

Helyettesíthetlenség

A „Sorstalanság” filmén

Méltán nagy várakozás övezte a 2005 februárjában bemutatott *Sorstalanság* című filmet. Az átlagost messze meghaladó kíváncsiság érthető volt: a hazai közönség első irodalmi Nobel-díjasunk, Kertész Imre főművének mozgóképi átíratát, s egyszersmind minden idők legnagyobb volumenű magyar filmes vállalkozásának eredményét ismerhette meg. A produkció nemzetközi összefogással készült, a kül- és belföldi nyilvánosság fokozott figyelme közepette. A neves operatőr, Koltai Lajos rendezésében készült film alkotóinak számos kihívással kellett szembenéznük: ha nem akartak az illusztráció másodlagosságával megelégedni, akkor egy világhírű, a maga nemében egyedülálló regénytől ihletetten kellett egy olyan filmnyelvet létrehozni, amely a mozgóképmédiában képes versenyre kelni a nagy előddel. Ez kivételesen nehéz feladatnak bizonyult, annál is inkább, mert az ábrázolás, a látvány művészi közegében éppen a holokausz, a felülmúlhatatlan gonoszság ábrázolhatatlanságával kellett szembenézni. A lehetetlen lehetőséggel, vagyis azzal, hogy látjuk ugyan a szörnyűségek képeinek egymástutánját, de mégse látjuk az emberi/emberen túli gonoszságot színről színre. Mert nagyon is kétséges, hogy az elbeszélhető-e, ábrázolható-e, közvetíthető-e egyáltalán.

Ezzel a művészi-esztétikai kihívással már a regény írójának is szembesülnie kellett. Visszaemlékezései szerint másfél évtizeddel a deportálásból való hazatérése után, valamikor az ötvenes-hatvanas évek fordulóján kezdte el írni a *Sorstalanságot*, s éppen tizenöt esztendőtt dolgozott rajta. Hosszú éveken át hallgatott (hallgatnia kellett) egykori tapasztalatairól,¹ majd szüntelen kételyek közepette, az elkészült szövegét folyvást fölülvizsgálva, meghúzva és átírva tett kísérletet arra, hogy autentikus formához juttassa a vézskorszakról szóló történetét. Írói töprengéseinek egyik vezérmotívuma, hogy a zsidóüldözés olyan drámai törést hozott az európai kultúra folyamatába, hogy azt sem a személyes visszaemlékezés, sem a történettudományi-muzeológiai dokumentálás nem képes közvetíteni, hanem csakis az *esztétikai tapasztalás*, amely – paradox módon – éppen az ábrázolhatatlan ábrázolásaként mutatkozik meg (vö. Kertész 1998, 75).

¹ A vézskorszakot, a zsidó származású magyarok kirekesztését, többségük elpusztítását, egy részük visszatérését és reintegrálódásuk körülményeit a koalíciós idők (1945–1948) viszonylag szabad diskurzusa után évtizedeken át hallgatás övezte. E hallgatás okainak szisztematikus – pszichológiai-szociálpszichológiai, politikai- és társadalomtörténeti stb. – föltárása igencsak részleges. Szerepet

Ismeretes, hogy a *Sorstalanság* egyedülálló hatása az olvasói elvárások erőteljes provokálásából, a hagyományos közlésformákkal való merész bánásmódból, a bevett irodalmi klisék elutasításából ered. A regény úgy meséli el egy tizenöt éves budapesti fiú koncentrációs táborba hurcoltatásának történetét, hogy az európai irodalmi múlt egyik legismertebb műfajához, a nevelődési regény hagyományához kapcsolódik, s azt magasztosságot nem ismerő, fanyarul *ironikus* hangvételével újítja meg. A főhős-elbeszélő, Köves Gyurka életkorához nehezen illeszthető, körülményeskedő, naivan tudálékos stílusa valóban próbára teszi az olvasót, amennyiben úgy beszél az iszonyatról, hogy *természetesnek* mutatja be az embertelenséget, vagyis úgy ér el katartikus hatást, hogy a vézskorszakról szóló történetet megfosztja a patetikus-moralizáló felhangtól. Köves Gyuri beszédmódja, a regény nyelvezete a könnyű megközelítés helyett a szöveg hangsúlyozott *megalkotottságának*, sőt *mesterkéltségének* hatását kelti: „A hangnem mintegy előre lefokozza az események jelentőségét, az elbeszélő saját tanácsalanságát hangsúlyozza, miközben felidézi a múltat. Töredezett beszédmódja azonosíthatatlannak láttatja az eseményeket, és eldönthetetlennek az okokat.” (Szegedy-Maszák 2003, 125) Mindez kapcsolatba hozható a jellemalakulás lélektani magyarázatával: Gyurka szülei elváltak, egy ideig intézetben nevelkedett, s a jelenben is önkényesen rendelkeznek felette. Nehezen dönthető el, hogy megnyilatkozásai gyermeki bizonytalanságát vagy éppenséggel az elfogadhatatlan körülményekkel szembeni védekezését jelzik-e. A gunyorosság annak is tulajdonítható, hogy a főhős megnyilatkozásaiban különböző, nem saját „hangok” keverednek, értékelő megszólalásaiban távlatváltásokra, gyakran az idegen távlattal való azonosulásra is fölfigyelhetünk. Az ő szemszögéből a származási és a kulturális kötődés, a családhoz vagy a szélesebb közösséghez (zsidósághoz, magyarsághoz) való tartozás

