

Andrzej Wajda: Emlékképek (2016)
(Spira Veronika: Miniesszék VIII., 2017)



Andrzej Wajda utolsó filmjét (*Powidoki /Emlékképek/ Afterimage*) kilencven éves korában rendezte, és nem sokkal a bemutató után, 2016 októberében meghalt.

A film a nemzetközileg is elismert lengyel avantgárd festő, **Władysław Strzemiński** (1893-1952) életének utolsó éveit (1948-52) mutatja be.



Csendélet 1918



Architektonikus kompozíció 1929



Könyvborító 1930



Unista kompozíció 1931

Aki e képekre tekint, és tud egyet s más a sztálinista kultúrpolitikáról, sejtheti, hogy a művésznak 1948 után nem lehetett konfliktusoktól mentes az élete, hacsak nem kezdett el öntőmunkásokat és öntudatos parasztokat festeni. És **Strzemiński** nem kezdett. Miért is kezdett volna, hiszen nem csak Lengyelországban, de **Európa szerte elismert művész** volt, aki Lódz kulturális életéért is sokat tett. Múzeumot hozott létre a kortárs avantgárd művészet bemutatására, egyik alapítója és professzora volt a vizuális művészeti akadémiának. A város tiszteletnek örvendő polgára, a kor egyik legjelentősebb alkotóművésze volt.

A berendezkedő sztálinizmus azonban nem tűr ellentmondást. Amikor a kultuszminiszter a szocialista realizmus egyedül üdvözítő útjáról tart tájékoztatást a művészeti akadémia tanárai és diákjai számára, **Strzemiński** felszólal, és az alkotói szabadság csorbíthatatlanságát hangsúlyozza. Ezzel kihívja maga ellen a sorsot. Felfüggesztik, majd elbocsátják állásából, műveit raktárak mélyére száműzik, néhányat brutálisan, provokatívan, a megfélemlítés szándékával szétverik.



Strzemiński, aki az első világháborúban súlyosan megsérült, elvesztette egyik lábát és az egyik karját, miután megfosztották állásától, művei kiállításától és eladásától, fizikai munkával nem tudja fenntartani magát, pedig minden más lehetőséget elzárnak előle. Munkanélküliségben azonban nem jár neki élelmszerjegy, így éheznek.



Egy dekoratőr műhelyben kap alkalmi munkát. Transzparenszeket kell festenie a május elseji felvonulásra, Lenint, Sztálint, Bierutot, a lengyel párt Rákosi-ját az akkoriban megszokott idealizáltan fotografikus stílusban.



De még ez a megalázó munka sem segít rajta, a bérét nem fizetik ki. Nem jogosult rá, ugyanis kizárták a művészek szövetségéből. Az állambiztonsági szervek megfigyelés alatt tartják. Taktikájuk felváltva az ellehetetlenítés, a fenyegetés és a kecsegtetés. Meg akarják törni, együttműködésre akarják kényszeríteni. Ő azonban inkább éheznek, de a saját elvei szerint alkot magányosan, szobája padlóján ülve. Később még ez a lehetőség is bezárulni látszik előtte. A boltban, ahol évtizedek óta vásárolja a festékeit, többé nem szolgálják ki. Akinek nincs érvényes papírja arról, hogy művész, festéket sem vásárolhat.



Nincs munkája, nincs pénze, a szobaasszonya visszaönti a tányérjából a levest, amikor megtudja, hogy nem tud fizetni. A megalázottság és kifosztottság groteszk és megrendítő jelenete, amikor az üres tányérból kinyalja a maradék levest. Egyre gyengébb és betegobb. Kezeletlen tüdőbaja is elhatalmasodik rajta.

Kálváriájának szomorú állomása, amikor az általa alapított múzeum raktárában is hibába keres munkát, de az őt jól ismerő és tisztelő raktárvezető is kénytelen elutasítani. Vigasztalásul megmutatja neki, hogy a képei, bár nem állíthatók ki, gondosan becsomagolva, biztonságban vannak a raktárban.

A megalázottság és kitaszíttottság egy vérfagyasztóan tragikomikus jelenettel ér véget. A sok hiábavaló keresgélés után kirakatrendezői munkát kap. A bábuk között a féllábú, félkarú, betegségtől, éhezéstől legyengült ember egyensúlyát veszítve a hátára zuhan. Ott fekszik tehetetlenül a szétszóródott ruhák, anyagok, eldőlt bábuk között a korszak egyik legjelesebb alkotója, fel sem keltve még a kirakat előtt elsiető járókelők figyelmét sem.

Végül a kórházban hal meg. Lánya már csak az üres ágyát találja a kórteremben.

