

Bálega János Miklós

A szabadság mozi előtt és után

Két játékfilm Krzysztof Kieślowskitól

Az 1945 és 1989 közötti állampárti időszak kezdetben sztálinista, majd hol puhuló, hol keményedő rendszerei, nagyon hasonló körvonalakat jelöltek ki a közép-kelet-európai embereknek, művészeknek és értelmiségieknek. Az 1956-os események, habár Budapesten értek csúcspontra, de a régió többi államában is változást hoztak. Az 1960-as években pezsgő kulturális élet bontakozhatott ki például Csehszlovákiában, és bár a prágai tavaszt követő intézkedések megszakították ezen enyhülő folyamatok egy részét, Lengyelországban csak ezután kezdődhetett el az a kulturális erjedés, mely az ország filmművészetét a világ első vonalába emelte. A történelem és a sors adta lehetőségek mindazonáltal csak akkor váltak hasznosíthatókká, hogyha a korszak szellemi és kulturális elitje időben felismerte a bennük lakozó lehetőségeket.

Az 1920-as években született és szocializálódott lengyel filmrendezőknél a második világháború és a német-szovjet, majd teljességében német megszállás totális sokkot jelentett. A sajátos ideológiai légkör, a lengyel hadsereg legyőzhetetlenségébe vetett hit képzete szilánkjaira hullott. Ezek az élmények táplálják majd az úgynevezett „20-as nemzedék” legfőbb elképzeléseit. Ők teszik majd le az ötvenes évek filmiskolájának alapjait.

Amikor a háború 1945-ben véget ért, Lengyelország anyagi és emberi veszteségei felbecsülhetetlen mértéket öltöttek. A nemzeti vagyon 38 százaléka megsemmisült. Odaveszett a lengyel értelmiség legjava. Az ország területe 20%-al csökkent, határait nyugatra tolták, az Odera folyó vonalára. Korábbi német területek kerültek Lengyelországhoz, lengyel területek pedig a Szovjetunióhoz. Megváltoztak a gazdasági és politikai körülmények: az addigi kapitalista lengyel állam a jaltai konferencia döntéseinek értelmében a szovjet érdekszférába volt kénytelen betagozódni.¹

Az épülő sztálinizmus teljesen megszállta a lengyel filmgyártást: a kommunista hatalom a filmet az egyik legfőbb fegyverévé szándékozta tenni. Varsó helyett Łódźban nyílik meg a Képzőművészeti Főiskola film szakja, mely 1948-tól önálló iskolává szerveződik. 1947-ben, a wrocławai rádióállomás átadó ünnepségén maga Bolesław Bireut jelenti be a lengyel filmművészet megújulását és felvértezését

¹ MAZIERSKA-OSTROWSKA, 2006. 81.

szocialista-realista ideológiával. A film már csak a párt hivatalos ideológiáját tükrözhetette: a termelést, a lengyel–szovjet barátságot, a tervek teljesítésének fontosságát és a munkásság, a parasztság és az értelmiség egységét. A lengyel mozik megtelnek a közép-európai mozikra oly jellemző sematikus filmekkel.²

Sztálin 1953-ban bekövetkezett halála a politika mellett a kulturális életnek is enyhülést hozott. A filmes ébredésre 1955-ig kell várunk. Andrzej Wajda ekkor rendezi meg a *Mi nemzedékünk (Pokolenie)* című filmjét, melyet a „lengyel filmiskola” genezisének nevezhetünk. 1957-ben a *Csatorna (Kanał)* világhírűvé repíti a lengyel filmet, és mellé emelkedik szintén Wajda rendezésében a *Hamu és Gyémánt (Popiół i diament)*.³ Ugyancsak rendkívül fontos Andrzej Munk 1958-as *Eroica (Eroica)* című realista, racionális szemléletű filmje és Wojciech Jerzy Has *Útban Párizs felé (Jak był kochanq, 1962)* lélektani munkája, amely már a filmiskola egyik lezáró darabja.

A múlt feldolgozása végbement, a jelen vizsgálatára azonban már nem maradt idő. Az 1956-os politikai megújulás kifulladás és a jelen problémáinak hiteles vizsgálatáról szó sem lehetett. A háború utáni lengyel mozi harmadik nemzedékét a modernisták képviselték.

Számukra a *Hamu és Gyémánt* Maciekja idegen, akárcsak a szocialista építkezés. A katartikus pont nekik nem a háború, hanem '56 lesz. Szembesülnek a hatvanas évek képmutatásával és látszateredményeivel. Mindemellett jól érzik, hogy a lengyel fiataloknak ideje lenne inkább szerelmesnek lenni, mint világot megváltani. A lengyel modernista filmirányzat egyik legfontosabb darabja Roman Polański *Kés a vízben* című filmje (*Nóz w wodzie, 1962*), ami a rendező első és egyben utolsó alkotása is Lengyelországban. Ha a lengyel modernizmusról beszélünk, Marek Piwowski 1970-ben rendezett *Hajókirándulás (Rejs)* című munkája ugyancsak kihagyhatatlan darab.

A hetvenes évekre fordulva, komoly politikai változásokkal is számolnunk kell. Az 1968-as diáktüntetések, a prágai megmozdulások Lengyelországot sem hagyták érintetlenül. Az 1966-ban millenniumát ünneplő lengyel államot komoly tragédiák rázták meg a hatvanas évek végén. Az 1968-as antiszemita kampány a mai napig ki nem hevert exodusa a lengyel nemzetnek, ekkor ugyanis 30 ezer zsidó értelmiségi volt kénytelen elhagyni az országot. 1970-ben több ezer munkás vonult utcákra az áremelések miatt, akik közül több mint ezer embert lőttek agyon vagy sebesítettek meg az összecsapásokban. A '68-ban megfélemlített ellenzék pedig néma maradt.

A kikötővárosok munkásainak tüntetéseibe belebukó Gomulkát 1970-ben Edward Gierek váltotta. Ő volt az utolsó olyan pártvezető, akivel szemben a lengyel társadalomnak még voltak illúziói. Gierek nyugati hitelek segítségével kívánta a lengyel életszínvonalat növelni, és nem is gondolta, hogy a hitelek visszafizetésének problematikája még mélyebb válságot fog előidézni.

A korszak kedvenc alkotásai – egészen addig, amíg a politikai légkör azt engedte – a történelmi filmek voltak. Ezek a régmúltat megelevenítő – kosztümös vagy a második világháború nagy lengyel diadalait bemutató – filmek a nemzeti mítoszokat és sztereotípiákat egyaránt erősítették. Bizonyos történelmi filmek a régmúlttal foglalkoztak, más darabok pedig a közelmúlt filmjei lettek. Közös volt azonban bennük, hogy elutasították mindazokat a kérdéseket, amelyek kritikával kezelhették volna az adott korszakot.

