

FRITZ GERGELY

A filmművészet visszahódítása

NEMES JELES LÁSZLÓ: NAPSZÁLLTA

„...a civilizáció kérdései izgatnak a legjobban.”

(Nemes Jeles László)

„Történelmet írni annyi, mint évszámoknak megadni fiziognómiájukat”

(Walter Benjamin)

Meglehetősen ambivalens érzésekkel hagytam el a *Saul fia* című film megtekintése után a mozitermet. Az korántsem volt kérdéses, hogy Nemes Jeles László szóban forgó filmje mély filozófiai tartalommal bír, súlyos műalkotás, melynek kamerája határsértő módon bemelegkedett a holokauszt epicentrumába, s képpé fogalmazta azt, amire a nyugati kultúra eddig az elrejtéssel, a körülírással és a tiltással válaszolt. A film kivételességét azonban részben elhomályosították a pátoszba áthajló utolsó képkockák, ugyanis a Saul erdőbeli menekülését ábrázoló jelenetek mintha felmondták volna azt a vizuális és dramaturgiai merészséget, amelyet a film addig megkapó kivételességgel működtetett. Mindez csak később kezdett oldódni, amelyben nem kis szerepet játszott Georges Didi-Huberman *Képek mindenk felett* című könyve, amely mintegy nézőpontsegédletként segített hozzá a *Saul fia* bölcséleti és filmes radikalitásának felismeréséhez. „Az ön története (fikciója) kilép a sötétből: maga hordozza a titkot, de csak azért, hogy a fényre hozza”¹ – szól Didi-Huberman tézise, amellyel a francia filozófus az előhívás egyetemes gesztusára mutat rá. Nemes Jelesnél ugyanis a valóság a kép által ölt formát: olyan filmművészet ez, amely korántsem a már „mindent elbeszéltek” posztmodern szkepsziséből indul ki, hanem fordított játékot űzve a kép iparszerű terjedésének korában rehabilitálni próbálja a kép jelentőségét, hiszen arra a megismerés egyik lehetőségeként tekint. Újfennt Didi-Hubermant idézve: „Ahhoz, hogy valamit tudjunk, el kell képzelnünk magunknak. Kísérletet kell tennünk arra, hogy képet alkossunk arról a pokolról, ami Auschwitz 1944 nyarán volt.”² Az előhívás tehát a kép tárgyi valójának érzékszervi megta-
pasztalásában nyer értelmet: előhívással és nem képtermeléssel állunk szemben. Emiatt vezérgondolata Didi-Huberman könyvének a „mindenek ellenére”, ugyanis a filmvászonon megjelenő képet az antik Perszeusz-történet analógiájára értelmezi újra: szerinte Perszeusz bátorsága valójában a tudáshoz való bátorságban rejlik, hiszen az Athénétől kapott pajzs segít-

¹ Georges Didi-Huberman, *Túl a feketén*. Levél a Saul fia rendezőjéhez, ford. Forgách András, Jelenkor, Budapest, 2016, 7.

² A szöveg német kiadásában így szerepel az idézett mondat: „Um zu wissen, muß man sich ein Bild machen.” Nyersfordításban így hangozna: „Ahhoz, hogy valamit tudjunk, egy képet kell csinálnunk róla magunknak.” Az elképzelni ige magába rejti a (mentális) képalkotás mozzanatát, ezért jelöltem kurzíván a szóalak első tagját. (F. G.) Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, ford. Peter Geimer, Wilhelm Fink, München, 2007, 15.