Ami érthetetlen a filmbeli **Strzemiński** sorsában, hogy a Minszkben, lengyel nemesi családban született festő, akinek apja cári tiszt volt, és maga is kadétiskolába járt Moszkvában, majd műszaki tiszti akadémiára Szent-Péterváron, és a cár tisztjeként sebesült meg az első világháborúban, **ismerte Oroszországot. Ott élte meg a forradalmat, ott lett művész a tízes-húszas évek fordulóján, Tatlin és Malevics tanítványa**, majd művésztársa, az orosz futuristák, kubofuturisták, szuprematisták mozgalmának tagja, kiállításai résztvevője volt. Majd ahogy közülük többen elhagyták Oroszországot, ő is átlépte a lengyel-orosz határt 1921-ben. Először azok tettek így, akik nem akarták a művészetüket fenntartások nélkül a bolsevik propaganda eszközévé tenni, még akkor sem, ha korábban üdvözölték is a forradalmat. Ő is ezek közé tartozott, ő is készített politikai posztereket a ROSZTA ablakokhoz, illusztrációkat **Majakovszkij** műveire.

Voltak, akik később távoztak, amikor Lenin halála után az avantgárd művészet fokozatos kiszorítása, megbélyegzése megkezdődött. És voltak, akik otthon maradtak. Ilyen volt éppen **Strzemiński** mestere, **Malevics** is, akinek a sorsáról 1927-es varsói találkozásuk alkalmával személyes benyomást is szerezhetett.

Malevics a lengyel- és németországi kiállításai után visszatért a Szovjetunióba, de otthon többé nem állíthatott ki. Zaklatták, 1929-ben letartóztatták, műveit, iratait elkobozták. Hiába próbált visszahátrálni a figuratív festészethez, mindig túl kreatív és eredeti maradt ahhoz, hogy elfogadott művész lehessen az akkori Szovjetunióban. 1935-ben végül rákban hunyt el, ötvenkét éves korában. Bánhatta, hogy 1927-ben nem maradt Nyugaton, bár sejtette, mi vár rá otthon, hiszen a kiállított műveit nem véletlenül nem vitte haza. Elméleti írásai kiadását pedig **Gropiusra**, **Moholy Nagy Lászlóra** és a **Bauhausra** bízta, így maradhattak fenn az utókor számára.

Strzemiński kapcsolata 1921 után sem szakadt meg az orosz avantgárral. 1922-ben ő is kiállított az **Első Orosz Művészeti Kiállításon** Berlinben, majd 1925-ben Moszkvában, 1927-ben Leningrádban. Pontosan tudta, mit jelentett a sztálini kultúrpolitika, a kötelezővé tett szocialista realizmus. **1931-ben már arról írt, hogy a kommunizmus nem csupán az avantgárd művészettel áll szemben, de egészében művészetellenes.**

A filmbeli gyanútlanlansága, optimizmusa a háború utáni egy-két évben még érthető lenne. A lengyelek a győztes hatalmakhoz tartoztak. Szabadságot, önrendelkezést, demokráciát reméltek, de Sztálin karmai közé kerültek. 1948-50-ben azonban már nem lehettek illúziói.

A film nem tér ki **Strzemiński** múltjára, de tesz rá utalásokat. Szóba kerül, hogy **Malevics**, **Tatlin** és az orosz kubofuturisták, szuprematisták társa volt, hogy Lengyelországban a két háború között baloldali művésznek számított, az „*a. r.*” csoport, a forradalmi művészek közösségének egyik alapítója volt. A hatalom új urai erre csak legyintenek, hiszen az orosz avantgárd ekkor már évtizedek óta feketelistán volt a Szovjetunióban, és csupán a szocialista realizmus volt elfogadott irányzat. Bár még akad olyan is, történetesen az őt éppen elbocsátó egyik bürokrata, aki lelkesen kérdezi: „*Maga tényleg találkozott Chagall-lal?*”

A filmből csak a jól tájékozott néző tudja összerakni a festő korábbi életének fontosabb mozzanatait. Például azt, hogy felesége is Európa-szerte elismert művész, **Katarzyna Kobro** volt, akitől elvált, de van egy közös gyermekük, **Nika**. A film elején diákok látogatnak a lódzi modern művészetek múzeumába, éppen abba a terembe, ahol **Strzemiński és Kobro alkotásai** vannak kiállítva. Egy tanár meg is kérdezi az egyik 12-14 éves kislányt: *Ők ugye a te szüleid?*



Katarzyna Kobro (1898-1951) kiváló avantgárd szobrász volt, a kubofuturista, szuprematista, konstruktivista orosz iskolából. Ő is **Malevics** és **Tatlin** tanítványa, **Pevsner**, **El Lisszickij** és más avantgárd művészek társa. Moszkvában született, litván-német ősöktől, és amikor 1922-ben **Strzemiński**vel átlépték a lengyel határt, még nem tudott lengyelül. Később mégis a lengyel avantgárd külföldön is elismert alakja lett.

