

filmformát talált ki hozzá, ami ezt a történetet is rejtett módon a metafora szintjére emeli.

De éppen ez a metaforikusság tette lehetetlenné, hogy ez a filmforma műfajja szilárduljon, hiszen csupán egy történet megfogalmazására jött létre: hogyan határozza el Wim Wenders, hogy gyökeretlenségével nem Amerikában fog gyökeret verni. Új tájat kellett hát keresni, és ez lett Tokió. A *Tokyo-Ga* bátortalan próbálkozás arra, hogy otthontalanság érzését Wenders egy olyan kultúra nyelvén fogalmazza újra, amely szemben az amerikaival, ősrégi és még mindig erős tradíciókkal rendelkezik, és amelyen egyszer már a kultúrávesztés és az elotthonalanság élményét Ozu ki tudta fejezni. Wenders azért mégsem érezte magát annyira talajtalannak, hogy még Japánban is otthon érezze magát. Finom érzéke megóvta attól, hogy japán-európai filmet készítsen amerikai-európai filmjei mintájára. Létrejött tehát egy dokumentumfilm, egy személyes vallomás, melyben megpróbált olyan képeket készíteni Tokióról, amelyek felidézheték Ozu filmjeinek hangulatát, látásmódját, és Ozu régi munkatársaival beszélgetett a nagy japán rendezőről. Mégis, az Ozu-filmekből áradó csendes szomorúságot Wenders modorosán, szenvelgő, verbalizált nosztalgiával tudja csak helyettesíteni: ez már végképp nem az ő világa. Következik a hazatérés, a nagy otthonra találás, *Az ég Berlin felett* vagy a francia-angol címváltozatban: *A vágy szárnyai*.

Érdekes ez a két címváltozat. Mind a kettő utal a film egy-egy fontos mozzanataira, de mindegyik másra. Más-más érzékenységet érintenek: a német cím az otthoni idézi föl bizonyos nosztalgiával, a francia egy elvont szentimentális lelkiállapotot. A kettőt „összeolvastva” pontos képet kapunk Wenders „hazatalálásának” lényegéről. Az otthon nem valóságos hely, és nem valóságos otthon, szentimentális ábránd csupán, az érzelmi személyi kivetülése, az idegenség megfogalmazásának új formája. Mert bármily nagy szeretettel ábrázolja is Wenders Berlint és a berlinieket, bármily nagy részvétellel viseltessen is napi gondjaikkal szemben, ez csak egy kívülről angyal szerete és részvéte, aki pusztán saját szerelmének és vágyakozásának tárgyát keresi ebben a városban, és találja meg végül a francia légtornásznőben. Az otthonosság nem a városban van, hanem az angyal vágyaiban, és ez vetül rá a helyre. Wenders nem *visszatér* Berlinbe, ahogy Fellini az *Amarcord*-ban visszatért Riminibe, hogy bemutassa szülőföldjét és minden egyes alakját külön-külön, ugyanazzal a szeretettel. Wenders *meg-*

A Wenders-sztori folytatása

Az ég Berlin felett

Texas, Tokió, Berlin: három filmcímbe foglalt világrész. Az utazó hazatér. Vissza abba a világba, amelyet nem kell felfedeznie, mert a sajátja, nem kell megküzdenie vele, mert az nem akarja kitaszítani, sem megváltoztatni, nem kell megértéséért küszködni, mert az ő nyelvét beszéli. Abba a világba, ahová vissza kell térni, melyet nem lehet igazán elhagyni, és amelyet szeretni kell, nem azért, mert szép, gazdag, dinamikus, érdekes, egzotikus, fiatal, nagymúltú és bölcs, hanem azért, mert szükség van arra, hogy az ember megtérjen otthonába, kiváltképp, ha szenved az otthontalanságtól, és tudja, hogy van hely, ahol várnak rá.

Wenders otthontalansága mindig is szenvelgő volt egy kicsit, és így hazatalálása is az.

