

galmaz: a gyermekkorában közvetlenül német nyelven, de tágabb értelemben magyar tájban, néphagyományban szerzett kincsek alapvető élményanyaga „oldotta fel” a lehetséges idegenséget. Kalász Mártonnak eredetileg két „otthona” volt: egy nyelvi otthona, ez volt a német nyelv és irodalom, és egy tájbeli otthona, ez volt a dél-dunántúli táj — ez egészült ki később azzal, hogy a magyar nyelvben és irodalomban is otthonra talált. Valójában ennek a kettős, majd hármas otthonnak (szabadjon így írnom) az „érzelmi geográfiája” adja könyvének anyagát, határozza meg szellemiségét. A *Gyermek-Bábel*, az előbb már utaltam erre, igen tágas spektrumot mutat be, találkozunk családi és gyermekkori emlékekkel, írólódók, így Vörösmarty Mihály, Mikszáth Kálmán, Tamási Áron és Rónay György személyes jellegű portréival, Liszt Ferenc és Mozart művészetének felidézésével, a magyarországi németek balladakincsének jellemzésével és természetesen a gyermekkor meghatározó tapasztalatainak életre keltésével. Mindezt igen meggyőzően egészítik ki a költemények, amelyek mintegy tömör lírai foglalatát adják annak a tapasztalatnak, nem egyszer lelki drámának, de mindig békítő élménynek, amelyet Kalász Márton a választott nyelvtől és ennek irodalmától kapott. E versek közül most csak két négysorosot idézek ide, az *Epitáfium — szép magyar nyelv* két négysorosát: „Választott nyelvem: anyanyelvem / láncba törője; nyelvem — / amin ettől, látják, muszáj volt / már holtig énekelnem.” „Választott nyelvem: anyanyelvem, / most már holtig kitalnom — / mit fejfámon, látják, muszáj volt / megvallanom e nyelven.”

A kötet, legalábbis az én meggyőződésem szerint, legfontosabb írása a *Kísértés abban a kertben élni* címet viseli. Ez tesz tömör és igen őszinte vallomást a nyelvváltás, a nemzetváltás lelki és kulturális küzdelmeiről, és arról, hogy ez a személyes választás milyen békítő eredményeket hozott. Nem volt könnyű az írói személyiségnek ez az átalakítása, a történelmi múltban ott kísértettek a dunántúli németeknek a második világháború végén átélt megpróbáltatásai, nem egyszer az a gyanakvás, amely a költő nyelvváltását és kettős identitásának, majd végül magyar nemzeti identitásának a kinyilvánítását kísérte. A magyar nyelv meghódítása, tudniillik az, hogy ez a nyelv ne pusztán „utcai”, hanem „költői” nyelv legyen, és alkalmas legyen a nemzeti identitásváltás következményeinek kinyilvánítására. „Amikor — olvasom az imént említett személyes vallomást — középiskolába kerültem, irodalomtanárom nem tudta megfejtani, valójában milyen nyelven beszélek is én magyarul. Végül belenyugodott, csak *hun*jaimtól, *vólf*jaimtól próbált felelés közben megszabadítani. Ebben a villódzó, utcai, mezei nyelvviskolásban kezdtem el verseimet írni. Így értettem imént a vakmerőséget, s nem csak úgy, hogy gátlástalanul beszéltem. Néha úgy tudtam

csak befejezni egy-egy együgyű klapanciámat, hogy apámtól kérdeztem meg, hogyan hangozhatnak magyarul a szó, ami sejtésem szerint még ebből, abból a soromból hiányzik.”