ségével képes volt szembesülni a Medúza látványával, s ez lehetővé tette számára annak elpusztítását. Ez a bátorság egyfelől a képre is visszahat, hiszen a pajzson kirajzolódó kép segítette tudáshoz Perszeuszt, ráadásul egy olyanhoz, aminek közvetlen befogadása halálos veszéllyel járt volna. Perszeusz azonban mégsem zárta ki a valóság lenyomatát, nem fordította el fejét, amely gesztus Didi-Huberman szerint valójában a megváltás esztétikájának egyetlen esélye. Az Auschwitzban készült négy fotó ugyanis az ő értelmezésében nem ábrázolja a halált, hanem maga a halál (a fekete): ami akkor is létező, ha a képtilalomra hivatkozva megpróbáljuk kizárni és elrejtetni, s felcímkézni mint történelmen kívüli eseményt.³ Ezért is kísérel meg a képpel szembeni posztmodern szkepszis után eredni, vagy ahogy ő írja, a képpel szembeni „állandó gyanakvást” megkérdőjelezni, s felkínálni egy olyan perspektívát, amely szerint a képet magát korántsem csak a hiánnyal, a fétissel vagy az erős látványmozzanat miatt a voyeurizmussal lehet összekapcsolni. Didi-Huberman többek között a valóság vázlatának tekinti a képet, archeológiai nyomnak, amely hordoz valamit az egykorvoltból, anyagiságában rögzít valamit abból, ami a kultúránk mélyén lappang, de különböző okokra hivatkozva nem merjük előhívni.⁴ Pedig az előhívás lenne az ő értelmezésében az ellenállás, a radikális szembenézés, az, ha bevallanánk, hogy gondolkodásunkat eleve a képteremtés logikája határozza meg. A *Saul fia* – ettől a bölceleti gondolatkörtől inspiráltan – teremti meg (fikcionalizálja) és beszéli el azt a világot, amelyben Saulnak létezni adatott. Metszetét adja a valóságnak, miképpen a homályban hagyja az ábrázolhatatlant: hír ad róla, mégsem teszi ki közvetlenül a befogadó érzékszerveinek. Amit azonban a *Saul fia* korlátozottan hordoz, ámde mégis kitakar, azt a nézői képzelet foltozza be, s kiegészítve öntudatlanul is része lesz az emlékezés munkájának. Didi-Huberman ezért tekinti szörnyetegnek a filmet, hiszen az a világ, amelyet megkonstruál, stimulálja és előhívja azokat a képeket, amelyeket a képtilalomra hivatkozva a nyugati kultúra tabusítani próbált.

A *Saul fia* egyik dramaturgiai kulcsa ebben jelölhető meg, ugyanis a holokausztt olyan markáns metafora s olyan szerteágazó referenciákat magába sűrítő jel, hogy a kihagyások, az elrejtések és a nem-megmutatás ellenére a befogadói képzelet kipótolja a hiányokat, így a néző „bizonyos értelemben elszenvedti a holokausztt megtapasztalását.”⁵ Saul nincs tudatában helyzetének a maga egyetemes módján, a befogadó azonban tudja, sejtí, hogy mi vár rá abban az univerzumban, amelyet a film rendkívül rétegzett módon felépített.

Azért is tartottam fontosnak a *Saul fia* formanyelvére, s annak pilléréül szolgáló bölceleti magra kitérni, mivel Nemes Jeles László második, *Napszállta* című filmje a *Saul fiával* látszólag teljesen azonos elbeszéléstechnikát használ, s a filmmel kapcsolatos kritikai recepció reflektálatlanul el is fogadta ezt aényt. Nemes Jeles filmművészetének kivételessége azonban abban rejlik, hogy a formanyelvi azonosság dacára a *Napszállta* radikálisan eltér a rendező első filmjétől, sőt, nézőpontját, mondanivalóját, illetve történetfilozófiai vízióját tekintve bizonyos mértékben meg is haladja azt.⁶ Az azonos formanyelv ellenére ugyanis a *Napszállta*

³ Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem, i. m.*, 250–251.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem, i. m.*, 119–120.

⁵ Berényi Csaba, *Az ellenállás banalitása. Valóság és fikció a Saul fiában*, Apertúra, 2017. tavasz; <http://uj.apertura.hu/2017/tavasz/berenyi-az-ellenallas-banalitasa-valosag-es-fikcio-a-saul-fiaban/>

⁶ Janisch Attila, *Különvélemény Nemes Jeles László Napszálltájáról*, 2018. 09. 30., <https://magyar-narancs.hu/mikrofilm/janisch-attila-kulonvelemenye-nemes-jeles-laszlo-napszalltajarol-113977>

