

A hetedik keresztől a Saul fiáig

Állítólag 350 mozi- és tévéfilm született a holokauszt témakörében. A számadat egy tanulmányban olvasható, amelyet Hanno Loewy irodalom- és médiakutató, a Frankfurti Zsidó Múzeum igazgatója írt *A holokauszt ábrázolása játék- és tévéfilmekben* címmel, s szóban is előadta 2002-ben az amerikai Holokauszt Memorial Múzeumban. Az időpont magyarázza, hogy a 16 oldalas előadásban miért nem esik szó a *Sorstalanságról*.

A tanulmány érdekes megállapítása, hogy a legtöbb mozgóképes feldolgozásnak irodalmi előzménye volt. Mint például az *Anna Frank naplójának* is, de ez a film felveti azt a kérdést is, mit is tekintünk „lágerfilmnek”, hiszen az *Anna Frank* története alapvetően abban a lakásban játszódik, ahol a család bujkált. Márpedig én kifejezetten a lágerben mint alapvető helyszínen játszódó filmekkel szeretnék foglalkozni. (Loewy tanulmányában a 350-be az olyan televíziós sorozatokat is beleszámítja, mint a *Star Track* sorozat néhány epizódja, amelyekben olyan úrbeli településekkel találkozik az Enterprise legénysége, ahol a helyi hatalom pontosan olyan körülmények között tartja a robotra kiszemelt áldozatokat, nem ritkán földi típusú embereket, ahogyan a náci koncentrációs táborok működtek. Ilyenkor a zömében földi úrhajószemélyzet felszabadítja ezeket a rabszolgákat.

A *Sorstalanság* és a *Saul fia* tehát nem szerepelhetett ebben a dolgozatban, hiszen ezek a filmek a dolgozat megírása idején még meg sem születtek. (Egyébként a *Sorstalansággal* kapcsolatban olyan dokumentumok kerültek elő, amelyekben tekintélyes hazai könyvkiadók szakértő lektorai elhárították a regény kiadását, mert gyengének, stílusában mesterkéltnak ítélték Kertész Imre munkáját.) Sokkal érdekesebb egy másik lágerfilm mellőzése a tanulmányban, ami azért is érthető, mert ennek a szerzője maga is német volt: Anna Seghers író. A náci viszonyok ismeretében, már francia emigráció-

BERNÁTH LÁSZLÓ (1930, Budapest) újságíró, filmkritikus. 1954–1959 között az ELTE BTK-n újságírást tanult. 1957-től az Esti Hírlap munkatársa, rovatvezető-helyettese, 1976–1989 között kulturális rovatvezetője, 1989–1991 között főszerkesztő-helyettese, 1996-tól a lap megszűnéséig főszerkesztője volt. 1994-től a Bálint György Újságíró Akadémia tanára. Jelenleg a Népszava publicistája. Budapesten él.

ban írta *A hetedik keresztet*; ezt mexikói emigrációja idején megfilmesítették Amerikában, méghozzá az ugyan-csak Európából menekült Fred Zinnemann rendezésében. S nem akárki volt a főszereplő sem: Spencer Tracy, a női főszereplő is igen tekintélyes karriert futott be: Jessica Tandy, aki idős korában a *Miss Daisy sofőrje* című filmben lett világhírű.

A hetedik kereszt azért jelentős munka, mert még Hitler uralkodott Németországban – e sorok írója 15 éves gyerekként, csíkos ruhás lagerrabként 50 kilós cementes zsákokat cipelt egy

óriási repülőgépgyár soha be nem fejezett építkezésén –, amikor 1944 szeptemberében már be is mutatták Amerikában Anna Seghers és Fred Zinnemann filmjét. Ami onnan kapta a címét, hogy egy koncentrációs lágerből megszökik hét fogoly, hatot elfognak és kivégeznek, a hetediknek sikerül a szökés (Őt alakítja Spencer Tracy). Hiába állítják fel a lágerben a hét kivégző-keresztet, a hetedik üresen marad. Ez volt tehát a világon az első lágerfilm. Az is érdekes, hogy a film bemutatása idején sikerült két szlovák fogolynak megszökni Auschwitzból és az általuk leírt jegyzőkönyvet sikerült eljuttatni több országba, egyebek mellett Magyarországra is, ahol magas rangú egyházi személyek és a Horthy-család birtokába is jutott. Állítólag – a menyé szerint – a kormányzó könyvezt, amikor végigolvasta a szöveget, de mégsem ennek hatására állította le a deportálásokat. Valószínűleg a pápa, Churchill fenyegetése és egy amerikai levél volt rá hatással, amelyekben figyelmeztették, hogy a háború után, és akkor annak már látható volt a vége, háborús bűnösként vonják felelősségre azért, amit Magyarországon elkövettek emberek százazrei ellen.

A valóban első lágerfilmnek Wanda Jakubowska lengyel rendező 1948-ban bemutatott *Az utolsó állomás* című munkáját tekinthetjük. Jakubowska maga is Auschwitz foglya volt, s felkért statisztái közül is többen ott raboskodtak, és abban az időben álltak még az eredeti barakkok Birkenauban (három kilométerre Auschwitztól) és állt még a gázkamra és az egyik krematórium épülete is.