játszottak benne a sztálini rezsím kiépítésének és működtetésének sajátos érdekei, a büntudat és bosszú örvénye, s nem elhanyagolható mértékben – az üldözöttek részéről is fokozottan megnyilvánuló – *felejtés vágya*. Ez utóbbi motiváció nyilvánvaló szerepére utal, hogy nemcsak a kommunista diktatúrákban, de szerthe a világban (így a szabad nyilvánosságú társadalmakban is) megfigyelhető a zsidóüldözés elhallgatásának jelensége. A „másodlagos emlékezet” (Reinhart Koselleck) intézményesülése, vagyis az emlékeknek memoárokban, szépirodalmi művekben, mozgóképen, emlékhelyeken, múzeumokban való archiválása alapvetően akkor indul meg, amikor a trauma erős szorítása fölenged, s az idő múlásával az a veszély fenyeget, hogy a túlélők eleven emlékezete végképp elenyészik. Vagyis amikor a kommunikatív emlékezet veszélybe kerül. S ez a hetvenes évek közepétől-végétől beköszöntő korszak éppen a *Sorstalanság* megjelenésével (1975) esik egybe. Ugyanakkor a kézirat kiadói „hátráltatása” és a könyv ellentmondásoktól sem mentes fogadtatása nemcsak a regény sajátos ábrázolásmódjával, hanem a korban kevésbé kívánatos (vagyis legfőljebb a „tűrt” kategóriájába eső) témájával is kapcsolatba hozható. Lásd erről bővebben: Szirák 2003, 9–19 és 59–77, illetve Szirák 2005, 55–67.

nem magától értetődő, mert szükségképpen önkényes döntéseken alapszik. Az eseményeket értelmező, a közmegegyezést közvetítő szövegekben az idegen hangok beszüremkedése, átvétele feltartóztathatatlannak bizonyul.² Vagyis Köves Gyurka gondolkodását olyan – a felnőttektől kölcsönzött, többnyire *félrevezető, megtévesztő nyelvi sémák* vezérlik, amelyek alkalmatlanná teszik a rá váró veszély megsejtésére. A főhős kiszolgáltatottságának mértékét Kertész az elbeszélés megszervezésével is hangsúlyozza, amennyiben a regény első felében *naplószerű* távlatot alkalmaz. Vagyis az elbeszélő azt a látszatot kelti, hogy az eseményeket akkor vagy közel akkor „jegyezte le”, amikor azok történtek. Az elbeszélés nem teremt lényeges távolságot az elbeszélés ideje és az elbeszélő idő között, a szükségképpen utóidejű elbeszélés jelenidejűséget színlel, a főhős-elbeszélő nem rendelkezik az utólagos tudás rendező-átértékelő elveivel, az elvárás és a tapasztalat közötti szakadék utólagos áthidalásának képességével. Ezzel áll összefüggésben a „regény egyik lényeges tulajdonsága, hogy noha mindent egyetlen nézőpontból láttat, az elbeszélő egyáltalán nincsen eszményítve, az olvasó mintegy mögé lát.” (Szegegy-Maszák 2003, 129) A regénybeli „színlelt” jelen idő használata kikapcsolja az utólagos tudás távlatát: a főhős a maga esendő megtévesztettségében és kiszolgáltatottságában avatódik be Auschwitz soha nem tapasztalt, eseményszerűen megmutakozó világába. Az olvasó ily módon ironikus hatás lehetőségét magában hordozó kettős távlatot nyer: egyszerre követheti az üldöztetést stációról stációra, és érvényesítheti az utólagos ismereteit. A regény az események *egykori s utólagos* megítélése közötti feszültség érzékeltetésével a történelmi trauma megértésének kiküszöbölhetetlen korlátaira emlékeztet.

