészi játék vezeti a szöveget. Ebben a komponálásmódban minden az arányokon múlik, ha az egyik eszköz domináns pozícióba kerül, a másik hátrébb lép, de jelentősége nem szűnik meg, csak a másikkal viszonyított pozíciója változik. A rendező és az operatőr Sławomir Idziak ezúttal is nagy gondot fordítottak a képelemek, a vizuális jelek asszociatív tartományaiban rejlő jelentés-tartalmak kiaknázására. Minden beállítás, jelenet és képsor őrzi a reális világ léptékét, ugyanakkor az egyes jelentésrétegek a hozzájuk kapcsolódó asszociatív tartalmak révén csak később nyerik el teljes jelentésüket. Kieślowski hősei javarészt a középosztályhoz, azon belül annak felső rétegéhez tartoznak, életterük a mindennapi élet jól ismert és bensőséges világa, az történik velük, ami kortársaink közül bárkivel előfordulhat, azonban a rendező az asszociációkra építő beszédmód révén a realitás határáig tolja el az életanyagot, s a valóság metafizikai tartományai felé mutat. Ebben a filmben is domináns szerep jut a tükröknek, üvegeknek és más fényvisszaverő felületeknek. Nemkülönben a zenének. A mű hangzásvilága a *Veronika kettős életében* lefektetett alapokat folytatja. Zbigniew Preisner ebben a filmben tovább építette Van den Budenmayer⁴

3 Bert Olivier: Kieślowski's film trilogy: Three Colours Blue, White and Red: The colours of life (Kieślowski három színe, Kék, Fehér és Piros. Az élet színei.) *South African Journal of Art History*, 2002. dec. 17., 120.

4 Van den Budenmayer 17. századi holland zeneszerző. Életművét a filmjeihez írott zenék révén Zbigniew Preisner találta ki és alkotta meg. Preisner Budenmayernek tulajdonított és számos kiadást megért zenéje annyira sikeres volt, hogy az 1990-es évek elején szerkesztett holland zenei lexikon szerkesztői ugyan nem ismerték, de munkássága alapján elkép-

fikcionárius életművét, ezúttal a temetési zenét, valamint az egyesült Európa tiszteletére írott *Concertot* idézi tőle.⁵

A főcím alatt egy sebesen haladó személygépkocsi egyik kerekét látjuk, mégpedig a kerék mögül fényképezve úgy, hogy a filmben a hang most és a sorozat többi filmjében is egy ütemmel mindig megelőzi a képet. Az autóban hárman utaznak, Patrice de Courcy, a zeneszerző (Huques Quester), Julie de Courcy, a felesége (Juliette Binoche) és ötéves lányuk, Anna. A kihagyásos történetmesélés, a szokatlan nézőpont és az időleges aszinkronitás nyomban feszültséget kelt a nézőben, aki értelmezni akarja a rendező rendhagyó képvezetését. Megnyugtató és egyensúlyt teremtő konzonzancia helyett azonban újabb diszszonáns képek sorjáznak a vásznon: Annának a gépkocsi ablakából kinyúló kezében kék színű sztaniolpapír lobog, aztán totálban látjuk az autópályát, végül a hátsó ülésen térdeplő s kifelé néző gyermek bágyadt arca tűnik fel, melyre épp egy alagút elsuhanó színes képei vetülnek rá. A diszszonancia abból fakad, hogy a rendező olyan tárgyak vagy események részleteit mutatja, amelyek önmagukban „hiányosak” s csak a későbbi információkkal kiegészülve nyerik el valós jelentésüket.

Vágás: a gyermek kérésére néhány perces toalettszünet következik, ezalatt Patrice frissítő tornagyakorlatokat végez, miközben egy közeli képen az látszik, hogy az egyik vezetékből diszkrétén csöpög a fékolaj. Ez utóbbi úgy figyelmeztet a későbbi tragédia lehetőségére, hogy a film mindezt megemelt hangsúly nélkül, képi tömondatban közli. Mint Kaisa Hiltunennek feltűnt, Kiesłowski úgy ábrázolta a családot, hogy a kislány kivételével egyikük arcát sem jegyezhetjük meg, ezért is lesz majd nehéz visszaemlékezni rájuk.⁶ A gépkocsi már ismét a pályán van, amikor a rendező azzal a figyelemelterelő motívummal fokozza tovább a feszültséget, hogy bevágja egy út mellett játszó, feltartott újjával feltehetően stoppolni szándékozó fiatalember, Antoine (Yann Tregouet) képét, aki a játékba belefeledkezve, önfeledten igyekszik helyére juttatni a zsinegen lógó falabdát. Infantilisan együgyű mosoly jelzi a fáradozás sikerét, ám a mosolyt azonmód arcára fagyasztja egy közelből érkező ijesztő hang: az imént előtte elsuhant gépkocsi szinte fölszaladt az útmenti fára. Csattanás, aztán még egy, nyomban utána egy halálra rémült kutya szalad át a képen, majd kisvártatva egy strandlabda tűnik fel, amint az egyedüli mozgó tárgyként kigurul a füstölgő roncsból. Antoine gyorsan felméri a helyzet súlyosságát, kék színnel

zelhetőnek tartották, hogy létezett, ezért levélben kértek róla információkat a lengyel komponistától.

