

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

137. szám

SÁGHY MIKLÓS

A Sorstalanság Hollywoodba megy

AVAGY ARRÓL: MIKÉPPEN CSÚSZIK KI A TÚLÉLŐK
MINDINKÁBB GYENGÜLŐ KEZÉBŐL AUSCHWITZ EMLÉKE*

(Kertész Imre: *Sorstalanság*; Koltai Lajos: *Sorstalanság*)

... a *Sorstalanság* című regény milyen viszonyban van a belőle készült filmmel, és milyen szereppel rendelkezik ebben az adaptációs viszonyban a Kertész Imre által jegyzett irodalmi forgatókönyv?

”

Amennyiben elfogadjuk Friedrich A. Kittler állítását, miszerint „1895. december 28. óta a magas irodalomnak tulajdonképpen egy elhibázhatatlan ismérve van: a megfilmesíthetlensége”¹, akkor eleve elhibázott ötletnek kellene tartani Kertész Imre Nobel-díjjal jutalmazott *Sorstalanság* (1975) című regényének a megfilmesítését. Ha ehhez hozzátesszük, hogy a szóban forgó mű adaptálása a holokauszt „eredeti értelemnélküliségét”², „narratívának ellenállását”³, ábrázolhatatlan gonoszságát kívánja meg képileg mégis ábrázolni, akkor a vállalkozás kudarcra még inkább elkerülhetetlennek látszik.⁴ Mindazonáltal mentő körülmény a sok (elméleti) „fenyegetettség” közepette, hogy a regény megfilmesítése a szerző jóváhagyásával, illetve aktív közreműködésével zajlott. A *Sorstalanság* (2005) című film 2001-ben publikált forgatókönyvét ugyanis maga Kertész Imre írta, és az elké-

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. Fink, München, 1995. 314. Idézi: Kulcsár Szabó Ernő – Szirák Péter: Előszó. In: Uők szerk.: *Történelem – Kultúra – Medialitás*. Balassi Kiadó, Bp., 2003. 10.

² Vári György: *Kertész Imre (Buchenwald fölött az ég)*. Kijárat Kiadó, Bp., 2003. 71.

³ Kaposi Dávid: Narratívátlanosság (Kulturális sémák és *Sorstalanság*). In: Scheibner Tamás – Szűcs Zoltán Gábor szerk.: *Az értelmezés szükségessége; tanulmányok Kertész Imréről*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2002. 51.

⁴ Vö. „Kertész forgatókönyve művészi szempontból – bár korántsem tanulság nélküli – kudarc. De az ő esztétikája szerint Auschwitzról szólva a kudarc elkerülhetetlen.” (Vári György: *Kertész Imre*. 199.)

szült mozgóképi alkotás alapján úgy tűnik, a rendező, Koltai Lajos meglehetősen híven követte annak utasításait. Vajon az írói közreműködés érvénytelenítheti Kittler (erősen megkérdőjelezhető) elképzelését? Egyáltalán a *Sorstalanság* című regény milyen viszonyban van a belőle készült filmmel, és milyen szereppel rendelkezik ebben az adaptációs viszonyban a Kertész Imre által jegyzett irodalmi forgatókönyv? Mivel a nevezett művek viszonyrendszerének kezdőpontján mind a történeti kronológia perspektívájából, mind a Nobel-díj kanonizáló szemszögéből tekintve maga a regény áll, érdemes a komparatív elemzést a regény jellemvonásainak számbavételével kezdeni, amikor az imént vázolt kérdések vizsgálatához hozzálátunk.

A regény

Gyermeki nézőpont és az emlékezés

A *Sorstalanság* című regény talán legszembeötlőbb jellemvonása a szenttelen, elfogultságmentes, szinte csak a tények közlésére redukált elbeszélésmódja. Ennek legfőbb oka, hogy az ábrázolt eseményeket a 15 év körüli Köves György gyermeki nézőpontján keresztül látjuk, és a visszatekintés „ítéletalkotó” perspektívája a regény nagy részében nem (vagy csak nagyon kismértékben) figyelhető meg. Gyermeki nézőpontból a felnőttek világának dolgai nem beláthatók, ezért Köves elbeszélése sem a koherens, átfogó magyarázatok felvázolására törekszik, hanem elsősorban az érzéki benyomások rögzítésére szorítkozik. Vagy amiképpen Erdődi Edit fogalmaz: a főszereplőnek „a külvilág eseményeire, jelenségeire adott válaszai, reakciói elsősorban érzéki, perceptív jellegűek: képek, hangok és szagok tehát, melyeket a nyelv aggályos pontossággal – olykor körülményességgel – közvetít. [...] Elsődleges szerepe a *látásnak* van: Gyuri monológja érzéki benyomásokat rögzít, leggyakrabban képeket, képekbe tömörített, eseményekké sűrűsödött mozgásokat, színeket és formákat, melyek perspektívába rendeződnek.”⁵ Nevelőanyja sírásának leírását például szinte csak az észlelhető (hallható, látható) jegyek bemutatására redukálja, és nem a „belátás” magasabb szintjén értelmezi a jelenséget: „Ugyanakkor mostohaanyám kinyitotta a táskáját, egy zsebkendőt emelt ki onnan, s egyenesen a szeméhez vitte. Torkában különös hangok bugyogtak. Csönd lett, s nagyon kínos volt a helyzet, mivel olyan érzésem támadt, hogy nekem is tennem kéne valamit.”⁶ De ugyanígy édesapja búcsúvacsorája is az „összefüggéstelen töredékek” percipiálásaként jelenik meg Köves nézőpontjából. Nagyapa érzékeny búcsúját például a következőképpen írja le a narrátor: „S ennek az egész estének talán a legkülönösebb élménye maradt számomra nagyapámnak az egyetlen tette, amivel észrevételte magát: mikor az éles, kicsiny madárfejét egyetlen pillanatra, de egészen vadul, esztelen módon szinte, apám kabátjához tapasztotta, a mellén. Egész, görcsbe húzódtott teste megvonaglott. Utána gyorsan iparkodott kifelé, nagyanyámat a könyökénél vezetve. Mindenki utat nyitott nekik. Aztán többen engem is megöleltek, és szájuk tapadós nyomát éreztem az arcomon. Végre hirtelen csönd lett, mivel mindnyá-

⁵ Erdődy Edit: *Kertész Imre*. Balassi Kiadó, Bp., 2008. 15.

⁶ Kertész Imre: *Sorstalanság*. Magvető, Bp., é.n. (1975.) 10. Az idézett szakaszt Szegedy-Maszák Mihály is a gyermeki nézőpont torzító hatásának példaként értelmezi, mondván: a „gyerek nézőpontja torzít, már-már mulatságossá idegeníti el a felnőttek érzelmeinek kifejeződését”. (A kívülálló és az érintett: a megértés iróniája. In: Uő: *A megértés módzatai: fordítás és hatástörténet*. Akadémiai Kiadó, Bp., 2003. 125.)

jan elmentek.”⁷ Amikor pedig az elbeszélő érzéki tapasztalatait igyekszik magyarázni, értelemmel (narratívával) ellátni, akkor a leggyakrabban közvetlenül az érzékelés szituációjában felkínált (vagy sugallt) magyarázatokra hagyatkozik. Így válik számára üzletileg értelmezhetővé a sárga csillag, vagy beláthatóvá a zsidókat megrövidítő pék viselkedése: „És valahogy, a mérges pillantásából meg az ügyes mozdulatából, abban a percben egyszerre meg is értettem a gondolatmenete igazságát, amiért nem is lehet szívelni a zsidókat: akkor ugyanis az a kellemetlen érzése lehetne, hogy becsapja őket. Így azonban a meggyőződése szerint jár el, s egy eszme igazsága kormányozza a cselekvését, ami már viszont – beláttam – egészen másvalami lehet persze.”⁸ Szirák Péter szerint ez a fajta „beletörődő” azonosulás mások nézőpontjával azt eredményezi, hogy „a regényben beszélő Köves Gyuri nem annyira valóságos alakként, inkább csak mediátor funkcióként értelmezhető: a szubjektum lényegében feloldódik az idegen hangok sokaságában”. Másképpen fogalmazva: „Köves Gyuri nem egy szereplő főhős, hanem inkább egy mozgó, változókéony perspektíva”, akinek megnyilatkozásaiba „különböző nem saját »hangok« keverednek”.⁹ Az idegen nézőpontokkal történő azonosulást jelezheti, hogy mások véleménye, megnyilatkozása a leggyakrabban, mintegy a regényben beszélő Köves tudatán átszűrve, függő beszédként jelenik meg, s nem egy külső (független) nézőpont távlatából idézi azokat.

A gyermeki nézőpont alkalmazásán túl – jöllehet attól korántsem függetlenül – a szövegbeli (utólagos) ítéletalkotást az is akadályozza, hogy az elbeszélés ideje és az elbeszélte történet ideje a regényben jó darabig alig választható el egymástól; vagyis nem figyelhető meg Köves jelenre korlátozott perspektívája mellett az eseményeket utólagosan értékelő visszatekintés látószöge.¹⁰ Az elbeszélés – írja Szirák – „nem teremt lényeges távolságot az elbeszélés ideje és az elbeszélte idő között, a szükségképpen utóidejű elbeszélés jelen idejűséget szimulál, a főhős elbeszélő nem rendelkezik az utólagos tudás rendező-átstrukturáló elveivel”.¹¹ Az elbeszélte, mint emlék és az elbeszélés folyamata, mint emlékezés közötti hasadás kérdése Kovács Béla Lóránt szerint is a regény egyik legfontosabb problémája. Meglátása szerint a *Sorstalanság* című regény a kettő távolságát lényegében le akarja szűkíteni, sőt, lehetőség szerint ki akarja iktatni, meg akarja szüntetni, mégpedig azért, mert a „köztük lévő

⁷ I. m. 32.