Fontos megjegyezni, hogy ez a hatásmechanizmus, ez a fanyar irónia, ez a valószínűtlen beállítás nagyon erősen kötődik az *irodalmi nyelv* – egyszerre megjelenítő és elleplező, ironikusan megtévesztő – működéséhez, s nyilvánvalóan nagy nehézségeket okoz a filmes ábrázolás vonatkozásában. Kertész Imre 2001-ben maga írt forgatókönyvet a regénye alapján (Kertész 2001). E szcenáriót komoly bírálat érte azért, mert a regény erényének számító ironikus hatást többnyire elhagyta, s annak helyét szokványosabb érzelmességgel töltötte fel (vö. Vári 2003, 190–199).

Persze a filmet sokan látták úgy, hogy sem előtte, sem utána nem olvasták az azonos című regényt. Vagyis számolni kell egy olyan mozgóképi hatással, aminek nincs köze az irodalmi alkotás erényeihez és buktatóihoz. Ez esetben a vizsgálódásnak arra kellene irányulnia, hogy Koltai filmje miképpen aktivizálja a néző mozgóképi emléke-

² A Kertész Imréről szóló – már hivatkozott – monográfiámban részletesen elemeztem néhány idevágó könyvbéli passzust, például a sportszerbolt-, vagy a péküzlet-jelenetet (vö. Szirácz 2003, 33–37).

zetét. A második világháború alatti zsidóüldözés filmes ábrázolásai az utóbbi másfél évtizedben igencsak megszaporodtak, a leginkább emlékezetes – s egyszersmind legtöbbit vitatott – alkotások sorába tartozik Steven Spielberg mozija, a *Schindler listája* (1993), Roberto Benigni rendezése, *Az élet szép* (1997) és Radu Mihăileanu filmje, az *Életvonat* (1998). E három, jócskán eltérő felfogásban készült művet nem könnyű összevetni. Az amerikai rendező egy valóságos történelmi szereplő megdicsőülését állította a középpontba, Benigni és Mihăileanu alkotásában viszont nagyobb szerepe van a kitalálnak. Míg Spielberg filmjét maga Kertész Imre azért bírálta, mert a realitás-effektusokkal dolgozó, egyszersmind heroizáló példázatot a holokauszt egyfajta megszélesítéseként, feloldásaként értelmezte, addig Benigni erősen melodramatikus „meséjét” hitelesebbnek gondolta, mert az a zsidóüldözés abszurd, ennélfogva ábrázolhatatlan „valóságától” mintegy elemelkedik. Tudtommal nem nyilatkozott a román rendező nemzetközi produkcióban készült alkotásáról, pedig annak narrációjában, cselekményvezetésében és modalitásában megnyilvánuló groteszk-képtelen jellege még közelebb áll ahhoz a nézethez, amely az esztétikai tapasztalat szabadságfokát (a „szép hűtlenséget”) fölébe helyezi a dokumentatív történelmi hűségnek.³

Noha Kertész esszéiben és nyilatkozataiban az esztétikai közvetítés autenticitása mellett érvel, forgatókönyve voltaképpen minden olyan effektust lebont a regényből, ami a történelmi archiváció rovására az esztétikai-irodalmi hatásmechanizmus, vagy akár csak az imaginárius (a „realitást” is átható képzelet) szerepét erősítette. Míg a regényben az olvasó kettős távlatából fakadó irónia kelt erős benyomást, s számottevő szerepe van annak a paradoxonnak, amely az üldöztetés *hasonlíthatatlanságát hasonlítás útján* ábrázolja, például az „élet” és a Köves Gyurka által korábban olvasott irodalmi művek (Dosztojevszkij: *Feljegyzések a holtak házából*; Mark Twain: *Koldus és királyfi*) összehasonlítása révén, vagy azáltal, hogy a *Sorstalanság* a Bildungsroman és az utazási regény sematikáját idézi, addig a forgatókönyv megelégszik a történet külső nézőpontú, szukcesszív és többnyire homogén (érzelmes) modalitásával. Ez a döntés számottevő módon csökkentette a film alapjául szolgáló szöveg diskurzív és hangnemi összetettségét, s a dokumentatív hűsége törekvő „partitúrát” el is távolította a Benigni vagy a Mihăileanu képviselte, a fikciós karakter kockázatait inkább vállaló művészi beállítottságtól.