Idegensége végiggondolt és választott idegenség, amely nem egy megszenvedett személyes sorsból, hanem az európai kultúra személyessé hangolt válságának tudatából indul ki, és amely csak akkor kapott markáns formát, amikor Wenders megtalálta az általános világfájdalomnak személyes életéből általánosítható kulturális metaforáját, a filmkészítést. Korai filmjeiben az idegenség még általános rossz hangulat, egzisztencialista életuntóság, esztétikailag tekintve: modor. Stílusát akkor kezdett válni, amikor az elvágódás általános érzését az elvágódás és a vágy tárgya közötti feszültség konfliktusa váltotta fel, amely a filmkészítés konkrét helyzeteiben fogalmazódott meg.

Amerika kulturális dinamizmusa és életereje, mely Wenders szorongásának legfőbb tényezője és vágyakozásának tárgya volt, saját művészi ízlésével és gondolkodásmódjával került összeütközésbe. Így lett a filmkészítés metaforája az

egész huszadik századi európai művészet válságának kifejezője.

A filmkészítés mint téma, Wenders számára azonban nemcsak elszemélytelenítő kulturális metafora, hanem éppen a személyesség hangsúlyozásának a módja. Bármilyen témát vett is Wenders az utóbbi időben kézbe, mindenből ugyanaz a szituáció formálódott ki: egy gyökeretlen, helyét nem találó és ezért impotenssé vált figura szenvedése. Ez az impotencia egyfajta parttalan szabadsággá, a világ fölött való lebegésként jelenik meg. Wenders konfliktusainak nincs semmi küzdelem-jellege. Hősei nemhogy mással, de önmagukkal sem küzdenek, történeteik pusztán a saját szabadságukkal szembeni meghasonlottságot ábrázolják. Filmjei műfajukban a melodráma felé állnak a legközelebb. „A melodráma az örömmért, boldogságért harcolnak, magával a vágy tárgyával is meg kell harcolnia a szerelemért. . . . A melodráma egymással állnak szemben a szeretők . . .” — írja Király Jenő. Wenders hőseit nem szabadságtól fosztották meg, hanem szabadságuk fosztja meg őket attól, hogy vágyaikat elérhessék. Csak saját tehetetlenségük ellen harcolhatnának, ám ezt a tehetetlenséget nem konkrét, lélektani korlátok okozzák, melyek legyőzhetőek volnának. Wenders hősei az üres, lebegészerű szabadságtól való megszabadulásra vágnak. Egy külső korlátot keresnek melybe megkapaszkodhatnának. Wenders melodramai alapállása akkor vált igazán láthatóvá, amikor elhagyta a történetből a személyességet elrejtő kulturális metaforát, a művészetet és a filmkészítést, és visszatért a melodráma hagyományos témájához, a szerelemhez. *A Paris, Texas* már szinte túlcserdül az érzelmességétől, és csak az menti meg a giccsben való elmerüléstől, hogy Wenders olyan



„A Zóna-szabadság: az otthontalanságba való bezártság” (Bruno Ganz és Solveig Dommartin)

kereste Berlint, egy várost, amely legjobban kifejezi érzéseit, jelen esetben az otthontalanság vágyát.

Mint minden Wenders-filmben, ebben is az a legszebb, ami egyben a legirritálóbb is: az érzelmi önkény, a szentimentalizmus tudatos vállalása. Ez itt már a történet meseszerűségében is megfogható: Berlin felett angyalok röpködnek, az egyikük vágyakozni kezd az emberi lét után: beleszeret egy légtornász nőbe, emberré változik, és szerelmével boldogan egymásra talál.

Az angyalok nem látnak színeket. A film akkor vált át színesbe, amikor a főhős leszáll azok közé, akikre korábban elhagyatott magányukban vigyázott. A színek és a fekete-fehér váltakoztatásáról

először a *Stalker* jut eszünkbe. Tarkovszkijnál akkor vált színesbe a film, amikor a hétköznapi nyomorult világából hőseink átmennek a Zóna szabad világába. Wendersnél akkor lesz színes a film, amikor az angyal emberré változik, és megkezd a korlátozott földi pályafutását. Mennyire szenvedhet a szabadságtól az a lény, aki még ezt a nyomorult világot is — mert Wenders Berlinje csak egy árnyalattal világosabb hely, mint a Tarkovszkij ábrázolta külvilág — színesnek látja a függetlenség unalmához képest! Mintha a Zóna menekülne ki a *Stalker* koszlott kocsmájába, mert elege volt az isteni önkény nemtörődömségéből: az isteni szabadság szürkességében nyüglődő lények fényűző nyomorából.