A holokausztfilmek „ősanyjának” nevezi a tanulmány szerzője *Az utolsó állomást*. Ami annyiban igaz – ha eltekintünk az Amerikában készült *A hetedik keresztől* –, hogy számtalan utóbb készült munka mintáját ez a lengyel film adta. (Ámbár a minta nyilvánvalóan maga a valóságos lágerlét lehetett mindenki számára.) Hosszan idézi a tanulmány szerzője Balázs Bélát, akinek ez volt az első lágerfilm-élménye, de Hanno Loewy egyébként más helyeken is mint első számú filmszakíró mesterére hivatkozik a magyar író-esztétára. Aki szerint a hagyományos műfajok képtelenek a táborokban történt események bemutatására. Érezte, milyen problémák adódnának abból, ha a tragédia vagy a regény klasszikus műfajainak valamelyikével próbálkoznának. Szó szerint ezt írja Balázs: „Auschwitz női táborának még sístergően forró,

eleven emlékei nem illenek bele a szépen megformált, klasszikus filmes műfajokba.” Jakubowska munkáját egy hiányzó új műfaj, a „doku-dráma” létrehozójaként mutatja be. Olyan kifejezési formának, amelyben az események jelképvé válnak. Dante *Poklához* is hasonlítja, amelyben a korszak erkölcsi értékrendje szerint a bűnök mindegyike megtalálható.

Más, a holokauszt és a film kapcsolataival foglalkozó tanulmányok szerzői (Ilan Avisar, Judith Doneson, Annette Insdorf) azzal is foglalkoznak, hogy ezek a munkák olyan horizontot emelnek a filmes gondolkodás tengelyébe, amelynek kulcsfogalmai a hitelesség, a tényekhez való hűség és a szándékok komolysága. (Jómagam is ezekből a megközelítésekben kiindulva kívánok foglalkozni számomra fontos filmekkel.)

A továbbiakban a német szerző, elsőrendűen a téma és a feldolgozások műfaji lehetőségeit vizsgálva, arra a következtetésre jut, hogy sem a tragédia, sem a satíra nem képes jó megközelítést adni a holokauszt filmes feldolgozásához. Szerinte azonban nemcsak a dokudráma a leghatásosabb megközelítés, hanem a romantikus regény szabályait követő módszer is.

Jómagam – mint már jeleztem – nem a műfaji lehetőségek oldaláról szeretnék a témához közelíteni, hiszen magam is túlélője vagyok Auschwitznak, ahová 14 évesen érkeztem szüleimmel együtt 1944 júniusának végén. Emiatt, ami elsőrendűen fog-

lalkoztat, a látvány és a bemutatott események hitelessége a filmekben, majd azok a viszonyok, ahogy a rabtartók és a foglyok közötti emberi – vagy inkább ember alatti – viszonyok jellemezhetők, bemutatathatók. Úgy gondolom, ez a két dolog érdekli az azóta született, lassan immár 70 év alatti generációkat is.

Jakubowska filmjéhez még egyszer visszatérve, a német tanulmány szerzője szerint, annak képi ábrázolása mintául szolgált sok más, lágerben játszódó film számára. Ez azonban csak látszólag igaz. Auschwitz-Birkenau – mint erről már szó esett – valódi helyszíne volt a forgatásnak, ezért kétség sem férhetett a hitelességéhez. Ha sok más filmben is hasonló körülményeket látunk, ez nem azért van, mert mintául vették *Az utolsó állomást*, hanem azért, mert a lágerek építői és parancsnokai – akik erre Dachauban kaptak kiképzést – ezt a lágert tekintették mintának. A München melletti láger volt az első, ahova szociáldemokrata, kommunista, egyéb ellenfeleiket, majd a zsidókat behurcolták a nácik. Ma is ott áll a láger mellett az az emeletes kőépület, ahol a „beiskolázott” jövődó parancsnokok és személyzet az alapkiképzést kapta, ahol megmutatták nekik az első gázkamrát és krematóriumot, az első termet, ahol az érkező foglyokat fogadták, számokat adtak, és elosztották őket. (Jóllehet magam nem ott voltam, a mi mühlendorfi lágerünk is Dachau egyik allágere volt, ezért nekem is dachau-i számom volt – természetesen a nevem és egyéb adataim helyett. 108585 volt a számom, a sárga háromszög fölött.) Egyebek mellett Dachauban külön cellák is voltak a különlegesnek számító politikai foglyoknak, többek között magyar expolitikusok is ide kerültek, „megfelelő” kínzások közepette. Érdekes, hogy más lágerekben nem tudok ilyen külön cellasorról. Dachau volt tehát az „ipariszkola”, ahol a nácik megtanították, hogyan kell az emberszámba nem vett rabokkal mint valami nyersanyaggal bánni. Mint a sajnálatos példák mutatják, a „tanulók” jól teljesítettek – szinte valamennyi nagyobb láger vezetőjét itt képezték ki –, de érdekes módon Dachauban, ismereteim szerint, egyetlen film sem játszódik.

