



Bondarczuk és Pavlik
Boriszki

EMBERI SORS

Minél távolabbi múltba merül a lassan tizenöt éve befejeződött második világháború, s minél több harcot ábrázoló film születik, annál nehezebb igazi művészetel ábrázolni az élet és halál nagy kérdéseit, annál több a frázis, a tartalmi és formai ismétlődés. Néha egyenest a hajdani bűnügyi, megengszter-filmek pótszerévé válik a háborús- és partizánfilm. Mintha elmúlt volna már az idő az ilyen témák fölött, s mintha az újabb alkotások csak az első nagy művek fáradt szellemét idézgetnék; másrészt vi-

szont mégis kell ez a tízegynéhány esztendőnyi távlat a dolgok ábrázolásához. Annak idején csupán 1930-ban született meg az első igazán remekmű-színvonalú háborús témájú (és háborúellenes) film: Remarque regényéből Lewis Milestone rendezésében a *Nyugaton a helyzet változatlan*; az igazi tökéletes alkotás pedig a második világháború küszöbéig váratott magára, hogy félelmetes memóriává váljék. (*Renoir: La grande illusion.*) ³ y tehát jogosan várjuk korunktól a „nagy” háborús filmet.

Ilyen *Bondarczuk* rendezésében és főszereplésével a Solohov-novellából készült *Emberi sors*.

*

Mondjuk magunkban: boldogság. Szeretet. Béke. Boldog megbékélés a szeretetben.

Képzeljük most el ezt a mondatot képen. Szavak nélkül, mozgóképen: filmen. Erőlködünk. Nem, nem lehet. Legalábbis nagyon nehéz.

Egy árva kisfiú megtalálta az édesapját. Ő legalábbis így tudja, mert egy megfáradt, kiszolgált katona nem azt mondta neki, amit ilyenkor megható filmek szokás: hogy „én leszek az édesapád”, hanem, hogy „én vagyok a te édesapád”. Pedig nem is ő az édesapja, mert az meghalt. De a férfi mégis örvend, mert neki meg a családjá pusztult el. Nagyon boldogok. Egy-másra találtak; újra kezdődik az élet. Béke van. A világban is, a szívükben is.

Hogyan mutatja ezt meg *Bondarczuk*?

Először a volánnál látjuk a férfit meg a kisfiút. Robog az autó. Elhangzik az imént jelzett párbeszéd. Most kell ábrázolni a szótlan, a tökéletes boldogságot. A kisfiú a sofőr nyakába veti magát. Vágás; új kép: totálból látjuk az országút szélén, félig az árokba, félig a rozsba bújt behemót kocsit. Nagy csönd. Némán áll az autó. Csak a természet moccanog halkán körülötte. Még mindig nem mozdul. Áll. Végre megint látjuk két utasát;

szinte odalopódtunk hozzájuk, csöndben, hogy ne zavarjuk boldogságukat. A kép tökéletes. Egy mezey úton, a rozsban álló teherautó: a békés boldogságot jelenti nekünk. De miért?

Nagyon fontos e kép elhelyezése az egészben. A hős: sofőr. Sokszor láttuk már autót vezetni, életveszélyes helyzetekben vakmerő gyorsasággal robogni. Ez a nagy megállás most, a film vége felé szokatlan, meglepő. De nem kellemetlen: jólesik megállni. Annyit hurcolták ide-oda ezt az embert! Aztán a rozsa. A vetés. A film elején a hadifogságból szökött hős bozotos erdőn át menekül egy hatalmas, csodás, végtelenül megnyugtató rozstáblába. Szinte elveszik benne. Nagyon jó itt. De aztán megfogják, rátalálnak a kutyák. Most, hogy visszatér ez a végtelen gabona-róna: most már véglegesnek érezzük a megnyugvást, a lecsillapodást. De csak az előzmények után! Éppen ez a műalkotás titka. S így mi, nézők nagy szavak nélkül is érezzük a béke kezdetét, s tudjuk, látjuk, hogy még fájdalmakkal, gondokkal küzdve is szebb az élet, mint a háborúban. Mert a hős ilyen: borostás, keserű, gondterhelt; a kisfiú elhanyagolt, senki sem törődik vele; mégis látjuk, hogy szeretik az életet.