Az identitás kialakítása mindig a személyes életstratégia egyik legnagyobb küzdelme és próbatétele, nemcsak egy németből magyarrá lett költő, egy magyarnak született írástudó számára is. Ebben a benső, lelki küzdelemben, talán megállapíthatom, Kalász Márton keresztény hite is segítette, amely nemcsak vallási identitását határozta meg, hanem a körülötte élő emberi világgal kialakított kapcsolatait és vállalt kulturális azonosulását is. A „bárány” nem véletlenül lett költészetének és személyes vallomásainak emblemikus motívuma. Az „agnus Dei” eszméje életére és életművére is rányomta bélyegét, a „bárány” képzelet, amely ebben az esetben sokatmondó szimbólumot jelent, mintegy összefoglalja Kalász Márton gondolkodásának és keresztény hitének lényegét. *Bárány* című versét idézem végezetül: „gyerekkoromban a bárány / húsvét előtt a kerten túl / a rétet legelte; / ölelhetjük a nyakát — nem hasonlított / arra, akit fölfüggesz-
tenek / a keresztre (...) aki napkeltére aztán feltá-
madott / e bárány testébe vissza / vértelen sebbel
tért: / szökdelt a páston — senki se gondolt vele,
/ hogy ő lesz, / akit megölhetnek majd vétkeink-
ért.” (*Szent István Társulat*, Budapest, 2015)

POMOGÁTS BÉLA

ADALÉKOK A SAUL FIA ÉRTELMEZÉSEIHEZ

Saul fia, írjuk. Aztán olvassuk: ma meghalt Kertész Imre. Pedig azzal nézegettem délután Kőbányai János *Kertész-napló és Saul fia-naplóját* (Múlt és Jövő, 2016), hogy továbbássak abba, amit délelőtt a *Túl a feketén* című érzékeny munkájában mégsem ér el Georges Didi-Huberman (Jelenkor, 2016), abba a világtalan magyar-zsidó „fekete lyukba”, amelynek lakótelepi partvidékén a zsidó Kháron, Kertész Imre tengette életét. Ezen a határterületen néha elegendő fényt kap a kamerájával ott bókászó Nemes Jelles László és csapata is ahhoz, hogy dadogó szavakat szóljanak, sötétnek látszó képeket felmutassanak, nem lélegző emberi testekből hangtalan suttogásokat, neszeket fogjanak mikrofonvégre. Nem vagyok zsidó, csak annyira, mint „minden ember Adámtól és Évától”, vagyis érintett vagyok, rokon, mondhatni, testvér. Testvér vagyok a történetekben és az azokhoz való, azokhoz illő emlékezésben. Emlékezem, azokra, akikre emlékezni adatott: ölteket bennünket és öltünk mi is — a teremtés kezdeti óta éltek, élnek az őseim, a gyerekeim, ahogy a Tieid is. Véges emlékezet véges tárgyakkal bír csak el. Nem lehet a mindenkire, a mindenre emlékezni, és hogy akkor kik is az enyéme, az ugyanaz a

kérdés, mint amit egykoron Annak az embernek feltettek hitsorsosai, mármint hogy ki is az én felebarátom — túlmutat rajtunk. És most ráadásul már nem is a felebarát érdekel, hanem a testvér, Saul fia. Egy riportkötetben a film főszereplője, a Saul alakító Röhrig Géza ezt mondja: „Az antijudaista báziszövegek, kezdve János evangélista negatív topozsáitól (...) ezerszer több kárt okoztak, mint a *Mein Kampf*”. Az előbb említett szerző evangéliuma elején az Igéről ír: „Benne az élet volt, s az élet volt az emberek világossága. A világosság világít a sötétségben, de a sötétség nem fogta fel” (Jn 1,3–6). Szerinte tehát az Ige személyes, ahogy az ember meg az Isten is, és az Ige maga az Isten. Szerinte a világosság a világba jött és az nem fogta fel. Mekkora sötétség kell ahhoz, hogy a világosságot ne fogjuk fel? Mekkora felejtés kell ahhoz, hogy ne emlékezzünk? „Igen, az élet megjelent, láttuk, tanúságot teszünk róla, és hirdetjük nektek az örök életet, amely az Atyánál volt, és megjelent nekünk” (1Jn 1.2), vagyis János szerint ez a zsidóktól jövő világosság az élet — aki világosság. Amúgy ez minden film lényege azóta, hogy az elsőfilmes mindeneket teremtő Jóisten elkezdte első és egyetlen szűzrendezését. Látunk és tanúságot teszünk arról, amit láttunk, látunk és látni fogunk.