A külső helyszín, az eredeti auschwitz-birkenau-i tábor tehát minden értelemben hiteles háttér volt Jakubowska filmjének, de általában más lágerfilmnek nem lehetett gondja a külső helyszínek hitelességével. Nem volt gondjuk a díszlet-

tervezőknek a hitelességgel. (Talán csak most, Rajk Lászlónak, aki a *Saul fiához* a gázkamrák, krematóriumok és egyéb kiszolgálóhelyiségek tervét kellett elkészítse, mert az eredetieket hamar felrobbantották, részben még maguk a nácik, mielőtt elhagyták Auschwitzot, így nem maradt fenn olyan film, mint amit a németek, majd a bevonuló orosz, amerikai katonák készítettek a felszabadítás óráiban. Ráadásul a filmek karaktere különböző volt, akadt olyan is, amelyik egyetlen, zárt közegben készült. (Palotai Boris írásából, Zsurzs Éva rendezésében a *Nő a barakkban*, a címének megfelelően, egy barakkban játszódott.)

A hitelesség azonban ebben a témában nehezen definiálható. Például olyan esetben, amikor nagyobb számú foglyot – a lágerek szóhasználatára szerint „heftlingeket” – mutattak be a történet adott részében. Márpedig akármennyi sminket kentek a statiszták arcára, de 10-20, vagy éppen 100 embert nem lehetett lefogyasztani annyira, hogy úgy nézzenek ki, mint a több hónapja éhező rabok kinéztek egy-egy ilyen alkalmossal. Nem is beszélve a „muzulmánokról” – ez is láger-szóhasználat volt a csontig lesoványodott, de még elő rabokra. Magam láttam a mühlendorfi lágerben 1945 januárjában vagy februárjában, hogy a már halott muzulmánokat kétkerekű kocsin tolták egy lezárt mosdó-barakkba, ahol aztán felstószolták őket, amíg teherautó nem jött, hogy elszállítsa a hullákat. Akkor nem tudhattam, hogy majd 70 év múltán magam is járha-

tok abban az erdőben, ahol ezeket a tetemeket egy tömegsírba rakták.

Ilyesfajta muzulmánokat természetesen nem tudtak produkálni – különösen a számítógépes korszak előtt –, de még igazán soványakat sem. Időnként ez zavart filmnézés közben, hogy jó húsban lévő statisztákról kijelentik, a gázba vagy a kivégzőosztag elé velük, mert erőtlenek. Aztán rájöttem, hogy nem ezen múlik a lágerfilmek hitelessége. Egyébként is, hogy mi hiteles a mozivásznon vagy a képernyőn, nem elsősorban ilyesmin múlik. Ráadásul, ami az egyik nézőnek hitelesnek tetszik, a másiknak, az ilyesfajta túlélőknek, egyáltalában nem.

A legjellemzőbb – mert ellentmondásos – Benigni példája. Az ő története szerint *Az élet szép* című filmjében az apa és a tízévesforma kisfia, bekerülnek egy lágerbe. Valójában már a kiindulópontot is hiteltelennek tarthatjuk, hiszen ilyen korú gyereket nem hagytak életben, már a lágerbe érkezés első napján meggyilkolták őket. (S ez nemcsak Auschwitzra igaz, hanem valamennyi lágerre.) Benigni ráadásul azt a képtelenséget játssza el a felnőttek között elhelyezett gyerekével, hogy mindez csak játék, és ha győznek ebben a játékban, akkor tankot kap a fia. Ez természetesen már abszurd mese minden tekintetben. Ráadásul, ahogy ez a jó mesében illik, a végén jönnek a felszabadító katonák, természetesen egy tankkal, hogy meglegyen a beígért jutalom is.

Mégis, mint minden mese, tisztességes, emberszabású üzenetet hordoz. Az emberfiának – pláne, ha már apa is – mindent meg kell tenni, hogy a gyerekét, ha lehet, testi és szellemi értelemben is, minden veszélytől megóvja. Ha másképpen nem megy, a gyerek képzeletvilágát mozgósítva, meg kell próbálni, hogy minden értelemben megőrizze a gyermek épségét. Nagyon szép – és igaz – gondolat. Hiteles gondolat, még ha fizikai értelemben oly távol van is a valóságtól. Ezért is, hogy *Az élet szép*, a maga nemében ilyen igaznak mondható film, joggal kapott Oscar-díjat.

A hitelesség tehát sok mindenben múlik, és az adott film, adott történet és közeg döntheti csak el, melyik szerző mit tart annak. Gondoljunk csak a fiatalabb nézőkre, akik – jó esetben – láttak már a televízióban olyan dokumentumfil-

met, amit maguk a nácik készítettek, de egyébként nem sok fogalmuk van arról, milyen is lehetett egy koncentrációs láger, és most csak ezekből a játékfilmekből lehet némi képzetük arról: milyenek is voltak és ott mik történtek. Számukra a hitelesség szempontjából nincs más mérce, mint amit éppen látnak, és azt vagy elhiszik, vagy nem. Márpedig elsősorban a hitelesség érzetével lehet elérni, hogy ezek a nem szórakoztatónak szánt művek megerősítenek-e a nézőkben valamilyen üzenetet, emberi tapasztalatokat szereznek-e arról, hogy mit jelent a tábor, a holokauszt.