A forgatókönyv bizonyos értelemben persze nem is annyira önálló műfaj, mint inkább egy olyan lehetőség, melyet majd egy filmalkotói kör vált valamilyen módon

³ Mihăileanu francia-belga-holland-román filmjében Shlomo, a falu bolondja narrálja a történetet, mely szerint a romániai település kis zsidó közössége úgy próbál menekülni a nácik elől, hogy álrühába bújva saját magát deportálja... Csak a groteszk humorú film zárójelenetében derül arra fény, hogy a megmenekülés története csupán a protagonista képzeletének terméke volt.

valóra. Innen nézve felvethetőek a scenárió esetleges hiányosságai, de mégis inkább a Koltai–Kertész-féle művészi együttműködés eredményességét érdemes vizsgálni. Minthogy Koltai rendezése a leglényegesebb pontokon hűen követi a forгатatókönyvet, így alkotása szükségképpen ki van téve annak, hogy művészi teljesítményét a befogadó összemérje Kertész főművével. Óhatatlan, hogy a regényt behatóan ismerő néző „beleolvassa” annak emlékezetét a filmbe. Kicsit szakszerűbben fogalmazva: ilyenkor az irodalom és a film médiuma közötti „fordítás” történésével szembesül. Az adaptálás lehetőségét persze nem szabad túlbecsülnünk. Jelentékeny regényből nem biztos, hogy kimagasló értékű mozgókép készül, s viszont: drámai erejű filmeknek lehet semmitmondó az irodalmi változata.⁴ Nem véletlen, hogy elterjedt a nézet, mely szerint az átütő erejű, vagyis kiemelkedő irodalmi értékkel bíró regény igazi mércéje éppen a *megfilmesíthetetlenség*, vagyis a *filmes helyettesíthetetlenség*. Aki minőségi irodalmi erényekkel bíró regény mozgóképi „átiratára” vállalkozik, annak a film médiumában kell olyan autentikus effektusokat „összegyűjtenie” (idéznie/kitalálnia), amelyek viszont a regényben megvalósíthatatlanok. Vagyis az adaptáció szükségképpen egyfajta művészetközi versengés azért, hogy a médium bizonyíthassa önállóságát, s hogy a befogadó elmélyültebb esztétikai tapasztalatban részesülhessen.

Koltai filmes alkotóköre – a forгатatókönyv alapvetően lektúr-sugallataitól, szokványosabb érzelmességétől nem mentesen – inkább a tömegízlést célozta meg. Merészebb filmnyelvi megoldások helyett egy szenvedéstörténet ábrázolásának konvencionális eljárásaihoz fordult: a holokauszt ábrázolásában mindenekelőtt az érzelmi effektusokra épített, s így – kevés kivételtől eltekintve – a már korábban is ismert mozgóképi klisékre hagyatkozott. Ezen az áron a regény értő olvasóinál vélhetően szélesebb körben közvetítette a vészidőszak tapasztalatát, s ez persze nem kis dolog. Legfeljebb az sajnálható, hogy az emberi szenvedés embertelen mértékéről nem tudta elmélyíteni a „filmes” tudásunkat.

Koltai alkotásában az események kibomlásának fontos tényezőjévé válik a felvillanó és elsötétülő képek egymásutánosságának *etűdszerű*, folytonosságot megtörő, nem-dramatikus megkomponálása. Ez hivatott érzékeltetni, hogy amit látunk, nem érthető meg logikus, összefüggő történetként. Az egymásutánosság azonban a regény bonyolult időkezelésével – naplószerű távlatával, sokféle időréteget bevonó citátumaival – szemben mégiscsak egyszerű linearitást sugall. A regénybeli *nézőpont* megalkotottsága a kívülről iróniájától a bennefoglaltság sajátos közönyéig feszít ki ívet, ezzel szemben a film a maga eszközeivel sem képes hasonló összetettség létrehozá-