² Kovács, 2007.

³ Kovács, 1998.

A hetvenes évek első felének történelmi tablói átpolitizált, sienkiewiczzi történelem-értelmezést követtek. Az efféle sienkiewiczzi nagyság a feldarabolt Lengyelországok lakóinak feltétlenül szükséges volt, 1918 után azonban ez a felfogás veszélyessé válhatott. A történelmi filmek nem szólnak a 12., 13., 18. és a 19. század kellemetlen történelmi eseményeiről. Azok nem voltak összeegyeztethetőek a giereki politika nagy „sikereivel”.

A *Kereszteslovagokat* (Kryzaczy, 1960) összesen 27 millióan tekintették meg, a Jerzy Hoffman rendezte *Özönvizet* (Potop, 1974) pedig 24 millióan. A *Kislovag* (Pan Wołodajowski, 1969) 10 millió, míg *A fáraó* (Faraón, 1966) 8,5 millió megtekintésig jutott. Jerzy Kawalerowicz ez utóbbi alkotása nemcsak a lengyel, de a közép-kelet-európai filmgyártás egyik legnagyobb szabású és költségvetésű alkotása volt. Láthatjuk, hogy a történelmi filmek a kasszáknál és a mozikban valóban nagy sikert arattak, mindazonáltal a kritikusok és a nézők véleménye merőben eltért egymástól.⁴

A hetvenes évek végére kiújuló újabb gazdasági problémák a kulturális és társadalmi feszültségeket is a felszínre hozták. A munkásság és az értelmiség egyesülése pedig elvezetett a Szolidaritás mozgalomnak a lengyel kommunista vezetés feletti győzelméhez. A lengyel filmművészet a kezdetektől kiállt a munkásság és az értelmiség politikai küzdelmei mellett, igazmondásával az utolsó pillanatokig segítette azt. A lengyel szakirodalom előszeretettel használja a „morális nyugtalanság” kifejezést, de ismert még az „erkölcsi nézetkülönbség” és az „erkölcsi elégedetlenség” kifejezés is. Mariola Jankun-Dopartowa lengyel filmtörténész például „a bizalmatlanság filmművészete” (*kino nieufności*) kifejezést használja.⁵

A lengyel mozi talán legfényesebb időszaka Andrzej Wajda 1977-ben rendezett *Márványemberével* (*Czlowiek z marmuru*) ért el a zászlóbontáshoz, habár Krzysztof Kieślowski hetvenes években készített rövid- és dokumentumfilmjei már a morális nyugtalanság mozijának előfutárai.

A következő két film között a határvonal 1980 nyara (a Szolidaritás mozgalom győzelmének napjai). Az *Amatőr* (*Amator*) a Szolidaritás előtt készült, és zászlóvivője volt a morális nyugtalanság mozijának. Több másik nagyszerű munkával együtt felrázta az addig a múlt nagyságában tetszelgő filmes és művészi közeget, és bátorította a kortársakat hasonló vállalkozásokra. A *Véletlen* (*Przypadek*) 1980 után készült, a „szabadságmozi” időszakában. Ebben az időszakban a készítőknak nem volt félnivalójuk, hiszen a Szolidaritás ideiglenes győzelme megteremtette a lehetőséget az igazmondás minden területre való kiterjesztéséhez. Más kérdés, hogy a *Véletlent* a szükségállapot bevezetése után azonnal dobozba tették.

Amatőr (Amator)

Filip Mosz (Jerzy Stuhr) majd háromhavi fizetésének árából kamerát vásárol, hogy meg tudja örökíteni születendő kislánya minden pillanatát. A filmfelvevő híre gyorsan elterjed, Filipnek pedig rendkívüli gyorsasággal kezdett felfelé ívelni „filmese” karrierje. Rendeznie kellett a gyárnak, ahol anyagbeszerzőként dolgozott. Az új

⁴ KOVÁCS, 1998.

⁵ PÖRÖS, 2016. 122-123.

filmjével pedig azonnal díjat ért el az amatőr filmesek fesztiválján. Egészen a televízióig jutott: egyik alkotását egy szombat este be is mutatták.

Kieślowski filmje ugyanakkor korántsem sikertörténet. Ha a kamera forog, az igazat kell mutatnia, ezt a néző persze már tudja Kieślowski dokumentumfilmjei után. Az igazság bemutatásának kényszere a főhős vállát nyomja, és természetesen Mosz úr nincs tisztában ezzel. Élete mindettől függetlenül tökéletesen alakul. Új lakása van, úton az első gyereke. A film az igaz boldogság állapotától indul el. Talán csak Osuch (Jerzy Nowak) tudja, hogy jelen körülmények között az nem is létezik: *„Volt egy sógorom, aki harmincévesen elkezdett Istenben hinni, [...] rossz vége lett [...] reverendában halt meg.”*

Filip Mosz a gyár kulturális pénzügyi alapjából nyersanyagot és felszerelést is kap. Első munkája a gyár huszonöt éves jubileumának megörökítése lesz. Filip itt jön rá arra, hogy mekkora szabadsága is van a kamerának: bármit megtehet vele. Elég, ha csak egy kicsit fordítja el és a galambokat veszi, vagy ha tovább megy, a kulisszák mögé is beleshet, ahol éppen a műsoruk után apanázsukat felvevő színészeket látja. Filip egy csapásra a rendszeren kívülálló, már-már független létezővé válik. Ugyanakkor a korlátok is hamar megmutatkoznak. A kamera függ attól is, akitől a művész azt kezébe kapja (főleg, ha a filmet a hetvenes évek Lengyelországában forgatják). A gyár igazgatója a film lelegejétől fogva arra törekszik, hogy megmondja Mosznak, mit szabad és mit nem, hogy mit vágjon ki és mit hagyhat meg. Ahogy Filip egyre nagyobb sikereket ér el, a fokozódó nyomás is egyre inkább nő rajta.

