

Bárdos Judit: Dante a filmvászonon

Dante *Isteni Színjátéka* olyan nagy hatású és annyira képgazdag, a fantáziát megmozgató mű, hogy szinte megfilmesítésért kiált. Sok kísérlet történt erre. Igazi filmadaptációja nincs. Legszebb, stilizált feldolgozását egy olasz némafilm nyújtja. Másképpen is hatott a filmművészetre, inspirálóan.

Valamennyi feldolgozás a Pokol megfilmesítésére vállalkozik. Látványosabb a kárhozat világa, mint a Purgatóriumé, vagy a Paradicsomé? Jobban megmozgatja a filmalkotók fantáziáját és várhatóan majd a nézőkét is? Ezt látszik igazolni, hogy Vittorio Gassman és Roberto Benigni, amikor Tv-feldolgozásban Dantét mondanak, felolvassák a Purgatórium és a Paradicsom énekeit is, de ezek nem filmek, hanem színészi, előadóművészi teljesítmények.

1911-ben készült az első némafilm, De Liguoro a *Pokol* című filmje.

Milyen folyamat része a *Pokol* megszületése, és milyen igényeket elégít ki?

Az első filmvetítések (1895) után egész Európában évekig sikeresek a pár perces rövid filmek, a mozgást, a mindennapi élet apró eseményeit, az „ellesett életet” rögzítő filmek, és a burleszkek (Lumière-fivérek), és Méliès trükkökkel teli, látványos, festett díszletek között játszódó, a színház és a cirkusz világával rokon fantáziafilmjei. A mozi elsősorban mint technikai találmány és mint mindennapi szórakozás bűvöli el az embereket, eleinte az értelmiség által kissé lenézett szórakozás.

1905 körül már érződik a hosszabb, nagyobb lélegzetű filmek, a bonyolultabb narratívák iránti igény. Ezt Olaszországban érzékelik először. Franciaország mellett itt forgatnak először hosszabb, többtekerces filmeket. Ekkor, néhány évre (1905-től az 1910-es évek közepéig), az olasz film átveszi a vezető szerepet a franciától. Ezt megkönnyíti, hogy a külső felvételekhez bőven állnak rendelkezésre szép, természetes díszletek, az antik világ felidézésére alkalmas helyszínek és épületek, valamint statiszták is. Monumentális történelmi-kosztümös filmek születtek így, látványos díszletekkel és jelmezekkel, nagy tömegek mozgatásával. E filmek mintájául szolgáltak az amerikai filmnek, Griffith hatalmas történelmi tablóinak is, és filmnyelvi újításokat is hoztak. Az olasz rendezők filmtémákat merítenek az ókori történelemből (Maggi: *Pompeji utolsó napjai*, Pastrone: *Trója eleste*, De Liguoro: *Odysszeusz*, Pasquali: *Julius Caesar*, Ambrosio: *Karthagói rabszolga*, Pasquali: *Spartacus*), azután a későbbi olaszországi történelemből, a szabadságharcok idejéből (Maggi: *Aranylakodalom*, Fosco: *Napóleon*) és az irodalomból (Guazzoni: *A megszabadított Jeruzsálem*, De Liguoro: *Pokol*), valamint Zola, Dumas, Shakespeare, Schiller, Manzoni, Tasso, Homérosz műveiből. Mario Caserini például filmet készít Antigonéről, Othellóról, Macbeth-ről, Romeo és Júliáról, Hamletről, Cidről.

E korszak két legnagyobb sikere Enrico Guazzoni *Quo vadis?*-a 1913-ból, Sienkiewicz regényéből (mely grandiózus képet alkot Rómáról Nero és a keresztényüldözések idején), és Giovanni Pastrone *Cabiria* című filmje 1914-ből (egy látványos történelmi film a római-pun háborúról, Hannibál átkeléséről az Alpokon). Az egyik első, egész estét betöltő, hosszú játékfilm az olasz nemzeti filmgyártásban De Liguoro *Pokol* című filmje volt, 1911-ből¹. A *Pokol* nagyon sikeres volt Franciaországban, Németországban, Spanyolországban és az Egyesült Államokban is.