⁴A számos eset közül az előbbire Bret Easton Ellis *Amerikai Psycho*ja, az utóbbira Ingmar Bergman *Fanny és Alexandere* lehet meggyőző példa.

sára. A közelkép, az emberi tekintet középpontba állítása az uralkodó – egyébként műves fotográfálással, de ez megint csak nem több a szenvedés és áldozat-lét kliséinek ízlésbiztos, de nem túl merész megismétlésénél. Kertész regényének ironikus többértelműségét jelzi, hogy Köves Gyuri a mű első felében naiv gúnnyal tárgyalja a szenvedők viselkedését is, s ugyanakkor alkalmanként az üldözök pártjára áll. Koltai filmjében nyoma sincs az efféle provokatív hatásnak. A kameramozgás általi külső nézőpontú „elbeszélést” csak ritkán kíséri Köves Gyurka narrátori hangja, s ennek az a következménye, hogy a regénnyel szemben egész egyszerűen hiányzik a jelenetek és replikák *ironizáló kontextusa*: az apa és Sütő úr egyezkedését, a búcsúvacsora vagy a rendőr általi őrizetbe vétel groteszk szcénáját nem öleli körül a kamaszfiú jellegzetes regénybeli kommentárja. Így viszont csak nehézkes és többnyire funkcióhoz nehezen juttatható párbeszédet látunk-hallunk, amelyek értelmezését a konvencionális látványvilág sem nagyon segíti. A Lajos bácsival imádkozni akaró Gyurka beszédes kívüllálását és kelleltenségét itt nem a zsidó kultúrától (a héber nyelvtől, a vallási szokásoktól) való távolsága, elidegenedése magyarázza, hanem az ablakon át megpillantott szomszéd lány „ringatózó lépteinek” delejező hatása. Itt nincs jele a regénybeli főhős azon tulajdonságának, hogy átveszi az üldözök szólamát, emiatt viszont motívátlanul marad kezdeti naiv jóhiszeműsége, s megmagyarázatlanul az is, miért nem menekül a sorból a rendőr szolidáris jelzése ellenére. A csendőrijelenet egyezkedésének, vagy a táborba érkezés szcénájának félelmetesen groteszk hatása itt nem bomlik ki, mert nem kíséri Gyurkának a regényből jól ismert *inautentikus* – épp ezért groteszk hatású – interpretációja. Csak egy „hallgatag” jelenetsort látunk, korábbi filmek túl jól ismert, minden különlegességtől, s így egyediségtől megfosztott képsorait.⁵

⁵ A regény/forgatókönyv/film egyik motívumsora a táborban csak korlátozottan létező szolidaritás bemutatása a Kollmann-család, a Blockältester, Citrom Bandi és Gyurka, valamint a csereberélő ortodox zsidó figura viszonyrendszerének bemutatása révén. Utóbbi jiddisül közli Gyurkával, hogy ő nem tekinthető valódi zsidónak, míg Citrom Bandi óva inti a fiút a „finnel” való üzleteléstől. A filmben éppen csak azt nem tudja meg a néző, hogy mit jelent a „finn” kifejezés: a magyarul sokszor csak törve, s inkább jiddisül beszélő kelet-magyarországi ortodox zsidók a „von” („valahonnan” való vagyok) – eredetileg – német viszonzsót úgy ejtették, hogy „fin” (pl. Munkácsról: „fin Minkacs”), s innen származott gúnynévük. Hasonló *kontextuális deficit* figyelhető meg, amikor a zeitzi tábor sarában önmagát vonzó „árnyképet” Gyurka „Selyemfiúként” szólítja meg. A név és jelölete közötti feszültség csak akkor válhatna igazán nyilvánvalóvá a néző számára, ha tudná, hogy a fiatalembert korábban eleganciája (piperkőcsége), s vélhető szépsége miatt szólították ezen az eleve pejoratív (vagyis ironikus) néven. (Lásd selyemfiú: „szeretőként kitarított fiatal férfi.”) A név jelölésében – vagyis egykor a hadiüzemben Gyurkával együtt dolgozó fiú fizikai állapotában – bekövetkező tragikus romlás és a név hordozta emlékezet ellentéte azért nem aktualizálódik, mert korábban ez a megszólítás nem hangzik el a filmben! A regényben ugyanis nemcsak a név és az imaginárius látvány ellentéte hat, hanem a névadás, a névhasználat groteszk iróniája (egyfajta poeticitás) is. A mozgóképi átirat egész egyszerűen nem építi fel ezt a kontextust.