5 Nevezett kórusmű Pál apostolnak a korinthusbeliekhez írott I. levelének *A szeretet dicsérete* című részén alapul: „Ha az embereknek vagy angyaloknak nyelvén szólok is, szeretet pedig nincs én bennem, olyanán lettem, mint a zengő ércz vagy pengő czimbalom.” Szent Biblia. Ford.: Karoli Gáspár. Budapest, 1996, Magyar Bibliatársulat, 206. l.

6 Hiltunen, Kaisa: Images of Time, Thought and Emotions. (Az idő, a gondolat és az érzelmek képei). Narrations and the Spectator's Experience. In *Krzysztof Kiesłowski's Late Fiction Films*. Jyväskylä, 2005, University of Jyväskylä, 153.

dekorált gördeszkáját kézbe véve megiramodik a roncs felé. Kiesłowski mesterialien sűrít, kerüli a képi locsogást, gyors leblendét használ, majd a felblendével kezdődő újabb beállításban már egy kórházban vagyunk. A következő képsor azt idézi fel, ahogy Julie szép lassan magához tér az altatásból és lépésről lépésre tudatosul benne az elmúlt napok tragédiája. Először a szeme nagyközelijét látjuk a heggel és a varrattal, utána a résnyre megnyíló pupillát, végül a szemgolyón tükröződő képet, amelyen az életlenség optikai tartományából ágyához lépő orvos fakó hangon kérdéseket intéz hozzá.

ORVOS: Úgy érzi képes beszélni?... Amikor a baleset történt, végig magánál volt? Fájdalmas kötelességem, hogy tudja... a férje életét veszttette a balesetben. Nem, Ön nem lehetett végig magánál...

JULIE: Anna?

ORVOS: Igen, a kislánya is.⁷

A hír csaknem teljesen összeroppantja a lábadozását éppen csak elkezdő asszonyt. Még nincs teljesen magánál, nyakmerevítőt visel, fájdalmakkal küszködik, amikor maradék erejét összeszedve kimerészkedik a folyosóra, s betör egy ablaküveget. Ez részéről figyelemelterelő művelet, mert mialatt az ügyeletes nővér jelenti az eseményt a karbantartóknak, Julie belopószik a nővérszobába s kapkodva megpróbál magába tömni egy teljes üveg gyógyszert, ám az megakad a torkán, ezért lenyelni nem tudja, ráadásul, amikor felnéz, tekintete az időközben visszaérkező a nővér tekintetébe ütközik. Az utóbbiban nyoma sincs a számonkérésnek, inkább együttérzést és részvétet mutat a beteg felé. Julie nyílt és becsületes, semmit sem tagad, első szóra bevallja öngyilkossági szándékát. Meglehet, az öngyilkossági kísérlet nem több kétségbeesés szülte hisztérikus reakciónál, de azért világosan jelzi Julie tudatának beszűkülését. Mert mihez kezdjen most ez a sokkos állapotban lévő fiatalasszony? Legfontosabb szerettei meghaltak, úgy érzi, hogy előle is elfogytak az utak. Nincs semmiféle kötelezettsége, szabadon dönthet sorsa felől. Krzysztof Kiesłowskit éppen ez érdekli, a szabadság mibenléte, arra kíváncsi, hogy egyrészt hogyan épül fel és utána majd mihez kezd magával a teremtménye? Mire lesz ereje s mire nem? Milyen egzisztenciális értékeket választ majd? Számos szakíró, mint például Emma Wilson vagy Bert Olivier egy személyiség újjászületéseként határozta meg a film főtémáját, mivelhogy Julie-nek a fizikai és lelki reménytelenség állapotából kell eljutnia a világ újbóli igenléséhez. Bert Olivier szellemes kifejezését kölcsönözve a hősnő élete első szakaszának „szabadságából” el kell jutnia a második életszakasz „szabadságába”.⁸

A kompozíció középpontjában a Julie-t játszó Juliette Binoche áll, aki csaknem minden beállításban szerepel. Szerepe szerint a harmincas éveinek elején