A filmgyártás sikeres üzletág lett, és a producerek, a gyártók, a forgalmazók (a rendezők nevét ekkor még nem jegyezték) a tőkét befektetve megismételni, majd növelni kívánták a sikert. Vajon miért támadt ekkor igény hosszabb, cselekményesebb, történelmi-kosztümös film vagy irodalmi adaptáció iránt?

¹ Giuseppe De Liguoro: *L'Inferno*, (*Pokol*), Milano Film, 1911.

A filmen kívüli okok közül elsőként azt a művészetszociológiában közismert tényt említtem meg, hogy mindazokban az országokban nagyon fontos a film -- a szórakoztatás mellett a felvilágosítás, a propaganda és az ismeretterjesztés szempontjából is -- amelyekben hatalmas írástudatlan tömegek vannak. Ez magyarázza a film rendkívüli előretörését a tízes és a húszas években az USA-ban és Oroszországban, valamint azokban az országokban is, amelyekben nem magától értetődő az írástudás. Ez utóbbiak közé tartozik Olaszország is. Ugyanakkor a XX. század elején hatalmas igény van a szórakozás iránt, nagyon népszerű a *laterna magica*, a cirkusz, a mutatványosok világa, a „spettacolo”, az előadás és a látványosság minden formája. A nagyon rövid korai némafilmeken egyáltalán nem volt felirat, tehát a film azok körében is népszerű volt, akiket a mozgás, a látvány, a technikai csoda kötött le. Ezért van jelentős szerepe a történelmi-kosztümös és az irodalmi témájú filmeknek: a némafilm alkalmas arra, hogy Biblia Pauperum legyen a XX. században. Elmeséli a bibliai, a történelmi és az irodalmi történeteket, közérthető, népszerű formában, később rövid feliratok, *inzertek* közbeiktatásával (melyeket külföldi forgalmazás esetén le kell fordítani, de ez még viszonylag olcsón megoldható, a némafilm még nemzetközi nyelv marad, ez a helyzet radikálisan majd csak a hangosfilm megjelenésével változik meg). Így tesz szert a film egyfajta pozitív, felvilágosító-propagandisztikus jelentőségre, és ezzel egyúttal elfogadhatóvá válik a társadalmi elit és az értelmiség számára is. Másrészt az által válik szalonképessé, hogy megszabadul az alsó néposztályok olcsó, lenézett, vulgáris szórakoztató eszközének kétes dicsőségétől, a középosztály elfogadott szórakozásává válik. Így már nem kell zavarba jönnie a moziba járáson kapott intellektuelnek, sőt, foglalkozhat a filmmel, akár forgatókönyvíróként (a *Cabiriá-t* például D'Annunzio jegyzi), akár írhat róla újságíróként, kritikusként. Az értelmiségiek számára pedig a ráismerés örömét is nyújtja a film: azt az élményt, hogy a számára ismert történeteket most vizuálisan is felidézheti, újra átélheti. Így például egy Dante-adaptáció egyszerre jelenthet élményt annak, akinek csak halvány emlékei vannak az iskolából Dantéről, és a literátus embernek, aki ismeri a történeteket és arra kíváncsi, hogyan jelennek meg ezek a történetek vizuálisan. És ha némafilmről van szó, akkor nemcsak az olasz, hanem az angol, a francia, a német nyelvű közönség számára is nyújtja ezt az élményt.

És ekkor új, esztétikai probléma születik, és egy narrációs probléma is. Ha a film konkrétan megjeleníti azokat a szereplőket, helyszíneket, történeteket, akik, amelyek addig csak kinek-kinek a képzeletében léteztek, akkor ezzel leszűkíti a képzelet számára adott teret, túlságosan konkrétá tesz mindent. Ezért hatnak sokszor kiábrándítóan a filmre adaptált irodalmi művek. Többé nem képzelhetem olyannak Madame Bovaryt, vagy Anna Kareninát, amilyennek akarom, hanem csakis olyannak láthatom, amilyennek a kamera mutatja. Másrészt a film konkrét vizuális közegében nehéz absztrakt fogalmakat érzékeltetni, magas absztrakciós szintet létrehozni, azaz elérni, hogy a kamera által mutatott táj több legyen önmagánál. Azt, hogy több legyen, mint egy hegy, vagy egy erdő, vagy egy folyó, hogy a Poklot, vagy a Styx folyót lássuk benne! Ezt a stilizációt mindenesetre könnyebb megteremteni a némafilm csak vizuális közegében, mint a hangosfilm audiovizuális közegében. A némafilmben azonban az a narrációs probléma jön létre, hogy nem magától értetődőek az egyes jelenetek közötti összefüggések a néző számára, ezért gyakran meg kell szakítani a vizuális folytonosságot a feliratokkal. Mindezekre a problémákra De Liguoro filmjével kapcsolatban majd visszatérek.