Az *Amatőr (Amator)* fejlődéstörténet, Filip Mosz fejlődésének története. A film tele van sikerekkel, győzelmekkel és közben csapdákkal. Az úton Filip folyamatosan tanul. A kamera utáni valóban végtelenül amatőr rajongása egyre inkább professzionális szenvedéllyé alakul át. Mosz *Jubileum* című filmjét nevezik az üzemi filmek fesztiváljára, ahol a harmadik díjat nyeri el. Filip a fesztiválon döbben rá, hogy akár maga is megválaszthatja témáit. Andrzej Jurgának, aki a filmben saját magát alakítja, igaza van: *„az amatőrök azt csinálnak, amit akarnak!”*

Amikor elmegy a *Védőszínek* vetítésére, a film után találkozik Zanussival is. Kieślowski kamerája egy közönségtalálkozó kellős közepére kalauzolja el nézőit. Filip nemcsak szakmailag, de személyesen is fejlődik. A film során elkezdi látni, öntudatra ébred. Azonban azt csak Zanussi vallomása után érti meg, hogy a rendező felelősséggel tartozik a nézőinek, az embereknek. (A *Védőszínek* rendezője valóban sokat járt amatőrfilmes klubokba, míg például Kieślowski kevésbé.) Zanussi lesz Mosz mentora. Filip feleségének vall saját szerepéről, új felelősségeiről:

„Irka: Boldognak kellene lenned!

Filip: De hiszen az vagyok!

Irka: Nem igaz, látom, hogy valami van veled.

Filip: Akarod, hogy nyugodtan elmondjam?

Irka: Igen.

Flip: [...] Boldog is vagyok az biztos, de aztán közbejött a filmzés. Nem akartam, csak jött magától. Megindult láttad. És észrevettem, hogy ez az egész fontosabb lett, mint a saját nyugalmam. Érted? Hogy az embernek kell valami, ami több annál, mint a nyugalom, és ez olyan, ami az otthonnál is fontosabb.

Irka: De mi az?

Filip: *Nem tudom, de úgy érzem fontosabb. Érted ezt?*

Irka: *Én értem, de így széthullik minden."*

A rendezőknek ez a mindenkori messianisztikus szerepe a hetvenes évek végi fel-fokozott lengyel közhangulatban még inkább kihangsúlyozódik. Piotr még egyszer láthatja az édesanyját halála után, köszönhetően Filipnek és kamerájának. „Az ember meghal, de itt még él, ez nagyon szép.” Ez a mondat még súlyosabbá teszi azt, amit már Zanussi is elmondott: annak felelősségét, aki a kamerát tartja. Mindemellett ez az egyik legnagyobb elismerés, amit Filip a filmben munkájáért kap. Ezt a metafizikai élményt Mosz eddig nem tapasztalta. Szinte pótolhatatlanná válik. Karrierje csúcán Filip egy egész stúdiót rendezhet be. Filmklubja pedig meghívja ankétra magát Krzysztof Zanussit. Az ő ötlete lesz Filip filmjeinek Varsóba küldése.

Irka érzi, hogy férje megváltozik. Ő azon karaktere a filmnek, aki Filip hátszágából érkezik, de nem támogatja, legtöbb esetben hátráltatja férjét. Csak azt látja, hogy férje az ő és családja rovására valósítja meg szenvedélyét, ezt pedig nem tudja elfogadni. A film előrehaladtával féltékenysége egyre erősödik, majd elhagyja Filipet. „Nem hinném, hogy az Amatőr az élet dilemmájára keresi a választ, hiszen a film és az élet megférhet egymással”⁶ – írja Kieślowski. Ez Irkánál nem fér meg.

A film dokumentarista jegyei evidensek és jól látszanak. Kieślowski nem hagyta el dokumentarista múltját, az *Amatőr*ben is jól kombinálja a játékfilmes stílussal. Ahogy az filmjeire jellemző, itt is szűk, már-már klausztrófóbiát kiváltó helyeken játszódik a cselekmény. Az embereknek nincs túl nagy élettere, a díszlet és a tárgyak nagy része pedig jelentéktelen. Általánosan elmondható Kieślowski filmjeiről az átmeneti évszak jellege, mely meglehetősen komorrá teszi filmjei hangulatát.⁷ Milyen volt a hetvenes évek lengyel valósága? Silány építészet, üres utcák, jellegtelen belső terek, szűkös lakótelepi élet.

Filip felvételei során a felvevőgép hangja akkor is hallatszik, ha Mosz éppen messzebb jár a kamerával, mint Kieślowski. Dokumentarista etűd a Jubileum, a gyár ünnepségének belső bemutatása, de ugyanilyen egyértelmű utalás a dokumentarizmusra Zanussi vetítés utáni közönségtalálkozója is. Maga Filip Mosz is Kieślowski múltjából érkezik: egyszerű, hétköznapi ember, a többiek közül érkezik, azaz a hétköznapi hősé.

Wawrzyniec úr szintén a gyárban dolgozik. Az igazgató nyomoréknak nevezi, holott ő csak törpe növésű. A róla készülő film egyértelműen a csúcsra helyezi Filipet. Felelősséggel viseltetik Wawrzyniec úr iránt és a róla készült filmjét az igazgató tiltása ellenére is a televízióba bocsájta. Filip most már tudja, hogy egy rendezőnek minden társadalmi igazságtalanság ellen fel kell lépnie.

Éppen ezért vállalja el a televízió szerkesztőjének felkérését, hogy készítsen filmet saját városáról. Kiderül, hogy a tévé tavaly már járt ott, a városban pedig mindenki tudja, hogy a bank épületét csak kívülről tatarozták, belül és az udvaron hozzá sem nyúltak. A szerkesztő tehát csak annyit mond, lássuk mi változott, de Witek (Tadeusz Bradecki), Filip társa és segédje közhírré téteti talán maga Kieślowski

⁶ KIEŚLÓWSKI, 1996. 105.

⁷ LUBELSKI (SZERK.), 2000. 153–154.

szavait: „Mindent megmutatunk nektek, ami csak igazság!” (Witek rajongása a kamera tevékenységének pozitív oldalát testesíti meg.)

A városról készülő riport és a Wawrzyniec úrról készült film azonban cselekvésre készíti az igazgatót is. Osucht, aki Filip közvetlen felettese volt, elbocsátják a gyárból. Kiesłowski a dokumentumfilmekkel kapcsolatos féltelmeit helyezi ide: a felelősség súlya azokkal szemben, akik felé a kamerát forgatja. Most olyasvalaki került bajba Filip miatt, aki mindvégig támogatta.

„Igazgató: Mennie kell.

Filip: Kinek?

Igazgató: Osuchnak.

Filip: Micsoda?

Igazgató: Ki a felelős a kulturális munkáért, azért, amit maga csinál? A szakszervezet, Osuch!

Filip: Jézus Mária!