A *Saul fiát* többek között nevezték gettó-filmnek, holokauszt-filmnek, Auschwitz-thrillernek, lágergiccnek, erőszak-pornográfiának, pánik-képnek, de zseniális műnek, új filmnyelv megteremtésének is — cikkeznek róla németek, amerikaiak, nem németek és nem amerikaiak, zsidók, nem zsidók, náci és nem náci, közömbösök, anti- és filozsemiták. A cikkek, nagyvonalú összefoglalásban, többnyire kétféle módon dolgoznak: vagy értelmezendő kulturális eseménynek, tettek fogják fel a filmet, vagy elemzendő műalkotásnak. A vizuális művészetek vonatkozásában a képek kapcsán Erwin Panofsky óta beszélünk leírói, elemzői vagy értelmezői magatartásformákról, kritikai módokról.¹ Választott tekintélyünk szerint ugyanannak a műalkotásnak tehát van legalább (és most eltekintünk más, ugyanilyen legitím műalkotás elemzői módszerek ismertetésétől) háromféle módja, ahol és ahogyan értelmes kijelentéseket tehetünk róla, ugyanakkor a három lépés között sok szempontból átfedések vannak, ezek nemigen kiküszöbölhetők.

A (1) képleírás tanult képesség, összetett folyamat, „mesterséggé” fejleszthető gyakorlottság, ami soha nem öncél, hanem a kép majdani értelmezését szolgálja, és amihez szakismeret nem szükséges. Objektív korrekciója az, hogy tekintettel kell lennie a megformálás történetére, ami azért (is) szükséges, mert a leírás nem merőben szubjektív, hanem objektíválható, azaz mások számára is követhető (meggyőző erejű) kell, hogy legyen. A képleírás során elhagyandók az interpretatív és identifikációs gesztusok — jól értesültségeink fitogtatása helyett

korlátozódjunk a színek, formák, alakok, irányok, motívumok (az „első benyomások”) rögzítésére, és tartózkodjunk az ítélet- és véleményalkotástól. Ez az eljárás művi, de lényeges ahhoz, hogy mindenki számára világos legyen, hogy mi is van (és mi nincs) a képen. A *Saul fia* kapcsán ilyen típusú leíró ambíciójú szövegeknek számítanak azok is, amelyek nézői szavazatok tetszésindexei alapján próbálják meg „leírni” (a tetszést), pontosabban azt, hogy mennyire is tetszett az, amit láttunk. A film tetszésindexe az angol nyelvterületen szavazatokat gyűjtő Internet Movie Database (IMDb) alapján 7,9, míg magyar társa a Port.hu-nál ez az érték 5,4. (Például Mel Gibson *A passiója* előbbinél 7,1-t, míg az utóbbinál 8,3-t ért el.)