7 Magyar szöveg: Gonda Miklós.

8 Olivier, Bert: *Kiesłowski's Three Colours Blue, White and Red*. Uo. 123.

jár, testnyelve visszafogott, mimikáját és mozgását eleinte szűk tartomány határai közé fegyelmezi. Alkata törekeny, jelenléte és játéka azonban intenzív és erőt sugárzó. Személyiségének állapotát a tekintete fejezi ki. Arca eleinte szik-kadt és tónustalan, mint aki maszkot visel. Alakítását roppant végletek között kell egyensúlyban tartania, de a mutatóvány sikerül, az általa megformált hősnő az élet elutasításának gondolatától lépésről lépésre haladva eljut a dialógus-készségig, végül pedig a cselekvő szeretet gyakorlásáig. Kaisa Hiltanem szerint a *Három szín*-trilógián belül, de Kiesłowski pályafutásának egészét is figyelembe véve a *Kékben* reprezentálnak a leginkább és a legbensőségesebben egy konkrét személyiség attribútumai.⁹ Vagyis a film morfológiailag egy szubjektum megtestesülése. A műben mindent Julie szemével látunk, a világból csak az jelenik meg, amelyet az ő személyisége magához enged. Megállapításunkat szemléletesen alátámasztja a mű külső formájának az egésze. Kiesłowski csak annyit mutat meg a hősnő környezetéből, amennyi feltétlenül szükséges, a kamera középpontjában mindig ő van, a kompozíciókból hiányoznak a „ráérősen széttekintő” leíró svenkek. Amikor Julie megtudja, hogy a lánya is halott s fejét kétségbeesve a párnába fúrja, a jelenet elején szemét nagyközeliben látjuk. Ez a nagyközeli a szimbolikus kapuja a hősnő belső világának. A fentebb már idézett Emma Wilson szerint mi nézők a történetet Julie tudatának membránján keresztül látjuk.¹⁰

A lábadozás a már nem és még nem határvonálya, a közvetlen életveszély elmúlt, de még minden porcikája fáj, ha pedig valaki, mint az orvos vagy a néhai férj munkatársa, Olivier (Benoit Regent) föléje hajol, és kérdéssel fordul hozzá, a beszéd maga a kínszenvedés.

JULIE: Mikor lesz?

OLIVIER: Ma délután 5 órakor.

Julie a temetést az Olivier által az asztali szekrényre helyezett minitévé képernyőjén követi nyomon. Még nehezen mozog, de érzelmeit azért megpróbálja kimutatni. Amikor lánya koporsója tűnik fel a képen – hogy ha közvetetten is, de érzékeny búcsút vegyen a számára legkedvesebb lénytől –, kezével gyengéden megérinti a képernyőt, majd később, midőn a hivatalos búcsúbeszédben Patrice kivételes zenei talentumát méltatják, Julie ajka mosolyra mozdul.

Itt szükséges elmondani, hogy a *Három szín*-trilógia minden darabjának megvan a maga alapszíne, amely ezúttal a kék. A kék egyrészt Julie személyiségéhez, elvesztett múltjához, másrészt az általa felidézett zenéhez kapcsolódik. Kiesłowski és az operatőr Sławomir Idziak olyan látványvilágot teremtettek,

9 Hiltanem, Kaisa: *Images of Time, Thought and Emotions*. Uo. 151.

10 Wilson, Emma: *Memory and Survival. The French Cinema of Krzysztof Kiesłowski* (Emlékezet és túlélés. Krzysztof Kiesłowski francia filmjei). Abingdon, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 42.

amelyben a kék fotofonikus morfémaként úgy kapcsolódik különböző jelentés-tartalmakhoz, hogy jelenlétét sohasem tartjuk erőszakosnak vagy mesterkéltnek. Kék színe van az uszodának, a nyalóka csomagolópapírjának, a partitúrát tartalmazó dossziének, a mennyezetről lógó s kristályok alkotta függőnek, Julie farmernadrágjának, továbbá számos háztartási eszköznek, végül ez az a szín, amely vizuális együtthatóként rátelepszik a borús tájképekre is. A filmben a zene képi kivetülése is a kék színhez kapcsolódik, ami egyrészt Julie személyes múltjának hordozója, ugyanakkor – mivel egy még nem teljesen kész zenemű részleteiről van szó – jelenléte a vele való foglalatosság révén jövőt alapozó program is. Nem véletlen, hogy a zenén való munkálkodás, mint személyiséget mozgósító feladat segíti elő Julie és Olivier kapcsolatának elmélyülését. Az is Kieślowski következetesen alkalmazott eljárása, hogy a zene felcsendülésekor rendszerint szemből fotografálva Julie arcát látjuk, aztán leblende, a kép elsötétül, s taktusnyi fekete mező után felblende, gyakorta ugyanabban a képkivágásban. Fontos megemlíteni, hogy a zene a legtöbb helyen nem alkotói kommentárként funkcionálós kísérőzene, hanem Julie tudatának narratív és érzelmi kivetülése, ezt ő hívja elő, csak ő hallja, meg természetesen mi nézők, ám az adott jelenet többi szereplője számára nem létezik. A blende váltás a tudat pillanatnyi dekoncentrációját, az emlékezet kiesését jelzi, de jelezheti az idő múlását is, amikor például a film elején a kórteremben a képmező elsötétülése után ismét Julie arcát látjuk, már épp egy újságíró kérdezi az asszonyt.

ÚJSÁGÍRÓNŐ (Helena Vincent): Tudom, hogy nincs most kedve beszélni.

JULIE: Úgy van.

ÚJSÁGÍRÓNŐ: Bemehetek?

JULIE: Nem.