Kobro térplasztikái, térkompozíciói integrálták a dizájn, a festészet, a szobrászat, a grafika, az építészet eszközeit, hasonlóan a rokon európai irányzatokhoz. 1929-től ő is tagja volt a párizsi **Abstraction-Création** csoportnak. Kapcsolatban állt olyan alkotókkal, mint **Piet Mondrian**, **Theo Van Doesburg**, **Marinetti**, **Hans Arp** és mások. Így sikerülhetett megalapítaniuk, együttműködve az „a. r. csoport” tagjaival, az avantgárd művészetet bemutató Modern Művészeti Múzeumot Lódzban, az európai avantgárd számos alkotójától e célra kapott képekkel. **Kobro** részese volt **Strzemiński művészetelméleti munkásságának** is. Együtt dolgozták ki az általuk **unizmusnak** nevezett irányzat elméletét, amely a lengyel konstruktivizmus művészetfilozófiája volt. Az unizmus egyrészt a művészetek (építészet, festészet, szobrászat, a dizájn, a grafika) egységét hirdette, másrészt a művészet és a valóság egyenrangúságát, egymást alakító kölcsönösségét vallották.

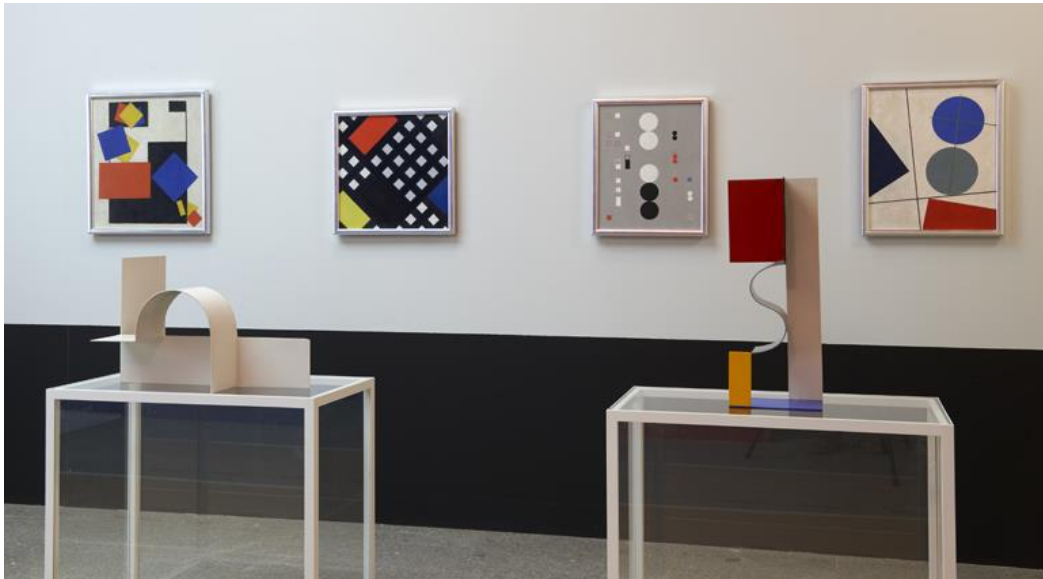


Katarzyna Kobro: Térkompozíció 1928.



Kisplasztikák

A **lódzi Modern Művészetek Múzeumában** létrehoztak egy külön termet saját műveik számára, amelyet **Neoplasztikus Szalonnak** neveztek el. (A 2017-es madridi kiállítás alábbi részlete ennek a rekonstrukciója. Lódzban 1960-ban állították vissza a termet *Strzemiński* eredeti tervei szerint.)



Műveik a madridi Reina Sophia Múzeum 2017-es kiállításán

A filmben egy képsort látunk **Kobro** temetéséről pravoszláv szertartás szerint. A koporsót csupán kislányuk, **Nika** követi. Piros kabátban lépked a koporsó mögött, amiért meg is szólják. A lányka rezzenéstelen arccal kifordítja a kabátját, így fojtva bele a szót a kérértlen erkölcsesőszökbe. Már ekkor öntudatos, zárkózott, a megpróbáltatásokhoz hozzászokott kislánynak látjuk.