Igazgató: Nem fogunk semmit elhamarkodni, csak nem választják meg a következő választáson. Majd előbb kell nyugdíjba mennie.

Filip: Wawrzyniecért vagy a kapuért? [...] A riportért?

Igazgató: A riportért persze, de Wawrzyniecért is.

Filip: Igazgató Úr meg kellene engednie, hogy én feleljek, azért, amit csinálok nem gondolja?

Igazgató: Nem, maga fiatal, tévedhet.

Filip: De én nem tévedtem, én pontosan tudom mit csináltam, mert így van.”

Az igazgató és Filip sétájából kiderül, hogy a kommunális ügyintézőnek és az építésznek is mennie kellett. Mosz komoly problémát bolygatott meg. Kiderül, hogy a pénz, amit a bank felújítására kapott a város, nemhogy nem a tatarozásra, hanem teljesen másra ment el. Mint mondja az igazgató, ez a gyakorlat, kapnak egy kis pénzt valamire, de az mindig másra kell. „Tudja, hogy mennyire kell vigyázni, ha az ember szót kér, hogy valomit el ne rontson?” – kérdezi Filiptől. Kiderül, hogy a téglagyár már egy éve egy téglát sem készített, de ott továbbra is dolgoznak az emberek, csak éppen a várost takarítják vagy havat lapátolnak. Ilyen a létező szocializmus. Véleménye szerint, azaz a rendszer véleménye szerint, az emberek még nem nőttek fel odáig, hogy megérthessék, vagy egyáltalán megtudhassák az igazságot.

„[...] Sokkal fontosabb dologról van itt szó. Tudod, látnod kell, hogy ezután többször fogsz majd ilyesmivel szembenézni és mégis előre kell, hogy lépj. Ha úgy érzed, hogy igazad van akkor semmi más nem fontos. Nem tudhatod, kinek segítesz, mire használnak fel, kinek a rovására dolgozol, úgy, ahogy most sem tudtad. Egyik embernek jó lesz, a másiknak kiszűrés. [...] de mindig úgy kéne tenned, ahogy érzed [...] ehhez kéne, hogy tartsd magad.”

Osuch valóban nem haragszik Filipre. Figyelmeztetése azonban a film erkölcsi szerepvállalásának egyik oszlopa. Ha valaki valóban a rendezés útjára lép vagy társadalomformáló szerepet vállal, a felelősséget már nem rázhatja ki a nyakából. Ez a fajta felelősség nemcsak a hetvenes évek Lengyelországában működik, örök érvényű. Osuch ezen szavai lesznek azok, amelyek elvezetik Filipet oda, hogy tönk-

retegye a televízióknak készített filmjét. Otthon, miután felesége elhagyta, egyedül ül a szobában és maga felé fordítja a kamerát: elkezdi mesélni a saját történetét.

A filmben Filip csak lassan és fokozatosan kezdi megismerni önmagát. Ehhez meg kell ismernie az általa filmezett világ árnyoldalait is. Nemcsak arról van szó, hogy rájön a város pazarló politikájára, vagy, hogy miatta rúgják ki kollégáját. Rájön arra is, hogy nem tud felelősséget vállalni a filmjeiért, hiszen nem ismeri saját magát sem eléggé. A világ megértésének és leírásának feladatát önmagán keresztül kell elkezdenie.⁸

„Miért semmisíti meg a végén Filip, az amatőr, a filmet? Mit akar ezzel? Mindig ugyanazt. Megsemmisíti, amit addig csinált. De nem adja fel, mert a végén maga felé fordítja a kamerát. Amatőr filmesként egyszerűen ráébred, hogy csapdába került, mivel a jó szándékkal készült filmjeit mások rossz célokra használhatják fel.”⁹

Korántsem biztos tehát, hogy Filip lemond eddigi eredményeiről és elképzeléseiről, és visszatér az anyagbeszerzői munkájához. Kieślowski a fentebb említettek alapján csak azt hangsúlyozza Filip Mosz karakterén keresztül, hogyha valaki a társadalomvezető szerepére vállalkozik, az nem végezhet fél munkát, mi több, csak akkor végezheti, ha saját maga szerepével és személyével teljes mértékben tisztában van.

Kieślowski filmjeiben gyakorta megfigyelhető, hogy a szereplők megnyilvánulásai mögött egyetlen személy és gondolat rejlik. Akárcsak a rendező dokumentumfilmjeiben. Azzal, hogy Filip Mosz maga felé fordítja kameráját, Kieślowski leghitelesebb hasonmásává válik. Az *Amatőr* azt a pillanatot ábrázolja, amikor a dokumentumfilm mes felfedezi, milyen kétértelmű az igazat szóló szerepe, amelyet a hetvenes évek társadalmi elvárásai a lengyel filmesekre kényszerítettek. Filip tehát rájön arra, milyen következményei lehetnek az igazmondásnak: barátja elveszti az állását. Ezért tehát tönkreteszi filmje negatívját.¹⁰ Hasonló felfedezés vezérelte Kieślowskit is, amikor felhagyott a dokumentumfilmeléssel.

A különbség tehát mindösszesen annyi, hogy amíg a dokumentumfilm során a rendező álláspontja maga a kamera lencséje, a beállítás és az, amit a felvevőgép lát, addig a játékfilmben a rendező saját karakterein keresztül tud megnyilvánulni, így pedig kevésbé veszélyezteti saját magát, a filmet és ezáltal a vásznon megelevenedő karaktereit.

Véletlen (Przypadek)

A film egy egyszerű hipotetikus konstrukcióra épül. Witek Długosz (Bugusław Linda) a lódzi vasútállomás peronján szalad a vonat után. Először eléri azt, másodjára viszont nem, és a peronőr letartóztatja. Harmadjára sem éri el a vonatot, de akkor nem avatkozik közbe senki. Az, hogy sikerül-e felszállni a Varsóba tartó vonatra vagy sem, háromféleképpen határozza meg Witek sorsát. A három történetszál külön szerkezeti egységeket alkot. Csak a film kezdeti pár perce független Witek sorsának három lehet-

⁸ LUBELSKI (SZERK.), 2000. 61.

⁹ KIEŚLowski, 1996. 106.

¹⁰ LUBELSKI (SZERK.), 2000. 184–186.

séges kimenetelétől. Ez a rövid rész magyarázatot ad mindarra, ami Witeket utazásra készíti, de ez a rész is csak a teljes film vizsgálatával érthető meg igazán.