⁸ I. m. 16.

⁹ Szirák Péter: *Kertész Imre*. Kalligram, Pozsony, 2003. 77. 34.

¹⁰ Proksza Ágnes az *ítélet és a döntés* fogalmaival magyarázza a regény időszemléletét, mondván: „döntés és ítélet lényegi különbsége – véleményem szerint – abban áll, hogy míg előbbi kivétel nélkül egy hangsúlyozottan jelen idejű szituáció alkotóeleme, addig utóbbi mindig retrospektív, a múlt felé néz. Másképpen megfogalmazva és egy képbe átvittetve a fenti kijelentést: a döntés egy pontként, az ítélet ezzel szemben egy történetként ragadható meg. [...] Döntés és ítélet kettőssége a *Sorstalanság* egyik kulcsproblémája. Kulcsprobléma abban az értelemben, hogy ezen a ponton már nem az egy-máshoz kapcsolódó jelenetek sorozatáról van szó, hanem a regény egészéről, s az egyik kérdésről, melyre válaszként érkezik. A *Sorstalanság* olvasható egy olyan szöveggént, mely azt kívánja felmutatni: az Auschwitz metaforájában megnevezett soá nem ítélet, hanem döntés tárgya. Ezáltal azonban nem is tárgy, nem olyan eseménysor, melyről utólagos ítélet születhet, hanem egy olyan máig jelen idejű szituáció, mely szüntelen döntést kényszerít ki – amennyiben e felszólítás alól nem vonjuk ki magunkat.” (Proszka Ágnes: *Döntés és ítélet* (Kertész Imre: *Sorstalanság*). In: *Az értelmezés szükségessége*. 80–81.)

¹¹ Szirák: i. m. 48.

távolság nyilvánvalóan »meghamisítja« mindkettőt. Az egykori nézőpont felidézése a múlt jobb megértéséhez vezet, minthogy segíthet megválaszolni azt, ami utólag megválaszolhatatlannak tűnik: hogyan történhetett meg ez a rengeteg borzalom, hogy engedhették mindezt megtörténni azok, akik részt vettek benne.”¹²

Fontos azonban látni, hogy az emlékezet (elbeszélés) és az emlék (elbeszél) idejének távolsága nem ugyanolyan mértékű végig a *Sorstalanság* című regényben. A lágerbe érkezés eseményeinek, valamint a lágerlét napjainak leírásába egyre többször vegyül a visszatekintés hangja. Az átélt (és nem az éppen élt) tapasztalat perspektívája jelenik meg például a következő szakaszokban: „Hanem hát, azt hiszem [egy börtönkönyv írójáról – S. M.], mégiscsak az igazat írhatta: az első napra emlékszem ugyanis magam is a legpontosabban, csakugyan, ha meggondolom, pontosabban, mint a rákövetkezőkre.”¹³ Ebben a szakaszban a történet eseményének utólagos, összegző értékelése történik, melynek során a narrátor a lágerben töltött valamennyi napot mérlegre teszi, és megállapítja, hogy az első napok meghatározóbbak voltak, mint a későbbiek. Ehhez hasonlóan az utólagos belátás nézőpontját figyelhetjük meg a következő szakaszban is: „Mindenesetre új dolgokba legelsőbben mindenütt, még egy koncentrációs táborban is jó szándékkal fogunk – én legalábbis így tapasztaltam: egyelőre elegendő jó rabbá válnom, a jövőre majd azután meghozza a többit – nagyjában-egészében ez volt a felfogásom, erre alapoztam az életvitелеmet, ugyanúgy egyébként, ahogy azt általában másokon is láttam.”¹⁴

Az elbeszélés és az elbeszél időbeli távolságának helyenként jobban megmutató mérteke ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a két idősík megnyugtatóan elválasztható volna egymástól. Ennek nehézsége jól megfigyelhető például a nyolcadik fejezet kezdő szakaszában: „Be kell látnom: bizonyos dolgokat sosem tudnék megmagyarázni, nem pontosan, nem, ha a várakozásom, a szabály, az értelem – egészében, ha az élet, a dolgok rendje felől nézem, amennyire már én ismerem legalábbis.” Az idézet azt sugallja, hogy a „belátás” a megélt (túl-élt) események hatására következik be, és mintegy a visszatekintés perspektívájából képződik meg. A közvetlen utána következő sorok azonban már részben „cáfolják” az imént vázolt feltételezést, hiszen a dolgok megmagyarázhatatlanságának tapasztalata egy nagyon konkrét, lágerbeli eseményhez kötődik: „Így mikor a kordérol valahol megint le, a földre rakodtak, sehogy se értettem, hogy ugyan mi dolgom is lehet nékem még például hajnyírógéppel megberetvéval.”¹⁵ Az elbeszélés nézőpontjának mozgása és alanyának változása (visszatekintő, átélő?) Vári György szerint főképpen annak köszönhető, hogy a „szöveg megkísérli csinálni is, amit mond, kétféleképpen beszél el egyszerre a történetet, visszatekintő és szinkron perspektívából, hogy érzékeltesse feszültségüket, azt, hogy a retrospekció mennyire eltakarja a szinkron tapasztalatot, az idő lágerben megmutató természetét”.¹⁶ Az elbeszélői néző-

¹² Kovács Béla Lóránt: Az időbeliség tapasztalatának módosulásai Kertész Imre *Sorstalanság* című regényében. In: *Az értelmezés szükségessége*. 68.

¹³ Kertész: *Sorstalanság*. 128.

¹⁴ I. m. 171–172.

¹⁵ I. m. 241.

¹⁶ Vári György: *Kertész Imre*. 57. Vö. még: „az elbeszélői pozíció meghatározhatatlansága – végig jelen van a regényben. A múlt- és a jelen idejű elbeszélések váltogatása részint magyarázható azzal a kettősséggel [...], hogy Auschwitz egyrészt megtörtént, tehát az emlékezet állandó jelenléte szükséges a felidezéséhez, másrészt mint mitikus szöveg, metadiszkurzus folyamatosan jelen van.” (Mol-

pontok szétválaszthatatlansága (eltérő mértékben ugyan), de szinte az utolsó fejezetig megfigyelhető a regényben. A hazaérkezés (vagyis a 9. szakasz) eseményeinek bemutatásakor azonban már megváltozik ez a fajta láttatásmód. Amiképpen Szirák Péter fogalmaz: az „utolsó fejezet szakít a kvázi jelen idejű elbeszélésmóddal, s »szabályos« múlt idejű formában meséli el az eseményeket.”¹⁷ Ezzel egy időben az átélő helyett a túlélő Köves Gyuri hangja lesz a meghatározó, aki lágerbeli tapasztalatait már valóban a visszatekintés nézőpontjából kísérli meg az újságíróval, valamint Fleischmannal és Steinerrel megvitatni – *természetesen* reménytelenül.

Az utolsó fejezetben nemcsak az történik, hogy az elbeszélés átlép az emlék jelen idejéből az emlékezés terébe, hanem a reflexió is fontos szereplővé lép elő, hiszen az említett beszélgetés a regény – Szirák Péter szavaival szólva – „öntükröző passzusaiként” is olvashatók. Gyuri az újságíróval folytatott dialógusában „a hasonlítás (tropológiai) lehetőségét hártja el”, a két öreggel vitázva pedig „az elbeszélés diskurzív módját kritizálja, egyszersmind jellemzi saját viszonyát is a történetekhez. Steinerék elbeszélését – azon túl, hogy nem igazán érti – azért kritizálja, mert az nem az idő múlásával párhuzamosan, esetlegesen, fokozatokban kifejlő eseménysort mutat be, hanem egy visszatekintő szemléletű, középpont (véltetően az áldozatlát és az irracionális értékcentruma) köré szerveződő, ilyen értelemben »kikerekített« történetet”.¹⁸ Vagy ahogy Köves fogalmaz a regényben: Steinerék elkövették a „szokott hibát: mintha ez az egész elmosódó, valósággal elképzelhetetlennek tetsző és részleteiben – ahogy néztem – immár őnékik maguknak is teljességgel visszaállíthatatlan esemény nem is a percek, órák, napok, hetek és hónapok rendes medrében, hanem úgyszólván mind egyszerre, valahogy egyetlen kavargásban, szédületben, mondjuk egy amolyan furcsa, váratlanul duhagra fordult délutáni összejövetelel esett volna például meg, mikor a sok résztvevő – hogy, hogy nem – hirtelenjében mind esztét veszti, és végül már azt sem tudja, hogy mit csinál”.¹⁹ A két öreg nézőpontja eszerint a visszatekintés nézőpontja, ami az elmúlt eseményeket egy nagy, monolit tömbként lát(tat)ja, s nem az események, percenként előrehaladó lépések egymásutánjának folyamatában. Köves álláspontja szerint éppen az utóbbi módon kellene a lágerbeli létet, a holokausztot elképzelni, hiszen, magyarázza Fleischmannak és Steinernek „csak most látszik minden késznek, befejezettnek, megmásíthatatlannak, véglegesnek, ily roppant gyorsnak és ily rettentő homályosnak, úgy, hogy »jött«: most, így utólag csupán, ha hátrafelé, a visszajáról nézzük. [...] akár hátra, akár előre nézünk, mindkettő hibás szemlélet – vélekedtem. Elvégre is húsz perc olykor, és önmagában véve is, meglehetősen nagy idő. Minden perc elkezdődött, tartott, majd befejeződött, mielőtt a következő kezdődött volna ismét. [...] Mindenki lépett, amíg csak léphetett: én is megtettem a magam lépéseit, és nem csupán a birkenauai sorban, hanem már itthon. Léptem apámmal, és léptem anyámmal, lép-

nár Gábor Tamás: Fikcióalkotás és történelemszemlélet (Kertész Imre: *Sorstalanság*). In: *Alföld* 1996/8. 67. Illetve: „Nem ellentmondásról, jóval inkább arról van szó, hogy e két elbeszélői hang folyamatosan együtt és egymás ellenében létezik.” (Kaposi Dávid: *Narratívátlanság*. 38.) Valamint: „a szerző számos esetben nem lép ki abból a tapasztalati térből, mely az átélő (és nem a túlélő) »birodalma« – túlélő és átélő pillantása ugyanaz a pillantás.” (Proszka Ágnes: *Döntés és ítélet*. 94.)