Számomra a leghitelesebb motívum, nem is hagyományos lágerkörülmények között játszódó filmben, alig néhány rövid részlet is lehet. Például Polansky *A zongorista* című filmjében a varsói gettóban látható egy rövid epizód, pedig ez nem is hagyományos lágerkörülmények között játszódik, hanem egy körülkerített negyedben, hiszen ilyen viszonyok között tartották ott a lengyel zsidókat éveken át. Ez a jelenet ráadásul nem is tartozik szorosan a főhős, a címszereplő történetéhez. Egy idősebb ember megy az utcán, nagy óvatosan visz egy lábost. Egyszer csak mellette terem valaki, szándékosan kiüti az öreg kezéből a lábost, s abból a földre esve kiömlik valami étel. Mire az agresszív férfi elkezd fölnyalni a járdáról az ételt.

Igen, ez az a motívum, amelyik a legtöbb lágerfilmből hiányzik: a drasztikus, a mindent felülíró éhség. Ami nem azonos a böjtös napok esti éhségével, amit már mindenki türelmetle-

nül vár, hogy végre ehessen valamit. Pláne nem azonos a fogyókúra hölgyek kínzó éhezésével, hogy leadjanak magukról néhány felesleges kilót. Ez az éhség hetek, sőt hónapok alatt alakul ki, amikor a szervezet minden porcikája táplálékot kíván. Az agy – képletesen – összezsugorodik gombostű-fejnyire, és minden más kiszorul belőle. Nincs múlt, nincsenek barátok, ismerősök, társak, nincs erkölcsi mérce. Semmi sincs. Csak a türelmetlen remegés és a felfokozott figyelem, hol lehet találni valami ehetőt.

Személyes élményeimből ide tartozik, hogy amikor sima főtt krumplit kaptunk ebéd-vacsorára, természetesen minden más nélkül, voltak olyan fogolytársaim, akik lehámozták a burgonya héját. Amikor megettem a két-három szemet, akkor az általam is meghámozott burgonya héját is megettem, és rájöttem, ettől valahogy eltömődik a gyomrom, és egy ideig nem érzek éhségérzetet. Ezután felajánlottam a kockakenyerem 5 centis adagjából egy morzsányit az egyik hámozós bajtársamnak, hogy ezért adja ide a héját. Az szívesen eleget tett a cserének, és én egy időre nem éreztem éhséget.

Akinek nincs fogalma erről az állapotról, de mondjuk, van kutyája, az figyelje meg az állat viselkedését. Akármilyen tisztességesen ellátott a kutyus, ha azt látja, hogy mi eszünk, alig várja, hogy kapjon néhány falatot. Ez természetes viselkedésük az állatoknak, hiszen életük jelentős része – különösen, ha természetes élőhelyükön tartózkodnak – arról szól, hogyan szerezzék be a napi táplálékukat. Az emberiség – a többsége legalábbis – megteremtette, hogy más módon, előre biztosítsa a fennmaradásához szükséges ételmet. (Bár Brecht nem véletlenül fogalmazott így: „Előbb a has, aztán a morál.”)

A lágerbe került emberek túlnyomó többsége számára korábban a morál ilyen-amolyan szintű elfogadása, szabályainak betartása természetes volt. Mindaddig, amíg a lágerben el nem jutottak az éhezés már leírt fokára. És akkor úgy viselkedtek, mint az állatok. Márpedig ez meghatározta, és megmagyarázta az őrző német katonák magatartását. Igazolva látták Hitler, Göbbels és a többi náci vezető ideológiai alapvetését. Azt ugyanis, hogy felsőbbrendűek, ők a teljes értékű emberek, nem úgy, mint a zsidók, cigányok, melegek.

(Mindenfajta rasszizmusnak, mindig, mindenhol ez a téveszme az alapja: mi vagyunk az épek, ők nem teljesen azok, még ha emberformájuk van nekik is.) A lágerőrök, látva az éhező foglyok magatartását, megnyugodhattak, hiszen a szemük előtt igazolódni látszott a feltevés, hogy ezek ugyan emberkinézetűek, de valójában olyanok, mint az állatok. Ezért fogadhatták el a katonaruhába öltötött őrök, hogy úgy kell viselkedniük, ahogy az állatokkal szokták. Aki ezt nem érti meg, az nem érti meg a légerviszonyok lélektanát.

Természetesen vannak kivételek, amilyet a *Schindler listája* mutat. (Ennek is volt írásos előzménye, csak úgy mint a legtöbb lágerfilmnek, a *Schindler bárkája* című könyv.) Már az is eredetivé tette ezt a filmet, hogy az akkor (1993-ban) már világhírű Spielberg fekete-fehérben forgatta. Egyetlen jelenet kivételével: amikor a deportáló teherautókra felzavarják a foglyaikat, egyszer csak feltűnik egy piros sapkás kislány, ami szinte az embertelenség szimbólumává válik Schindler emlékezetében.

Furcsa vitám volt a film magyarországi bemutatása idején, méghozzá szokatlan helyszínen. Akkoriban, a még egyetlen televízióban, délelőttönként volt egy vegyes tartalmú magazin, ebben időnként filmekről is szó esett. Ide hívtak meg, mint kritikust, de nem be a stúdióba, hanem a Józsefvárosi pályaudvarra. Pontosan azért, amiért oda készül a Holokauszt Emlékház, mert onnan is indultak deportáló vonatok. (Egy újságíró kol-

léganőt – 16 évesen – még 1944 decemberében is, onnan hurcolták ki édesanyjával és nagymamájával. Ők azonban nem éltek túl a deportálást.) Amikor kikerem a pályaudvarra, a tévéstáb egy nyitott ajtajú vagon elé állított, de ott nemcsak az operatőr és a riporter várt, hanem egy – számomra ismeretlen – fiatalember is, ugyancsak kritikus minőségben. Őt kérdezte a riporter először, és őszinte meglepetésemre azzal kezdte, hogy a *Schindler listája* egy tipikus hollywoodi termék. Pontosan olyan a dramaturgiája, mint a nagy sikerű kereskedelmi jellegű produkcióknak.