Strzemiński nem értesül volt felesége betegségéről és haláláról. Nem véletlenül. **Kobro** nem akarta, hogy ott legyen a temetésén. **Nika** csak akkor tájékoztatja, amikor egy bőrönddel kénytelen apjához költözni.

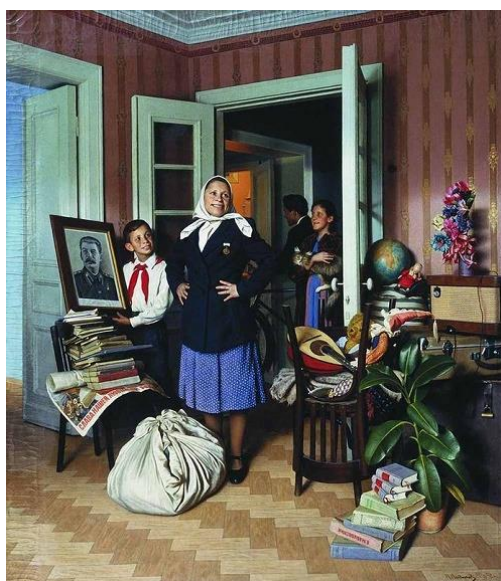


Édesanyja lakását ugyanis azonnal kiutalták egy fontos egyenruhás kádernek, rendőrnek vagy állambiztonsági tisztnek, így neki mennie kellett.



Nika (1936-2001) azonban nem sokáig marad apjával. Feleslegesnek érezi magát nála, nem teljesen alaptalanul. A festő amúgy is zárkózott, és csak a munkájára koncentrál. Másrészt egyik tanítványa, **Hanna** szinte állandóan ott van a lakásban. Az egyetemről kicsempészett írógépen tisztázza **Strzemiński** készülő könyvét a látás elméletéről. Szerelmes a festőbe, és a jelek szerint ezt a körülötte sürgés-forgást egy ideig a férfi is elfogadja, bár hamarosan az ő jelenléte is fárasztóvá válik a számára.

Az apa nem tesz ellenvetést, amikor a lánya inkább az árvaházba költözik. Bár van közöttük érzelmi kapcsolat, nem tudnak kommunikálni egymással. **Strzemiński** megpróbál jó apa lenni, közös programot szervezni a lányával. Elviszi moziba, de ez is balul sül el. A híradó ugyanis a szocialista realizmust propagálja. Amikor a festő meglátja a vetítévasznon **Laktionov** képét az **Új lakásba költözőkről**, dühödten kirohan a moziból.



Tudjuk, bár nem a filmből, hogy **Nika** árván maradva is megállta a helyét. Neves pszichiáter lett belőle.



Amikor **Hanna** megérzi, hogy sürgés-forgása már a festő terhére van, veszi a kabátját és távozik. Alig lép ki a lépcsőházból, letartóztatják. **Strzemiński** ugyanis folyamatosan figyelik. A hatalom célkeresztjében áll, keresik az ürügyet, amivel megszarolhatják, sarokba szoríthatják. **Hannát koholt vádak alapján** veszik őrizetbe. Azt állítják, hogy az írógépen, amelyen **Strzemiński**nek gépelt, felforgató írások is készültek. Majd kajánul felajánlják a festőnek, hogy szabadon engedik a lányt, sőt kecsgetető pozíciót is kap, ha feladja elveit. De nem tudják megtörni.

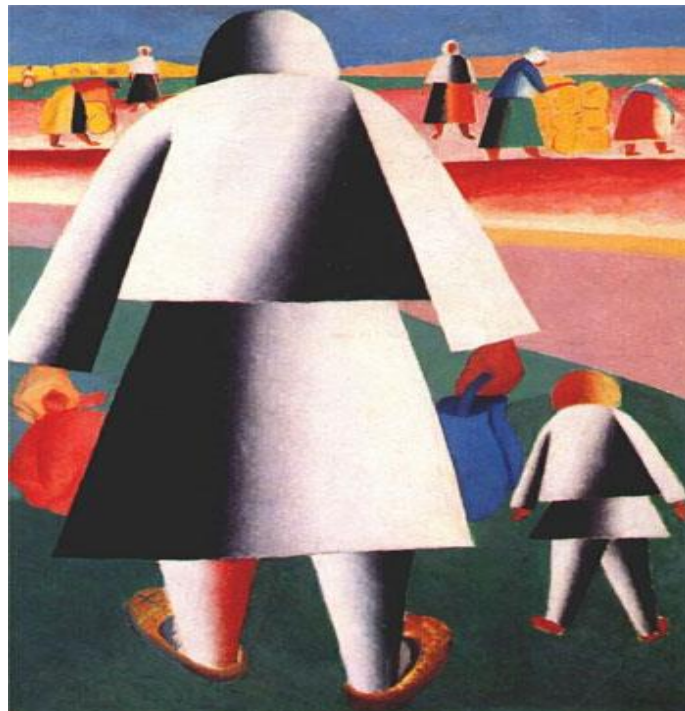
A film eltúlozza Strzemiński kezdeti gyanútlanágát. A valóságban pontosan tudta, milyen erőszakos a sztálinista kultúrpolitika. Egyúttal felnagyítja a valósághű ábrázolás kérdésében is a festő elutasítását. Strzemiński a valóságban inkább Malevicshez hasonlóan kereste a nonfiguratív festészet és a realizmus közelítésének lehetőségeit.