¹⁷ Szirák: *Kertész Imre*. 57.

¹⁸ I. m. 58.

¹⁹ Kertész: *Sorstalanság*. 324–325.

tem Annamáriával, és léptem – s mindkőzt tán a legnehezebbet – a nagyobbik nővérrel”.²⁰ Köves időszemlélete mintegy visszamenőleg magyarázza, miért volt szükséges az átélés és a visszatekintés (túlélés) nézőpontjának távolságát a lehető legkisebbre csökkenteni. Így nyílt csak lehetőség ugyanis arra, hogy az egyes „lépéseket” (eseményeket) alulnézetéből, és ne az emlékezés „magasából”, távolából tekintse s ábrázolja a narrátor. Vagy amiképpen Molnár Gábor Tamás az íróit idézve fogalmaz: „A Kertész-szövegekből leszűrhető poétika Auschwitzot nem lezárt, múltbéli, történelmi eseményként kezeli, hanem »mitologikus kérdés«-ként. A róla való beszéd tehát nem lehet a történetírás, sem a dokumentarista beszéde, más nyelv – [...] irodalmi nyelv – szükséges Auschwitz tapasztalatának megragadásához.”²¹ Nem is akármilyen irodalmi nyelv, hanem olyan, amelyik a holokausztról nem a humanista narratívák panaszos hangján szól, hanem „párbeszédbe” lép vele, s hagyja magát „Auschwitzot szóhoz jutni”.²² Sőt, mivel a holokauszt „narrativizációjára egyetlen trópus sem alkalmas, ezért nem lehet nyelve” – állítja Vári György. A *Sorstalanság*ot pedig Kertész gondolataira hivatkozva olyan „nyelvkritikai regénynek” nevezi, mely „lebontja ezeket a cselekményesítéseket, érvényteleníti őket, érvényteleníti az ideológia nyelvét, ugyanakkor tisztában van vele, hogy maga a nyelv ideologikus, ezért maga nem kísérletezik Auschwitz adekvát cselekményformájának megtalálásával”.²³

Az 1975-ben megjelent regény korabeli szerény visszhangja (illetve korábbi kiadói elutasítása) éppen a fentiek alapján magyarázható azzal, hogy a *Sorstalanság* nem illeszkedett sem a hatvanas, hetvenes évek magyar irodalmában még uralkodó, a valóságreferenciát előtérbe állító beszédmódok közé, sem a holokausztot az antifasiszta, humanista értékrend felől megragadni igyekvő kortársi narratívákba. Hiszen a deportálás, „mint már megtörtént, vagyis mint egy történelmi értelemkonstrukcióban már elhelyezett és így jelentésében már stabil esemény reprezentációját és az ábrázolt világhoz való kanonikus viszonyulást egy jól felismerhető politikai és esztétikai ideológia írta elő, amelynek két legfontosabb tényezője a tükrözés elve, és az ún. antifasiszta, »humanista« értékrend volt”.²⁴ Az uralkodó (ideológiai) beszédmódoktól történő elhatárolódás, a cselekményesítési kísérletek lebontása, lelepleződése vezeti el végül a főszereplő-elbeszélőt a sorstalanság állapotába, hiszen a különböző sors-narratívákat részben elutasítja Köves (amiképpen ezt például Feischman és Steiner holokauszt szemléletével teszi), részben pedig a „ráaggatott” narratívák egyszerűen megkérdőjelezik, és érvénytelenítik egymást. Vári György Kertész-monográfiájában meggyőzően mutatja be, hogy a különböző sorstulajdonító elbeszélések és retorikus alakzatok miképpen válnak le mind Kövesről, hogy végül megérkezzen a „sorstalan szabadság” állapotába.²⁵ A *Sorstalanság* – írja – „végső soron nem más, mint minden sorstulajdonító figuratív művelet hazug voltának belát(tat)ása, defigurál(ód)ásuk [...] a *Sorstalanság* ambíciója nem több mint megóvni Auschwitz eredeti értelemnélküliségét akkor, amikor az elfogadhatatlan narrativi-

²⁰ I. m. 327–329.

²¹ Molnár Gábor Tamás: Fikcionalitás és történelemszemlélet. 58.

²² Vö. i. m. 69.

²³ Vári: *Kertész Imre*. 12. Vö. „Úgy gondolom, a *Sorstalanság* a holokauszt-beszámolókból ismert »ellenállás a narratívának« jelenségét ragadja meg”. (Kaposi: *Narratívátalanság*. 27.)

²⁴ Szirák: *Kertész Imre*. 12–13.

²⁵ Vö. „ha sors van, akkor nem lehetséges szabadság [...] ha viszont szabadság van, akkor nincs sors [...] azaz hogy akkor mi magunk vagyunk a sors” (*Sorstalanság*. 330.)

zációk, a nyelv ideologikussága okán »Auschwitz emléke ritualizálódik, instrumentalizálódik, absztrahálódik.«²⁶

Az eddigiek összefoglalásaként elmondható, hogy az átélő, érzékekre redukált gyermeki nézőpont alkalmazása az elbeszélés során, valamint a visszatekintő perspektíva minimalizálása eredményezi, hogy a regény úgy képes beszélni Auschwitzról (Auschwitz-cel), hogy közben nem helyettesíti, rokonítja azt a korabeli ideológia valamely elvárt történelmi címkéjével; példának okáért a regénybeli újságíró felkínálta „pokol” metaforával.²⁷

Irónia

Az elfogulatlan, ítéletmentesen szenvtelen elbeszélői mód mellett a legszembeötlőbb jellegzetessége a regénynek az irónia. Nyilván a *Sorstalanság*nak ez a tulajdonsága nem független a fentebb már elemzett narratív sajátosságoktól. A gyermek-perspektíva, mely a felnőttek dolgaiban értelmet nem mindig talál, már önmagában is több ironikus, sőt, helyenként már-már groteszkbe hajló leírást eredményez.²⁸ Az apja búcsúestjén például így jellemzi Köves a nagymamáját: „sietve mindjárt a kanapéra ültettük, mert ővele az a helyzet, hogy még a nagyítólcse vastagságú szemüvegén keresztül is alig lát valamit, s legalább ily mértékben süket is. De azért szeretne részt venni és segédkezni a körötte folyó eseményekben. Olyankor azután sok munka van vele, egyfelől mert folyton a fülébe kell kiabálni, hol tartanak a dolgok, másfelől viszont ügyesen megakadályozni, hogy beljüket is avatkozzon, mert hát csak zavart támasztana a ténykedése.”²⁹ A nagymama érzékszervi (és szellemi) fogyatékoságai ironikusan „felnagyítva” jelennek meg az iménti szövegrészben. De ugyanígy Sütő úr távozásának lendületét is túlzó arányokkal ábrázolja az elbeszélő: „Lehajolt, ráejtette szinte a száját mostohaanyám kezére, hogy elvégezze rajta a szokásos kézcsókját. Utána mindjárt az ajtó felé iramodott: alig maradt annyi időm, hogy félreugorjam előle.”³⁰

Az irónia alakzataként értelmezhetők továbbá azok a szakaszok, melyek a kezdeti lágerebenyomásokat, -tapasztalatokat a „tudatlan” Köves nézőpontjából mutatják. A csíkos ruhás deportáltakat például kezdetben fegyenceknek gondolja, és azt találgatja, mi lehet a bűnük: „Mindjárt meg is szántam kissé, hisz látnom kellett, még egészen fiatal, értelmes, fegyenc volta ellenére is azt voltam kénytelen találni: megnyerő arcú férfi, és nagy kedvem lett volna megtudni tőle, ugyan honnan, miként s mifajta vétség miatt kerülhetett rabságba vajon.”³¹ Az irónia a szereplő interpretációjának és az olvasó tudásának különbségében válik érzékelhetővé, hiszen a befogadó már tudja, amit Köves a megérkezés pillanataiban még nem, hogy hamarosan ő is „fegyenc” válik, jóllehet nincsen semmi „vétsége”.

²⁶ Vári: *Kertész Imre*. 71. Érdekes okfejtést olvashatunk még a sors, szabadság és ítélkezés összefüggéseiről a szóban forgó regény vonatkozásában Lengyel Zoltántól: Adalékok a sors kritikájához. In: *Szövegek között XVI. (Irodalomtörténet és -elmélet, színházelmélet és komparatiztika)*. Szerk. Kovács Flóra – Lengyel Zoltán. SZTE BTK, Szeged, 2011. 161–181.

²⁷ Vö. „Nem akarnál, fiacskám, beszámolni az élményeidről? [...] De hát miről? – A légerek pokláról – válaszolta ő, melyre én azt jegyeztem meg, hogy erről meg egyáltalában semmit sem mondhatok, mivel a poklot nem ismerem, és még csak elképzelni sem tudnám” (315).