Én először kapkodtam a szavakat a meglepetéstől, ahogy hirtelen megpróbáltam vitatkozni – remélem elég hatásosan a nézők számára –, és arról próbáltam meggyőzni az ifjú kollégát, hogy amit ő tipikusan hollywoodi dramaturgiának tart, az lényegében azonos a klasszikus görög drámák, vagy Shakespeare műveinek drámaszerkezetével. Mindegyikben van egy központi hős, aki szembekerül a körülmények kényszerével, de azt nem fogadja el, hanem harcol ellene. Shakespeare-nél többnyire elbukik a hős ebben a küzdelemben, miközben a néző katarzist él meg, de a görög drámákban néha győznek is a körülményekkel szembeszegülő hősök. Schindler is kétségtelenül egy ilyen hős, és éppen ettől tud a néző azonosulni vele, és abban is van katarzisz, hogy mégis győz a végén. Inkább erőnye a filmnek ez a dramaturgia, mert Amerikában népszerűvé tette ezt a művet, igen sokan nézték meg és szereztek tudomást egyáltalán a lágerek világáról. Tegyük hozzá, majd ötven évvel *A hetedik kereszt* után, amelyiknek a nézőszámáról nincs fogalmunk.

Bevallom, mint már említettem, engem nem annyira ezeknek a filmeknek a dramaturgiája érdekel, hanem – ha szabad így fogalmaznom –, az üzenete. Mert ahogy már szó esett róla, a „személyzet”, tehát a náci őrök és azok parancsnokai, úgy tekintettek a rabokra, mint nem teljes értékű emberekre, mint rájuk bízott, felhasználható, de el is dobható kellékekre. Ez alól voltak talán máshol is kivételek, de a legtisztéletreméltebb a valóságos Schindler volt. Ez a hétköznapi mondható üzletember szinte semmiben nem különbözött más üzletemberektől, csak éppen nem iparszerű feldolgozásra használható daraboknak tekintette, hanem Embereknek, így nagybetűvel, bár hétköznapi értelemben, a foglyokat. Míg a náci táborokban még a munkára

képes rabok élelmezése sem volt fontos, hiszen ha nem bírták már a munkát, legfeljebb meghaltak, volt elég utánpótlás. Schindler viszont úgy gondolta, jöllehet Németországban is egyre nagyobb gondokat okozott a hétköznapi élelmiszer-ellátás, neki gondoskodni kell a munkásairól, elfogadható körülményeket kell teremteni számukra, hogy neki dolgozhassanak. Mindezt talán elsörendűen üzleti érdekei szerrint tette, hiszen a háborús körülmények között is jól működött a kisüzem, ahol a rabokat dolgoztatta. Van azonban a filmben egy pillanat, ami ennél több emberségre is utal. Amikor veszélyeztetve érzi ugyan magát, mégis visszafordítja a szerelvényt Auschwitzból, amihez még csak hasonló sem fordult elő sehol. Schindler tehát maga is emberből van, ha szabad így fogalmazni. (Őszintén szólva nem tudom, hogy a valóságos Schindlernek sikerült-e ilyesmi.) Teljes joggal idézték fel a temetésén azt a szép igazságot, hogy aki egy ember életét megmenti, az az emberiséget menti meg. Nem túl sokan voltak Schindlerhez hasonló típusú emberek a náci hadseregben. (Bár mostanában derült ki, hogy – egyebek között – Himmler azért is döntött az iparszerűen működő gázkamra és krematórium mellett, mert akadtak katonák, akik nem bírták a feszültséget, amikor ártatlan embereket kellett tömegével lelővöldözni.)

Akadtak más típusú SS-ek, akik megmentettek egyes személyeket, főleg nőket. Természetesen szexuális okokból. Erről is készült film, méghozzá

elég korán, 1960-ban, méghozzá már akkor világszerte ismert olasz rendező vezetésével, *Capo* címmel. (Mint ahogy már sokak által ismert, a *Capo* a német Cameradische Polizei rövidítése és a foglyok közül kiemelt belső rendőrség neve volt. Közülük sokan hozzáaljasultak az őket foglalkoztató náci katonákhoz. Halvány mentességükre szolgált, hogy a megfelelőnek gondolt kegyetlenségek nélkül nem nagyon maradhattak ebben a beosztásban, amelynek utolérhetetlen előnye volt a sokkal jobb kosztolási lehetőség, és általában kedvezőbb elhelyezési körülmények.)