Igaz, Wenders mindig is szenvedett tőle a szabadságtól, erről szólnak filmjei. Függetlensége ezért mindig menekülés és keresés egyszerre, vágyakozás egy olyan

hely és helyzet után, amely ennek az otthontalanságnak nyújt otthont.

Berlin, egy nemlétező város szimfóniája

Az otthon neve: Berlin. Berlin felett egy ég van. Csak Berlin nem létezik többé. A film mégis ott játszódik: a fal városában. Berlin nemcsak azért nem létezik, mert államhatár választja el a település egyik felét a másiktól, hanem azért sem, mert a kelet-berliniek számára Nyugat-Berlin valóban nem létezik. Ám városukat mégsem tekinthetik kerek egésznek, hiszen „... valami van itt az úttest alatt, ami nincs, helyesebben úgy kell tekintenünk, mintha nem lenne, s csupán a régi várossal való emlékeinkben szabad élnie, holott a város egészének érveréséhez ma is hozzátartozik, tehát mégis létezik, de csupán az odaátiaknak, akik azonban

nem szállhatnak ki az örökkel őrzött és befalazott állomásokon, már csak azért sem, mert egy szellemvasútnak nincsen állomása, és így ők legalább annyira nem léteznek nekünk, mint mi nekik.” (Nádas Péter: *Emlékiratok könyve*, 305.) A nyugat-berliniek viszont megint csak nem hagyományos városban élnek, hanem egy betonerodítménnyel körülzárt zónában. Mert Berlin: Zóna. Amerikai, angol, francia, szovjet zóna. Nyugat-Berlin pedig: a *Stalker* fegyverrel őrzött, tiltott Zónája. Elzárt hely, a szabadság és az álmok tiltott kis szigete. Nem része a világnak: a vágyak birodalma, öngyilkosjelölt stalkerek úticélja. A vágy szárnyai nem a koszos utcák, a sáros házhelyek, a szomorú, elhagyott emberek, a fényűző BMW-szalonnak vagy a hatalmas könyvtár fölött suhognak, hanem egy zóna fölött, mely a világban elzárt szabadság, függetlenség, az otthontalanság otthona. Valójában Wendersnél is a Zóna-lét változtatja színésszé a világot, akár csak Tarkovszkijnál. Wenders anyyala nem egyszerűen a világba tér meg, hanem a Zónába. Nem az

„Nem része a világnak: a vágyak birodalma, öngyilkosjelölt stalkerek úticélja”
(Solveig Dommartin és Peter Falk)

anygal-lét testetlen szabadsága a vágy szigete, hanem Nyugat-Berlin valóságos világon kívülsége.

Wenders Berlinben nem a „gyökereket” keresi, hanem egy helyet, ahol gyökértelensége, szabad lebegése formát kaphat. Már a texasi Paris is olyan hely szimbóluma volt, amely egyszerre jelenti Európát és Amerikát, a kettőt együtt. De erre a lényegében szójátékra — jóllehet létezik Texasban Paris nevű város — nem lehetett formát építeni, hiszen a texasiak számára nyilván nem életbevágó az a tény, hogy városuk neve Európára utal. Berlin viszont az a hely, ahol az ember úgy érezheti magát otthon, hogy közben nincs sehol. Berlin a hazátlanság egzisztenciális státuszát jelenti, úgy is mint a polgári világ eszmehármasságának — szabadság, egyenlőség, testvériség — nyílt tagadása: a testvérek hivatalosan ellenségek, az egyenlőnek születettek más-más törvények érvényesek; aki szabad, az be van zárva. Ennek a helynek nem volna szabad Európában léteznie, de csak itt jöhetett létre. Az európai kultúra csődjének, a szabadság ürességének, az állandósult hontalanságnak megtestesülése ez a hely.