Tájkép. Kalászos 1950.

A kreativitás szempontjából **Malevics** kísérlete sikerebb volt. Az általa **szupronaturalizmus**nak nevezett irányzat eredetibb kísérlet volt, mint lengyel tanítványáé. Volt benne valami mosolyogtatóan bumfordi, kedves és igaz.



Aratáshoz (Marfa és Vanyka) 1928-29.

Nem is hozta meg a remélt eredményt, nem szerelte le a hatalom fenekedését ellene. Hasonlót tapasztalhatott *Strzemiński* is.

Wajdánál nincs szó *Strzemiński* kompromisszum-keresésről. A filmben záporoznak rá a kisszerűbbnél kisszerűbb aljasságok, gátlástalan szemétkedések, bosszútól és kajánságtól

búzló megalázások. Hirtelen fészkelődni kezdek a székemen az üres moziteremben. Álljunk csak meg. Ezt a **kicsinyes, arrogáns, gátlástalan gonoszkodást** én nem az ötvenes évekből ismerem. Nyolc-tíz éves koromból elég jól emlékszem a korszak légkörére. A kulisszák, a hanghordozás, a parádék, a fülsiketítő hangszórók, a hazugságok mind **grandiózusak, patetikusak** voltak, vagy legalábbis annak akartak hatni. Reggeltől estig dinamizmussal telve **ünnepezték a szocializmus hatalmas győzelmeit** a termelés és a békeharc frontján. Máig visszhangzik a fülemben az ércesen és agresszíven patetikus hanghordozás, a színjáték, a hangszórók, a csinnadratta. A fenyegetés és a leszámolás is grandiózus akart lenni: tömeges letartóztatások, tömeges eltűnések, agyonverés, akasztás, főbelövés, névtelen sírba temetés.

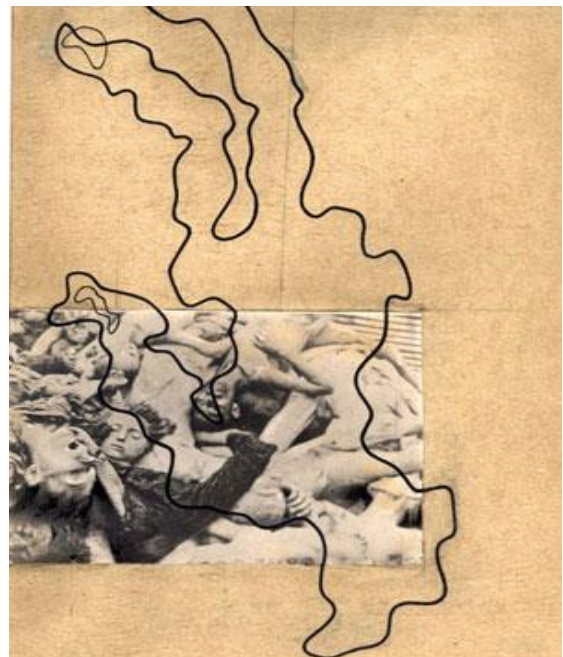
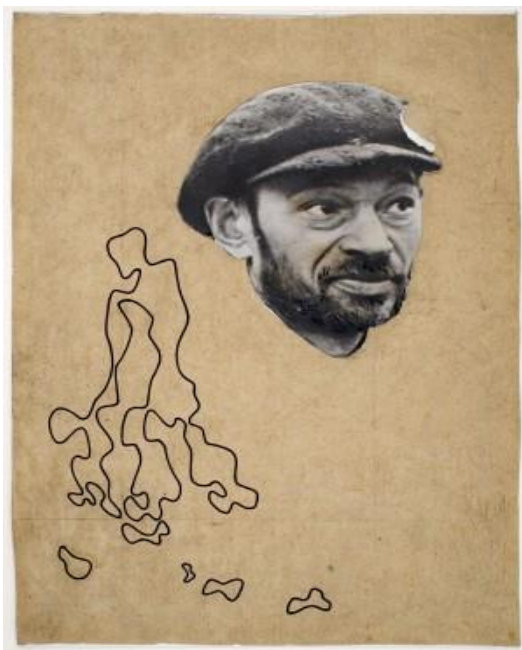
A filmbeli kisszerű sunnyogás, kárörvendő, aljas, gyáva, alattomos, pimasz, kivagyikikészítés **nem a háborúban győztes sztálinizmus stílusa**, sokkal **inkább a 70-es évek kádárizmusáé és a mai Magyarországé**. Ezen a ponton lesz egyértelmű, hogy a film nem a sztálinizmusról, hanem annak **törpe utánzatáról, a mai Lengyelországról szól**. A lopakodó, sunyi, aljas, kisszerű kútmérgezésről, az életet gonoszkodásból, hatalom- és bosszúvágyból, kisebbségi komplexustól üzve, kielégíthetetlen bírvágyból és irigységből élehetlenné tenni akaró **mai zsebdiktátorok agresszív és gátlástalan garázdálkodásáról** szól. És akkor már hirtelen fontosak lesznek azok az apró részletek is, amelyek eddig fölöslegesnek tűntek. A kicsinyes rosszindulat és részvégtlenség jelenetei, amelyek **az átlagemberek morális gátlásainak felfelőléséről** tanúskodnak. A beszólás a temetőben az árván maradt kislány öltözkészéről, a már kitálatat levek visszaöntése a fazékba, az éhező nyomorék iránti közöny, sőt a gyomorhajos gyönyör, hogy én, a senki, most jól megalázhatlak. Így folyik **a nép megrontása**, morális tartásának széttúzása, **cinkossá tétele**, zajtalanul és pusztítóan.