Julie egyelőre nem tudja, hogy mitévő legyen, kerüli az embereket, nincs kedve nyilatkozni, arca kifejezéstelen, válaszai rövidek és távolságtartók. Meg is jegyzi az újságíró, hogy korábban nem volt ennyire barátságatlan. Amikor a riporter kíváncsiskodva megkérdezi, hogy igaz-e a szóbeszéd, mely szerint az asszony írta volna elhunyt férje zenéjét, Julie bosszúsan sarkon fordul s válasz nélkül távozik. A megválaszolatlan kérdéssel Kieślowski annak lehetőséget veti fel, hogy Patrice esetleg tényleg jelentős mértékben bevonta volna feleségét az alkotás folyamatába.¹¹ Ez utóbbi feltételezés mellett szól az a tény, hogy Julie később beavatottan és szakszerűen segíti Olivier munkáját.

Julie és volt férje jólétben éltek egy Párizs melletti birtokon. Az asszony már túl van a lábadozáson, amikor Olivier, a meghalt férj zenei munkatársa a férj dolgozószobájában magához vesz egy kék dossziét, melyben a félbe hagyott alkotás, az egyesült Európa tiszteletére komponált mű partitúrája és néhány

11 Erre utal tanulmányában Bert Olivier / Olivier, Bert: *Kieślowski's Three Colours Blue, White and Red*. Uo. 125.

fénykép található. A rendező itt is a késleltetés feszültségteremtő eszközével él, a filmben nem most, hanem csak később tudjuk meg, hogy Julie anélkül adott engedélyt a dosszié elvitelére, hogy ismerte volna annak tartalmát. (A dosszié a partitúra mellett ugyanis olyan fotográfiákat is tartalmaz, amelyekben a zeneszerző és szeretője látható.) Amikor egy ízben Julie a városból jövet megérkezik a birtokra, még a kertben azt kérdi Bernardtól, a kertésztől, hogy kipakolt-e már a kék szobából – ebben lakott Anna –, majd ismét arra kéri az alkalmazottat, hogy adjon el mindent. A döntés csak megerősíti azt, hogy Julie meg akar szabadulni mindattól, ami a tegnaphoz köti. Ha az életétől nem is volt ereje megszabadulnia, a múltjától talán még lehet. A következő beállításban a kamera hátulról követi az asszonyt, amint belép lánya egykori kék szobájába, odamegy a kék függőhöz, erőteljes mozdulattal letépi annak egy darabját, majd tekintetét lassú tempóban végighordozza a csillár megmaradt részén, s lelkében egy pillanatra átadja magát múltja e még létező tárgyi maradványának. Ez az epizód is azt jelzi, hogy a múlttól való megszabadulás nem könnyű, lánya emléke például mindig felkavarja érzelmeit, s a reá való emlékezés mindig fontos neki. A tegnap és a ma közti lélekmaradosó hullámverést nyomatékosítja a felcsendülő zene és a kék szín mindenütt szembetűnő jelenléte. A zene – amely szomorúságot, bensőségességet, harmóniát s csipetnyi emelkedettséget hordoz – egyrészt a múlt megtartó emléke, másrészt fogódzó Julie számára, aki a zene világában élte le addigi életét, ezért elbizonytalanodott identitásának is erősítője. Pontosítsunk: a muzsika úgy segíti a hősnő felépülését, hogy egyúttal gátolja az eredeti tervet, a múlttól való megszabadulását. A konyhába lépve Marie, az idős házvezetőnő sírva borul a nyakába. Mivel Julie nem tud még sírni, Marie helyette is sír, azaz helyette is elvégzi a gyász munkát. Mint amolyan sirató-asszony, Patrice-t és Annát is elsiratja.

Vágás: Olivier indulna az emeleti szobába, kezében a Patrice fiókjából kivett kék dossziéval, amikor azonban a lépcsőn feljövet meglátja Julie-t, egy pillanatra megtorpan, majd visszafordul. Az irányváltás inkább ösztönös, mint tudatos lépés. A férfi azért kerüli az asszonnyal való találkozást, nehogy az utóbbinak kedve támadjon belenézni a dossziéba. Ne feledjük, hogy Julie ekkor még a múlt teljes felszámolásán dolgozik, amelybe a lánykori nevének a visszavétele éppúgy beletartozik, mint a félig kész zeneműtől való megszabadulás. Emlékszünk, a film elején Julie azt mondta az őt kérdező riporternőnek, hogy a zenemű nem létezik. Időközben megérkezik az ügyvéd (Alain Olivier), akit szintén arra kér Julie, hogy adassa el a házat és a bútorokat, mindent értékesítsen, a befolyt pénzt pedig fordítsa Bernard és Marie életjáradékának, valamint Julie édesanyja gondozási költségeinek fedezésére. Ezt követően felkeresi a másolóirodát, itt elkéri a férje által komponált mű eddig elkészült partitúráját, aztán fogja a kéziratot és kint az utcán bedobja azt egy szemetesautóba. Még láthatjuk, ahogy a szemeteskocsi vasvillái átszúrják a vastag papírköteget. A múlt felszámolása ott-hon folytatódik tovább. Julie a matraca kiborítja ridiküljének tartalmát, a noteszt és a többi apróságot tűzbe veti, Anna megmaradt nyalókáját pedig maga

fogyasztja el. Mindent alaposan és energikusan csinál. A nyalókát nem szopogatja, hanem szájában jól hallhatóan összerágja. Láthatóan élvezi a felszámolás immár visszavonhatatlan perfekcionizmusát. A leltár finitójaként magához hívja Oliviert, aki régóta szerelmes belé, s a múlt utolsó megmaradt rekvizitumán, a matracon odaadja magát a férfinak.