Nyugat-Berlin betonzárójelek közé

tett emléke egy kulturális központnak, ami Berlin volt Közép-Európa számára, Bécszet követően a húszas években. Ezek a kulturális gyökerek ma a levegőben lógnak, hiszen ennek a kultúrának a színhelyei jórészt a Zónán kívül esnek, arra a részre, amely „... számomra sokkal inkább a jóvátehetetlen pusztulás sajátos emlékművének volt tekinthető, mint valódi, élő városnak...” (Nádas, 328.) Wenders megpróbálja feléleszteni Berlin kulturális emlékezetét. Ahogy Ozuról szóló japán dokumentumfilmjében, itt is a mai város életében próbálja meg felfedezni azt a hangulatot, azt az életérzést, ami emlékezetet az egykori Berlin szellemére. Nem magukat a tárgyi emlékeket kutatja. Sőt, a kiindulópont épp az, hogy maguk ezek a tárgyi emlékek sincsenek már meg. A hely szellemét próbálja meg mai motívumokból újraéleszteni. Az embereket figyeli, azt, hogyan viselkednek otthon, hogyan járnak az utcán, utaznak a metróban, mit gondolnak magukban, hogyan kommunikálnak egymással. Nem tárgyi, hanem szellemi dokumentumot készít — miközben bejárjuk vele Nyugat-Berlin jellegzetes helyeit —, emberi dokumentumot, amely nem a sokféleséget, az élet kusza, dinamikus kaotikusságát,



és lüktetését tükrözi, mint tette ezt Ruttman filmje, éppen hatvan évvel ezelőtt, amikor Berlin Európa egyik központja volt, hanem az elhagyatottság szomorúságát, a pusztulás sivárságát, a hiány melankóliáját, amelyet ez a Zóna-város áraszt magából. Wenders kulturális emlékezete azt a hangulatot keresi, amelyet ez a város szimbolikusan kifejez ma Európában, és amely ugyanakkor felidézi a hatvan év előtti dinamikus, élettől duzzadó metropolist is, és annak a maihoz hasonlóan dekadens és morbid kultúráját, mint hiányt. Ez a film sokkal inkább a hiány és a keresés filmje, mint a rátalálásé. Valamilyen módon minden figuráját egyfajta hiány jellemez. Az angyalokat az emberi élet hiánya, az embereket a társ hiánya. Homéroszt, az öregembert, a régi városé, Peter Falkot gyökereié. Mindenki keres valamit ebben a városban, ahol valaha volt valami.

Talán a város kulturális emlékezete az egyik oka annak, hogy a hetvenes évek végén, amikor a művészet és a divat újra ráhangolódott a húszas-harmincas évek szellemére, a Zóna újra avantgard centrum lett. A világ minden tájáról fokozatosan odavonzotta az új kezdeményezéseket, és a nyolcvanas évekre Nyugat-

Berlin lett a punkok, bohémek, baloldali értelmiségiek, művészek, félművészek és a homoszexuálisok európai találkozóhelye. A szabadság és szabadosság kultúrája az egyre konzervatívabbá váló Európában ebbe a világból kiszakított bezárt-szabad, megszállt-független városba vonult el Párizsból és Amszterdamból. A szabadság mint életmód a nyolcvanas években úgy látszik, csak mint Zóna-élmény élhető meg, mint végső soron korlátozottság és részlegesség. A Zóna-szabadság: az otthonatlanságba való bezárt-ság. Tarkovszkijnál mondja a Stalker: „En mindenütt börtönben vagyok.” És: „Nekem mindenem a Zónában van.” A Zóna: a szabadság börtöne.

Wenders filmje ennek a világból kivett szabadságnak a morbid ironikus élményét árasztja. Képi világa ennek feszültségét hordozza. Ha a kameramozgások — a széles svenkek és a gyors kocszások, a hirtelen fel- és leszállások, a falon való áttűnéses keresztülhatolás — végtelen szabadságot és könnyűséget éreztetnek, a szintelenség, a szürkeség ezt a felszabadultságot ellenpontozza. Az angyalok, akik mindent látnak, mindent hallanak, mindenütt ott vannak, épp ezek a lények látják reménytelenül szürkének a világot, mert nekik jutott az a feladat, hogy a látszat minden tarkaságán túl a szomorúságot, a gondot, a magányt és a reménytelenséget vegyék észre az emberek között. A nyolcvanas évek filmművészetében nem Wim Wenders az egyetlen, aki úgy gondolja, hogy a színek csak megzavarják a tisztánlátást.