A Szolidaritás és a morális nyugtalanság *győztes* korszakában, amikor hirtelen kitágultak a szólásszabadság keretei, nem volt elegendő a környezet és a világ pusztá leírása. Szükség volt a helyzet pontos diagnosztizálásra is. A *Véletlen* ezért belülről vizsgálja, szemléli hősét és nem csak azért, mert például itt több az eddig meg nem szokott erotikus jelenet és a sorsdöntő vagy bizalmas beszélgetés. Mindenekelőtt azért, mert a rendező a felszínes véleményeken túl próbál a karaktere mélyére jutni.¹¹

A hatalom oldalán

Varsóban Witek a kommunista párt elkötelezett tagja lesz. A két régi kommunista barát, Werner (Tadeusz Łomnicki) és Adam (Zbigniew Zapasiewicz) hívják fel Witek figyelmét az állami karrier lehetőségére. A két nagyszerű színész által játszott egykori bajtársak személyisége és életpályája merőben eltérő. Bár mindketten megjárták a sztálinista rendszer börtönét, („*amikor Adamot letartóztatták '49-ben, kémnek kellett lennie, pedig nem volt az, de annak kellett lennie*”) Adam vissza tudja szerezni korábbi pozícióit, Werner azonban végleg kiszorul a hatalomból. Werner és Adam személye jól észrevehető utalás a sztálinista időkre. A két karakter továbbá erősen tipizált. Egyikük a *jó ember*, aki nem kért a hatalomból, miután meghurcolták, de az eszmét nem adta fel, a másik pedig a *rossz ember*, aki könnyedén tudott váltani mindenek ellenére.

„*Tégy, amit akarsz!*” – javasolja Werner, amikor Witek tanácsot kér, felhívja-e Adamot. Így hát belép a pártba. Közben találkozik fiatalkori szerelmével Czuszkával, akiből elkötelezett ellenzéki vált. Witek első feladatául egy fiatalok lakta rehabilitációs központba kap kiküldetést, ahol a bentlakók fellázadtak, amiért lecserélték a régi gondozókat és új személyzetet neveztek ki. Az otthon lakói, úgy tűnik, drog- és alkoholproblémákkal küzdő fiatalok. A filmben Witek *narkósoknak* nevezi a bentlakókat, ami már önmagában érdekes, hiszen a szocializmus pusztá létezése *kizárta* az alkoholizmust és a drogfogyasztást. Meghallgatva a fiatalok álláspontját, Witek rájön, hogy igazuk van. Az, hogy ezt Adamnak ki is jelenti, már a saját személyére való pozitív utalás.

Witek kapcsolata Czuszkával valóban őszinte, de nem lehet hosszú életű. Czuszka megmutatja Witeknek, hogy hol rakodják a szamizdat irodalmat, azonban általa a hatóságok fel tudják számolni az illegális kikötőt, Czuszkát pedig elviszik a rendőrök. Adam szerepe nyilvánvalóvá válik, és sértettségében Witek megveri. A korábban megbeszélte párizsi repülőútja az országszerte kirobbanó sztrájkok miatt elmarad, Czuszka pedig elhagyja.

Ellenzéki oldalon

Amikor Witek másodjára nem éri el a vonatot, Łódźban marad, ahol harminc nap szabadságvesztésre ítélik, amit közmunkaként kell ledolgoznia. Itt ismerkedik meg az ellenzéki Marekkal (Jacek Borkowski) és a fiatal atyával, Stefannal (Adam Ferency). Rajtuk keresztül Witek is bekapcsolódik a földalatti aktivista életbe: titkos nyomdában plakátokat készít. Megismeri a hatalom arcát is, amikor pénzt juttat el egy nőhöz, aki

¹¹ Uo., 68–69.

az elbocsátott munkásoknak nyújtott menedéket. Éppen akkor lép be hozzá, miután szétverték a lakását.

Witek meg is keresztelkedik. „*Csak legyél Uram, Istenem!*” – így imádkozik. Imádkozik valakihez vagy valamihez, akiben, vagy amiben nem hisz. Mikor tiltott gyűlést szervez lakásában, újra találkozik Daniellel (Jacek Sas-Uhrynowski) és testvérével, Werkával (Marzena Trybała). Daniel a film első perceiben még gyerekként tűnik fel. 1968-ban emigráltak családjával Lengyelországból. A 1968-as esztendő nyilvánvalóvá teszi kivándorlásuk okát: zsidók. Mindeközben a rendőrség felszámolja a titkos nyomdát, miközben Witek Werkával töltötte az időt. Mivel nem volt ott a helyszínen, ezért őt gyanúsítják a besúgással. Pedig Witek korábban elutasította, hogy külföldi útlevelért cserébe információkat adjon át társairól a hatóságoknak.

Az egykori mozgalmár nagymama – aki feljelentéssel is megfenyegette Witekét a lakásán tartott gyűlés miatt – az utolsó jelenetben a Szabad Európa Rádiót hallgatja, mely éppen az Ursusban kirobbant eseményekről ad tudósítást. „*Az a kislány, aki itt volt nálad néhány napja, az ugye zsidó? Sok nagyszerű kommunista is volt köztük.*” – mondja a mama. Az üzenet egyértelmű: 1968-ban, attól függetlenül, hogy sok zsidó volt-e kommunista vagy sem, a rendszer a sajátjait üldözte el.

Távol a politikától

Witek harmadjára szintén nem éri el a vonatot. Az állomáson találkozik Olgával (Monika Goździk), aki az egyetemi csoporttársa, és akit a film első pár percéből ismerünk. Witek visszatér az egyetemre, ahol folytatja orvosi tanulmányait. Feleségül veszi Olgát és gyermeke születik. Ugyanakkor elhatárolódik a politikától. Nem fogadja el az állam ajánlatát, amivel sokkal gyorsabban emelkedhetne a ranglétrán, és nem írja alá a diákok által elé terjesztett petíciót sem. Ettől függetlenül élete és karrierje is kiválóan alakul, amit Witek is érez: „*az utóbbi időben valahogy üldöz a szerencse.*” – mondja a dékának.

A dékán fiát ekkor fogja el a rendőrség. Egy titkos nyomdában találják meg, ahol illegális plakátokat és feliratokat gyártanak. A helyzet kísérteties. Már csak azért is, mert a néző már a második történet-számban tudja, hogy az orvosi egyetem dékánjának a fiát, Sztaszeket börtönbe csukták, hiszen ekkor maga Witek is ebben a nyomdában dolgozott. Emiatt a dékán nem utazhat az Algériában tartandó konferenciára, és Witekét kéri fel maga helyett. A repülőjegyet Witek későbbre rakatja, hogy felesége születésnapját még otthon tudja megünnepelni, ezért Párizson keresztül kell utaznia. Az állomáson tudja meg, hogy Olga terhes. A repülő felszállás után felrobban.