A nézők mégis újra meg újra látni szeretnék a filmvászonon az ismert történeteket, mert a kép sokkal szuggesztívebb, mint a szó. Megismerni, vagy újraélni kívánják az ismert, vagy csak hírből ismert narratívákat. Regényekből, vagy drámákból lehet adaptációkat készíteni: a jellemeket felidézni, a cselekményt elmesélni, és a kor atmoszféráját megteremteni. Egy olyan különleges műfajú irodalmi mű esetében, mint az *Isteni színjáték*, inkább illusztrációkról beszélhetünk, mint adaptációkról. Ezek a filmek képekkel, képek sorával illusztrálják a

feliratokban közölt, vagy elhangzó szöveget. Az igazi adaptáció az, ami az irodalmi mű egy lehetséges interpretációját nyújtja, és autonóm filmnyelven mondja el a történetet, nem pedig a szüzsét ismétli meg. Valóban nagy irodalmi művekből ritkán készül igazán nagy film, a közepesek alkalmasabbak a megfilmesítésre. A műfaji kérdés mellett ezért is nehéz Dantét filmre adaptálni.

Azonnal, amint technikailag és pszichológiailag lehetségessé vált a hosszabb filmek készítése és befogadása, és a nézők kezdtek hozzászokni a bonyolultabb összefüggések megértéséhez, a montázshoz, máris, már 1909-ben megszületett az ötlet, hogy filmet kéne forgatni Dante *Pokol* című művéből. Két rivális cég is forgatni kezdett (a *Milano* elődje és a *Helios*). 1909-ben elkészült egy reklámfilm a *Részletek a dantei pokolból* címmel, majd csaknem három éves forgatás után, 1911-ben a Milanóban készült el a *Pokol (L'Inferno)* című film. 1911 márciusában mutatták be Nápolyban.

A film alapját így határozták meg: „Szüzsé: Dante *Isteni Színjátékából*”.

A film alkotói Francesco Bertolini, Adolfo Padovan és Giuseppe de Liguoro voltak, más források szerint rendezője csak De Liguoro volt. Operatőre Emiliano Roncarolo. A színészek között szerepel Giuseppe De Liguoro is, ő játssza Ugolino szerepét. Ma természetesen zenekísérettel (hangcsikkal) játsszák a filmet. A British Film Institute által restaurált, 2004-ben kiadott digitális változaton Edgar Froose² zenéje hallható.

Rátérve most De Liguoro filmjének az elemzésére, melyet a legjobb Dante-filmnek tartok, vizuális és hangulati egységét emelem ki. A (D'Annunzio által készített) feliratok felidézik az eseményeket, megnevezik a szereplőket, bűnüket és büntetésüket, az összekötő-narratív és a magyarázó funkció mellett betöltik a dialógus és a kommentár szerepét is, mégis elég rövidek, tömörek. Ez fontos, mert az *inzertek*nek nemcsak informatív jelentőségük van, hanem a film ritmusának is meghatározói. A képet megszakító feliratok (és a ma hallható zene) nem vonják el figyelmünket a képről, hanem elősegítik annak befogadását, a hangulati egység megteremtését.