A jelenségek síkján mozgó képleírásról megkülönböztetendő a (2) képelemzés, amelynek elsődleges funkciója a jelentéstulajdonítás. A primer élettapasztalaton kívül más szellemi tartalmat nem kívánó leírással ellentétben írott és egyéb (képi, auditív) források ismeretét igényli, amelyek birtokában valamiféle jelentés tulajdonítható az adott képnek. Az elemzéshez már hozzátartozik az identifikáció, a kontextus megállapítása és a motívumtörténet felgöngyölítése is. A képelemzés egyik sajátos (Panofsky által itt nem tárgyalt) formája a filmelemzés, amelynek során egyrészt számos filmképet (mozgó filmkockák sora, időben kiterjedő kompozíció, melynek tartalma egyetlen mozgásegység), másrészt auditív elemeket is figyelembe kell vennünk.² A megfelelő filmelemzéshez a film valamiféle átirata (filmprotokoll) szükséges, amelyben rögzítjük a beállításokat, azok hosszát, a kameramozgásokat, a történések és a hangok (zajok-zörejek, beszéd, zene). Komplex tárgyánál fogva a filmelemzés összetett és specifikus fogalmiság használatát teszi szükségessé. A megfelelő protokoll elkészítéséhez ajánlatos tehát számba venni a beállításokat; jelölni azok hosszúságát; megadni a kamera pozícióját, mozgásait (perspektíva, fókuszlás, mozgás stb.); leírni a képek tartalmát; a cselekmény menetét; illetve külön figyelmet fordítani az auditív tartalmak elemzésének. A *Saul fia* esetében egyesek újító formanyelvi döntésnek minősítik a figyelemösszpontosító közeli képsíkok, vagy plánok (az ábrázolt tárgy és a kamera objektívje közötti távolság kicsi) nagy számát, illetve az ebből fakadó érzékelépszichológiai bizonytalanságok előtérbe kerülését. A képi életlenségek a hátterek jelentőségét általában megnövelik, a nem látható hangforrásból származó háttérzajok, hangok jelentőségét kiemelik. Ezzel együtt a tértapasztalat bizonytalanná válik és a képek önmaguk megkérdőjelezéseivé válnak. Erdély Mátvás, a film operatőre szerint például az e döntésből fakadó folyamatos életlenség „történetmeselési eszközként” funkcionál (például a német nyelvterületi recenziók közül Elmar Krekeler is ezt tekinti az

egyik nagy erénynek). E döntésre is utalva Verena Lueken kritikájában (film)pedagógiai értelemben rafinált esztétikai katasztrófának minősíti a filmet, ami a kép takarásából előburjánzó hanggal megállapodásokat sért, vagyis hogy a Claude Lanzmann³ életművéből és nyilatkozataiból következő, a tábor belső állapotait bemutató képekre vonatkozó aszketikus „hallgatóságos tilalmat” a *Saul fia* (a belső felvételek és különösen is az auditív gazdagságából következően) megszegi. Ezzel a kikerüléssel a film felülírja az amúgy már számtalanszor kimondott „hallgatóságos megállapodást”, és kameráival, eszközeivel belép oda, ahová levetett saruval sem lenne szabad. (Ezzel szemben a film egyik szakértőjeként dolgozó Vági Zoltán történetesen maga is említ egy ellenpéldát, Nelson Szürke zóna (2001) című filmjét, ami már jóval korábban bemelegített birkenau-i belső területekre. Jonathan Rosenbaum⁴ például a maga bölcsességével a film erőnyeit taglalva finom filmtörténeti utalásokat is tesz, melyekkel az ilyen típusú elemzői eszközök minőségi használatára szolgáltat jó példát.)

A (3) képértelmezés már jóval összetettebb folyamat, amely komplexebb igényeket is támaszt. Szükséges hozzá az értelmezendő kép szociokulturális kontextusának, a produkcióstruktúráknak, a megformálás-, típus- és motívumtörténetnek az ismerete, illetve amennyiben a hatáselemezés a célunk, a recepció feltárásához szükségesek nézettségi és tetszési adatok, vagy legalább egy kérdőív (e téren a médiapszichológiának is komoly szerepe lehet, amelyen belül külön ágat képez a képek hatásának kutatása). Minden értelmezői esetben a produktum- és a produkcióelemzés az alapvető, a hatáselemezés szükségképpen ezekre épülhet. Az értelmezéshez elengedhetetlen a kutatás, amellyel eleget tudunk tenni a fentebb említett követelményeknek (a kép történelmi kontextusának rekonstruálása / a jelentés kortörténeti megállapításához /, illetve a kép motívumtörténetének felgöngyölítése / előzmények, ábrázolás-típusok, stíluslemek, hagyományok, címzettek köre, későbbi jelentésváltozások stb.). A film mint vizuális kommunikációs médium továbbá szóra bírható (hogy egy egy másik elemzési módszert röviden mégiscsak említsünk) a *létrehozás*-elemzés (vagyis az előzmények), a *termék*-elemzés (a produktum, a munka, a mű, a termék) és a *hatás*-elemzés (fogadtatás) szintjén is. A *Saul fia* esetében sokféle értelmezést olvashatunk éppen ennek a problematikának a mélyebb megvilágításához hozzásegítendő, ezek befogadástörténeti pozíciója és jelentősége egészen különböző lehet.