²⁸ Vö. „Ahogyan több elemző is megjegyzi, e közelképek – mint általában a részek önmagukban való felnagyítása – valóban groteszk és elidegenítő hatást keltenek.” (Erdődy Edit: *Kertész Imre*. 19.)

²⁹ Kertész: *Sorstalanság*. 21.

³⁰ I. m. 11.

³¹ I. m. 117.

Hasonlóan ironikus hatást kelt (és erről fentebb már volt szó) mások narratívájának, magyarázati logikájának átvétele, belátása, főleg akkor, amikor ez az ő sorsára is drámai és tragikus hatással van. Nem vitatja például Köves a „fegyenc” külsőt kialakító folyamat racionális lépéseit: „Megtudhattuk például, hogy a következő helyiségben, azaz a »vetkőzőben« kell majd levetkőznünk, s minden ruhánkat az ott lelhető fogasokra rendben felaggatnunk. A fogasokon számokat is találunk majd. Mialatt mi fürdünk, a ruhánkat is fertőtlenítik. Mármost nem is szükséges talán külön elmagyarázni – vélte, s szerintem is igaza volt –, miért oly fontos, hogy a fogasa számát mindenki jól véssze az emlékezetébe. Annak az indítványának sem volt nehéz belátnom a hasznát, hogy a cipőnket is »ajánlatos« párjával összekötnünk”.³² Az ehhez hasonló „egyetértések” ironikus azonosításában ismét szerepet játszik az az olvasói többlettudás, mely Kövessel ellentétben már látja, hogy mindezek a fürdőbeli feladatok az ő megemmisítése felé vezetők lépések.³³ Ironikus hatást kelt továbbá az a jó szándék, amivel Köves a totalizáló, az őt elpusztítani szándékozó hatalmak diskurzusaiba belép. Eminens tanuló módjára igyekszik azokat megérteni, és lehetőség szerint hozzájuk igazodni. A gyermek-elbeszélőnek ez a fajta hozzáállása inspirálja azokat az értelmezéseket, melyek Köves történetét nevelődési regényként jellemzik és írják le. Egészen pontosan: *antinevelődési regényként*, hiszen annak ábrázolt világában „a tanuló azt tanulja meg, hogy a gyilkolás, a koncentrációs tábor, és az azt követő »mindenkit gyűlölők« a természetes”.³⁴ Szirák Péter a következőképpen fogalmazza ezt meg. „A tanulás és az alkalmazkodás nevelődésregényi képlete azért kap ironikus (elhasonlító) felhangot, mert Kövesnek a regényben nem az európai kultúra átörökölt humánismereteit kell elsajátítania, hanem Auschwitz világát, a »startópillérek« összeomlását, a korábbi világtapasztalattal való brutális szakítás, a kulturális törés ismeretrendszerét, a korábbi etikai megfontolásokat hatályon kívül helyező *gyilkolás* normalitását és a *túlélés* stratégiáit.”³⁵ Heller Ágnes szerint a *Sorstalanság* iróniája abból fakad, hogy Kövesnek úgy kell élnie és szocializálnia az irrealitásban, mintha az a legteljesebb mértékben reális volna. „Ezért használja azt a szót, hogy »természetesen«, oly gyakran és úgymond, olyan természetellenes dolgok vonatkozásában az elbeszélés hőse.”³⁶

Vajon miképpen, milyen változtatásokkal jelennek meg, ha egyáltalán megjelennek a fentiekben felsorolt főbb szöveg-tulajdonságok a *Sorstalanság* című irodalmi forgatókönyvben, és az abból készült filmben? Az alábbi két fejezetben ezekre a kérdésekre keresem majd a választ.

³² I. m. 118.

³³ Vö. A „kultúra, a metaforikus, szinekdochikus azonosítások, a kulturális sémák és narratívák is pusztán arra szolgálnak, hogy retorikus illúziókkal eltakarják azt, hogy Köves Györgyöt deportálni fogják.” (Vári: *Kertész Imre*. 44.)

³⁴ Bojtár Endre: Sziszüphosz téli utazása. In: Bojtár Endre szerk.: Esterházy Péter – Kertész Imre – Nádas Péter: *Kalauz*. Magvető, Bp., 2003. 211.

³⁵ Szirák: *Kertész Imre*. 25. Vö. még: „A *Sorstalanság* tehát nevelődési regény is. A láger itt az inter-nátus.” (Heller Ágnes: A *Sorstalanságról* – húsz év után. In: Kőbányai János szerk.: *Az ember mélye. Írások Kertész Imréről a Múlt és Jövőben*. Múlt és Jövő Kiadó, Bp., 2003. 155.) Illetve: „A pusztázás tehát »neveléssé« minősül át” (Kaposi: *Narratívátalanság*. 33.)

³⁶ Heller: i. m. 158.

A filmforgatókönyv

A *Sorstalanság* című regény megfilmesítésének alapját adó forgatókönyv irodalmi státusza nem egyértelmű, hiszen olyan műről van szó, melynek elsődleges célja nem az esztétikai gyönyörködtetés, hanem a filmkészítők munkájának irányítása és instruálása. Funkcionális alkotás tehát, melynek szerepe a forgatás folyamatának a szervezésekor, mondhatni keretbe foglalásakor meghatározó. Ráadásul a Nobel-díjas regény olyan párszövege, kiemelt intertextusa a forgatókönyvnek, melynek ismerete nélkül nem valószínű, hogy bárki is az utóbbi olvasásába kezdene. Egyetértek Vári Györggyel, aki e problémával kapcsolatban az alábbi módon fogalmaz: azt el lehet képzelni, „hogyan valaki megnézzen egy, a *Sorstalanságból* készült filmet anélkül, hogy a regényt olvasta volna, de hogy a filmforgatókönyvet elolvassa bárki is, a regényt viszont ne, azt nem igazán.”³⁷ Mindezekből következően talán nem túl etikus interpretátori eljárás (önálló) irodalmi alkotásként tekinteni a forgatókönyvre, ám hogy az alábbiakban mégis ezt teszem, azt mindenekelőtt az indokolhatja, hogy Kertész Imre magyarországi kiadója az életmű külön darabjaként, önálló kötetben jelentette meg a filmforgatókönyvet 2001-ben, s ily módon azt az irodalomértés horizontjából közelítő közönség számára is hozzáférhetővé tette, háttérbe szorítva ezzel a mű funkcionális (forgatókönyvi, „speciális”) eredetét. Valamint mentségemre legyen még mondva, hogy a forgatókönyvet elsősorban a regénnyel párhuzamban (annak mintegy párszövegeként) igyekszem az alábbiakban magam is olvasni.

A forgatókönyv legszembevetőbb jellemvonása a regénnyel történő összehasonlításakor, hogy az előbbiben a történetmondás „gyermeki” nézőpontját felváltja a mindentudó forgatási „instruktor” nézőpontja.³⁸ Ennek megfelelően a leírások vázlatos, s nem utolsó sorban funkcionális helyszínrajzokká, a kamasz tudaton átszűrt (függő beszédben bemutatott) dialógusok pedig „egyenesben” olvasható, mintegy direkt módon bemutatott párbeszédékké alakulnak. A nézőpontváltásnak fontos következménye még, hogy a korlátolt, gyermeki perspektíva eltűnésével a regény groteszk, ironikus hangneme a forgatókönyvben nem játszik szerepet. Ennek elsődleges oka egyfelől, hogy mindentudó voltánál fogva az instruktor már nem „érti félre” a bemutatott eseményeket, másfelől pedig, hogy mások (sors) narratíváit már ideig-óráig sem teszi a magáévá, hanem azoktól (instruktori pozíciójának megfelelően) kellő távolságot tart. Akár a groteszk, ironikus stílus „eltűnésének” az ellensúlyozásaként is értelmezhetők azok a forgatókönyvi instrukciók, melyek arra figyelmeztetik a (majdani) filmkészítőket, hogy az ott leírt eseményeket a fiú nézőpontjából kell ábrázolniuk. Mindjárt az első részben például ezt olvashatjuk: „Ettől a pillanattól kezdve mindent kizárólag a gyerek szemszögéből látunk, tehát egy kicsit elmosódottan, egy kicsit komikusan. Nem baj, ha a dialógusok szakadozottak, az ő számára esetleg érthetetlenek.”³⁹ Az utasításból jól kiolvasható a

³⁷ Vári: *Kertész Imre*. 190.

³⁸ E terminust Vári Györgytől vettem át, aki nagyon találóan így nevezi el a forgatókönyv beszélőjét. Vö. „A *Sorstalanság* [regény – S. M.] egyik legfontosabb narratológiai eljárása a nem-retrospektív én-elbeszélés alkalmazása. Az elbeszélő sohasem teljes mértékben utóidejű az elbeszélte eseményekhez képest, Auschwitz nem válhat történelemmé, egyidejű marad a mindenkori olvasóval. A *Sorstalanságban* Köves Gyuri nézőpontjánál nincs tágabb nézőpont, nincsen az övét meghaladó elbeszélői kompetencia. A filmforgatókönyvben viszont egy szövegen kívüli, külső fókuszpontú elbeszélő hangját halljuk – nevezzük őt, mondjuk, Instruktornak.” (Vári: i. m. 192.)

