

Amik Annamária – György Andrea

PATKÓK A POKOLBAN

DANIEL KEHLMANN: *MOZGÓKÉP*. FORDÍTOTTA FODOR ZSUZSA,
MAGVETŐ, BUDAPEST, 2024.

AA: Kehlmann műve a főszereplő G. W. Pabstnak a regényben többször is felbukkanó filmötletét fejti ki: a rendező a háború álhírének hatását szeretné bemutatni egy hajón zajló történetben, amelyben az egymás torkának ugró utasok az információ tisztázásakor kénytelenek újból civilizáltan viselkedni egymással, mintha mi sem történt volna. Kehlmann számára Pabst művésze, illetve maga az alkotói lélek az a mikrokozmosz, amelyben megfigyelheti a szükséghelyzetre hivatkozó önámítás dinamikáját. Te melyik végéről ragadtad meg ezt a szépirodalmi–filmtörténeti ínycséget?

GyA: A regénynek majdnem a végén kibontakozó cselekményszála jelentette számomra a *Mozgóképek* értelmezésének a kiindulópontját. Arra a filmtörténeti rejtélyre gondolok, amely G. W. Pabst *A Molander-ügy* című, a második világháború utolsó hónapjaiban Prágában készített filmjének az eltűnését övezi. Kehlmann nemcsak a forgatás, majd a vágás rendkívüli folyamatát mutatja be, de arra is választ keres (és ad), hogy mi történhetett a film kópiáival. A kérdés úgy is feltehető, hogy melyik hátizsák ér többet: az, amelyekben hét darab filmtekercs lapul, vagy az, amelyet teletömtek lópatkóval? A patkoló kovácsnak nyilván a patkók, a filmrendezőnek és operatőrjének pedig a film kópiái értékesek, gondolhatjuk logikusan. Vagy mégsem? Itt kedvem volna szpojlerezni (nem fogok), de csak azért, mert úgy gondolom, hogy Kehlmann nem a rejtély megoldása izgatta elsősorban, vagyis nem az érdekelte, hogy ki tüntette el a filmet, hanem inkább az, hogy miért, mi okból tette? Az indokok feltárásába belemerülni számomra nagyon izgalmasnak bizonyult, a szöveg ugyanis csak finoman vezet rá az összefüggésekre. Neked erről a miértről mi az olvasatod?

AA: A thriller izgalmával feltárt indokokon túl hozzám leginkább a rejtélynek az iróniája szólt. Ha Kehlmann korábbi regényében, a *Ty//ben* el-

hangozhat, hogy a művészet elsőbbséget élvez a valósággal szemben, avagy az érzés igazsága az érzékelés realitásával szemben, akkor a *Mozgóképb*ben azáltal, hogy a propagandaminisztérium támogatását élvező Pabstnak pontosan az általa legkiválóbbnak tartott alkotása vész el nyomtalanul, védhetlenné válik a művészet nevében vállalt erkölcsi kompromisszum – a rendezőnek nincs mit felmutatnia, amivel megindokolhatná a náci rendszerrel való gyalázatos szimbiózisát. Hiányzik a tárgyi bizonyíték, amellyel alátámaszthatná ártatlanságát. Az érték olyannyira törékeny formában ölt testet, hogy képtelen megtartani azt, aki pusztán erre a formára hagyatkozik: Kehlmann Pabstját teljesen megtörik száműzetésének tapasztalatai, a náci hatalommal kötött kompromisszumai és magánélete fölötti sajnálkozásai. Megviselt ez az olvasmány, bár igencsak olvastatja magát.