A regényből átköltöztetett Kertész-mondatok ebben a közegben – éppen mert nincsen kontextusuk – nagyon furcsán hatnak. Nincs mihez kötni azt a különös frazeológiát, azt a kegyetlen diskurzust, amit a kamaszfiú a diegézis (a lefényképezett történet) határain kívülről néha elrebeg.⁶ S ez még akkor is veszteség, ha nyilvánvaló, hogy Koltai filmjében a verbalitás szükségképpen és szándékoltan is kisebb szerepet játszik, mint az irodalmi alkotásban. A *Sorstalanság* mozgóképi átiratában kétségtelenül önálló hatóerővé válik az értelmező kommentár nélkül maradó képsorok etűdszerű komponálása és a „lassítás”: a pergő ritmus, a gyors vágások kerülése, a jelenetvégi elsötétedés, az arcok hangsúlyozott fotografálása mind-mind az elidőzést ösztönzi. Koltai a szenvedés ábrázolásának jól ismert toposzaival építkezik. Míg a regényben egyáltalán nem „látjuk” Gyurit (kivéve a tükör-jelenetben a tábor felszabadulása után), s ez erősíti nyelvi megnyilvánulásainak valóságatlanságát, figurájának kívülálló, mediátor-jellegét, addig a filmben a képek Gyuri arcára összpontosítanak, vagyis szó szerint *emberarcot* adnak a szenvedésnek.⁷ Sokszor azonban közhelyes arcot. A nevezetes cement-hordási jelenetet a regény úgy viszi színre, mint az üldözővel való önkéntelen azonosulás – ironikus hatású – példázatát. A filmben egy végsőig elcsigázott, patakozó könnyeitől maszatos gyermeket látunk. Az utóbbi megható, az előbbi viszont megrendítő, mert a szenvedés ismeretlen bugyraiba enged betekintést. A regényben az elviselhetőbb jövőt remélő Gyuriék egy nyári reggelen ragyogó napsütésben, bizakodva érkeznek meg Auschwitz-Birkenaubába, s egy darabig még ott is él bennük a remény. A filmben a deportáltak pustoló hóesésben érkeznek meg, halálra rémülten, szürke félelemben. Éppen úgy, ahogy az a néző várja el, aki túlzottan ráhagyatkozik a mozgóképi (értelmi és érzelmi) klisékre. Viszont ez így nem is valószínűbb, nem is igazabb.⁸

⁶ Kertész forgatókönyve egyébként jóval gyakrabban szerepeltette Gyurka utóidejű narrátori kommentárjait (belső beszédét), ha következetlenül is, de voltaképpen részben arra építve a modális effektusokat. A filmben ezek aztán jócskán megritkultak...

⁷ Sajátos módon a film nyújtotta *reális vizualitás* (vagyis – némi leegyszerűsítéssel: azt látjuk, amit látunk) így kerül hátrányba a regényszöveg által fölkinált imaginárius vizualitással (vagyis hogy azt „látjuk”, amit az olvasás révén elképzelhetünk). Koltai voltaképpen vulgarizálja a *Sorstalanság* látványvilágát, amikor a megszokhatatlant a megszokottal ábrázolja: klisékkel szolgálja ki a nézőt, s ezáltal csökkenti az elképzelhetőség szabadságfokát.

⁸ A sajtóból értesülhettünk róla, hogy a forgatás kényszerűségből több mint egy félvégre leállt. Talán ezzel a „technikai” csúszással magyarázható, hogy az apa munkaszolgálatra való behívása és a deportálás a filmben késő ősszel-télen játszódik, holott a regényben (és a forgatókönyvben) ez a nyár közepén zajlik. Az utóbbi felel meg a történeti hűségnek: Gyurkáékat a főváros közigazgatási határán 1944. július elején, az ún. csendőrpuccs alkalmával hurcolják el. Néhány nappal azelőtt, hogy Horthy – miután elhárította a hatalmára törő puccsveszélyt – leállíttatja a budapesti zsidóság deportálását.