³⁹ Kertész Imre: *Sorstalanság (filmforgatókönyv)*. Magvető, Bp., 2001. 7.

korlátolt, gyermeki nézőpont filmi megjelenésére törekvés, aminek a humort, a komikumot kéne eredményeznie, akár a regényben. Más helyütt szintén hasonló hatás kiváltását reméli ettől a nézőponttól a forgatókönyv írója: „Mindent az ő [azaz a fiú – S. M.] szemszögéből látunk, egy kicsit hézagosan, egy kicsit felnagyítva, egy kicsit tragikusan, egy kicsit komikusan, eleinte élénken, azután mind fáradtabban, mind szürkébben.”⁴⁰ Megjegyzem, a *Sorstalanság* című forgatókönyvben a leggyakrabban elhangzó utasítás, hogy az eseményeket a fiú nézőpontján keresztül látjuk, és ezek az instrukciók mindig jelzik is az eljárás hatását: a humort, a komikumot, a töredékes, groteszk látásmódot.⁴¹ A kérdés mármint az, hogy miképpen, milyen formanyelvi eszközök segítségével valósulhat ez meg filmen? Maga a forgatókönyv ennek a hatásnak az eléréséhez a szubjektív kamerálátószög alkalmazását sugallja, vagyis azt a filmes technikát, melynek során az egyik szereplő nézőpontjával azonosul a felvevőgép. A kamera és a fiú tekintetének szándékolt összekapcsolására ugyanis több példát is találunk a forgatókönyvben: a „Fiúhoz – vagyis a kamerához – most már csak egy-egy arc vagy mozzanat összefüggéstelen töredéke jut el.”⁴² Más helyütt pedig metaforikus rokonítással még szorosabbra fűzi a forgatókönyv a tekintet és a kamera viszonyát: „A Fiú arcán csalódottság. Tekintetének filmkamerája lassan kialszik.”⁴³ A forgatókönyv tehát a fiú tekintetének és a történetet láttató kamerának az összekapcsolásával kívánja megteremteni azt a groteszk, humoros, abszurd hatást, amit a korlátolt gyermeki nézőpont alkalmazása eredményezett a regényben.

Noha a gyermeki (szubjektív) nézőpont filmi szerepeltetésére vonatkozó utasítások a regény „szűk látószöge” felé közelítik a forgatókönyvet, az instruktor mindentudása éppen az elbeszélői tudás regénybeli minimalizálása ellen hat, s így az utólagos *ítélkezés* horizontjába vonja a forgatókönyv több eseményét is. A fiú Sütő úr szánakozó tekintetében például már az események kezdetekor felismerni véli saját mártíromságát: a „Fiú elmosolyodik, mosolya fájdalmasra fordul: ő, ismeri ő már ezt a saját, kényszerű és mesterkéltn mosolyát, amikor ráeszméltetik a mártíromságára.”⁴⁴ A regénybeli főszereplőnek, Kövesnek a történet elején ilyesmiről (mártíromságról, áldozatlétről) nincs tudomása (a közös zsidó sorsvállalást is elutasítja), a történet végén pedig éppen egy ilyen azonosítás s ezzel egyidejű sorsadás ellen kel ki az újságíróval és a két öreggel, Steinerrel és Fleishmannal folytatott vitájában. Vagy ami a regénybeli Köves számára még értelmezhetetlen cselekvés, hisz nem tudja azonosítani, néven nevezni a látottakat, például a rendőr lefizetésének kísérletét a vámházban, az a forgatókönyvben a mindentudó instruktor magyarázó tevékenységének következtében jól körülhatárolt értelmet kap: „a Fókaarcú mozdulata: mintha a belső zsebébe akarna nyúlni, de valahogy igen jelentőségteljesen [...] De azután mégse a zsebébe nyúl, csak valahogy a kabátja hajtókáján matat, futkos és kaparászik a keze, amolyan ötlábú pók vagy kisebb polip módjában, amely mintegy a rést keresi, hogy a kabát alá iramodjon. Szándéka világos: meg akarja vesztegetni a Rendőrt.”⁴⁵ Vári György többek közt az utóbbi példára hivatkozva állítja, s indokolja meggyőzően, hogy a forgatókönyvbeli instruktor „mindent megmagyaráz”, világossá

⁴⁰ I. m. 16.

⁴¹ Vö. i. m. 12. 21. 25. 31. 52. 55. 82. 137. 157. 159. 161.

⁴² I. m. 22.

⁴³ I. m. 127.

⁴⁴ I. m. 6.

⁴⁵ I. m. 53.

tesz; holott, ami a *Sorstalanság* című regényt „remekművé tette, az épp a domesztikáló értelmezés megtagadása volt”. Ennek példaértékű jelenete az utóbbi alkotásban, amikor a villamoson történő találkozás után, Köves „nem hajlandó elfogadni az újságíró metaforáját »Auschwitz pokláról«”. A forgatókönyvbéli (kényszerű) változtatásokat Vári azzal indokolja, hogy ez a mű „folyamatosan reménybeli rendezőjéhez, és nem potenciális olvasójához beszél, az Instruktor szétrombolja az egyidejűség poétikáját”.⁴⁶ Azaz messze eltávolodik Köves átélő nézőpontjától egy külső fókuszú láttatás felé. Magyarázati, értelmezői funkcióval rendelkeznek azok a szakaszok is, melyek a forgatást (színeszi munkát) segíthetik ugyan, de vizuális megjelenítésre nem számíthatnak. Ilyen megfilmeshetetlen mozzanat például a Fiú érzéseinek jellemzése a történet elején: „A lány felvidul: – Hülye vagy? – mondja (úgy látszik, hogy ez a kedvelt szavajárása, mint annyi kislánynak a háborús években, meg utána). – Nem jössz fel ma délután? – kérdezi aztán, azzal a szeszélyesnek látszó logikával, ami a kamasz fiúk szemében a »nőket« annyira rejtélyessé teszi.”⁴⁷ A rendezőnek szóló *egyértelműsítő* instrukciók ugyanakkor nem jelentik azt, hogy a pontosan körvonalazott eseményeknek az elkészült filmekben is ilyen „világosnak” és egyértelműnek kell lennie. A mozgóképnek számtalan formanyelvi eszköz áll rendelkezésére, mely visszaállíthatja például a vázolt jelenetek többértelműségét, vagy jelezheti, hogy a fiú számára a megtapasztalt cselekvések egyáltalán nem azonosíthatók olyan egyértelműen, mint amiképpen a forgatókönyvbéli instruktor ezt leírja.

Érdekes ugyanakkor, hogy az „egyidejűség poétikájának” megszüntetésére maga az instruktor is utal, amikor a „jövendő emlékezet kameraállásának” nevezi azt a láttatási módot, mely a történet végén a csendes estében elinduló fiút mutatja: „Valami csendes ünnepnek vagyunk tanúi és részesei: a beköszöntő estének. Csökken a forgalom, az emberek léptei lelassulnak, hangjuk elcsöndesedik, tekintetük megenyhül, és az arcok mintha egymás felé fordulnának. S mintha az egész betönné valami aranyló fény, valamilyen csendes irrealitás, amelyet láttunk már egyszer, mégpedig a lágerban, a *jövendő emlékezet kameraállásából*.”⁴⁸ A visszatekintés a jelen időt már aranyló ragyogással vonja be, akárcsak a lágerban azt a bizonyos „legkedvesebb órát”, ami „a gyárból való hazatérés meg az esti Appell ideje közé esik”. Ezt az időszakot is a jövendő kameraállásából szeretné láttatni az instruktor: „valahonnan a távolból, vagy felülről, mintegy a jövendő emlékezet kameraállásából”.⁴⁹ A jövendő kameraállása, mely már eltávolodott a lágerben töltött napoktól, a nosztalgia aranyporával hinti be az ábrázolt eseményeket: „Majd rázogatják a végtagjaikat, szárítkoznak a még meleg fényben. Ez a fény olyan, akár a nosztalgia aranypora – egy kissé nem evilági.”⁵⁰ A visszatekintés pátosza jellemzi ezeket a jeleneteket, ezt bizonyítják az idézett szakaszok, ám a szöveg instruktora máris figyelmezteti a rendezőt, hogy „Akármilyen csábító is e jelente nosztalgikus zománca, a stílus szűkszavúságát meg kell őrizni.”⁵¹ Meglehetősen ellenmondásos utasítás-rendszer, mely szerint úgy kell a rendezőnek a visszaemlékezés nosztalgiáját megmutatnia, hogy közben *mégsem* nosztalgiázhat, és *mégsem* ragadtathatja el magát.

⁴⁶ Vári: *Kertész Imre*. 193.

⁴⁷ Kertész: *Sorstalanság (filmforgatókönyv)*. 14.

⁴⁸ I. m. 200.

⁴⁹ I. m. 114.

⁵⁰ I. m. 115.

⁵¹ I. m. 116.

A forgatókönyvbe „beszivárgó” nosztalgia, érzelmesség vonatkozásában áruklodó lehet még az a jelenet, melynek során a fiú a kórházban fekszik, és az otthon szép és vágyott képei jelennek meg emlékezetében. Ennek az eseménynek a szerepeltetése azért érdekes, mert a regényben – kissé talán meglepő módon – ilyen értelemben vett hazavágyódással nem találkozhatunk. Amikor a lágertársak esténként magyarországi életükről ábrándoznak a sátor „boxaiban”, akkor ezt a regénybeli narrátor mindig kellő iróniával kezeli. Ezekből a suttogó visszaemlékezésekből tudja meg például Köves, „hogyan odahaza mindenki példásan boldog volt, s többnyire gazdag is”.⁵² Ugyanígy Citrom Bandi budapesti történetét és lelkes hazafias énekeit is nehéz az irónia felhangja nélkül olvasni, hiszen éppen abba a hazába vágyódik vissza Bandi oly nagyon, és arról a hazáról énekel oly vidáman, mely őt először munkaszolgálatra rendelte, majd a németországi lágerekbe deportálta. Jóllehet a visszaemlékezés képei a forgatókönyvben az otthon szép emlékeit idézik, létrehozva így a lágertársak „poklának” ellenpontját, ám az instruktor ismét figyelmezteti a rendezőt a nosztalgia kerülésére: „A Fiú a fekhelyén. A szemközti ablakba hó tapad: tél van. A Fiú didereg. Az alábbi képeket [ti. az otthon képeit – S. M.] kétségkívül fantáziálja ugyan, mégsem nosztalgikusak, nem lassúak, nem is ábrándosak, a maguk irreális módján szinte reálisak, szárazak, objektívek, szűkszavúak.”⁵³ Megint a kettősség tehát: a visszaemlékezés nosztalgiája, a nosztalgia jegyei nélkül, minimalista, visszafogott stílusban.