teljesen eltérő jelentésmezőket nyit meg, amelyek prózai módon az ábrázolt történelmi korszak, illetve az arra irányuló kollektív emlékezet eltéréseiből fakadnak. Vitatkoznék ugyanis azzal, hogy a *Saul fia* főszereplőjét egy „már kiteljesedett, objektíve is már komplexen és befejezetten létező világállapotban követi a kamera, míg a *Napszállta* [Leiter Íriszt] egy, csak a későbbiekben komplexszé és kiteljesedetté alakuló helyzet, világállapot kibontakozásának kiismerhetetlenül félelmetes, beláthatatlan labirintusába veti.”⁷ Saul haláltáborbeli létezése és az ott történtek leírhatatlan borzalmi nem feltételezik, hogy ő maga átlátja önnön helyzetét. Az a komplex világállapot, amiben Saul van, csak az utódemlékezők számára elbeszélhető, a holokauszt-szüzsé a magunk perspektívájából determinisztikus, hiszen a holokauszt kulturálisan meghatározott jelentéséből fakadóan a haláltábor mint helyszín eleve implikálja a főszereplő végzetének bekövetkezését. A *Napszállta* radikalizmusa abban rejlik, hogy egy olyan történelmi korszakot használ allegorikus díszletként, amely a valójában a *Saul fiában* megidézett világállapot lehetségessé válásának előzményeseménye. A Nagy Háború azonban, dacára annak, hogy formát öltött benne mindaz, ami aztán a második világháborúban teljesedett be az erőszak mértékét és módját illetően, az európai emlékezetben már a kezdetekkor ambivalens helyet foglalt el. Az első világháború emlékezetét a mai napig az erőszak kitakarása és elhallgatása, illetve a veszteség felett érzett nagyfokú gyász bonyolult kölcsönviszonya határozza meg. Paradox módon az első világháború maga volt, s bizonyos fokig ma is a felejtés helye, hiszen rendkívül disszonáns szembesülni a halál ilyen mértékű tombolásával ott, ahol a háború korábban mélyeséges helyesléssel találkozott, s a militarizmus dicsőítésével és egy új emberiség eljövételének mítoszával kecsegtetett.⁸ A Nagy Háborúval szembeni emlékezetet ezért is határozza meg az erőszak folytonos kitakarása, hiszen a háborúval szembeni gyászt a hősi halált halt katona mítosza táplálja, kiretusálva ezzel az erőszak forrását: a tettessel, az erőszak elkövetőjével, a Nagy Háború erőszakkulturájának bénító tapasztalatával szemben az európai kultúra sajátos vakságot alakított ki. A *Napszállta* tehát szintén a tabu nyomába ered: a film képkockái a kezdetkor megkísérlik reflektálttá tenni a kitakarástényét. A boldog békeidők ideologikusságának jegyében fogant, Andrassy utat ábrázoló Klösz György-fotográfia éppen a kitakartság mozzanatának metaforája: a *Napszállta* fikcionális világa a szóban forgó kép perspektívájával szemben határozza meg magát. A fotó ugyanis a polgári világ pompáját viszi színre szintén a polgár nézőpontjából: az Andrassy útra mint reprezentáns nagyvárosi közegre a kamera egy polgári épület emeleti szobájának ablakából láthat rá. A *Napszállta* lencséje ezzel szemben a mélybe hatol, s nyomába ered a huszadik századi erőszak genezisének. A filmnek tudása van a Nagy Háborút illető emlékezeti anomáliáról: Nemes Jeles kihozza a történetet egy jól beazonosítható keretből (amely a *Saul fia* esetében a markáns referenciával bíró haláltábor), s egy kiismerhetetlen örvény részesévé avatja nézőjét. Holott az előzmény terében vagyunk, a történelmi kontextus ismert, beküszlik az 1913-as évszám, mint az utolsó békeév metaforája, a *Napszállta* dramaturgiája mégis képes a nem-látás állapotába hozni és a történelem lázas kiismerhetlenségének fojtogató érzésével sokkolni nézőjét. A filmdramaturgia az előre láthatatlan, a tágas, nyílt jövő illúziójának kiépítésén munkálkodik: a történelmet már beteljesedett, mégis beteljesedő, még kibontakozóban lévő világállapotként szemléljük.

⁷ Janisch Attila, *Különvélemény, i. m.*

⁸ Stéphane Audoin-Rouzeau – Annette Becker, *1914–1918, az újraírt háború*, ford. Fisi Éva, L'Harmattan, Budapest, 2006, 18.

