

SORSNARRATÍVÁK

Vaszilij Grosszman: Élet és sors; Kertész Imre: Sorstalanság; Nemes Jeles László: Saul fia

Sorsos vagy sorstalan az ember, kérdezhetnénk Kertész Imrével, aki a *Sorstalanság*ban lényegében hasonló következtetésre jut, mint Vaszilij Grosszman: a földön makacsul fennmaradó „értelmetlen jóság” tételéhez. Ám a sokkal későbbi és szintén utólagos elismerést hozó magyar regény világsikere is paradox módon megelőzte Grosszman regényének magyarországi megjelenését, mert az európai országok közül szinte utolsóként látott napvilágot az *Élet és sors*. Kertész Imre a cenzúra miatt nem fedezhette fel szellemi elődjét, de utólag sem ismerhette meg az igen kései, 2012-es magyar kiadás miatt (az 1990-es évektől kezdve hiába szorgalmaztuk lefordítását Simon Markissal, aki az illegálisan Nyugatra csempészett kéziratot Svájcban kiadta – túl vastagnak és az olvasók számára érdektelennek ítélte az Európa könyvkiadó).

Mindkét regény kettős késleltetéssel érkezett el a világhírhoz: a cenzúra, a magyar könyvkiadási politika és az értetlenség játszott közre ebben. Pedig Grosszman és Kertész gondolatrendszere között több alapvető azonosságot is találhatunk.

Az egyik az idő felfogása. Kertész vallja, hogy a megsemmisítő táborban csak az egyetlen következő lépés számít, csak a jelen pillanat érvényes. Ezért is utasítja el Jorge Semprún regényének, *A nagy utazásnak* időben előre és hátra tekintő regényszerkezetét. Grosszman, belehelyezkedve a gázkamrába tartó hőseinek lelkiállapotába, szó szerint ugyanezt írja a halál felé vezető útról: csak a jelen, a pillanat létezett. Ennek megfelelően és ezzel azonosan szűnik meg múlt és jövő a vallatás alatt Krimov számára a Lubjanka börtöncellájában.

A másik közös jellegzetesség az, hogy Grosszman és Kertész is azért írta meg a háború és a táborok történetét, hogy a diktatúra természetéről tanúskodjék. Grosszman szavaival: „A láger mintegy hiperbolikus, felnagyított tükörképe a szögesdróton kívüli világnak. De a valóság a drótkerítés két oldalán nem ellentéte egymásnak, hanem a szimmetria törvényeit követi.”

A harmadik közös vonás az, hogy a diktatúra s benne a láger nem csupán történelmi konkrétságában lényeges, hanem azért is, mert a szabadságnak és a rációnak (az értelmes emberi lénynek) a viszonyát leplezi le. Alkalmat ad az ember lehetőségeinek, filozófiai (azaz lecsupaszított) lényegének megfogalmazására. Grosszman megfogalmazásában: „Egyedül a láger az a hely, ahol a személyes szabadság princípiumával a maga abszolút tiszta formájában szembeállítódik a legfelső princípium, az értelem.”

Végezetül a boldogság paradox értelmezése is párhuzamos a két írónál. Krimov azzal szembesül, hogy csak a halál közelében, a bombatölcsérben volt boldog, sőt szabad, mert akkor szabadon dönthetett a mellé beugró német katona életben hagyásáról. A Lubjankán azonban Krimovnak már csak abban állhat a szabadsága, és lényegében az egyénisége kifejeződése is, hogy néma marad, hogy nem beszél a vallatáson. Kertész Imre még tovább feszíti az átéléssel megérthetőség határait: a koncentrációs tábor boldogságának a beszűkült tudatú és felelősségtől (még az életben maradás felelősségétől is) szabad abszolút állapotot nevezi, amikor nincs már sem fizikai lehetősége, sem lelki ereje a döntésekre.

Az egyetlen szféra, amely megmaradhat, a szellemi ítélőképesség, amely mindezt átlátja vagy belátja. Ennek kifejezése maga az önreflexió és a később ebből megszülető szö-

veg, a racionalitás felmutatása az abszurd valóságban. A racionalitás jelenléte nem csupán filozófiai magatartás, hanem gyakorlati küzdelem is, többek között a holokauszttagadás cáfolatának egyetlen lehetséges alapja: hiszen ha a holokauszt nem dokumentált és elemzett mozzanata a történelemnek, hanem irracionális csapás, beláthatatlan, felfoghatatlan katasztrófa, akkor a tagadását is lehet irracionális alapokra helyezni.