Gustav Doré Dante-illusztrációi ihlették a film képi világát. A gomolygó füst, az expresszív világítás és a meztelen emberek tömegének vonaglása, vergődése teremt meg a *Pokol* alaphangulatát. Nagyon ritkán látunk szűk (second vagy premier) plánokat, többnyire bő plánból, kistotálból vagy totálból, távolról figyeljük az eseményeket. Ez teszi lehetővé, hogy az emberek meztelenül mutatkozzanak, például hátulról, félprofilból látjuk azokat, akik Kháron ladikjára várnak. A *Pokol* tornácán lakozó, vagy a *Pokolban* sínylődő, névvel és sorssal bíró embereket sem hozza gyakran közel a kamera, sem Kleopátrát, Helénát, sem az ókori tudósokat, bölcseket, költőket, filozófusokat, Homéroszt, Horatiust, Ovidiust, Arisztotelészt. (Közletről – ezért nem is teljesen meztelenül – látjuk viszont a *Pokol* szörnyeit, például Minósz, Cerberust). Távoli felvételt kapunk a csak deréktől látható testekről, és a fejeikről is. Totál plán sugallja az időtlenséget és a mozdulatok állandóságát, például mindig totálból van felvéve a jellemző testhelyzet, a repülés, vagy ellenkezőleg, a fekáliába merülés, a tűzbe vetettség, a jégbe dermedtség), vagy az a mozdulat, amikor visszatuszkolják a bűnösöket a forró üstbe, és azok a mozdulatok, amelyeket az örök kárhozatra ítélték folyamatosan végeznek, például ahogyan követ görgetnek. Gyakoriak az átlósan komponált képek, és az osztott képmező. Vergilius és Dante sokszor felülről, vagy oldalról nézi az eseményeket, a néző szemszögéhez kicsit hasonlóan, ezzel kissé felül is emelkedve rajtuk.

A távoli plánokon és a mozdulatok ismétlődésén kívül a megvilágítás és a tájbrázolás is hozzájárul a stilizáció létrejöttéhez. A fekete-fehér film maga elvontabb, stilizáltabb, absztraktabb közeg, mint a színes film heterogén világa. Ebben a filmben különösen indokolt (persze magán a technikai adottságon túl) a színek hiánya, mert a *Pokolban* nincsenek színek. Amikor Dante és Vergilius megkezdik alászállását a *Pokolba*, a kép elsötétedik. Amikor

² Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro: *L'Inferno (Pokol)*. British Film Institute, 2004. Music composed and performed by Tangerine Dream, Edgar Froose and Jerome Froose.

feljönnek, a kép kivilágosodik. A sötét és a világos kontrasztja, a sok fehér folt, az erős megvilágítás, a gyakori ellenfény a ködgomolygás képzetét kelti, ez által is eltávolítja a filmképet a közvetlen, naturális valóságábrázolástól.

Hogyan válik stilizálttá a táj? Hogyan teremti meg a rendező és az operatőr azt a distanciát, hogy nem konkrét hegyet, völgyet, erdőt, folyót látunk, hanem magát a Poklot? Ködbe burkolnak mindent és elbizonytalanítják a körvonalakat. Még az alászállás előtt markáns jelzést kapunk arról, hogy stilizált világban vagyunk, nem magában a természetben. A hegyoldal meredekebb a természetesnél és ködbeborult, a hegyek kontúrja elmosódott, a völgyben is gomolyog a köd. Magában a Pokolban azután, a tűz, a víz, a forró láva jelenlétében még hangsúlyosabbak a bizonytalan, elmosódott körvonalú, gomolygó, foltszerű hatások. Folyamatosan köd, pára, vagy füst lengi be a tájat, tölti be a képet.

A tömeg és az egyes emberek mellett különleges lények is megjelennek a filmképen, nem ködbe burkolva, hanem konkrét körvonalakkal: tollas és szárnyas lények, kígyók, hársziák, fúriák és Geryon hullőszerű figurája. Ezek a képi megoldások csaknem a mai science fiction filmnyelvét vetítik előre. Éppúgy, mint a film trükkök: a röplő lények, a szélvész, mely Paolót és Francescát röpíti a néző felé, Anteusz mozdulata, amellyel átteszi Dantét és Vergiliust a túlsó partra, Bertran de Born, amint kezében viszi a fejét, valamint a Lucifer szájából kilógó lábak. E trükkök segítségével néha kilépünk a ködös, homályos térből, eltávolodunk a közvetlen helyszíntől, rálátást nyerünk, ezáltal egy kis groteszk mozzanat is vegyül a képbe és ilyenkor mindig élesek a kontúrok, mint például abban a jelenetben, amelyben Odüsszeusz és Diomedesz egy árok két partjáról beszélget egymással.