Kevés olyan film van, amely ilyen radikálisan problematizálná az érzékszervi látást, s amelyben a szereplői párbeszédekben is ilyen gyakori utalás történne a látás útján szerzett tapasztalatok esetlegességére. A *Napszállta* rendkívül rétegzett narratív nézőpontja – amelyet Nemes Jeles mintha Walter Benjaminszól inspiráltan komponált volna – úgy gondolható el, mint az olvasói tekintet, amely *háttal áll a jövőnek*. A *Napszállta* kamerája egyfelől visszapillant a múltba, megragadja a fikcionalizáláshoz szükséges „ellenállási vonalakat”,⁹ amelyek mentén létrehozza a múltból szőtt s önnön fikcionális keretébe foglalt valóságát. Erdély Máttyás hosszú, kitartott snittjei a múlt nyomait rejtik, a kép itt egy-egy történelmi lelet, nyomokat rejtő entitás, ezért is gondolható el a kép alkotója régészként, ahogy arra Didi-Huberman is utal. Ám a kibányászott leletek jelentése nem eleve adott, ahogy a mindenkori múlt töredékekből és apró eseményszilánkokból tevődik össze, és sohasem létezik eleve kauzális rendben az olvasó előtt. Így a kibányászott képek, amelyekből Leiter Írisz arca és tekintete bontakozik ki előttünk, Benjamin nyomán eleve egy olvasott szemet ábrázolnak, ráadásul Írisz, nevéből fakadóan az emberi szem alkotórészére utalva, identikus viszonyba kerül magával a látást lehetővé tevő érzékszervvel. Írisz a benjamini gondolati keretek között maradva maga a múlt médiuma, a szem és az arc, amely, ahogy Benjamin az arcalkotás kapcsán kiemeli, magának a múlt elgondolhatóságának záloga.¹⁰ A *Napszállta* vászna lényegében egy aszimmetrikus pillantás gyújtópontjának közegévé válik, az arcra, Leiter Írisz gyönyörű jövőbe pillantó tekintetére tapad a filmkamera, amiként a filmbefogadó olvasó tekintete a vászonra szegeződik. Egy nyomozástörténetbe foglalt, a befogadóval közös, ám aszimmetrikus nyomolvasási folyamat kezdődik meg. Leiter Írisz – mint Benjamin anygala – háttal a jövőnek áll, s családja múltjának makacs kutatásával próbálja megfogalmazni, összeilleszteni a maga identitását. „Segítsen tisztán látnom” – mondja többször Írisz a film cselekménye során. A film burjánzik a rá, s ezzel párhuzamosan a befogadóra áradó jelektől, ám ahogy minden jelolvasás, úgy ez is esetleges, szelektív, magában foglalja egyes jelek észlelését, s számos többi figyelmen kívül hagyását. A történelem csak az utólagos olvasást követő narratívaképzés nyomán tűnik fel kauzálisként: ezért is inadekvát számon kérni a filmen a párbeszédtek töredezettségét vagy az enigmatikus történeteszöveget, hiszen a *Napszállta* fikciós rendje nem kívánja egyetlen, egzakt motivációhoz kötni a színen lévő egyének cselekedeteit. Ahogy Írisz szeretne koherens jelentésre szert tenni az idegennek ható világot illetően, úgy a film olvasója szintúgy erre törekszik a *Napszállta* fikcionális világa kapcsán. Lenyűgöző folyamat, ahogy a főhős létállapota, a történelmi valóság korlátozott észlelhetőségének filmbeli szétterjedése a befogadói érzékelésre is egyre markánsabb hatással van. A *Napszállta* fikcionális terének azonban tudása van a közelgő végetről: a film mélyén rejtőznek azok a momentumok, amelyek végül eseményláncá összerendeződve az első világháború kipattanását eredményezték. A *Napszállta* esetében nem a felszín pompája és a mély rothadása szembetűnő, hanem annak a játéka válik izgalmassá, ahogyan a katasztrófa előjeleinek olvasása folyton elhalasztódik. A bizonyosságok folytonos elrejtése, így a csonka párbeszédtek, a homályos kijelentések, a kapcsolatonban Íriszszel szemben tanúsított magatartásminták, a még elfojtott, de egyre inkább

⁹ Umberto Eco, *Kant és a kacsacsőrű emlős*, ford. Gál Judit. Európa, Budapest, 1999, 71.