Másnap Julie kávéval ébreszti partnerét s elmondja neki, hogy az együttléte élvezte, ám reméli, hogy a továbbiakban nem hiányzik majd Oliviernek, hisz ő is csak olyan, mint a többi nő: izzad, köhög, és van lyukas foga. A félálomból magához térő férfi gyorsan fürdőköpenyt vesz magára, majd az ablakon keresztül Julie után kiállt, de hangja nem jut el hozzá, az asszony már messze jár. Egy papundekli doboz van nála, benne a kék szoba függőjével. Beszédés mozzanat, hogy a régi házból kifelé jövet Juli a kezét erőteljesen végighúzza a durva kökerítésen, azt akarja, hogy fájdalmas legyen a távozás, s ne vágyjon vissza. Úgy tervezi, hogy beköltözik Párizsba s felszámolva régi kapcsolatait, egyszerű átlagemberként elvegyül a metropolisz forgatagában. A városba érve átvág a piacon, majd betér egy ingatlanügynökhöz, s rámenősen kieszközli, hogy azonnal beköltözhessen új lakásába. Első cselekedete a csillár felhelyezése, s meglehet, a deklarációk szintjén szeretne szakítani a múlttal, ezzel a tettel viszont éppenséggel összeköti a múltat a jelennel. A múlt más formában is folyamatosan jelen van Juli életében. Rendszeresen látjuk őt az uszodában, ilyenkor gyakorta felcsendül egykori férjének zenéje, mintegy belső világának kivetüléseképp. A zenét rajta kívül csak mi nézők halljuk. Ezek a képek mindig kékszínűek, vagy legalábbis ez a szín dominál bennük.

A film hősnőjének új lakása egy szolidan elegáns belvárosi bérházban található. Bár hősnőnk azt remélte, hogy megváltozott környezete anonimitást és észrevétlenséget biztosít számára, valójában azonban egyre több emberrel kerül kapcsolatba. Egyszer Julie arra ébred, hogy odalenn az utcán egy férfit alaposan helyben hagynak társai, ám az illető egy autó segítségével egérutat nyer, s üldözői elől berohan a bérházba. Némi habozás után az asszony kinéz a lépcsőházba, hangosan megkérdezi, hogy van-e ott valaki, ekkor azonban a huzat mögöttes becsapja a lakásajtót, így Julie az éjszakát kénytelen a lépcsőházban gubbasztva tölteni. Később megtudjuk, valamelyik lakótársa adott neki takarót, nehogy megfázzon. Ez utóbbi szemléletes példája a rendező szűkszavú cselekményvezetésének: Kiesłowski a történet nem minden elemét idézi fel vizuálisan, van esemény, amelyre csak közvetetten utal, hogy megtörtént. Egy másik napon Julie arra lesz figyelmes, hogy az alatta lévő lakó, egy csinos szőke nő hazaérkezik, majd rögtön ezután a szomszédból egy férfi megy be hozzá. Ezzel függ össze az, hogy a közösség megbízásából az egyik lakó azért gyűjt aláíráásokat, hogy véleményazonosság megléte esetén kitehessék a szűrét az általa kurvának nevezett fiatalasszonynak. Julie azonban határozottan kitér az aláírás elől. Ez az első döntés, amit a balesete óta szabadon, belső értékrendje alapján hozott meg. A film hősnője láthatóan egyre otthonosabban mozog a megváltozott életkörülmények között. A régi partoktól már messze jár, de eljut-e a túlpartra?

Ahogy az orvosa mondja, testileg rendben van, de vajon – kérdi immár a rendező – rendben van-e lelkileg is?

Mint írtuk, a múlt sohasem tekinthető teljesen lezártnak. Éppen az orvos révén bukkan fel az Antoine nevű fiatalember, a baleset egyetlen szemtanúja. Antoine azért kér találkozót az asszonytól, mert a baleset színhelyén talált egy nyakláncot, rajta egy kereszttel. Amikor a fiú azt kérdezi, hogy van-e Julie-nek valamilyen kérdése, ő kurtán felel: nincs. Kiesłowski most is – mint mindig, amikor a múlt betör a jelenbe – az időváltás felidőzésének már ismert eljárását alkalmazza. Először Julie arcának közelijét látjuk, ekkor a kép elsötétedik, majd néhány másodperc után ugyanabban a plánban felblendével folytatódik. Az Antoine-tól hallott emléktöredék hatására Julie kilépett egy pillanatra a jelenből. Antoine felidézi a férj utolsó mondatát, amelyet eddig nem tudott értelmezni. „Na, most köhögjön!” – hangzik a mondat. A mondatot hallva az asszony jókedvűen – a baleset óta először – kacagni kezd, mert ezek a szavak egy vicc¹² csattanói voltak, férje rendszerint kétszer mondta el a viccek poénjait. A diskurzus végén Julie feláll és távozik, a láncra, a múlt emlékére nem tart igényt.