Az idő ábrázolásában is kettősség figyelhető meg. A jelenetek többsége időtlenséget sugall, de van néhány jelenet, melyben megelevenedik egy-egy történet, például Ugolino-é és Pier della Vigna-é (a látványos megvakíttatásé). A flashback-ek más stílusúak, mint a film nagy része. A történelmi-kosztümös filmek látványos, aprólékosan részletező stílusában beszélnek el az adott szereplő történetét.

A távolság, a megvilágítás, a stilizált táj elősegíti az egységes képi világ létrejöttét. Ezért ez a film közel áll ahhoz, hogy adaptációnak tekintsük. Abban az értelemben, hogy autonóm filmnyelven, egy Doré ihlette vizuális nyelven eleveníti meg Dante művének világát.

Számos TV-adaptáció is született Dante művéből. Olyanok is, melyekben egy nagy színész, minimális rendezés mellett elmondja a szöveget: *Gassman olvassa Dantét*³, és *Benigni olvassa az Isteni színjátékot*⁴. Ezek a művek a legalkalmasabbak a „Biblia Pauperum” szerep betöltésére. Azokkal is megismertetik, azok számára is élménnyé teszik Dante művét, akik talán sohasem olvasták végig azt, és azok számára is, akiknek a ráismerés, az újraélés örömét nyújtják. Ezek a produkciók népszerűek, sikeresek. Benigni nagyon nagy sikert aratott azzal, hogy az utcán szavalta Dantét. Én azonban sem ezekre, sem a számtalan színházi és musical-adaptációra nem térek itt ki bővebben. Az utóbbiak a szövegmondáshoz képest az ellenkező végletet képviselik: annyi vizuális és hangeffekttel, zenével, táncsal halmozzák el, körítik, díszítik az előadást, hogy maga a szöveg ezek mellett háttérbe szorul.

Van azonban egy TV-produkció, mely kísérletet tett Dante művének a film nyelvére adaptálására. Peter Greenaway és Tom Phillips 1988-ban TV-sorozatot⁵ készített a *Pokol* első néhány énekéből. Premier plánban látjuk Bob Peck-et Dante szerepében és John Gielgud-ot Vergilius szerepében, amint mondják a szöveget. Mögöttük, a kép háttérében, majd a kép előterében megelevenednek a képek, melyek illusztrálják a szöveget. A kép párducot, majd oroszlánt, farkast, végül agarat mutat, azután meztelen testek mozgását, vonaglását, szenvedését, közelről, színesben. Közben megszakítja a képek áradatát egy-egy szakértő

³ *Gassman legge Dante*, RAI, 1994.

⁴ *Benigni legge la Divina commedia*, RAI UNO, 2006-2007

⁵ Peter Greenaway, Tom Phillips: *TV-Dante*, mini series, 1989.

közelképe. Történész, művelődéstörténész, klasszika-filológus, biológus, pszichológus magyarázza el, mit jelentett a Dante-korabeli ember számára a párdúc, az oroslán, a farkas, az agár, hogyan képzeltek el a túlvilágot, valamint azt, hogy mit kell tudni a darázscsípésről és a csillagokról, ki volt Vergilius, Arisztotelész, Homérosz, mekkora teher a lélek számára a reménytelenség. Óhatatlanul redundancia jön létre: elmondják, megmutatják és el is magyarázzák ugyanazt. Mivel nincs egynemű közeg, nincs stilizáció, mindez töredékek halmaza marad, nem jön létre semmiféle koherencia, semmiféle intenzitás.

A képek nemcsak a Pokol tornácán méltóságteljesen sétáló ókori tudósokat és a Pokol köreiben szenvedő testeket mutatják, színes sávok és fényhatások, computeres animációs és digitális trükkök intenzív váltakozása közepette, hanem szándékos anakronizmussal sok-sok máshonnan vett, mai képet is: neonfényes kocsisorokat, magzati ultrahang-felvételeket, grafikonokat, táblázatokat, könyvhalmokat. Néha felfedezhető az összefüggés a felidézett ének és a mai információ között, például Paolo és Francesca jelenetét egy meteorológiai jelentés előzi meg. Ha van is összefüggés, a kommentárok nem adnak hozzá sem intellektuális, sem érzelmi többletet a mondott szöveghez, sőt, didaktikus voltukkal inkább csökkentik a nézőben a feszültséget. Például, amikor elhangzik a „Ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!”, akkor húsz nyelven megjelenik a „remény” szó, mindegyik a kép négy sarkában, négyszer, majd mind a húsz szót, egyenként négyszer, áthúzzák.