A dokumentálás funkcióját nemcsak a tények gyűjtése láthatja el (amint Grosszman leírása tette a treblinkai megsemmisítő táborról, amelyet a nürnbergi perben felhasznál-tak), hanem a művészetek is, amelyek a történelem tényfeltárása mellett egy másik idő-utazási módot tesznek lehetővé, a beleélést, empatikus közeledést. Ok és okozat tudományos megközelítésében az „irracionális” vagy „értelmetlen jószág” fennmaradása nem vezethető le, ez csakis lélektani folyamatban ragadható meg. Bármennyire racionális, belátó és megértő a narrációs maszkja Kertész elbeszélőjének, az ő sorsát is irracionális jószágot képviselő gesztus (egy kéz utána nyúl) és egy transzcendens szimbólum menti meg (egy fentről figyelő szemre emlékeztető égdarabka megnyílik a sötét fellegek között).

A *Saul fia* című film egy következő generáció műremeke, sokat köszönhet a holokausztirodalomnak, elsősorban azt, hogy volt elrugaszkodási pontja abban, mit lenne jó másképpen csinálni. Még többet köszönhet a holokauszt-dokumentumoknak, mert kiindulópontja a zsidó Sonderkommandók megtalált feljegyzéseit közreadó dokumentumgyűjtemény volt (amelyet a filmnek köszönhetően jelentettek meg magyarul). Bizarr módon ezeket az iratokat összetekerve ásták el – formájuk azonos az ősi szent iratok formájával, a Tóra tekercseivel. A fenti két regény vonzásában én most éppen a film szöveg- vagy könyvszerűségéről szeretnék írni, arról, hogy mit meríthetett az irodalom esz-közeiből a *Saul fia*.

Számtalanszor leírták, és a film alkotói is nyilatkozták, hogy a film legnagyobb újítása az egyedi filmnyelv, vagyis az elbeszélés módja, a fiktív filmes narráció. Didi-Huberman a *Túl a feketén – Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez* írásában kockázatos narratívának nevezi. Különös, hogy a *Saul fia* kapcsán megjelent kritikai írások a történet alapproblémájának hatása alá kerülve csak lassan találtak el a saját filmnyelvre vonatkozó elemzéshez, olyan „formanyelv”-nek tartva, amely hasonlatos a szelfikhez és a drónnal követés technikájához.

A nagy filmrendezőket félmjelző saját filmnyelv, amely szinte készen ott van már Nemes Jeles László első egyetemi kisfilmjében, a *Türelemben*, ez a beszűkült és célzott kameramozgás, úgy vélem, nem más, mint az irodalomból jól ismert elbeszélőmód leképezése, a látószög behatárolása. Noha szemben vagyunk a főszereplővel, nem láthatunk mást, mint amit ő láthat, szinte rá csatolva közlekedünk és tájékozódunk a térben (az arcára tapadó és minden mást homályba burkoló kameramozgásnak köszönhetően). Az ő szemszöge éppen olyan, mint az irodalomban az első személyű elbeszélőé lenne.

Ez itt azért mellbevágó, mert a tábor közege éppen az Ént öli meg, aki beszélhetne. A halott fiú eltemetésének tétje éppen az, hogy Saul visszaszerzi-e saját méltóságát azáltal, hogy van egy saját ügye, amelynek odaadhatja, mondjuk ki: szó szerint neki szentelheti magát. Aki a Mások felé fordulásra már nem képes, az csak egy mozdulatlan halottra, egy fétisre ruházhatja át önmagát. Ezért árnítja saját helyreállítandó Énjét avval, hogy a halott az ő része, az ő szülőtte, a fia. A felkelés ügye nem válhat saját ügyé, mert Másokkal, megértendő élő emberekkel kellene együttműködni, de erre már nem futja erejéből. A közösség csak akkor *adja* Saulnak az Én személyességének érzését, amikor egyéni szerepet tesz számára lehetővé, mint a fotózás vagy küldetése a fegyverrel. A temetés viszont a végtisztesség olyan *megadása*, amely az adakozót erősíti, többek között azzal a tudattal is, hogy még él.