Kiesłowski nem enged az önámításnak, újra és újra arra figyelmeztet, hogy a múlt felszámolása bizony illúzió. Hiába próbál Julie csak a jelennek élni és megszabadulni mindattól és mindenkitől, akik a tegnaphoz kötik, a múlt léptenyomon betör az életébe. Emlékszünk, még a kórházban az újságíró próbálta megkérdezni, hogy áll a várva várt zenemű, s bár hősnőnk nem állt szóba vele, s a zeneművet nem létezőnek tekintette, a kérdés érvényessége nem változott. Aztán felbukkant a stoppos fiú, majd előkerül Olivier is, s a listának még nincs vége. Ráadásul az asszony időközben új ismerősökre is szert tett, akik szintén helyet kérnek az életében. Vagy gondoljunk az utcán fuvolázó koldusra, aki időnként Patrice zeneművére feltűnően hasonló dallamot játszik. Amikor később Julie megkérdi a zenészt, hogy honnan ismeri a dallamot, az nem tudja a forrást megnevezni. Lehet, hogy mindkét muzsikus közös hagyománykincsből merített, s innen a hasonlóság? Szorosan ide tartozik, hogy a fent említett találkozásokot formailag is összeköti az, hogy mindegyik előhívja a hősnő emlékezetéből egykori férje valamelyik zenei motívumát, mint a múlt és a jelen közös tapasztóanyagát.

Vágás: Lucille jön nagy csokor virággal, hogy megköszönje, amiért Julie nem írta alá a többi lakó tiltakozását, ezért aztán mégsem kell kiköltöznie a lakásból. A lány a lakásban szétnézve megjegyzi, hogy ő nem tudna egyedül élni. A magányára való utalást a film azzal ellenpontozza, hogy ismét felbukkan Olivier, aki változatlanul vonzódik hozzá, ám a film hősnője még nem tudja, hogy mi legyen a holnapja. A már nem és még nem kettős terében próbál fogódzót keresni.

12 A vicc arról szól, hogy egy beteg ismétlődő köhögési rohamai miatt felkeresi orvosát. Az orvos ad neki egy tablettát, amit a paciens lenyel. Ez milyen tableta volt? – kérdi a beteg. A legerősebb hashajtó, amit az orvostudomány ismer – mondja az orvos, majd hozzáteszi: Na, most köhögjön!

Személyisége átalakulóban, erre utal az is, hogy otthon megrémisztk a lakásban felbukkanó egerek. Julie személyes múltja egy egyszerre érzelmes és groteszk motívummal is kibővül, amikor az asszony látogatást tesz abban az idő-otthonban, ahol édesanyját (Emmanuelle Riva) gondolják. A mama naphosszat a tévét nézi – a látogatáskor épp egy öregekről szóló dokumentumfilmet mutatnak –, tudata már eléggé leépt, alig ismeri fel a lányát, akit rendszeresen összetéveszt Marie-France nevű húgával. Árulkodó névtévesztés: amikor Julie megkérdezi tőle, hogy kislány korában félt-e az egerektől, a mama azt feleli, hogy te nem, csak Julie félt. A *Kék* Emmanuelle Riva szerepeltetésével azért hivatkozik Alain Resnais *Szerelmem, Hiroshima* című alkotására, mert mindkét mű a múltbéli traumák feldolgozásának nehézségeit és az emlékezés fontosságát állítja a figyelem középpontjába. Riva hajdani szerepe – amely egy olyan francia fiatalasszony volt, aki a háború végnapjaiban elvesztette szerelmét, egy német tisztet – voltaképpen Juliette Binoche szerepének előképe. Mindkét hősnő életleckéje az, hogy a világ által okozott brutális sérelem, mint tragikus sorsélmény feldolgozása révén megtanuljon feledni, és képes legyen az élet folytatására. De most még a sokk hatása alatt állunk. A mamával való találkozás mindenestre arra jó, hogy Julie megfogalmazza a világhoz való pillanatnyi viszonyát. „Régebben tudod boldog voltam, szerettem őket és ők is szerettek engem. Nem kell többé semmi, sem emlékek, se barátok, se szerelem, se kapcsolatok. Mindez csupán kelepce” – mondja keserűen. Hősnőnk azért fél az újabb kapcsolatoktól, mert nem akar ismét kelepccébe esni. Ezzel együtt nem kerülheti ki az utóbbiakat. Tisztessége és becsületessége révén megmentette Lucille-t, így aztán azt sem kerülheti el, hogy új barátnéja szívességet kérjen tőle. A le-bujban dolgozó lány az éjszaka közepén elhívja a Pigalle közelében lévő munkahelyére. Mint kiderül, a lányt az sokkolta, hogy aznap este apja beült a néző-térre. Még szerencse, hogy az öregnek időközben távoznia kellett, hogy elérje a Montpellierbe induló vonatot. Miért csinálsz? – kérdi kíváncsian Julie. Mert szeretem – így Lucille. De a lelepleződések e furcsa és taszító forgatagában más is kiderül. A távolban lévő televízió képernyőjén egyszer csak Lucille felfedezi Julie fotóját. Épp azt a műsort sugározza a televízió, amelyben a film elején látott újságíró beszámol a nézőknek Patrice már nagyon várt zeneművének készült-ségi fokáról. Julie-t nagyon felzaklatja a műsor, úgy véli, hogy senkinek sem volt joga ezzel előhozakodni. A férje meghalt, ő nem nyilatkozott, mindenkinek azt mondta, hogy az a zenemű nem létezik és kész. Mit akarnak még? Csakhogy mégsem menekülhet el a föld alá, mivelhogy a filmben nyilvánosságra kerülnek azok a fotók is, amelyeken férje és fiatal barátnője, Sandrine (Florence Pernel) láthatók.