Hasonló témakör jellemző a drámaira sikerült *Az éjszakai portásra*, amit egy nő, Liliana Cavani rendezett 1974-ben. Valamelyest érezni is a filmen, hogy nő rendezte, hiszen alapvetően egy női heftling szemszögéből ábrázolja a történetet. Amely, kerete szerint, a jelenben játszódik. Egy házaspár érkezik Bécsbe, egy szállodába, ahol kiderül, hogy az éjszakai portás nem más, mint az egykori tábori katona, aki nek ott a szeretője volt a most érkezett asszony. Azonnal egymásra ismernek, ami feszültséget teremt közöttük, miközben felidéződik a múlt. Az a múlt, amelyben szerelmes partnernek mutatkozik a nő is. Mindez oda vezet, hogy bizonytalan-ná válik a jelenben, feladja-e a portást, leleplezze-e a múltját. A film érdekessége, hogy az ilyen munkákban szokatlan, szexuális – ha nem is pornográf –, tartalom is megjelenik benne. Mindennek megfelelően viták kísérték a mű bemutatását, és éppen a viták miatt is jelentős figyelmet kapott a munka, bár igazi elismerést nem szerzett.

Elnéző az az őr is, aki nem buktatja le az egyik legkedvesebb lágerfilm hőjét, a *Hazudós Jákobot*. A magyar származású Peter Kassovitz – a nagyszerű karikaturista Kassowitz Félix unokája – volt a rendezője 1999-ben, de érdekes, hogy ezt a regényt, mert természetesen ez is könyv, Jurek Becker regénye nyomán készült, már 1975-ben NDK-cseh koprodukcióban megfilmesítették, méghozzá magyar színésszel, Garas Dezsővel a címszerepben. A Kassovitz-féle változatban nem akármilyen színész, hanem az akkor már világhírű Robin Williams volt Jákob. Aki tüneményes kedvességgel játszotta el az általa kitalált rádiós hírekkel bűvészkedve, hogy van remény a szabadulásra. Hallgatósága szívesen hisz neki, hiszen ahogy mondani szokták: a remény hal meg utoljára. Valójában alig jutottak el hírek a drótkeríté-

sek mögé. Néha a lágeren kívül dolgozó rabok szedtek fel egy eldobott, rendszerint régi újságot, és abból próbálták kisilabizálni az aktuális háborús helyzetet. Máskor a munkahelyeken dolgoztak együtt németekkel, és azok egymás közötti szövegeiből próbálták megérteni a helyzetet, de ezek rendszerint csak a valóság morzsái voltak, hiszen a német munkások sem tudhattak túl sokat a valóságról.

Jellemző az én lágeréletemnek egy kis epizódja. Olyan gyenge volt már a láger élelmiszer-ellátása 1945 március-áprilisában, hogy három igen nagy kosárral, hatunkat kivittek egy katona felügyelete mellett a környékbeli tanyákhoz, hogy ott a kerítések mellett csalánt szedjünk, mert abból azután, persze rántás és minden nélkül, valami levesfélét főztek számunkra. (A csalán ugyan állítólag jó az egészségnek, de ebben a formájában aligha volt a szervezet számára hasznosítható.) Egyszer, amikor a kísérő katona bement a gazdához, míg mi tépkedtük, pusztá kézzel, már megtanulva, hogy lehet a tövé-nél fogva, csípés nélkül kiszedni a csalánt, kijött egy idős gazdaember, és kihozott egy vájlingban frissen főtt, csontokra még rátapadt cubákokat, amit mi boldogan lerágtunk. A gazda viszont azt kérdezte tőlünk, a csíkos ruhásoktól, hogy milyen bűnt követtünk el, amiért lecsuktak bennünket. Kérdezte ezt másfél-két kilométerre a lágertől, 1945 áprilisában. Magyarán elhitte a náci propaganda nyomán, hogy a lágerekben csak bűnözők vannak.

Szóval Jákob a hazugságaival nagy szolgálatot tesz, amikor elhitei velük a reményt adó álhíreket.

Külön fejezetet érdemel, s nemcsak azért, mert magyar az írója és a rendezője a műnek, hanem mert az egyetlen olyan irodalmi nyersanyag nyomán készült, amelyik Nobel-díjat kapott, a *Sorstalanság*. Azért is kell külön szólni róla – s ez nem minősítés –, mert hagyományos értelemben nincs egységes üzenete és nem is fedez fel újdonságokat a lágerelellettel kapcsolatban. Nehezen is lehetett volna már olyan részletet találni, ami még nem fordult elő a korábbi előzményekben. (Erre most egy másik magyar film: a *Saul fia* vállalkozott.) Ezt már azért sem tehette, mert a lágerek többször emlegetett iparszerű működtetése nyomán, nagyjából mindenütt egyformák voltak a körülmények. Egyforma volt ott az élet – a halálig. Egyforma volt a bánásmód, s egyforma az éhezés. És mindezt korábban tucatnyi filmben láthattuk már.

Akkor mégis mitől volt valamennyire más a *Sorstalanság*, mint a korábbi filmek? Talán azért, mert Kertész Imre írása nyomán, itt bizonyos értelemben filozófiai megközelítések fordultak elő. Természetesen, amikor Kertész megírta a regényét, 25-30 évvel az események után, volt már gondolati rálátása is a történetekre. A regény igazi értékeit – a szöveg kiválóságán túl – ezek a gondolatok adták. Koltai Lajos, a rendező megpróbálta a filmben is visszaadni ezeket a gondolatokat. Ami nem mindig sikerült, de nem is sikerülhetett mindig. Talán ez volt az egyik oka, hogy a magyar fogadtatáson túl – hiszen azért büszkék voltunk rá, nem utolsósorban Koltai nemzetközi tekintélye nyomán is – nem keltett igazán jelentős nemzetközi figyelmet. Sem a mozikban, sem a fesztiválokon. Amihez hozzájárult az is, hogy a lágerefilmek közül (amelyek számát 350-nek tartották), mire a *Sorstalanságot* bemutatták, a nézők a világban legalább 330 filmet láthattak már.