Három történet, egy film

„Naponta adódik választási lehetőség, olyan, amely az életünk végét is jelentheti, anélkül, hogy tudatában lennénk. Nem tudjuk, hol a végzetünk. Nem tudjuk, miféle eshetőségeink vannak. [...] vannak dolgok, amiket meg kell tennünk, szabályok, amelyeknek meg kell felelnünk. Persze mindez genetikai eredetű. Ilyen gondolatok foglalkoztattak a Véletlen idején.”¹² – nyilatkozta Kieślowski.

¹² KIEŚŁOWSKI, 1996. 107.

Witek Długos 1956. június 27-én született Poznańban. Ez két szempontból is fontos dátum, ugyanis 15 évvel korábban, ezen a napon született maga Kieślowski, és 1956. június 28-án tört ki a poznańi munkásfelkelés, amely az első komoly tömegmegmozdulás volt a lengyel kommunista hatalommal szemben. Elfojtásakor több tucat embert öltek meg a karhatalmi erők.

A *Véletlen* három történet szála egyetlen kérdésre keresi a választ: mi irányítjuk-e az életünket, vagy bizonyos metafizikailag megfoghatatlan erők? Ezek az erők változhatnak: ha Witek ateista, nevezhetjük sorsnak, de ha Witek már katolikus, ezt a kívülálló erőt nevezhetjük Istennek. Mindezek mellett Kieślowski nem hagyja csak ennyiben a dolgot. A film kiegészül az egyén döntéseivel. A film a semmi sem kötelező elvére épül, ami azt jelenti, hogy a sorsunkat, ha befolyásolják külső tényezők, ha nem, mi irányítjuk. Az eleve elrendeltetés és a szabad akarat örökös erkölcsi problematikája ez.

Az egyéni döntések igazolása miatt igazán fontos a három szerkezeti egység, mert különböző, mindig jól elkülöníthető döntéshelyzetek elé állítják Witeket, attól függetlenül, hogy eléri-e a vonatot vagy sem. „*Tégy, amit akarsz!*” – mondja neki Werner. A lehetőség adott, de azt, hogy él-e vele, azt Witeknek kell eldöntenie. A második esetben szintén önszántából áll az ellenzéki mozgalom tagjai közé, és a harmadik, egyben utolsó történet szálaban sem győzködi senki, hogy térjen vissza az egyetemre és házasodjon meg.

Witek minden helyzetben tisztességesen viselkedik. Ez a tulajdonság, a véletlenek vagy szabad akaratból adódó események fölé helyezi őt. A hatalom embereként is tisztában van vele, mikor árulják el, és ekkor, noha csúnyán viselkedik, hiszen megveri Adamot, de otthagyja a pártot. Értékrendjét így nem adja fel a második esetben sem. Nem hajlandó besúgóvá válni azért, hogy útlevelet kapjon, majd tudomásul veszi, amikor elzavarják annak ellenére, hogy nem ő leplezte le a földalatti nyomdát. A harmadik történetben tudatosan nem kötelezi el magát semmilyen csoportosulás mellett, elveihez pedig mindvégig tartja magát. Az ember a legrosszabb esetben is választhatja a legkisebb rosszat, visszavonulhat mielőtt nagyobb bajt idézne elő.

„Adam: Nagyon jó kiinduló helyzet neked, hogy egy kis gyengeséget mutattál.

Witek: Nagyon megijedtem.

Adam: Tudom, de legalább rájöttél, hogy az ilyesmit ki kell használni, ha gyengeséget mutatsz, hasonlóná válsz hozzájuk és azzal kioltod bennük az óvatosságot és így rögtön fölénybe kerülhetsz. De helytelen volt mondani, hogy igazuk volt.

Witek: Ha egyszer így van!

Adam: Jó, de miért előttük? Azt is tudni kell, hogy mikor ismerjük el az igazságot, mert csak így érhetjük el, hogy tekintélyünk legyen.

Witek: Nekem csak az igazság a fontos.”

A beszélgetés Adammal tökéletesen pozicionálja Witek személyiségét az első komoly megmérgetetés után, mikor visszatér a lázadó fiataloktól. Witek az igazságot keresi, ebből kifolyólag számára egyértelműnek tűnik az, hogy elismeri azt, ha másnak van igaza. Aki a hatalmat gyakorolja, az nem mutathat ilyesfajta gyengeséget. Kieślowski kamerájának igazsága sosem lehet relatív, az mindig egyetlen dolgot jelent.

Witek azt az atyai parancsot kapja, hogy „*Semmit sem muszáj!*” Az élet állította akadályok legyőzhető, az eredmények pedig megerősítik az ember személyiségét. A döntéseket pedig mindenki maga hozza meg. Ha az embert tehát tisztességes szándék vezérli, a veszélyt jelentő véletleneket csak a társadalmi élet hozza majd magával.¹³ A tisztességre való törekvés egyesíti Witek három alakját.

A *Véletlen* a repülőn ülő Witek üvöltésével kezdődik, ami a harmadik jelenet katasztrófájában köszönt vissza. „*Nekem a harmadik befejezés a legfontosabb – az, amelyben felrobban a repülőgép –, mert így vagy úgy, ez a sors vár ránk. Mindegy, hogy repülőgépen, ágyban, párnák közt, de sorsunk elkerülhetetlen.*” – mondja Kiesłowski. A halál teszi az utolsó epizódot reálissá, hiszen Witek minden csapdát ki tud kerülni, de a halált nem tudja elodázní.