Bondarcsuk remekül mozgatja a felvevőgépet. Hatalmas, fergeteges *fahrtok*ban visz, sodor magával, belekényszerít a mesébe. S ezek a gépmozgások

összefüggésükben is megkomponáltak. De a kamera mozgatása nemcsak impozáns *fahrtok*ban nyilvánul meg. (Ilyen még az erdőn át való menekülés tudatosan valószínűtlenül gyorsra fokozott irama, a szemünkbe csapódó ágakkal, sőt végeredményben ilyen az alighanem helikopterrel megoldott óriási »daruzás« a rozstábla fölé is.) Újszerű például, hogy mikor a sebesült hős imbolyogva feláll, a kamera vele együtt im-

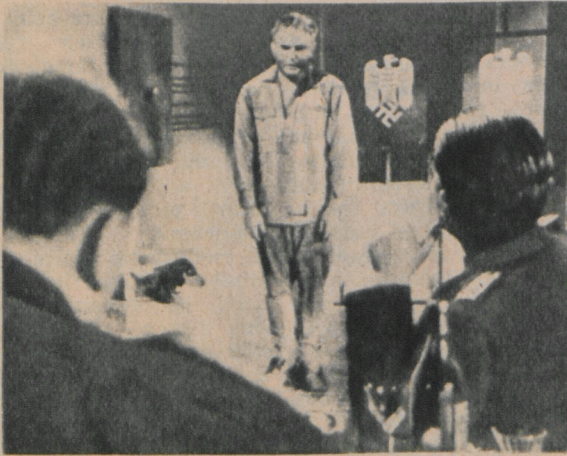
bolyog jobbra-balra; vagy amikor az ifjú férj részegen támolyog haza. De itt álljunk is meg.

Solohov szövegében összesen hat mondat szól a részegségről. Hogy oldja ezt meg Bondarcsuk? Támolygó, csetlő-botló gyermek-lábakat látunk: jár a baba, jár. Aztán a felénk tipegő babalábak előtt bebotorkál a képbe két, szintén tántorgó férfiláb. Mind a négy láb ugyanazt a mozgást végzi: billeg, nem tud



Zina Kirienko és Bondarcsuk





A haláltábor parancsnoka előtt

megállni. El-elhúznak egymás mellett. A férfláb »centizi« a babalábat. Mégis, micsoda különbség! Az egyik kicsi még, a másik részeg. Az egyik még tehetetlen, a másik már az. A rendező tökéletesen betölti a filmművész hivatását: modern alkotóhoz híven, szimultán egyszerre több mondanivalót is kifejez: ábrázolja hősenek állapotát; a történést; mélyértelmű szimbólumot ad.

S itt nem csak az érdekesség kedvéért álltunk meg, hanem azért is, mert ez a képsor éppúgy, mint Bondarcsuk egész filmje, rendkívül tanulságosan példázza irodalom és film egészséges kapcsolatát.

Egyre több irodalmi alkotást filmesítenek meg. S ezek a filmek többnyire pazar, de különleges képeskönyvek, vagy fölöslegesen betűhív másolatok, vagy tudatosan egészen más adó feldolgozások. Ez már-már elkeserítő. Az irodalmi alkotást szol-

galian visszaadó film nem önálló művészet, hanem értékes konzerv. Tiszteletreméltó és tápláló produktum; közszükségleti cikk. Bondarcsuk filmjének éppen az egyik óriási jelentősége, hogy úgy abszolúte önálló műalkotás, hogy mégis szinte szóról szóra követi az író szövegét. Csakhogy ami ott leírt szó, verbális teljesítmény, az itt mozgás; ami ott szöveg, az itt érzelmi hatást kiváltó kép. Ezt bizonyítja az előbbi részlet is. De vegyünk mást. Solohov leírja, hogy a fogásbakerüléskor egy orvos meggyógyította a hős kimarjult karját. Később megtudjuk, hogy a németek négy embert: »egy zsidót és három orosz közkatónát« kivégeztek. A filmem viszont a kivégeztek között van az orvos is, aki önként segített a sebesültön; érzelmileg rendkívül erős feszültséget kelt, hogy a hős kénytelen passzive végignézni megmentőjének legyilkolását.

Igen szerencsések azok az invenciók is, amelyek teljesen Solohovtól függetlenül születtek; különösen a németek ábrázolása. A rendező szakít a megszokott módszerekkel, és szokatlan eszközökhöz nyúl: a gyűjtőtáborokba hajtott foglyokat mindig rezesbanda várja, vidám indulót recsegtetnek a halálba készülőknek — (mert az így dukál) —; egy, a szemközti szerelvénnyel borotválkozó német szappanhabos pofával joviálisan mutatoujját böki a szögesdrótos ablak felé (mifelénk és a hős felé) és nagy »puff, puff«-ot kiált. Ez a »bieder« naivitás csak fokozza az atmoszféra félelmetességét.

*

Ez a film tehát izig-véig Solohov gondolatmenetét ábrázoló alkotás, mégsem »irodalom«, hanem önálló mű. Bondarcsuk nem az elbeszélés fotografikus hűségével kérkedik, hanem annak mozgását viszi vázsonra és hangulatát teremti meg. Mint ahogy régi festők képei igen gyakran dolgoztak fel irodalmi és bibliai témákat, művük mégis önálló műalkotás a maga sajátos műfaji jellegzetességeivel, úgy a jó film is ihletődhetik irodalmi témán, de azért *par excellence* filmnek kell mégis lennie.

S ezt igazolja az *Emberi sors*.

NEMESKÜRTY ISTVÁN