Az angyalok mindenhová eljutnak, mindent hallanak és feljegyeznek, de őket senki nem láthatja és nem hallhatja — kivéve a gyerekeket. Meghallgatják az emberek belső monológjait, de nem tudnak beszélgetni velük, mindenhová elkísérhetik őket, de nem tudják őket viszatartani az öngyilkosságtól. Nem éreznek sem örömet, sem fájdalmat, s ezért csak regisztrálni tudják, mi folyik a világban, segíteni rajta nem tudnak. Ezek az érett férfi-és asszonyi korban lévő, szürke felöltös, átlagos, inkább szegényes külsejű férfiak és nők minden tudásuk ellenére bizonyos értelemben gyermeki állapotban élnek. Ahogy a gyerekek is inkább megfigyelői és szinte sohasem cselekvő részesei a világak, úgy ezek az angyalok is függetlenségük és szabadságuk felelőtlenségével röpködnek Berlin felett akkor is, ha láthatóan felelősségteljes feladatuk az emberek szemmelkövetése. Kívülállásuk lehetővé teszi számukra, hogy annak tekintsék a dolgokat, amik, hogy elvonatkoztatassanak a pillanatnyi értékek ráakodásaitól, ezért is látnak mindent szürkének.

„Amikor a gyermek gyermek volt . . .” — kezdődik a vissza-visszatérő narrátorszöveg. A gyermek nem tudja, hogy előbb-utóbb választania kell. A szabadság negyvenen túli gyermekei közül az egyik úgy ítéli, hogy most jött el ennek az ideje.

Wenders filmje itt ölti fel megszokott melodramatikus arculatát. A földre szállás önkényes, ki nem kényszerített gesztusának csak úgy lehet tétet adni, ha konfliktussá változik. Ha kétes a boldog egymásratalálás. Ez a konfliktus azonban ugyanolyan önkényes, mint a választás maga. A lányért nem külső akadályokat kell legyőzni: minden azon múlik, elég érzékeny-e a lány ahhoz, hogy felismerjen egy sosem látott férfit, akinek a létezéséről nem külső érzékei, hanem belső vágyai adtak hírt. Elég mély-e magánya ahhoz, hogy összetalálkozzon azzal, aki érte földre szállt. A vágyteljesülésnek a Zónában — a *Stalker* mondja ki — a teljes magáramaradtság és reményvesztettség a feltétele.

Az egymásratalálásnak reális valószínűtlenségét és a film melodramatikus céljából adódó szükségszerűségét — igazi drámai konfliktus nem lévén — Wenders úgy békíti ki, hogy megteremtí az a valószerűtlen valóságnak a terét: egy sajtós new-wave bár. (*A Párizs, Texasban* a melodramai találkozás helye ugyancsak egy ennek lélektanát kifejező, Wenders által kreált peep-show bár volt.) Akár létezik ez a lokál — melynek pedig terme lepusztult és sivár, a másik pedig nagypolgári eleganciával gazdagon berendezett — akár nem, az, ahogy a filmben megjelenik, kétségtelenül hordozza ennek a találkozásnak az atmoszféráját. A szereplők sivár, reménytelen magánya, vágyaik belső tüze, harmóniára törekvése és e kettő feloldhatatlan konfliktusa itt, ebben a new-wave-bárban, épp ebben a városban egyszerre élővé válik.

Wim Wenders megérzi a helyek szellemét. Portugália nyugati csücske, Point d'Amour; San Francisco; Paris, Texas; Tokió; Berlin — önmagukban hordozzák Wenders történeteit, melyek nem is képzelhetők el másutt. Wenders mindenütt meg tudja ragadni az otthon utáni vágy konkrét formáját. Tehetsége: a lényegtetés gyökértelensége.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

Az ég Berlin felett (*Der Himmel über Berlin*) — NSZK, 1987. Rendezte: Wim Wenders. Írta: Peter Handke és Wim Wenders. Kép: Henri Alekan. Zene: Jürgen Kniper. Szereplők: Bruno Ganz, Peter Falk, Solveig Dommartin, Otto Sander, Curt Bois. Gyártó: Argas Film — Road Movies (Berlin).