A szívtelenség, a szabadjára engedett gyűlölködés, a visszaélés a nevetségesen kis hatalommal torz elégtétel a kisemmizetteknek. Ez az, amit koncként odavetve kapnak **valódi szabadság és méltóság helyett**. És mindez egy magát katolikusnak tartó, hitére oly büszke országban. És **Wajda** nem fukarkodik a szembesítéssel. A **társadalom morális összeomlása** a második világháború alatt is fokozatosan következett be, emlékeztet **Wajda** a párhuzamra, és ez a háború utáni években még csak fokozódott.

Amikor a festő egyik volt tanítványa kivándorolni készül Izraelbe, megkérdezi tőle, nem vihetné-e magával annak a sorozatnak néhány darabját, amelyet a művész a lódi gettóban elpusztult zsidók emlékére készített 1945-47-ben „**Zsidó barátainak**” címmel. **Strzemiński** előveszi a **tíz fotómontázsból álló** dossziét, végiglapozza, majd kiteríti őket az asztalra. **Wajda** fontosnak tartja, hogy a nézők is jól lássák őket.

A sorozat elkészítésének okát és üzenetét a 3-as számú kép címe foglalja össze talán a legpontosabban: „**Elítélem Káin bűnét és Ham vétkét**”, vagyis a **gyilkosságot, és a kiszolgáltatottak megalázását**.

A sorozat a háború után felizzó **lengyel antiszemitizmus ellen szólt**. A táborokból, a halál torkából visszatérő zsidókat gyakran véres atrocitások, pogromok fogadták szülőföldjükön, ahogy kisebb településeken szörványosan **Magyarországon is (Závada Pál: Egy piaci nap, Török Ferenc filmje, az 1945 – Szántó T. Gábor írásából)**. **Wajda** fontosnak tartotta, hogy a **Strzemiński**ről szóló filmben ez is jelen legyen, hiszen **a lengyel szélsőjobb** ma tabuként, sőt **koholmányként kezeli** ezt a témát, és megbélyegzi azokat, akik nem így tesznek. **Hasonlóan a törökökhöz, akik az örmény népirtást tagadják**. Tudjuk, hogy még **Orhan Pamuk** Nobel-díjas író is több ízben eljárás alá vonták Törökország megrágalmazásának vádjával.