GyA: A regény elbeszélésmódja rendkívül gördülékeny, laza, cseppet sem görcsös. Elsőre nekem úgy tűnt, hogy fejezetenként váltakoznak a narrátorok, ám kiderült, hogy mégsem. Inkább arról van szó, hogy az elbeszélő minden egyes fejezetben más és más szereplő nézőpontjával azonosul, aki lehet egy gyerek, kamasz fiú, időskori demenciával küszködő asszony/férfi, de akár Louise Brooks némafilmszínésznő vagy Greta Garbo, akár maga Pabst is, aki nem melleleg „az isteni Garbo” felfedezője volt. Így többnyire harmadik személyű a narráció, három fejezet kivételével, amelyek egyes szám első személyben íródtak. Ilyen a kezdő és az utolsó fejezet (ezek keretbe zárják a regényt, hiszen ugyanaz a Franz Wilzek, Pabst asszisztense az elbeszélőjük), valamint az, amelyik az angol hadifogoly-író groteszk beszámolóját tartalmazza egy salzburgi filmbemutatóról. Itt kap helyet az a zseniális, a diktatúrák esszenciáját hordozó jelenet is, amelyből megtudjuk, hogy a valamikori rettegett filmkritikus kifinomult műleíróvá kellett képezze magát, hiszen másképpen nem publikálhatna a náci Németországban.

AA: A P. G. Wodehouse-ról mintázott angol író, Rupert Wooster az önbecsapó alkotók palettáját egészíti ki. A szájából elhangzó diagnózis súlyosságát nem enyhíti annak humora sem: „minden ragadozót megkedvelünk, akinek társaságában anélkül, hogy elpusztítana minket, eltöltünk valamennyi időt”.

GyA: A hitleri Német Birodalom éppen az elbeszélők szubjektív nézőpontjának a váltakozásán keresztül elevenedik meg. Olvasás közben az volt a benyomásom, hogy a könnyedségéről híres pabsti vágásokat alkalmazó mozgóképpereg a szemem előtt.

AA: A valóság szétesését remekül ábrázolja Kehlmann narrációs technikája: az időben és térben megtöredező jeleneteket gyors perspektívavál-

tással köti össze. Ebbe ékeli be a rendező tudatállapotába betekintést nyújtó viszonylag lineáris mesélést, amelyben kiemelt szerephez jut a többnyire satirikus szabad függő beszéd. A sorsfordító történésekre nincs rálátásunk: Pabstot látjuk vergődni a morális dilemma súlya alatt, de a következő fejezetben már a náci Németország híres rendezőjeként jelenik meg. Kehlmann textusának az építkezése ezért szerintem éppen ellentétben áll a kontinuitást hangsúlyozó pabsti vágási technikával. „Forgatni úgyszólván bárki tud [...] De a film valójában a vágásnál születik meg”, mondja Pabst, miközben élete filmjéből drámaian hiányzik a remekművet létrehozó erkölcsi vágás. Sejthetjük, hogy a fejezetek közötti kieső időben nem nézett szembe döntésének súlyával és önmagával, amivel élesen szemben áll a tükör visszatérő motívuma – a rendezőasszisztens, Greta Garbo vagy az angol író külsejének leírását akkor kapjuk meg, amikor a tükörbe néznek.

GyA: És már itt is vagyunk a regény egyik központi kérdésénél: milyen megalkuvások árán lehet alkotni diktatúrában egy művésznek? A náci diktatúrát térélményként jeleníti meg Kehlmann, a benne élők tapasztalatát pedig egyfajta labirintusjárásként ragadja meg. Pabst például, bár jól ismeri Berlint, mégis eltéved a városban, sehogy sem találja a szállodáját, úgy érzi, hogy „egy torz tükörvilágba csöppent”, ahol az utcákat alattomosan átrendezték. Hasonló szürreális élményben van része Pabst fiának is, aki csupán kastélyuk pincéjébe ereszkedik le, mégis az időből kibillenve a pokolra való alászállásként éli meg a lefelé, majd a felszínre vezető gyötrelmes utat.

AA: Az *El kellett volna menned* című kisregényében begyakorolt horror-írói technikát alkalmazva Kehlmann folyton kizökkenti a teret, amit hatáson megragadnak a menekültlétet leíró szavak: „Az ember sosincs teljesen ott, ahol éppen tartózkodik; minden, ami körülveszi, olyan, mint egy hanyagul felépített díszlet, amelyet nem érdemes az emlékezetünkbe vésni.” Az eredeti cím szó szerinti jelentése – fényjáték – jelzi az illúzió, a látvány iránti, az egész eddigi kehlmanni életművön végigfutó érdeklődést, amely a világot bűvészetként, az életet pedig játékként jeleníti meg. A *Mozgóképek* érzékelteti legerőteljesebben, hogy ez a játék halálos kimenetelű, hogy a fikció valóban hazugság, amellyel elmondjuk az igazságot: emberi gyarlóságunkat, az önámításra és az ámitásra való hajlamunkat.