A melankolikus elvágódás szempontjából a Kolmannok buchenwaldi fellépése is érdekes epizód a forgatókönyvben, mely ugyancsak nem szerepelt a regényben. Apa és két fia a színpadon a már rabruhába öltöztetett lágerlakóknak elénekli a „Holdvilágos éjszakán, miről álmodik a lány” című, „akkoriban igen divatos slágert”. Az instruktor utasítása szerint közben „lassan megpillantjuk a Fiút. Fegyencöltözékben ül a tömegben, a 64921-es rabszámot viseli, és leplezetlen gyönyörrel merül bele a szám sugallta olcsó melankóliába. Lassan az egész termen úrrá lesz a könnyes nosztalgia. Úgy látszik, egészében megelégedtek róla, hol vannak”.⁵⁴ A jelenet során ugyanaz az elérzékenyülés lesz úrrá a Fiún, mint a többiekén. Ez a fajta nyílt elvágódás idegen a regénybeli Köves Györgytől, aki a lágertársait látszólag (s kezdetben) *természetesnek* veszi, s az embertelen körülmények közt próbál meg a legnagyobb természetességgel berendezkedni. Persze az ily módon bemutatott (szocializációs, nevelődési) folyamatot áthatja az a fekete humor, mely az egyáltalán nem természetes (lágertárs) természetesként és „otthonosként” kezeléséből fakad – amiképpen erről fentebb már szóltam.

Összefoglalásképpen elmondható, hogy a forgatókönyv meglehetősen pontosan követi a regény szövegét (a legjelentősebb rövidítés a lágertársak kórházban töltött és egyben a túlélés lehetőségét jelentő eseményeket érinti), ám a hűségre törekvés szándéka mellett megjelenik a visszatekintő, külső (instruktori) nézőpont, mely az eseményeket az ítéletalkotás nézőpontjából, és nem az aktuális döntéskényszer átfogó kontextusokat nem ismerő perspektívájából látatja. Ez a módszer eredményezi a forgatókönyv panaszos, nosztalgikus hangvételét, illetve helyenként a humanista sajnálkozás szókincsének megjelenését. Az utóbbi jelenségre példa – amiképpen erre Vári György találóan rámutat – a pallér szerepeltetése a forgatókönyvben, aki Köves főnöke az építkezésen, és a „begyűjtési” eljárásról tudomást szerezve

⁵² Kertész: *Sorstalanság*. 186.

⁵³ Kertész: *Sorstalanság (filmforgatókönyv)*. 147.

⁵⁴ I. m. 95.

megpróbálja a fiúkat kiszabadítani a vámházból. „A pallér érvelése az olvasó számára” döbbenetesen értetlen – írja Vári – „egy teljes mértékben érvénytelenné vált szótárt használ. »Maga nem látja, hogy ezek gyerekek? Rendőr létére semmi felelősségérzet sincs magában?« – kérdi. A gyerekek azért látják bátornak a szánalmasan értetlen (bár valóban jó szándékú) pallért, mert maguk is érvényesnek tartják még a humanista ideologémákat, úgy gondolják, hogy a törvény nem hágható át, őket nem bánthatják, rendben vannak a papírjaik és különben is gyerekek. A pallér elnevezés így utalhat akár a Felvilágosodás kedvenc metaforáinak egyikére, a »pallérozottságra«, a »pallérozódásra«.»⁵⁵ A korábbiakban utaltam már arra, hogy az elbeszélés nézőpontjának ilyenén változása nem pusztán szerzői döntés, hanem műfaji kényszer is, hisz a forgatókönyv írójának a majdani rendezőt instruálnia kell, és ezért magyaráznia, értelmeznie szükséges a bemutatásra kerülő eseményeket. Mindazonáltal az instruktorkor folyamatosan figyelmezteti a filmeseket, hogy az adaptáció során a gyermeki nézőpont kameraállást kell alkalmazni, melynek segítségével a groteszk, humoros, töredezett látásmód mégiscsak visszakerülhet a majdani filmbe.

A továbbiakban Koltai Lajos filmjének elemzésével arra keresem a választ, hogy miképpen viszonyul a forgatókönyvbeli instrukciókhoz, valamint ezzel egyidejűleg a regény világához a 2005-ben bemutatott *Sorstalanság* című mozgóképi alkotás.

A film

Mindjárt az első percekben, a főcím, majd pedig a történetet indító jelenetek bemutatásával egy időben megtapasztalhatóvá válik a film egyik meghatározó összetevője: az Ennio Morricone által komponált filmzene. A lány, harmonikus, kissé melankolikus dallamok, ha lehet így fogalmazni, előre jelzik, sugallják a befogadás módját, hiszen a könnyfakasztó melodramák hangulatát idéző muzsika rögtön a történet felütésekor a panasz és a visszaemlékező szomorúság modalitásával hatja át a film vizuális dimenzióját. Mivel ez esetben non-diegetikus (nem az ábrázolt világban megjelenő) zenéről van szó, ez akár „rendezői kommentárként” is értelmezhető, mely az elbeszélés (várható) stílusáról meglehetősen nyíltan árulkodik.

A zene mellett – szintén a film első képsoraitól kezdődően – meghatározó formanyelvi jellemvonása a *Sorstalanság* című filmnek az ábrázolt események stilizált megvilágítása. A raktárban játszódó jelenetben például, melynek során a munkaszolgálatra rendelt apa Sütő úrral beszél meg a további teendőket, s egyúttal el is búcsúzik tőle, a helyiséget szinte már-már természetfeletti ragyogásban látjuk, holott a pincék általában rosszul megvilágított, inkább sötét, derengő, mint világos helyiségek (1. kép). Hasonlóan stilizált megvilágítással, s nem valószerű fényhatásokkal találkozhatunk az otthoni (elhurcolás előtti) jelenetek többségében, többek közt a búcsúvacsoránál vagy a fiúnak a szomszéd lányokkal történő vitája során (2. kép).

⁵⁵ Vári: *Kertész Imre*. 197.



1-2. kép

A pinceraktárban zajló jelenet bemutatásakor érdemes még megfigyelni, miképpen láttatja az eseményeket a rendező. Mint arra korábban utaltam, a forgatókönyvben gyakran figyelmeztet az instruktor, hogy „mindent kizárólag a gyerek szemszögéből látunk, tehát egy kicsit elmosódottan, egy kicsit komikusan. Nem baj, ha a dialógusok szakadozottak, az ő számára esetleg érthetetlenek”.⁵⁶ Ez az utasítás éppen a pinceraktár jelenet ábrázolásmódjára vonatkozik. A filmben ezzel szemben azt tapasztaljuk, hogy az eseményeket egy külső, objektív kamera teszi láthatóvá, melynek semmi esetre sem célja az információ visszatartása, az ábrázolt történések fragmentálttá, töredezetté tétele (mondjuk a szűk látószög vagy kézi kamera alkalmazásával). A fiú korlátolt látószöge, „szemszöge” nem jelenik meg az események ábrázolása során, hiszen se narratív jelzés nincsen erre nézvést, se stílárius választóvonal nem szabdalja objektív és szubjektív nézőpontokra a jelenetet. Kétségtelenül van egy beállítás a filmben, amiről azt gondolhatnánk, főképpen a belső keret alkalmazása okán, hogy ez a felvétel most a fiú korlátolt (térbeli helyzetéből adódóan keretezett) nézőpontját imitálja (3. kép), ám egyszer csak megjelenik maga a fiú is a látvány terében, és így értelmezői (elő)feltételezésünk, miszerint most az ő szemével látjuk az eseményeket, mégis csak cáfolatot nyer (4. kép). Mivel a regényben az ironia és a groteszk látásmód egyik fő forrása Köves igencsak szűkre szabott perspektívája, ezért ennek a láttatásmódnak a filmbeli kiiktatása (mely figyelmen kívül hagyja a forgatókönyv instrukcióit) egyben az ironikus, groteszk ábrázolásmód lehetőségét is erősen kétségessé teszi.