A ráismerésnek ezen a pontján már **a film címe is mélyebb értelmet kap**. A jelentés első síkján a **powidoki/afterimage** arra a fiziológiai jelenségre utal, amely az emberi szem működésének sajátja. A látott dolgok képe a szemhéjunkt lezárása vagy másfelé tekintés után még néhány másodpercig a szemünk elé vetül. **Vajon látvány vagy fiziológiai emlékkép, amit látunk, a múlt az, vagy a mai lengyel (magyar) valóság? A lényegük egyívású.** Erről szól a film. Már a cím is erre figyelmeztet. Kár, hogy magyarul az **Emlékképek** nem hordoz utalást erre a jelentésre. Az **utóképek** pontosabb lenne. Szokatlansága elgondolkodtatná a nézőket, bár a filmforgalmazás szempontjából talán furcsa volna. Így azonban üres nézőtér előtt pereg a film, leginkább a koradélutáni órákban a művész mozikban. Talán nem szándéktalanul. A furcsa cím jobban felkeltene az figyelmet, a recenzióknak

nyomatékosabban kellene szólniuk a film valódi üzenetéről. Vagy ez nem is cél? **Nem játszani egy Wajda-filmet nem lehet. De így lehet egyszerre bemutatni és eldugni a közönség előtt.**

Pedig nem ártana idehaza is figyelniük **Wajda** Kelet-Közép-Európát értelmező gondolataira. Wajda számos nemzeti és emberi kataklizmát élt át és vitt filmre a *Csatornától* a *Hamu és gyémánt*on át az *Ígéret földjéig* (amely szintén Lódzban játszódik), a *Márványemberig*, a *Vasemberig*, a *Katynig*, és kilencven évesen, a halála előtti hónapokban azzal vett búcsút kortársaitól, hogy figyelmeztet: **ismét csapdában az ország (a térség).** És most **nincs kire mutogatni**, ezt mi magunk hoztuk össze magunknak. És még vakok is vagyunk, hogy észrevegyük, sőt **még részt is veszünk a szabadságunk lerombolásában.**

Wajda sosem volt önmaga epigonja. Minden történet, minden téma új formákra, új filmnyelvre készíti. Ez az *Emlékképek*re is igaz. **Operátőre Pawel Edelman**, akivel a *Pan Tadeuszt* és a *Katynt* is forgatta, és aki **Polanski** operátőre volt a *Zongorista* forgatásakor. Az *Emlékképek*ben a legmodernebb **digitális technika** alkalmazásával komponálta meg **Wajda**val együttműködve a tereket, a megvilágítást, a színeket, és segítette a főszereplő **Boguslaw Linda** játékát a félkarú, féllábú hős megjelenítésében.

A **felütés** a filmben a szabad természet, a tágasság, a kék ég, a zöld domboldal, **egy 19. század végi plein air idill.**



A festőnövendékek szétszóródtak a tájban, a festőállványaik mellett állnak vagy a fűben üldögélnek. Süt a nap. Egy új növendékjelölt érkezik Varsóból, **Hanna**, keresi a mestert, aki a dombtetőn áll két mankójával. Most látjuk először, hogy **fél lába van és a balkarja csonka.** Hogy tudna lebecsülni a jövővény fogadására? Egy kis zavart tanácstalanság.



Mire azonban a jövevény elindulna a mester felé, ***Strzemiński*** nevetve az oldalára fekszik, **mankóit magához ölelve legurul a füves, lankás lejtőn** a völgybe. Több sem kell a növedékeknek, mind kacagva görgetőznek a tájban.



Strzemiński még néhány szál mezei virágot is hoz magával a dombtetőről, amelyet átnyújt új diákjának.



Vidámabban, felszabadultabban, naposabban már nem is kezdődhetne a film, hogy azután egyre **szürkébb, sötétebb, zártabb** legyen a képek világa, ahogy haladunk előre az időben.

A látvány és a színszimbolika szempontjából fordulópont az a jelenet, amelyben *Strzemiński* a szobájában fest, és hirtelen valami áthatolhatatlan, természetellenes **vörös szín önti el a vásznat, az egész szobát.** A megfejtés egyszerű, a ház homlokzatát egy **hatalmas vörös zászló** takarja el, éppen most húzzák fel, **rajta egy óriási Sztálin-kép.** Szinte megvakulunk a vörösségtől a festővel együtt, aki dühösen az ablakhoz ront, és a **mankójával egy ablakszárnyai rést vág a zászlón,** hogy visszakapjon valamit a természetes fényből. Az ünnepség rendezője azonnal riasztja a rendőröket. A **markos rendcsinálók** berontanak a lakásba, és a két mankóval a szobában álló embert **brutálisan fellökik.** A festő tehetetlenül a földre zuhan és elterül.



Ez **kálváriájának valóságos és egyben szimbolikus kezdete.** Valóságos, mert **azonnal letartóztatják,** felfigyel rá az **államvédelmi hatóság,** és többé nem is veszíti szem elől. Pedig ekkor még el sem kezdődött a **harc a művészi szabadságért a szocialista realizmus béklyója ellen.** Legfeljebb **jelképesen: a mindent elöntő vörös ellen a természetes fényért.** E jelenet után azonban a **lerohanás, bekerítés, a földre zuhanás és elterülés** számos képletes és valóságos változata kíséri a festő útját a zárlatig, az áruház kirakatában kiterítve fekvő testig és a kórházi ágyon beteljesülő haláláig.