Volt ugyan némi eredetiség az utolsó részekben, bár személy szerint ez tetszett nekem a legkevésbé. A hazatérése utáni viszonyok között a főhős érzékelhetően depressziós lesz, de ettől függetlenül számomra egy jelenetsor hamisnak tetszett. Az, amikor a lakásba sem engedik be a fiút, aki hírt akar vinni az őt megmentő, de később meghalt barátja családjá-

nak. Abban az időben, de még jóval később is, mindenki, minden család, mindent szeretett volna tudni az eltűnt hozzátartozójáról. Akkor is, ha már bizonyos volt a haláláról. (Tudok olyan anyáról – rokonom volt –, aki 30 év után kiment Hamburgba, hogy megnézze, hol volt az a hajó, ahol a foglyokat tartották, ahol a fia is meghalt.) Valójában ez az általam oly hiteltelennek érzett részlet a regényből, illetve a filmből, inspirált arra, hogy megírjam az én lágereletem történetét *Időmozaik* címmel. Meg kell jegyezni: soha nem éreztem magamat sorstalannak, azokat tartom annak, akik odavesztek, meghaltak, mert ők váltak, lettek sorstalanná.

Akikre aztán igazán illik a sorstalanság meghatározás, egy bajor kisváros temetőjében fekvő csecsemők és az anyukáik. Éppen az egykori lágerelemben mentünk magyarok egy busszal, valahol az osztrák határ és München között haladtunk át ezen a városban, amikor német útikalauzunk elmondta, hogy a legkülönbözőbb női lágerelemben vagy 200 nő esett teherbe a lágerek őreitől, és a parancsnokságok sehogy sem szeretnék volna, hogy ezek a gyerekek ott szülessenek meg. Ezért a csecsemőkkel együtt az anyukákat ebbe a kisvárosba hurcolták, valamennyit megölték és itt el is temették.

Furcsa módon ezt a szörnyű történetet még egyetlen regényíró vagy filmrendező sem fedezte fel. Pedig szükség lenne egy ilyen drámai emlékeztetőre, már nem is annyira a történelmi bűneikkel szembenező németeknek,

hanem a világnak. Mint a példa mutatja – sajnos –, még mindig van „témalehetőség” a lágerfilmek számára.

Amikor ezeket az utolsó sorokat leírtam, a világ (Cannesban), majd a hazai közönség elé került egy olyan magyar film, amely ugyancsak drámai módon, megváltoztatta elképzeléseinket arról, hogy ennyi év és megannyi lágerfilm után is lehet még újat felmutatni. Ez természetesen a *Saul fia*, Nemes László munkája.

Érdekesnek tartom már a névválasztást is, hiszen Saul históriája nem nagyon kerül elő a Biblia-kori történetekben sem. Pedig ő volt az, aki egyesítette Izrael törzseit, és apósa lett a későbbi Dávid királynak. Saul a filiszteusok elleni harcokban eleinte sikereket ért el, de a végső csatában elvesztette három gyermekét, ezek után öngyilkos lett. Talán e gyerekmotívumok miatt választotta a rendező és forgatókönyvíró – ebben társa volt a francia Clara Royer – a ritkán emlegetett Saul nevet.

Itt is elvész egy fiú, még hozzá különleges körülmények között, mert valószínűleg nagyon-nagyon ritka kivételként túléli a gázkamrát, bár fulladozik. Az SS orvos azután egy injekcióval befejezi a haláltusát. Ezt látja meg Saul, aki a Sonderkommando tagja. Az ő dolguk, hogy először a gázkamrába terelt, mit sem sejtő emberek fogasra tett ruháit összeszedjék, kupacokba rakják, átkutassák és elszállítsák. (Most folyik az auschwitzzi könyvelőnek nevezett egykori náci tiszt pere, akinek számba kellett vennie a halottaktól „kimentett” minden értéket.) Ez után kihúzzák a gázkamra hulláit, majd felsikálják annak padozatát, hogy a következő csoport ne fogjon gyanút. Aztán odahúzzák a hullákat a kemencékhez, ahol a társaik egy csúszdán betolják a tetemet az égetőtérbe.

Saul véletlenül meglátja a még élő fiút a magyar boncolóorvosnál (volt ilyen, Nyiszli Milósnak hívták és *Mengele boncolóorvos voltam* címmel, közvetlenül a háború után, megírta emlékeit) és ráveszi, hogy ne boncolja fel, mert ő rendesen, rabbi ceremóniájával akarja eltemetni. Azt mondja, hogy ez az ő fia, de az nem derül ki a végén sem, hogy ez igaz vagy sem, így szinte mindannyiunk fiává válik. Már csak az a kérdés, hogy megoldható-e egy ilyen temetés, egy eltüntetett fiú-

val, a gázkamra és a krematóriumok szomszédságában. Mondhatni: ez adja a film alaptörténetét.