A film, a műalkotás utóélete és a filmmel kapcsolatos leíró, elemzői és értelmezői munkák később majd belekerülnek egy nagyobb egészbe, amelyben az egész világ minden (a *Saul fiával* együtt „keletkező”) filmje és azok kritikái is szerepelnek majd,

és amely hosszú távon és nemzetközi szinten is elhelyezi és a maga helyén értékeli a tárgyalásban érintett filmet. Jelen írásban csak arra lehet mód, hogy számot vessünk a hátralévő feladatokkal — azzal a bonyolult „szemantikai mezővel”, ami a *Saul fia* esetében megmozdulhat a fejünkben, a szívünkben: a fentebb említett Georges Didi-Huberman a „Saul maga a haldokló” kifejezésével és értelmezésével például szembemegy azzal, amit a film (többek által amolyan haszidnak nevezett) főszereplője mond, amikor a „túlélést” igen helyesen elégtelennek nevezi. (Amúgy Röhrig Géza /outsider — mert nem eléggé filmszakmai/ megnyilatkozásai számolnak egy olyan síkkal is, amire egyelőre a pozitívista tudományos ambíciójú filmtudomány nem is lehet képes (hiszen más típusú megfelelési kényszereknek esküdött hűséget jó száz évvel ezelőtt) — nem feledkeznek meg a dolgok valódi tétjéről, és ezt a tétet nem szégyelli akár alkalmas, akár nem, előhozni, elővenni, az asztal tetejére tenni. És ezért ő, és azok, akik nevében megszólal, egészen boldognak nevezhetők.) A marxista alapokon idealista André Malraux szerint is nincs története az igazán boldog népeknek. Azok, akik boldogan élnek, táncolják, ünneplik, betegeskedik, temetik végig és elfogadják (szeretik?) az életüket, azoknak kisebb gondjuk is nagyobb, mint másokat igába hajtani, elnémitani, kizsákmányolni, szolgáskorba dönteni. Így aztán menetrendszerűen igen gyorsan le is gázolja őket valamelyik kedves szomszédjuk. Aki a történelemben túl akar élni, annak számolnia kell többek között a boldogtalansággal is. Ahol nincs túlélés, ott nincs történelem és boldogtalanság sem. Aki túlélni akar, az megkapja, mint üveggolyót, a történelmet, aki viszont vereséget szenved, akit letipornak, annak mindeközben olyan (gyakorlati, például temetési) feladatai lesznek, amelyekről most illetlenség lenne további szót ejteni. Ezért is a sors talanság a minta — áldja és őrizze Isten a magyar zsidó-zsidó magyar Kertész Imrét és mindazokat, akiktől — minden ellenkező híresztelés ellenére — sorsot, életet, halált, boldogságot tanulhatunk!

LÁZÁR KOVÁCS ÁKOS

¹Különösen is az 1932-es a *Képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomlemezésének problémája* című tanulmánya, in Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok.* (Szerk. Beke László.) ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Budapest, 2011, 214–238.

²Innentől a tipológia főként Marion G. Müllertől. Uő: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden.* UTB, Konstanz, 2003.

³A lanzmanni életműből különösen is tanulságos e tekintetben a *Shoah*. r. Claude Lanzmann, színes, francia dokumentumfilm, 613', 1985.

⁴<http://www.chicagoreader.com/chicago/son-of-saul-review-laszlo-nemes-geza-rohrig/Content?oid=21020402>