A jelenet a vörös zászlóval emblematikus mind a színek, a látvány, a brutális akció, mind a következmények miatt. Hol vagyunk már az idilli plein air világtól. Az agresszív vöröset követik az **egyre keményebb, szürke, barna és zöld dominanciájú,** emberekkel zsúfolt belső terek. A főiskolán a viták (és fejtágítók), a nyílt szavazások elmarasztalásokról és kizárásokról a teljes **kirekesztettségig és megfosztottságig.**



Strzemiński felszólalása a művészi szabadságról a kulturális miniszter szocialista realizmusról szóló tájékoztatóján



Nyílt, manipulatív szavazás *Strzemiński* kizárásáról

Bogusław Linda intenzív és mégis visszafogott játéka nélkül aligha lenne az *Emlékképek* ilyen mély és nagy hatású alkotás. Két mankóval, sérülten is impozáns és méltóságteljes. **Visszafogottsága**, magába fordulása ellenére átsüt az alakján, arcán az **intenzív belső élet**, a **tanítás és a művészet szeretete**, a művészet és az élet összefüggéseit kutató elmélyültség.



Diákjai bemutatják festményeiket az elbocsátott Strzemiński lakásán

Üldöztetése során pedig megmutatkozik **jellemének ereje, elszántsága**, a zárkózottságán is átsütő **harag és keserőség**. Emberi kapcsolatait póztalan, tartózkodó odafigyelés jellemzi, bár az alkotásba merült magány a természetes közege. **Linda** játéka hitelesen követi **Strzemiński** sorsának ívét a domboldalon játékosan, nevetve leguruló, az életet még sérülten is nyitottan megélő művésztől az éhes állatként a tányért kinyaló megalázottságig, miközben mégis konokul **őrzi** létezése lényegét, a **művészi szabadságát**. Hitelesen és szinte eszköztelenül jeleníti meg mind a **pusztulás felé haladást**, mind a **rendíthetatlenséget**.

Wajda *Strzemiński*-értelmezése a legfrissebb lengyel és nemzetközi kutatásokra támaszkodott. A 2010-ben Lódzban megrendezett **életmű kiállítás** címe a film két alapeszméjét előlegezi meg. Angolul: "*Afterimages of Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art*". Az egyik fókusz a látás elméletéből kiinduló koncepció, **az utókép művészetfilozófiai koncepciójának** tárgyasulása a műalkotásban, a másik a **művészet és az élet**, a művészet és a valóság **egyenrangú, kétirányú viszonyának** tétélezése, a **művészet létet formáló szerepe**.

De talán rejtett **személyes vonatkozása** is van a filmnek. **Wajda** maga is **festett**, képzőművészeti akadémiaára járt Krakkóban, **1949-52 között** pedig **a lódzi filmfőiskolán tanult**. **Épp akkor volt a városban, amikor a film játszódik**, amikor *Strzemiński* kálváriája elkezdődött, majd tragikus véget ért. Szeme előtt kellett mindennek megtörténnie. **Egyidős volt a festő tanítványaival**, és ki tudja, hogy élte meg a festő sorsának alakulását. Érzett-e valami ifjonti lelkifurdalást a nagy művész méltatlan meghurcoltatása miatt? Tehettek volna-e többet a fiatalok érte? Vajon sorsának tanulságait tudatosan vagy öntudatlanul beépítette-e pályája során a hatalommal kialakított viszonyában?

Wajda nem búcsúzott az élettől, a pályától, a lengyel valóságtól derűs meglegegedettséggel, hanem ahogy a pályáján mindig, a **kulcskérdések értelmezéséhez nyúlt**. Azt vallotta, hogy "*A Jóisten két szemet adott a rendezőnek – egyet, hogy a kamerába nézzen, és egy másikat, hogy mindarra riasszon, ami körülöttünk zajlik.*" Most arra figyelmeztet, hogy 1990-ben azt

gondoltuk, mint 1945-ben: vége egy korszaknak, vége a kilátástalanságnak, **eljöhet, amire vágytunk, a szabadság**. Az *Emlékképek* ennek a reménynek a törekénységére emlékeztet. Arra, hogy **ismét zsákutcába tartunk**, de most **mi magunk manőverezzük bele magunkat**, minden **külső kényszer nélkül**. A felelősség pedig azoké is, akik a hatalmon lévők manipulációjától hagyják magukat elvakítani.