¹⁰ „A múlt történetírói feldolgozása prozopopoetikus aktus, hiszen nemcsak hogy idézőként, de egyenesen egy arc megidézéseként, azaz arcalkotásként határozódik meg.” Fogarasi György, *Olvasás, háttal a jövőnek. Walter Benjamin az angol romantikusok felől*, Tiszatáj, 2013/7, 82.

eszkálálódó utcai erőszak vagy a nők felcserélhető szubjektumként való ábrázolása mind jellemzőségeikben szerepelnek a filmekben, s a katasztrófa előjeleként olvashatóak.

A *Napszállta* elliptikus szerkesztésmódja az észlelhetőség korlátaira reflektál: elrejt az előkészületben lévő, mindent átíró struktúrára utaló jeleket. Előjeleket szór a majdani eseményláncolatba rendeződő struktúráról, arról, ami között a történelmet észlelő társadalmi ember él „ennek ellenére alig van róla tudomása, hogy mifélek ezek a struktúrák, miként hatnak élete folyására, és mi módon befolyásolja ő a személytelen és folytonos történések szakadatlan működését.”¹¹ Az utolsó jelenet, ahol immár nem a pompa, hanem az erőszak tombol, a kultúra által addig elfedett, erőszak uralta személyközi viszonyok a hadszíntéren színházszerűen észlelhetővé válnak. A jelen olvasója erre – az utólagos olvasás lehetőségéből fakadóan – már rendelkezik rálátással: amerre Írisz öntudatlanul sodródott, bár egyre inkább elhalványuló, ámde mégis hozzáférhető tudás. Az utolsó jelenetbeli lövészárokból, amikor Írisz a kamerába tekint, s tekintete találkozik (!) a jelen olvasójának tekintetével, valójában a Nagy Háborúban részt vett generációig visszanyúló tekintet-lánc képződik meg. Leiter Írisz szeme eleve olvasott szem, s ebbe beletekintve a jelen múlttal szembeni adóssága, illetve a jelen és a múlt összepillantásának katartikus pillanata sejlik fel: valójában az elődeink láncolatán keresztül a múltra, s egyben önmagunkra tekintünk rá. Megképződik egy „köztünk és a valaha élt nemzedékek közti láncolat,”¹² ahogy arra Benjamin az aszimmetrikus pillantások kapcsán utal. Ez a közös pillantás ugyanis életre hívja az emlékezés kommunikációs csatornáját, amellyel hirtelen egy ponttá sűrűsödik össze a Nagy Háború és a jelen közt eltelt idő. Kivételes közös tekintet ez és sajátos tükör: a katasztrófa állandóságával való szembesülés elkerülhetetlenségének pillanata. Didi-Hubermanra visszautalva, az Írisz szemébe pillantva feltáruló történelem képe az, amelyből ránk szóródik az első világháború esszenciája, s amelyet – a Medúza képével analóg módon – az európai kultúra a csönddel igyekezett eltartani magától. Nem véletlen, hogy az első világháborús erőszak kapcsán a permanens csend¹³ állandó motívum, ám ez ebben a pillantásban megtörik, hiszen az erőszak maga sem pontosan, hanem láncolatot képezve, az előzmények becsatornázásával jelenik meg.

A jelen olvasója számára azonban nincs előíró jellegű feladat, a két tekintet találkozása nem az emlékezés etikai jellegű kötelességét sulykolja, hiszen Nemes Jeles mindkét filmje az a belátással szolgál, hogy a nyugati társadalom emlékezetmániája, az állandó archiválási kényszer éppen a leginkább integrálhatatlan tapasztalatokat lúgozza ki saját emlékezeti térképéből. A *Napszállta* történelemképe nem úgy tekint a múltra, mint aminek tanulmányozása pedagógiai haszonnal járna, aminek akkurátus feltárása által kifürkészhető lenne a jövő. A katasztrófa előjeleinek észlelése ugyanis minduntalan elhalasztódik, s ennek a tapasztalatnak a filmbeli láttatása korunkban, amely a globális katasztrófák várásának jegyében él, különösen átélhetővé teszi a lövészárokból álló Írisz szeméből kiolvasható létállapotot.

¹¹ Gyáni Gábor, *A történelmi esemény fogalma*, Magyar Tudomány, 2011/5, internetes elérés: <http://www.matud.iif.hu/2011/11/05.htm>

¹² Fogarasi György, *Olvadás, háttal a jövőnek, i. m.*, 88.

¹³ Stéphane Audoin-Rouzeau – Annette Becker, *1914–1918, az újraírt háború, i. m.*, 39–44.