Witek tehát egy napon született Kiesłowskival. A főhős cselekedetei mögött pedig ott rejlik maga a rendező:

„*Életemben kétszer ártottam magam a politikába, és mind a kétszer rajtavesztettem. Ez volt az első, 1968-ban amikor Łódźban részt vettem egy diáksztrájkban. [...] Köveket dobáltam, aztán futottam a rendőrök elől. Ennyi. Utána vagy ötször kihallgattak, de lehet, hogy tízszer. Azt akarták, hogy valljak be és írjak alá valamit, amit nem tettem meg. Senki nem vert meg, nem is fenyegettek. Fel sem merült bennem, hogy le akarnak tartóztatni. Ennél sokkal rosszabb volt, hogy embereket űznek el Lengyelországból [...] azt éreztem, hogy itt szörnyű igazságtalanságok történnek, és én nem tehetek ellene semmit, és paradox módon, minél hangosabban kiabálok, minél több követ hajítok a rendszerre, annál több embert kergetnek el az országból.*”¹⁴

Witek először a hatalommal tart, másodjára pedig ellenzékbe vonul. Harmadjára pedig, akárcsak Kiesłowski, felhagy a politizálás gondolatával. Talán nem véletlen, hogy a három hős közül csak az hal meg, aki nem politizált. Witek élete, habár három egymástól jól elkülönülő történet-szál mutatja be, egy és ugyanaz. Kiesłowski második próbálkozása a hatalommal való együttműködésre a Lengyel Filmszövetség alelnöki posztjának elvállalása volt 1977 és 1980 között. Amikor a Szolidaritás győzött, lemondott tisztségéről.¹⁵

Kiesłowski tiszteli az emberek hitének minden formáját, legyen az az egyházba, vagy a politikába vetett hit. A népköztársaság elől mindenki máshova menekült: a művészetekhez, vagy magához a politikához. A mindenhol jelenlévő ideológia ellen, akárcsak a *Véletlen*ben, menedék lehetett a hippimozgalom vagy a vallás.¹⁶

„Witek: *Meg akarok keresztelkedni!*

Stefan: *Te Megőrültél? Minek?*

Witek: *Hogy tudjam miért élek. Sok ember van, akinek ez nyugalmat, biztonságot ad. Itt vagy te.*

Stefan: *Igen, de hát ahhoz előbb hit kell.*

¹³ LUBELSKI (SZERK.), 2000. 70.

¹⁴ KIEŚŁOWSKI, 1996. 51–52.

¹⁵ LUBELSKI (SZERK.), 2000. 137.

¹⁶ Uo., 140–141.

Witek: *Bennem van valami olyasmi, tudom, hol a helyem, kimondom hangosan, hogy nem értek egyet, nem bírom a passzívítást.*

Stefan: *Akkor lépj be a pártba!*

Witek: *Ott nem érzem jól magam.*

Stefan: *Szoktál imádkozni?*

Witek: *Nem.*

Stefan: *Tudod mit, próbáld meg egyszer.”*

„Csak legyél, Uram istenem!” – kéri Witek rögtön ezután, első imája alkalmából azt az Istent, akiben tulajdonképpen nem hisz. A lényeg a fentebbiekben már megfogalmazott igazság: a támasz és a segítség. Talán jobb hinni, hogy sorsunkat nem mi irányítjuk. A *Véletlen* tehát megmutatja mi az, ami megtörténhet velünk akarattunk nélkül (például a halál), de mégis bebizonyítja, hogy a legtöbb esetben szabad akaratból döntünk.

Utánuk a vízözön

Az *Amatőr* 1979-ben került a mozikba. Filip Mosz látja és megérti közössége mindennapi gondjait, de amikor az igazmondás útjára lépne, szembe találja magát a hatalommal. A hetvenes évek lengyel történelmi tablói után már ez is nagy előrelépés volt. A morális nyugtalanság erkölcsi és morális bázist tudott nyújtani az alkotóknak, de az intézményi támogatás ekkor még hiányzott.

A Szolidaritás mozgalom a kultúra e terén is változást hozott. Wajda *Vasembere* már maga mögött tudhatta a szabad szakszervezetek teljes támogatását, így a film szinte teljesen át tudott csúszni az állami cenzúra alatt.

Kieślowskit dokumentumfilmjeivel is a morális nyugtalanság előfutárának tekinthetjük. Az igazság kendőzetlen bemutatására törekvő rendező azonban mindig is elutasította, hogy őt különböző irányzatok vezetőjének kiáltásák ki. Ha ő így vélekedett saját művészetéről, azt ezen dolgozat semmiképpen sem szeretné és nem is tudná megcáfolni.

Kieślowski igazmondó kamerája azt az igazságot meséli el, ami a film világán kívül is ugyanúgy létezik. Így tehát a morális nyugtalanság szempontjából lényegtelen, hogy a rendező nem szándékozik egyértelműen kritizálni, ha az igazság, amit megmutat borzasztó képet fest a mindennapokról. Természetesen ezek alapján a filmek csakis a hetvenes évek lengyel valóságában értelmezhetők, azon kívül ezek a gondolatok csak sommás, pontatlan meghatározások lehetnének.

A problémák tehát nemcsak nyilvánvalóvá, de most már egyértelműen kimondottá is váltak. A filmkészítők többet nem féltek elmondani mindazt, ami az emberek körül történik, mi több, nem féltek bírálatot megfogalmazni sem. Arra azonban, ami 1980 nyarával elkezdődött senki sem számított.

Az 1974-es olajválság és az általános recesszió után a giereki kommunista vezetés elkerülhetetlenül szembekerült a lengyel társadalom majdnem minden rétegével. A korábbi áremelések halogatása miatt, amely a rendszer egyfajta életszínvonal-politikájával függött össze, a LEMP hirtelen 60%-os áremelést rendelt el. Az Ursus traktorgyár munkásai felszedték a síneket a Párizs-Moszkva vasútvonalon, Radom-

ban földig égették a pártbizottság épületét. A hatalom engedni kényszerült, ami a szocialista táboron belül megsemmisítő vereségnek számított.

Mindeközben 1975-től folyamatosan létrejött az egységes lengyel ellenzék, valamint különböző emberjogi csoportok alakultak, mint például a Munkás Védelmi Bizottság (KOR). Ezen ellenzékiek feltett szándéka volt, hogy megteremtsék a kapcsolatot az értelmiség, az egyház és a munkásság között.¹⁷ Az idősebb generációk fejében még ott bújtt az 1939 és 1947 közötti katasztrófák élménye, de azóta felnőtt több millió fiatal, akiknek türelmetlenségét csak erősítette szüleik óva intő szava.

A változás a levegőben volt, de arra senki sem számított, hogy az utolsó lépést a munkásság teszi meg. A Szolidaritás mozgalom 1980 július-augusztusi színrelépésével egy addig sosem látott széleskörű ellenállási mozgalom bontakozott ki. Ahogyan azt Wajda már megmutatta a *Márványemberben*, az értelmiség és a munkásság szövetséget kötött. A megmozdulások szintén áremelések következtében robbantak ki, és a munkásság most már minden olyan sérelmére orvosságot követelt, amivel addig nem foglalkoztak.