3-4. kép

A budapesti eseményeket bemutató felvételek „aranyló ragyogását” a vonatutazástól kezdődően egyre inkább a szürke tónusú képek váltják fel a filmben, s a lágerbeli történések láttatásakor már egyértelműen az utóbbi ábrázolási metódus a meghatározó. A feltűnően kékes, szürkés árnyalatú felvételek nagy valószínűséggel (digitális) utószínezés eredménye-

⁵⁶ Kertész: *Sorstalanság (filmforgatókönyv)*. 7.

ként jöttek létre (5-6. kép). A megvilágítás és a képek tónusának illetően változása egybeesik a történet eseményeinek drámai fordulatával, vagyis a deportálás kezdetével. A regénybeli Köves kezdetben „semleges”, „kívülálló” nézőpontját (vö. pl. azt találgatja, miért ítélték el a „fegyenceket”) a filmben a történéseket meg- s elítélő – és ezt színkóddal is határozottan jelző – elbeszélői nézőpont váltja fel. A film „drámai elszürkülése” az évszakok regénybeli sorrendjét is lényegesen átalakítja. A regényben ugyanis egy nyári reggelen, ragyogó napsütésben, bizakodva érkeznek meg Kövesék 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 – írja Szirák –, ahogy az a néző várja el, aki túlzottan ráhagykozik a mozgóképi (értelmi és érzelmi) klisékre”.⁵⁷

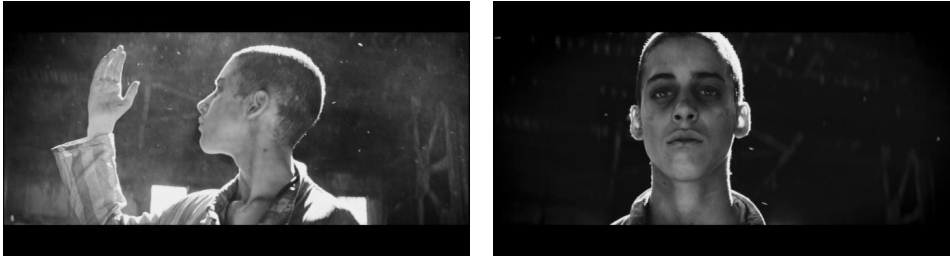


5-6. kép

Feltűnő, hisz már-már kilóg a lineáris narratívából, a filmnek az a része, melynek során a fiú a kőlapátolásban feltört kezét (a körülötte szállongó aranyló porban) először az ég felé emeli (7. kép), majd pedig a kamera felé tekint, s így mintegy vádlón s meglehetősen hosszán a nézők szemébe néz (8. kép). Nehéz ezt a jelenetet, mely alatt ráadásul Morricone szomorú, melankolikus, szívbe markoló zenéje szól, másképpen érteni, mint rendezői kommentárt, mely megszakítja a fikciót egy pillanatra, és kétséget nem hagyva ítéletet mond a szörnyű helyzet felett, melybe a fiút kényszerítették. A precízen megtervezett, stilizált jelenet bizonyos értelemben a kvintesszenciája mindannak, ami a film ábrázolási technikáját jellemzi: „fotóalbumba illő”⁵⁸, ragyogóan komponált képek, melyek a visszatekintés szomorúságát, melankóliáját és panaszos tónusát is magukban foglalják.

⁵⁷ Szirák Péter: Helyettesíthetlenség (A „Sorstalanság” filmen). In: *Mediárium* 2009/3-4. 54. Szirák utal arra, hogy ennek külső kényszer is lehet az oka, „hiszen a sajtóból értesülhettünk róla, hogy a forgatás kényszerűségéből több mint egy fél évre leállt. Talán ezzel a »technikai« csúszással magyarázható, hogy az apa munkaszolgálatra való behívása és a deportálás a filmben késő őszel-télen játszódik, holott a regényben (és a forgatókönyvben) ez nyár közepén zajlik.” (uo.) Egyébként talán a lágerképek szürke tónusa is magyarázható a nézői elvárások kielégítésének igényével, hiszen ezek a króm árnyalatok sokkal jobban hasonlítanak azokhoz a fekete-fehér fotó- és filmdokumentumokhoz, melyek Auschwitz vizuálisan megjelenő emlékét jelentik számunkra.

⁵⁸ Vö. Szirák: Helyettesíthetlenség. 55.



7-8. kép

Stilizáció szempontjából érdekes még megfigyelni az úgynevezett Appellra felsorakoztatott emberek ábrázolásmódját abban a jelenetben, melyben előre-hátra dülöngélnék a ropant kimerültségtől, hiszen büntetésül hosszú órák óta állnak már a barakksátrak előtti téren végképp elcsigázottan. (9. kép). A kamera lassú mozgással pásztázza a sorokat, majd több irányból is megmutatja a szabályos rendbe állított embereket. Miközben ezt látjuk, Morricone szomorú, könnyfakasztó dallamait halljuk ismét. A zenei aláfestés azt eredményezi, hogy az egyébként valóban megrendítő esemény, miszerint a lágerlakók erejük legutolsó maradékával próbálják az alakzatot tartani, egyszerűen egy tánc performanszá stilizálódik. A „csoportos előadáson” belül még egy „magánszámot” is megfigyelhetünk, hiszen a Ladányi Andrea táncművésznő által megformált lágerlakó görcsös, kínlódó erőfeszítéseit külön kiemeli és fókuszba állítja a kamera (10. kép).⁵⁹ A rendezői döntés e jelenet kapcsán is jól kitapintható, hisz a diegetikus (történetbeli) hangok helyett a non-diegetikus, melodramatikus zenei aláfestést választja, és igazítja maradéktalanul hozzá a jelenet (tánc)ritmusát.⁶⁰

⁵⁹ Koltai Lajos egy interjúban beszél arról, hogy az egész „táncjelenet” megkoreografálásában Ladányi Andrea segítette: „Egy táncosnő, Ladányi Andrea segített nekem azt a jelenetet megkoreografálni, amikor már nem tudnak állni az emberek rendesen, mert fáradtak és éhesek.” („Megkértem őket húsz percig maradjanak csendben” – Koltai Lajos. (Interjú Koltai Lajossal) In: *mozi24*. <http://mozi.hir24.hu/cikk/megkrttem-ket-hogy-hsz-percig-maradjanak-csendben-koltai-lajos> 2012. 01. 25.) E jelenet film-ötlete pedig nem kizárt, hogy Kertész Imrétől származik, aki egy interjúban beszámol arról, milyen nagy hatással volt rá, amikor hasonló dolgot látott egy lengyel filmben: „Nagyon sok film próbálkozott már a koncentrációs táborok ábrázolásával, de hiteles rendezésre alig emlékszem. Még ’45–46-ban azt hiszem, láttam egy filmet egy lengyel rendezőnőtől. Annak az első képei valóban megrázóak voltak. A birkenauai női táborról van benne szó: esik az eső, kora hajnal van, appelon állnak a nők, és olyan fáradtak, hogy lassan elkezdnek előre-hátra ringatózni... Ez félelmetes. És igaz.” (A forgatókönyv biankó csekk. Muhi Klára beszélgetése Kertész Imrével és Koltai Lajossal a *Sorstalanság* forgatásának előkészületeiről) In: *Filmvilág* 2003/6. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2375. 2012. 01. 25.)

⁶⁰ Vö. „kár hogy az érzelmes zene mégis a legkegyetlenebb próbatétel, a több órás vigyázban állás alatt szól, ekkor kapnak erőre a hangszerek, pedig leginkább kussolniuk kéne, hogy az emberek zihálását és a mocskos ruhákban mászkáló tetvek matatását is hallani lehessen.” (*Sorstalanság – kritika*. (Szerző neve nem szerepel.) In: *Habostorta.hu*. <http://www.habostorta.hu/hu/habostorta/cikkek/ajanlo/sorstalansag---kritika>. 2012. 01. 25.)



9-10. kép

A Morricone-zene hatása alól azok a képek sem tudják kivonni magukat, melyek a végletekig elcsigázott fiú gyötrelmes útját mutatják a latrina felé (11. kép); vagy azok a szívbe-markoló felvételek sem, melyek a zuhogó esőben a szöges drót mellett álló, a hazatérés és a túlélés reményével leszámoló fiút ábrázolják (12. kép). E szép képeket ugyanakkor nem csak a zene lényegíti át, hanem maguk a kompozíciók is meglehetősen nyíltan állást foglalnak a remény és a reménytelenség lehetőségéről. Az előbbi jelenetsorban ugyanis a testi kínoktól gyötört, magát kínlódva vonzó fiút a reflektorok erős ellenfényében látjuk, és ettől olyan hatása van ezeknek a felvételeknek, mintha nem is az ürtőhely, hanem sokkal inkább az életből kifelé, valami ragyogó (transzcendens) fény felé araszolna a fiú. Az utóbbi felvételeken pedig az a feltűnő, hogy miközben zuhog az eső, a háttérben mégis látszik a lemenő (felkelő?) nap narancs korongja, éppen úgy, mintha a legnagyobb reményvesztettségben is jelen volna valamiféle (földön túli?) égi remény(sugár).



11-12. kép

Az eddigiekben felsorolt filmnyelvi elemek, a zenétől kezdve a képek digitális színezésén, a megvilágításon, a már-már tökéletesre szerkesztett kompozíciókon keresztül egészen a (fikcióból kilógó) ég felé nyújtott csontsovány karokig és a fiú nézőkre tekintő elgyötört arcáig, a maguk stilizáltságában mind-mind azt a célt szolgálják, hogy a főszereplő sorsának tragikus, drámai voltát hangsúlyozzák, nyomatékosítsák. A képek sugallta értékítélet ugyanakkor nem a történet jelenének (átélő) perspektívájából képződik meg, hanem a visszatérintés ítéletalkotó nézőpontjából. Egy kissé távolabbról tekintve a *Sorstalanság* című filmre, azt lehetne mondani, hogy formanyelvi eljárásai igencsak konvencionálisak és meglehetősen ismerősek a hasonló eljárásokkal élő mozgóképi alkotásokból, egészen pontosan a hollywoodi melodramák eszköztárából. Enne oka, állítja Szirák, hogy a film a „tömegízlést célozta meg”, s ezért „holokauszt ábrázolásában mindenekelőtt az érzelmi effektusokra épített, s így

– kevés kivételtől eltekintve – a már korábban is ismert mozgóképi klisékre hagyatkozott.”⁶¹ Vagy Reményi József Tamás még kíméletlenebb megfogalmazásában: „a film alkotói a legcsekélyebb művészi kockázatot sem vállalták. Igazából nincs mit mérlegelni. A radikális szöveget nyugodalmas, csöppet modernizált konzervatívizmussal ültették át mozgóképbe, a hideg-lélős, katasztrófizmus helyét – érdemi koncepció híján – mégiscsak elfoglalta a hagyományos humanista melodramák hangvétele.”⁶² És éppen ez a hangvétel áll a legtávolabb a *Sorstalanság* című regénytől, amiképpen erre a jelen írás első fejezetében igyekeztem rámutatni. Talán nem túlzás azt állítani, hogy olyan ez a filmadaptáció, mintha annak az újságírónak a nézőpontja hatalmasodott volna el a szemléletén, aki a regény ábrázolt világában minduntalan pokolnak akarja a lágert elképzelni – amivel Köves Gyuri messzemenőig nem ért egyet.