Ráadásul a sokat foglalkoztatott Ennio Morricone „fűlbemászó”, ám nem túl invenciózus, s aligha autentikus zenéje kíséri Pados Gyula operatőr inkább fotóalbumba illő képeit. A korrekt, s ennél nagyobb kockázatot nem vállaló fényképezés aprólékosan kimunkált, korhű látványvilágot rögzít. A film alighanem *leggyöngébb pontja a színészvezetés*, amely szoros kapcsolatban van a történetmondás kontextuális erőtlenségével, modális hangsúlyainak tisztázatlanságával. Hiába, hogy kiváló színészek egész sora játszik a filmben, se szeri se száma a meglehetősen hiteltelen jeleneteknek, igen sok a gyöngye színészi teljesítmény – az amatőr megoldásoktól az értetlen, paródiába hajló túljátszásokig (különösen megoldatlan a nyitójelenet, a búcsúvacsora, Annamária elkeseredésének szcénája, vagy filmes értelemben is gondolatlan a hazafelé vezető út „elbeszélése” stb.). A Köves Gyurit alakító Nagy Marcell nem tétova, hanem visszafogott és erőtlen: nem tud drámaian jelenlévő figura lenni. A Bán János alakította apa túlzottan értelmiségi karakterű, Herrer Sári (Annamária) és Rajhona Ádám (Steiner bácsi) túljátssza a szerepét. A főbb szereplők közül talán csak a Citrom Bandit játszó Dimény Áron alakítása meggyőző: emlékezetes módon adja vissza a regénybeli alak naivitásában is megrendítő, groteszk helytállását. A mellékszereplők közül a rendőrt játszó Szarvas József és a csendőrt alakító Kovács Lajos egy-egy epizódnyi remekléssel sokat megértet a magyarországi zsidóüldözés szörnyű logikájából és atmoszférájából. A legmerészebb alakteremtés a Zsótér Sándoré: a rámpán szelektáló SS-orvos haláli nyugalma és halálarca éppen azt az elvonatkoztatást és valóságatlanságot képes egy pillanatra felvillantani, ami általában olyannyira hiányzik Koltai filmjéből.

Kertész Imre esszéiben és előadásaiban gyakorta veti föl azt a kérdést, hogy a zsidóüldözésre, a vészkorszakra való emlékezés hogyan őrizheti meg elevenségét, hogy milyen körülmények között maradhat meg az egyéni és közösségi emlékezetben anélkül, hogy például politikai és üzleti érdekek instrumentalizálnák. A Nobel-díjas magyar író nemegyszer figyelmeztet arra, hogy a kortárs politikai-kulturális szövevényben mindig is kísért az emlékezés igazságosságának és méltóságának hanyatlása. A *Sorstalanság* című regény egy olyan magisztrális megalkotottságú mű, amely provokatív ereje folytán sikerrel védi ki a „konformizmus”, a „szentimentalizmus” és a művészi banalitás veszélyeit. A *Sorstalanság* című film mindezeknek inkább kiszolgáltatja magát. Koltai Lajos túlságosan ráhagyatkozott az irodalmi előzményre, amit viszont a maga radikalitásában nem tudott követni, s mozgóképre váltani. Így viszont filmje nem lett sem érzelemdús tömegfilm, sem egyedi, katartikus nagy alkotás. Az utóbbira mondhatjuk: sajnos nem.

IRODALOM

- KERTÉSZ IMRE: *Hosszú, sötét árnyék*. In uő: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*. Monológok és dialógok. Budapest, 1998, Magvető Könyvkiadó.
- KERTÉSZ IMRE: *Sorstalanság*. Budapest, 1975, Szépirodalmi Kiadó.
(http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/KERTESZ/kerteszo00004_kv.html)
- KERTÉSZ IMRE: *Sorstalanság*. *Filmforgatókönyv*. Budapest, 2001, Magvető Könyvkiadó.
(http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/KERTESZ/kerteszo00050_kv.html)
- SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *A kívülálló és az érintett: a megértés iróniája*. In uő:
A megértés módoszatai: fordítás és hatástörténet. Budapest, 2003, Akadémiai Kiadó.
- SZIRÁK PÉTER: *Kertész Imre*. Pozsony, 2003, Kalligram Könyvkiadó.
- Szirák Péter: *Magyar-zsidó-sors*. In Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.):
Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete. Budapest, 2005, L'Harmattan Kiadó.
- VÁRI GYÖRGY: „Lassan kialszik a kép...”. In uő: *Kertész Imre. Buchenwald fölött az ég*. Budapest, 2003, Kijarat Kiadó.