Vezetőjük a gdański Lenin Hajógyár egyik villanyszerelője, Lech Wałęsa volt. Az ő vezetésével több mint húszezer munkás barikádozta el magát a hajógyárban, ahova beengedtek egy papot, hogy misét celebráljon nekik. A LEMP nem mert erőszakhoz folyamodni, ami elvezetett az 1980. augusztus 31-én aláírt gdański megállapodáshoz. A Szolidaritást maga a kommunista párt szentesítette törvényileg, így, ha meg akarta azt szüntetni, saját törvényeit kellett megszegnie.

Ebben a hirtelen cenzúramentessé vált légkörben készült el a *Véletlen*. A film ennek megfelelően számtalan kínos utalást tartalmaz, amiket nem volt szokás a nagyközönség elé tárni. Werner személyén keresztül kirajzolódnak az ötvenes évek sztálinista kirakatperei, („*kémnek kellett lennie*”) Adam pedig a rehabilitált kommunista képét testesíti meg, aki már elfelejtette, mit tett vele a rendszer egyik korábbi verziója. A rehabilitációs központban kiderül, hogy többen öngyilkosságot követtek el a lehetetlen körülmények miatt, ám Witek nem ismerheti el, hogy a fiatalok tiltakozó akciója jogos volt. A szocialista ideológia a kapitalista világrend megoldhatatlan problémáinak tekintette az öngyilkosságot, a drogfogyasztást vagy az alkoholizmust. Ilyesmikről nem volt szokás nyilvánosan beszélni.

Daniel – Witek gyerekkori barátja – 1968-ban emigrált a családjával Dániába. A diáktüntetések után, a Gomulka vezette párt antiszemita kampányának köszönhetően kellett távozniuk. Egy olyan országban üldözték újra a szemita vallásúakat, ahol két és fél millió zsidóból mindösszesen negyedmillió élte meg a második világháború végét.

Witek szembesül azzal is, hogyan bánik az állam azokkal, akik támogatják az ideológiai okokból kirúgott és nincstelenné vált munkásokat, és mi történik azokkal, akik tiltott irodalmat próbálnak becsempészni az országba. Az már csak hab a tortán, hogy az egykori kommunista mozgalom nagymama a Szabad Európa Rádióból értesül az ursusi és rdomi munkássztrájkok kirobbanásáról.

1981 végére az államhatalom támasza jóformán csak a hadsereg és a rendőrség maradt. A Szolidaritás mozgalom közel tízmillió főre duzzadt, ráadásul a kommunista párt közel negyede is belépett a szervezetbe. 1981 nyarán a pártvezetés

¹⁷ DAVIES, 2006. 896–897.

kénytelen volt bevezetni a jegyrendszert, hiszen az ellátás akadozott. A legnagyobb gondot azonban még így sem a belpolitikai nehézségek jelentették a Lengyel Kommunista Párt (LEMP) számára. A szovjet vezetés egyre radikálisabban követelte a Szolidaritással szemben való fellépést, és a Brezsnyev-doktrína szellemében kész volt akár a fegyveres beavatkozásra is. Wojciech Jaruzelski tábornok ebben a feszült helyzetben került a párt élére 1981 februárjában, és javarészt a külpolitikai nyomás hatására 1981 szeptemberében cselekvésre szánta el magát.

A hadiállapotot, a lengyel és a világ közvéleményét sokkolva, 1981. december 13-án vasárnap vezették be. Katonai igazgatás alá vetették a közigazgatást, az infrastruktúrát, a kikötőket és a stratégiai fontosságú üzemeket. Mindemellett lezárták a határokat, teljeskörű cenzúrát vezettek be és elhallgattatták a sajtót. Este tíz órától reggel hatig kijárási tilalmat vezettek be. Lech Wałęsát és a Szolidaritás más vezetőit pedig internálták. A műveletekben több mint 70 ezer katona vett részt.¹⁸

A hadiállapot értékelése a mai napig meglehetősen negatív a lengyel közvéleményben és történetírásban. A közel másfél évig fenntartott szükségállapot és az utána kiépülő hatalom még pár évig konzerválni tudta a reformra képtelen lengyel állami struktúrákat. A Szolidaritás a föld alá vonult. A lengyel kommunista hatalom bukása ugyanakkor csak idő kérdése volt, és az 1989-es események Jaruzelski rendszerét is magukkal rántották.

A restaurált rendszer természetesen nem ismert kegyelmet a filmművészettel szemben sem. A forgalmazásra váró *Véletlen* azonnal dobozba került, és csak a kerekasztal-tárgyalások megkezdésével egy időben mutathatták be a lengyel mozik 1987-ben. Bezárták a Wajda féle X stúdiót, valamint további kiemelkedő alkotások kerültek évekre dobozba. A teljesség igénye nélkül: a *Kihallgatás* (*Przegluchanie*, 1982), a *Hidegletés* (*Dreszcze*, 1981), *A királyok anyja* (*Matka Królów*, 1982) és a *Magányos nő* (*Kobieta samotna*, 1981). Mindazon filmek, melyek szembe mertek nézni a 20. századi lengyel történelem legsötétebb pillanataival, de nem féltek kritikát megfogalmazni a jelen hatalmával szemben sem, erre a sorsa számíthattak.¹⁹

¹⁸ DAVIES, 2006. 912–913.

¹⁹ ZALÁN, 2016.

*Felhasznált irodalom és rövidítések***DAVIES**

2006 DAVIES, Norman: *Lengyelország története*. Budapest, Osiris, 2006.

KIEŚLOWSKI

1996 KIEŚLOWSKI, Krzysztof: *Krzysztof Kieślowski*. Budapest, Osiris, 1996.

KOVÁCS

1998 KOVÁCS István: *Robogás a nyárba. Írások a lengyel filmművészetről*. Budapest, Rejtjel, 1998.

2007 KOVÁCS István: A lengyel film története (1.). Az elmúlt évszázad lengyel filmtörténete. (<https://www.filmnett.ro/cikk/2689/a-lengyel-film-tortenete-az-elmult-evszazad-lengyel-filmtortenete> – Utolsó letöltés: 2019. április 3.)

LUBELSKI

2000 LUBELSKI, Tadeusz (szerk.): *Kieślowski mozija*. Budapest, Európa, 2000.

MAZIERSKA–OSTROWSKA

2006 MAZIERSKA, Ewa – OSTROWSKA, Elzbieta: *Women in Polish Cinema*. New York–Oxford, Berghahn Books, 2006.

PÖRÖS

2016 PÖRÖS Géza: *Krzysztof Zanussi világa. Utazások, találkozások, megvilágosodások*. Budapest, Kossuth, 2016.

ZALÁN

2016 ZALÁN Márk: Bedobozolt történelem. *Filmvilág*, 59. (2016) 12. sz. 26–28.