A *Sorstalanság* című film tehát továbbviszi azt, amit a forgatókönyv elkezdett, vagyis megszünteti az elbeszélés és az elbeszélő idő regénybeli (látszólagos) egymásba olvasztottságát, és helyette a visszaemlékezés ítéletalkotó perspektívájából láttatja az ábrázolt múlt eseményeit. Ennek következménye, hogy a történések drámai, tragikus bemutatásmódja lesz az uralkodó a szövegbeli groteszk, ironikus hangnem rovására. Mint arra fentebb rámutattam, a regényhez képest már a forgatókönyv is (részben műfaji sajátosságaiból következően) határozott lépéseket tesz ebbe az irányba, ám az is igaz, hogy ott még a szóban forgó alkotás instruktora minduntalan figyelmeztet arra, hogy például a kamerakezeléssel, a töredezett, fragmentált láttatásmóddal a regénybeli Köves Gyuri világérzékelését mégiscsak szükséges lesz majd megjeleníteni a filmben. Ez azonban nem történik meg, és a „jövendő emlékezet kameraállása” ítéletalkotó, értékosztó nézőponttá válik a Koltai-filmben, mely a németeket gonoszoknak, rosszaknak, a lágerlakókat végtelenül elesettnek mutatja, éppen úgy, ahogyan azt egy bevett eszközöket használó melodráma esetében megfigyelhetjük. A regény Köves Gyurija a történet végére, az anti-nevelődési folyamat eredményeként eljut a sorstalanság és egyben a szabadság állapotába (vö. ha „szabadság van, akkor nincs sors”), míg ezzel szemben a film főszereplője a konvencionális, melodramatikus mozgóképi eszközök használatából következően mégiscsak beillesztődik egy jól ismert sorstörténetbe, hiszen a hollywoodi holokauszt filmek főszereplőinek magyar sorstársává válik. (Olyan filmes „sorstársakra” gondolok itt többek közt, mint a *Schindler listájának* (Schindler's List, Steven Spielberg, 1994) „védett” gyári munkásai és *A zongorista* (The Pianist, Roman Polanski, 2002) című film Władysław Szpilmanja.⁶³)

Végezetül még egy dologra szeretnék kitérni, nevezetesen a Koltai-regényadaptáció és a kulturális emlékezet összefüggéseinek problémakörére. Nehezen vitatható, hogy a könyv kultúrájának háttérbe szorulásával (szakszerűbben: a Gutenberg Galaxis végével) és ezzel egyidejűleg a képi adathordozók felértékelődésével a (kulturális) emlékezet legfontosabb

⁶¹ Szirák: *Helyettesíthetatlenség*. 52.

⁶² Reményi József Tamás: Valamit kezdeni (*Sorstalanság*). In: *Filmvilág* 2005/3. http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4837; 2012. 01. 25.

⁶³ Az előbbi filmről egyébként meglehetősen lesújtó véleménnyel van Kertész Imre, mondván: a film végén a megmenekültekre, a „színesben megjelenő, győzelmes embertömegre” helyezni a hangsúlyt igencsak meghamisítja a holokauszt emlékéit. Erről beszél többek közt a *Schindler listája* című filmről folytatott vitában (Spielberg Bárkája. [Balassa Péter, Kertész Imre, Kovács András Bálink és Szilágyi Ákos beszélgetése]. Összeállította: Mihancsik Zsófia. In: *Filmvilág* 1994/4. http://www.filmvilag.hu/cikk.php?cikk_id=1117&gyors_szo=&kep=; 2012. 01. 25), illetve a *Kié Auschwitz?* című írásában. (In: *Uő: A száműzött nyelv*. Magvető, Bp., 2001. 240–251.)

médiává és színterévé a fotó alapú álló- és mozgókép vált (függetlenül annak analóg vagy digitális voltától). Egy adott közösség (közel)múltját, mitológiáit és emlékeit egyre inkább a fotográfiák, filmek rögzítik, archiválják és tárolják tehát. Esetünkben ezekre a folyamatokra akkor kell tekintettel lennünk, amikor arra a kérdésre keressük a választ, hogy Köves György történetét a film vagy regény ábrázolta módon „tárolja” a kulturális emlékezet? Az általános médiafogyasztási szokásokon túl (miszerint több képet, mint szöveget fogyasztunk) az is a mozgóképi ábrázolás versenyelőnyét növeli, hogy jól ismert, konvencionális műfaji eszközökkel él, és így a nézők nagyobb tömegei számára teszi befogadhatóvá Koltai Lajos filmje az eredeti történetet. „Ezen az áron – állítja Szirák – a regény értő olvasóinál vélhetően szélesebb körben közvetítette a vészkorszak tapasztalatát, s ez persze nem kis dolog.”⁶⁴ Valóban nem kis dolog, hisz nemcsak a vészkorszak tapasztalatát közvetíti a film, hanem az alapjául szolgáló regény kulturális tartalmait és szerepét is felidéző funkcióval bír.⁶⁵ Mindazonáltal ez a fajta „emlékezetben tartás” mégiscsak a regény szándékai ellen való, hiszen a film melodramatikus stílusával, műfaji eszközeivel beírja azok közé a panaszos sorstörténetek közé, melyek ellenében a regény (egyéni hangvételével, konvencióellenes, fura nyelvi szerkezetével stb.) valójában megszületett. A helyzet furcsasága (vagy stílszerűbben szólva a *sors* furcsa fintora), hogy a forgatókönyvet jegyző, és a forgatás munkálatait szemmel tartó író maga járul hozzá a „Holocaust stilizálásához”. Hiszen, amiképpen *Kié Auschwitz?* című írásában fogalmaz, a „túlélőknek bele kell törődniük: a korral mindinkább gyengülő kezükből lassacskán kicsúszik Auschwitz”. S ezzel egyidejűleg, állítja, „kialakult egy Holocaustkonformizmus, egy Holocaustszentimentalizmus, egy Holocaust kánon, egy Holocaust-taburendszer s annak szertartásos nyelvi világa, kialakultak a Holocaust-fogyasztásra készült Holocaust termékek”.⁶⁶ A fentebb írtakból következően, úgy vélem, a Koltai-film az iménti szövegrészben megnevezett Holocaust kánonba illeszkedik. E megállapítás elsősorban nem értékítélet akar lenni, hanem sokkal inkább leírása annak a természetes folyamatnak, melynek során a kulturális emlékezet a múlt szilárd pontját „szimbolikus alakzatokká” formálja, „a tényszerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja”.⁶⁷ Ebben a folyamatban – állítja Kovács András Bálint *éppen* az amerikai típusú holokauszt filmekre utalva – „az élek lekerekednek és mitizálódik az egész történet. A mitizálódás pedig egyszerűsödést jelent: minden mítoszban alapsémákká egyszerűsödnek a történetek. Minél borzalmasabb egy történet, annál lassúbb ez a lekerekedés, annál tovább tart az érzelmi töltete, annál súlyosabb az a közvetlen emberi tartalom, amely mindig bonyolulttá, megérthetlenné, titokká teszi, de előbb-utóbb mindenképp megtörténik vele – a holocausttal is – [...] mítosszá válik. És minél távolabb vagyunk az eredeti történettől, úgy válnak egyre kerekébbé ezek a mítoszok, úgy válnak egyre kevesebb, de karakterisztikusabb motívum által meghatározottá. Valószínűleg itt is arról van szó, hogy Auschwitz után már majdnem három generáció felnőtt, és a mi számunkra, vagy az

⁶⁴ Szirák: Helyettesíthetlenség. 52.

⁶⁵ Vö. „Az irodalmi adaptációt sem tekintjük egyébnek, mint sajátos, az irodalmi mű által közvetített kulturális értékeket átmentő mnemotechnikát.” Király Hajnal: *A könyv és film között. (A hűségelven innen és túl)*. Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 2010. 125.

⁶⁶ Kertész: *A száműzött nyelv*. 240. 244.

⁶⁷ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. (Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban)*. Ford. Hidas Zoltán. Atlantisz, Bp., 1999. 53.

utánunk következő generáció számára ez a titok már csak a mítosz formájában érthető.”⁶⁸ E meglátással egyetértésben azt gondolom, a *Sorstalanság* adaptációtörténete nem utolsó sorban azt is nagyon érdekesen példázza, hogy miképpen válik a tényszerű múltból, pontosabban: az egykori lágerlakó emlékezetéből, (irodalmi) tanúságtételéből kulturális mítosz, s miképpen csúszik ki a túlélő korról mindinkább gyengülő kezéből Auschwitz emléke.

⁶⁸ Spielberg Bárkája. (Balassa Péter, Kertész Imre, Kovács András Bálint és Szilágyi Ákos beszélgetése).