GyA: A pabsti szereplő egyfajta megkettőződésésként is értelmezhető angol hadifogoly-író, aki szintén alkut köt a nácikkal, egyenesen cerberusnak, illetve Vergiliusnak nevezi az őt felügyelő ügynököt. Azzal, hogy Pabst önként hazatér hollywoodi emigrációjából a hitleri Németországba, ahol

kimondottan jó feltételek mellett dolgozhat, egy ördögi rendszer cinkosává válik, bármennyire igyekszik is elhallgattatni lelkiismeretének a hangját.

AA: Az egyetlen, aki bizonyíthatná a népi hatalom feletti szemet hunyas indokául szolgáló remekmű meglétét, az öregotthonban élő, egyébként fiktív rendezőasszisztens, aki ott volt, „amikor nem forgattuk le a filmet”. Pabst megalkuvása nem sokban különbözik a regény nyitó- és zárófejezetében ábrázolt demenciától: a szenilis operatőr maradék szakmai tudásának köszönhetően képes megfigyelni a részleteket és azokból következtetéseket levonni, ám teljességgel képtelen – a megalkuvó Pabst pedig nem hajlandó – felfogni a nagyobb összefüggéseket. A fejezetek három jelentős – *Odakint, Bent, Utána* című – részre tagolódnak, ám semmitmondó, a propaganda-filmek plakátjaira hajazó címeik önmagukban éppoly jelentéktelenek, mint Pabst történelem ködébe vesző munkája, amely kedvéért önmagával meg hasonlott.

GyA: Amikor megkérdezik tőle, nem tartja-e furcsának, hogy a világ-égés közepette filmet forgat, ezt válaszolja: „Mindig furcsa időket élünk. A művészet sosem odaillő. Keletkezésekor mindig fölösleges. De később visszatekintve, az az egyetlen, ami számít.” Pabst szeme előtt egy örök értékű film megalkotása lebeg, a cél pedig szentesíti az eszközt: ha nem tud katonastatisztákat szerezni a forgatásra, hát egy koncentrációs tábor foglyait hozatja be a stúdióba, pontosan úgy, ahogyan azt Hitler propaganda-filmjeinek rendezője, Leni Riefensthal (aki a háború után azt állította, hogy nem tudott a náci munkatáborokról) is tette a *Tiefeland* című filmjében. Itt jut Pabst a pokol legmélyebb bugyrába, innen nincsen lennebb. És ezen a ponton indul be a *deus ex machina*: a film, amelyet főművének tart a rendező, eltűnik, és sosem kerül elő.

AA: A görög tragédiákba illő fordulat, ahogyan Kehlmann Pabsttal ál-mában előre láttatja a statisztákként felvonuló halottak seregét, akiknek képtelen kiadni a rendezői utasítást, mivel a szájában a nyelve olyanná lett, mint egy darab kő.

GyA: Pabst karaktere igen érdekes, mert emlékeztet Klaus Mann regényének (és zseniális filmes adaptációjának), a *Mephistónak* a színész-főhősére. Közös bennük, hogy mindketten baloldaliként határozzák meg magukat, aztán mégis közreműködnek a náccal, miközben azzal ámitják önmagukat, hogy a művészi értékeket mentik át az utókornak.

AA: Ha Pabst a *Mitläufer* megtestesítője, akkor a regény leggroteszkebb figurája a házmester, a náci és minden totalitárius gépezet elengedhetetlen fogaskereke, akiben ott dolgozik a műveletlen helyi pártvezetők aljassága.

A hatalom előtti meghátrálás finomabb válfaját láthatjuk Trude Pabst olvasókori szereplésében is, ahol a csapnivaló propagandista könyvhöz kényszer hatására fűzött megjegyzéseiből egyértelművé válik: a részletekbe való menekülés olykor nem más, mint tétovázás a valóság kimondásával szemben. A morális felelősségvállalás elkerülhetetlenségét az egyik regénybeli színész fogalmazza meg: „A világon nincs fontosabb annál a különbségnél, hogy ki melyik oldalon áll.”