Az esemény alaposan felzaklatja hősnőnköt, hiszen, ha férje csakugyan évek óta mást szeretett, akkor a múltjához fűződő viszonyának egészét át kell értékelnie. Feldúltan rohan a kottamásolóhoz, aki töredelmesen bevallja, hogy – mivel nagyon tetszett neki a mű – titokban készített a kéziratról egy másolatot, amelyet elküldött az Európai Tanácsnak, ők pedig Oliviert kérték fel az alkotás

befejezésére. Juli az utóbbit is felelősségre vonja, szemére veti, hogy ehhez nem volt joga, mire a férfi azt feleli, hogy nem maradt neki más lehetősége, mint ez, hogy legalább így Julie közelében maradhasson, emellett ugyanakkor vonzotta a mű befejezésének próbatételt jelentő kihívása is. Julie belátja, hogy senki sem bűnös, hiszen épp ő volt az, aki engedte, hogy a férfinél maradjon ama bizonyos kék dosszié, melyekben a fotók voltak. Ha a dossziét látatlanul megsemmisítette volna, akkor az igazságra sem derült volna fény. De talán így a jó, így kellett ennek történnie – mondja a tényekbe beletörődve hősnőnk, aki a kezdeti tagadó álláspontját fokozatosan feladva, érdeklődve hallgatja az Olivier által Budenmayer modorában komponált részeket, majd maga is előhozakodik néhány hasznos javaslattal. Ettől kezdve a film főalakja felhagy a múlt terméketlen tagadásával és egyre inkább együttműködő lesz. Kieślowski egy meggyőző fizikai törvény költői képével ábrázolja a világtól való különállás filozófiájának tarthatatlanságát. Egy ízben Julie a kávéházban gondjaiba merülten ül. Miután felszolgálják neki a kávé, a kockacukrot lassú és megfontolt mozdulattal egy pillanatra a kávé fölé tartja. Még nem ejti bele, ám a kávénak ez a finom érintés is elég, hogy felszívódjon a cukorba. Nem lehet egyszer s mindenkorra megszabadítani magunkat a bennünket körülvevő élet mindent átható vegetációjától – mondja a film.

Julie személyiségének változása annak eredménye, hogy növekszik benne a szeretet igénye és képessége. Már nem akar mindenáron elbújni az emberek elől, ellenkezőleg, elhatározza, hogy végre személyesen is megismerkedik Sandrine-nel, aki ez idő szerint az Igazságügyi Palotában jogászyakornok. Ismét egy frivol geg Kieślowskitól: a tárgyalóteremben a *Fehér* című film híres válópere zajlik. Épp Karol keserű szavait halljuk: „Hát ez az egyenlőség? A bíróság azért nem hallgatja meg az érveimet, mert nem tudok franciául?” Julie egy pillanatra benyit a tárgyalóterembe, ám az egyik teremőr azonmód távozásra szólítja fel. A momentum majd a *Fehér*be is bekerül. A két rivális nő találkozására egy közeli étterem mosdójában kerül sor. Leleplező jel: Sandrine nyakában is a jól ismert nyaklánc a kereszttel.

JULIE: A férjem barátnője volt, ugye?

SANDRINE: Engem is gyűlölni fog?

Sandrin állapotos, a megszülető gyermek Patrice-től van. Mit lehet itt tenni, mi legyen a helyes magatartás? Egy bizonyos: Julie számára rokonszenvesnek tűnik fel a másik asszony, nincs benne gyűlölet. Énje – Kieślowski annyi más teremtményéhez hasonlóan – a távolságtartás, a bosszú vagy a gyűlölet helyett egyre inkább megnyílik a másik ember felé.