Greenaway-t, a posztmodern filmrendezőt ekkoriban a „multimedia project” foglalkoztatta. Az, hogy minél több és minél heterogénebb közeg bevonásával jelenítsen meg műalkotásokat. A kilencvenes évek elején digitális video installációkat készített klasszikus festményekből és operákból.

Rátérve az utolsó kérdésre: beszélhetünk-e Dante hatásáról a filmművészetben? Vannak-e filmek, melyek nem Dante-adaptációk, de Dante hatását mutatják? Természetesen nem az olyan filmekre gondolok, melyek címében, vagy cselekményében szerepel a „pokol” szó, vagy valamilyen értelemben a túlvilág (számos ilyen mű van, Fellinitől Tornatoréig, Chabroltól Dario Argentoig, valamint Tykwer és Kieślowski filmjéig), hanem közelebbi hatásról. Rossellini *Paisà*⁶-jának az első, szicíliai epizódjával kapcsolatban gondolhatunk erre, utalásszerűen. Carmina és Joe éjjel pokolra szállnak, lemenni a sötétbe, hogy átkeljenek a forró láván. Egyikük sem éli túl. Pasolini konkrétan is utal Dantéra *Salò, avagy Sodoma 120 napja*⁷ című filmjében, amelyben válogatott szenvedéseket és kínzásokat mutat be, és amelyet „a mániák körére”, „a szar körére” és „a vér körére” tagol.

Nem olasz rendező készítette azonban azt a filmet, amely szerintem a legintenzívebb Dante-hatást mutatja, és a pokol modern interpretációjának tekinthető, hanem a lengyel Andrzej Wajda. Erre utal az a tény is, hogy az olasz forgalmazásban a film a *I dannati di Varsavia (Varsó kárhozottjai)* címet kapta.

Andrzej Wajda *Csatorna* című filmje⁸ 1944 szeptemberében, a varsói felkelés utolsó napjaiban játszódik. A németek iszonyatos túlereje visszavonulásra kényszerít egy lengyel felkelő csoportot. A varsói csatornán keresztül akarnak eljutni a külvárosból a belvárosba. Rettenetes szenvedéseken mennek keresztül. A film első egyharmada és utolsó két jelenete magában a modern pokolban, a városi szennyecsatornában, „a szar körében” játszódik. Eltévednek, bolyonganak, szenvednek a levegőtleniségtől, a bűztől, a derékig érő víztől, a gáztól (amit a németek engedtek a csatornába), a hidegtől, valamint a megőrléstől, a kétségbeeséstől, a reménytelenségtől. Wajda -- a fekete-fehér filmben -- a fény és a sötétség hatalmas dramaturgiai ellentétével ábrázolja helyzetüket. A napfény, a világosság, ami

⁶ Roberto Rossellini: *Paisà (Paisá)*, 1946

⁷ Pier Paolo Pasolini: *Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò avagy Sodoma 120 napja)*. De Sade márki regénye nyomán, 1975.

⁸ Andrzej Wajda: *Kanal (Csatorna)*, KADR, 1957.

általában a szabadságot jelenti, itt az ellenkezőjét, a halált hozza. Aki kijut a szabadba, azt rászegezett német fegyver várja. Az emberek egy csoportját, aki végre feljut a felszínre, később a németek által fogságba ejtve, kivégzésükre várva látjuk viszont. Lent is a Pokol van, de fent is. Amikor a hősnő, („Százszorszép” a konspirációs neve) végre megtalálja a kijáráshoz vezető utat, sebesült szerelme már nem tud felmászni rajta. Visszafordulnak mindketten. Legközelebb, amikor meglátják a napot, rács torlaszolja el útjukat, véglegesen és reménytelenül. Az ő kálváriájukat alsó gépállásból, ellenfényvel megvilágítva, kicsit idealizálva mutatja a kamera.