Ez a temetkezési tisztelet kétségtelenül az emberiség – ha szabad ilyen durván fogalmazni – ősi mániája. Van ahol agyagkatonák százait készítette a kínai császár, hogy a temetése után is vigyázzanak rá valamilyen túlvilágban. Egyiptomban mumifikálták a fáraók testét, hogy egy piramis mélyén várjon feltámadásra. S ez talán minden halotti szertartás alap oka, s egyben minden vallás alapeszméje. Néhol ugyan ezt furcsán értelmezik. Jártam Mongóliában, ahol egy kis jurtafaluban – ahol volt azért néhány kőépület is – olyan kutyák szaladgáltak szabadon, amelyeknek a nyakába piros szalag volt kötve. Kísérőim elmondták, jóllehet tilos így temetkezni, de sok család éppen csak elkaparja egy kis földdel a gödröt, ahová a halottjukat temették, s a kutyák arra vannak szoktatva – csak a piros szalagosak –, hogy ki tudják kaparni a holttestet és azt elfogyaszthassák. A Himalája tövében lakó falusiak nagy ceremóniát tartanak ugyan, mint ezt egy dokumentumfilmben bemutatták, de a halotti tor után kiviszik a tetemet egy magaslati pontra, ahol a már odaszokott döggeszelyűk várják az ételüket.

A mai ember csak temetőbe viszi a hozzátartozóját, részben, hogy látoogatni tudja, részben a hívő emberek úgy szeretnék, ha itt érné őket a feltámadás napja.

Saul rögeszméje tehát nagyon is emberi, és ennek a végtelenül ember-

telen környezet ad különös jelentőséget. Mondhatni: ez a film eszmei tiltakozása mindazzal szemben, ami ott az embe-
rekkel történik a gázkamrák és a krematóriumok világában.

Az már majdnem másodrendű kérdés, hogy ez a 38 éves rendező – mint tudjuk, Jeles András rendező fia – hogyan teremtett minden korábbinál hitelesebb atmoszférát a filmvász-
non. Hagyományos 35 milliméteres filmszalaggal és hagyományos képméretben dolgoztak Erdély Mátyás operatőr segítségével. Aki egyébként operatőre volt már a rendező egy 2006-ban készült rövid játékfilmjének. Amely valamelyest előrevetítette a rendező érdeklődését a holokauszt iránt. Egy irodából, hűvösen szemlélődő titkárnőféle kinéz az ablakon, ahonnan egy erdőrészlet látható, ahová német egyenruhás katonák foglyokat terelnek. A tisztviselőnő közömbösen elfordul és leül az asztalához.

A *Saul fia* hitelességéhez hozzájárult, hogy ebben a pokoli közegben, nemcsak a német katonák – nyilvánvaló megfélemlítési szándékkal is – kiabálnak szünet nélkül, de ezt teszik a fogoly kápók is, vélhetően azért is, hogy igazolják rátermettségüket a németek előtt. A hangokat halljuk, de nem látunk borzalmakat, talán két, illetve három eset kivételével, de akkor sem közeliekben. Az egyik, amikor a padlón huzigálják a tetemeiket, a másik, amikor betolnak egy tetemet a csúszdába, amely a kemencébe visz, a harmadik, amikor a krematóriumok kapacitása már nem bírja a tömegeket, ezért egy tó partján SS katonák valósággal levadásszák őket. A legijesztőbb jelenet nem ezek közül való, hanem amikor a meztelen foglyokat beterelik egy hatalmas vasajtón át a gázkamrába, az ajtót becsukják mögöttük, és utána már csak dörömbölés, kiabálás érzékelteti, mi történhet odabenn.

Általában is a zajok, ordibálások adják a háttérét szinte minden jelenetnek, s talán a képeknél jobban megadják a félel-

metes hangulatot. És ez száz százalé-
kig hiteles közeg. Hiszen például a schnell-schnell ordibálásoknak még olyan valódi funkciójuk is volt, hogy tényleg nagyon gyorsan kell dolgozni a kommandósoknak – különösen éppen a magyar négyszázezernél több deportált érkezése idején –, hogy valóban alig tudják utolérni magukat. Pedig a kommandó tagjai is pontosan tudják, ugyanerre a végső útra számíthatnak ők is, hiszen előttük már sok ilyen Sonderkommandóval végeztek, hogy ne maradjanak tanúk. Ezért igaz az az epizód is, hogy megpróbálnak fegyvereket szerezni, és kitörni. Volt a valóságban is egy ilyen kitörési kísérlet, ami nem sikerült. Jó ízléssel a filmben csak annyit látunk, hogy a zsákban kimentett fiúholttestet elragadja egy folyó, Saul és kitörni próbáló társai halálát csak a puskalövések érzékeltetik.

Döbbenetes az eredmény, a hatás, amit a viszonylag fiatal rendező elért. Ezek után már alig lehet úgy filmet készíteni ebben a témában, mint korábban. És beszélni sem lehet a holokausztról úgy, mint korábban. A *Saul fiának* hozzá kell járulnia ahhoz, hogy a világ sok-sok országában realistábban gondolkodjanak arról, mi történt, immár több mint 70 évvel ezelőtt Európában.