A cselekmény zenei szálán folytatódik a várva várt mű befejezése, valamint Olivier és Julie kapcsolatának elmélyülése. Az utóbbi összhangban van a készülő zenemű Szent Pál levelén alapuló szeretetfilozófiájával. „...Sandrine megjelenése felmenti Julie-t a lelkiismeret-furdalás elől, amit a szerettei halála

utáni élet miatt érez, ez teszi lehetővé, hogy teljesen nyíltan foglalkozzon a szenvedélyével, Patrice utolsó partitúrájával, a halállal diadalmasan szembeállított szeretethimnusz befejezésével, szerelmi viszonyba kezdjen Olivier-vel, újra megélje az élet teljességét” – írja tanulmányában Grazyna Stachówna.¹³ A rendező Julie és Olivier kapcsolatának elmélyülését párhuzamba állítja a közös muzsika megalkotásával. A zenemű eljut a budenmayeri világ végső, le-tisztult formájához, minél több hangszert hagynak el, annál erőteljesebb lesz a hangzás. Ritkulnak az ütőhangszerek, elfogynak a trombiták, a zongorahangok, marad a fuvolaszó, valamint a fokozatosan előtérbe kerülő kórus.

A *Kék* záró részében a hősök által elkezdett cselekedetek végső formájukra hágnak. A finále első részére a múltat jelképező birtokon kerül sor. Bernard azzal a hírrel fogadja Julie-t, hogy Olivier úr megvette a matracot. Időközben Dominik is megérkezik. A fiatalasszony még sohasem járt itt, hajdani pásztor-óráikra másutt került sor. Ekkor Julie nagylelkű ajánlattal hozakodik elő, azt kéri Dominiktól, hogy a születendő fiú kapja meg az apja nevét, ő pedig nekik ajándékozza ezt a régi házat. A bejelentés hallatán Dominik teljes szívéből felnevet, mint aki ismételten megbizonyosodik egy általa már tudott igazságról. Igazak voltak hát Patrice szavai, aki sokat mesélt barátnőjének feleségéről, elmondta neki, hogy Julie mennyire nagylelkű, nemes szívű, mindig lehet rá számítani.

Julie-t természetesen nem vigasztalhatják meg elhunyt férjének hajdani bókjai, az ő jövőjén most neki kell dolgoznia. Otthon javít még valamit a partitúrán, majd felhívja Oliviert, hogy reggel jöhet a kéziratért. Csakhogy a férfi időközben arra az elhatározásra jutott, hogy nem a nagy előd szellemében, hanem a maga elképzelése szerint fejezi be a *Concertót*. Így lehet, hogy sutább és gyengébb, de legalább a sajátja lesz. Az elképzeléssel az asszony egyetért. Sőt, nemcsak hogy egyetért, hanem miután megbizonyosodik arról, hogy Olivier még mindig szereti őt, fogja magát és elmegy a férfihez. A zárókép Olivier és Julie szeretkezésének üveglap mögül fotografált, álomszerűen megformált felidézésével kezdődik, majd Julie életének egymásba úsztatott, illetve a már ismert leblendéssel és fekete blankokkal tagolt összefoglaló képsorával fejeződik be. Miközben felcsendül a kórushang, egy folyamatos vizuális ozmózisban úszva ismét látjuk a kék csillárt, a mamát, Antoine-t, Lucille-t, a végén pedig Sandrine méhében a jövőt szimbolizáló gyermek ultrahang által közvetített képét. Kiesłowski összefoglalása hiánytalan és pontos, emberképe úgy emelkedett, hogy mentes minden illúziótól. Hősnője kiállta a próbákat, úgy maradt jó, hogy mindenért megfizetett. Tudja, hogy mindennek ára van, a relatív nyugalom pillanatai – amelyre a rendező dokumentarista korszakának alakjai olyannyira vágytak –, hatalmas veszteségekbe kerültek. Bizonyosság rá a szemében megcsillanó könnycsepp. Slavoj Zizek a hősnő szemének a film elején látható nagytotálját és a záró

13 Grazyna Stachówna: Három szín – variációk egy témára. In Tadeusz Lubelski (szerk.): *Kiesłowski mozija*. Bp., 2000, Európa Kiadó, 11–115.

beállítást egymásra vonatkoztatva ekképpen fogalmazza meg a mű létfilozófiáját: „A Kék premier plánban mutatott szeme Julie szimbolikus halálát jelképezi: nem a valódi (biológiai) halált, hanem a szimbolikus környezetével kialakított kapcsolatának felfüggesztését, míg a zárójelenet arra utal, hogy a nő újra igent mond az életre. [...] A két felvétel így a szabadság két ellentétes aspektusát jeleníti meg: egyrészt a tiszta, önmagára vonatkoztatott negativitás, az önmagába való visszahúzódás absztrakt szabadságát, amely elvágja a valósághoz fűző kötelékeinket: másrészt pedig mások szerető elfogadásának »konkrét« szabadságát, melyben szabadként tapasztaljuk meg önmagunkat, és másokhoz való viszonyunkban kiteljesedhetünk.”¹⁴

A Késsel folytatódott a Veronikával elkezdett nemzetközi diadalmenet. A francia filmszakma a filmet három kategóriában jelölte Oscar-díjra, a Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon pedig Arany Oroszlánnal jutalmazták Kiesłowski alkotását.

(Folytatjuk)

14 Slavoj Žižek: *A törékeny abszolútum*. Budapest, 2011, Typotex Kiadó, 177. Hogyinszky Éva és Molnár D. Tamás fordítása.