A filmközeg éppen annyit tesz hozzá a képi világhoz, amennyit a (többnyire leszegett fejű) szereplő térlátása megenged, a többi homályban hagyja. A néző a képektől meg-

fosztva, körvonalak utalásaira hagyatkozva az ismert borzalmakat hozzáképzeli, kényszerűen maga alkotja meg a hiányzó képeket, ahhoz hasonlóan, ahogyan a képek nélküli, pusztán szavakból álló szövegek olvasása közben. Márpedig a saját magunk alkotta képek alaposan bevésődnek, mert nem külső, nem kész ismeretek. A *Saul fia* szövegszerű hatásmechanizmusában óriási helyet kap a nézői Én, aki hozzáadja a gondolatait, s ezzel (együttal) véleményt is alkot.

A *Saul fia* filmnyelve egy irodalmi fogás, az első személyű elbeszélés mintájára magát a látószöveget jeleníti meg elsősorban, lényegében irodalmi eszközökkel kísérletezik. Paradoxonnak tűnik, de a szöveg- és szóművészetben mindennek megtalálható az elődje, amit a filmnyelv láthatóvá tesz, és fordítva: a filmnyelv eszközeit az irodalom is meg tudja jeleníteni. A döntő különbség a külső kép globális befogadása és vizuális átélése, illetve a belső kép megalkotása között van.

Meglepő, hogy a *Saul fiát* többen is szembeállították a *Sorstalansággal*. Mint a fentiekből kitűnhet, ez csak a *Sorstalanság* félreértésével gondolható. (Kétségtelen, hogy a tábor részleteinek leírása a könyvben nagyobb helyet foglal el, és ebben más.) Gyakran hallom, és nemcsak a kötelezően olvasó diákok köréből, hanem a belső kötelességből olvasóktól is, hogy nem tudják szeretni a *Sorstalanságot*. Ez így van jól. Nem lehet szeretni azt a Gyuri fiút, aki elbeszél. Márpedig az olvasó zsigerből azonosulni szeretne, különösen, mert Gyuri még gyerek, és még inkább, mert áldozat is.

Csakhogy nem szerethető, mert nem szeretendő sem Gyuri, sem Saul. A *Sorstalanság* nagy fogása (és csapdája) éppen az a beszűkült látásmód, amelyet a *Saul fia* megjelenít. Leckéje pedig éppen az empatikus olvasó kijózanítása. Ebben Kertész regénye szakít a Grosszmannál még élő empátia-igénnyel, és – amint ez a három mű megalkotási kronológiájában tükröződik (Grosszmann, 1964 – Kertész, 1975 – Nemes Jeles, 2015) – egyfajta átkötésnek tekinthető az orosz regény és a magyar film narrációs technikája között.

Mind Saul, mind Köves Gyuri torzult egyéniségek. Egyfelől azért, mert az igazságot csak túlzásokban lehet elbeszélni. Másfelől azért, mert a szereplők a nyomorító külső világ lenyomatait hordozzák, torzulásukból fejtheti meg a külső világot az olvasó vagy néző, amennyiben ki tudja fejteni a háttér homályából. Megérteni azt a korszakot, amelynek iskolája ilyen körülményes, őszintétlen gondolkodásra tanította a gyereket, ahogy Gyuri ír, és arra a megalkuvásra szoktatta, amellyel többszázévezred-magával bevonult a vagonokba, táborokba, gázkamrákba, és még a tetveket is meg akarta érteni. Gyuri csőlátása éppen úgy ébresztőt és riadót fúj, mint teszi most, hangosabban, a *Saul fia*.

A legkiválóbb kritikusok és befogadók teszik szóvá a *Saul fiában* a tárgyi tévedéseket (noha tudható, hogy sokféle szakértő bevonásával, szakirodalmi és eredeti források alapján történt a gondos előkészítés.) Meglehet, hogy nem akkor vonultak be az oroszok Varsóba, vagy nem a megfelelő tájra jellemző jiddis dialektust használják a háttérben beszélők – csakhogy ez nem történelmi film. Vajon Shakespeare ne tudta volna, hogy Csehország nem határos tengerrel, vagy Bulgakov, hogy Jézust nem 28, hanem 33 évesen feszítették keresztre? Mindez megfajtott jelzés, elsősorban arra utalva, hogy itt feltételes térben mozgunk. Kertész Imrével szólva: „egyedül esztétikai módon lehet a valóságról elképzeléseket” alkotni.