Andrej Wajda filmjében többször is utal Dante művére. „Ez itt maga a pokol” mondják a felkelés ötvenhatodik napján, még a pokolra szállás előtt. „Ez a Léthe vize, a felejtés folyójáé” – mondja az egyik szereplő, aki az utolsó csepp vodkát issza ki kulacsából. Lent, a mélyben a zongorista, akit úgy mutattak be a film elején, hogy „a Művész”, a Pokol XVIII. énekéből idéz:

Felkúszunk. S láttunk ronda népet úszni
Oly rondaságban nyakig fulladozva,
Mely árnyékszékekből szokott lecsúszni.⁹

A lengyel szövegben és a magyar filmszövegben végig többes szám első személyű a narráció. Mi vagyunk azok, – mondja a Művész - akik „minél tovább haladunk, egyre mélyebbre jutunk ebben a véráztatta csatornában”.

”Mit mondasz, Michal?– kérdezik tőle, most először és utoljára nevével szólítva őt. „Ezek Dante gondolatai”- válaszolja.

De nemcsak a konkrét utalások miatt emelem ki Wajda filmjét. Ez a film a pokol egyik ábrázolása, az egyik lehetséges interpretációja, a modern filmnyelv eszközeivel. A dantei világhoz képest két lényeges különbséggel.

Dante poklában a szenvedés időtlen, örök. Wajda modern poklában éppen ellenkezőleg. Éppen az a tudat fokozza a szereplők szenvedését, hogy tudják, idejük véges. Nincs fegyverük, utánpótlásuk, tiszta vizük, levegőjük. Nincs hová menniük, néhány órájuk van hátra. Vagy a földalatti pokolban lelik halálukat, vagy német fegyver várja őket a föld feletti pokolban. Tovább növeli a feszültséget az a dramaturgiai fogás, hogy a néző már a film elején ismeri a végkifejletet. A narrátor elmondja, hogy a film a szereplők életének utolsó óráit fogja megmutatni.

Dante poklában lehet tudni, hogy ki milyen bűnt követett el, és annak mi a büntetése. Wajda modern poklában nem követtek el bűnt a szereplők, sőt, ők az igaz ügyért küzdő emberek. Ugyanakkor nem hősök, hanem mindennapi, esendő emberek. A nemzeti felkelés és az antifasiszta ellenállás nemes eszméje, a közös cél és helyzetük azonossága mellett számos különböző motívum vezérli őket. A köztük lévő erkölcsi különbségek a végkifejletben manifesztálódnak. Van, aki önfeláldozónak (a hősnő és a parancsnok), van, aki önzőnek, és van, aki árulónak bizonyul a drámai végkifejlet során.

A szőke hősnő, „Százszorszép”, aki Beatriceként vezeti megsebesült, megvakult szerelmét, feláldozza magát azért, hogy utolsó óráikat is együtt töltsék. Nem megy fel a csak általa ismert kijáraton, melyet sikerül is megtalálnia. Mégis lent marad és kegyes hazugságokkal könnyíti meg a férfi utolsó óráit. A másik szerelmespár útja viszont szétválás, mert hazugságon alapult, a férfi önzőnek bizonyult. A parancsnok („Szilánk” főhadnagy) nem tágit attól, hogy ki kell vezetnie csapatát a csatornából, mert felelősséggel tartozik értük. Aki ettől el akarja téríteni, letagadva, hogy nincs mögöttük a csapat, az áruló, azt le kell lőnie. A főhadnagy kijut a szabadba, egy olyan kijáraton, melyet, kivételképpen, nem őriznek a németek, majd visszafordul, újra pokolra száll, mert nem hagyhatja cserben az embereit.

⁹ Dante: *Isteni Színjáték*. Ford. Babits Mihály. DÖM, Magyar Helikon 1962. 620. o.
Pokol XVIII. ének, 112-114.

Másokat a mániájuk vezérel, és ebben mégis tetten érhető valamiféle időtlenség. Van, aki a véghelyzetben is féltékenységi mániával üldözi szerelmét. A zongoristát egy állandóan hallott dallam kergeti örületbe.

Szép, Dante ihlette modern film.