

Szekfü András

Saul fia – kissé elmosódva

Esszé

„Mialatt társam a bombakráterekkel felszántott útteket figyelte a félhomályban, én szemügyre vettem a felvételeimet. Kissé elmosódva, kicsit alul-exponáltan, a kompozíció egyáltalán nem művészi. Csakhogy pillanatnyilag ezek voltak az egyedüli képek a szicíliai inváziókról ...”¹

■ Több mint egy éve mutatták be a *Saul fiát*. A magyar filmművészet történetében példátlan sikersorozat következett: nagydíj Cannes-ban, Oscar-díj, és a hazai elismerés: három alkotó Kossuth-díja. Fölösleges felsorolni a film számos további díját, a hazai mozinézőszám azonban mindenképp említésre méltó: e sorok írása idején a 300 ezerhez közelít. Az itthoni és külföldi kritikák, tanulmányok többsége kiemelkedő alkotásként ír a *Saul fiáról*. A továbbiakban mindezekre is támaszkodva értelmezni kívánom magát a filmet, művészi és társadalmi jelentőségét.

Három irány, három nézőpont is kínálkozik a *Saul fiá*-hoz. Megkísérelhetjük esztétikai vizsgálatát, hiszen egy drámai műalkotásról van szó. Megpróbálhatunk visszamenőleg betekinteni az alkotók műhelyébe, vizsgálhatjuk a film – megelölegezhetjük: egyedülálló – stílusát. Végül kötelességünk szembenézni azzal a történelmi helyzettel, hogy a mai néző a nem létező korabeli filmdokumentumok helyett is nézi a *Saul fiát*.

A dráma

Nem a történeten áll vagy bukik. Ha most szándékos érzéketlenséggel megfogalmazzuk a film nyers alaptörténetét, ez azonnal nyilvánvalóvá válik. Tehát:

Az auschwitz-birkenauai haláltábor férfi foglya a gázkamrából kivitt holttestek között felismerni véli saját kamasz fiát. Megpróbálja emberhez méltó módon eltemetni, azonban ez nem sikerül neki. A fogolylázas során ő is szökik, de a németek társaival együtt lelővik.

Ez a történet lehetne egy hagyományos műfaji film története is. A műfaji film alapszabálya, hogy ősi emberi történettípusok közül választanak egyet, és azt úgy dolgozzák fel, hogy érzékelhetően, de ne túlságosan különbözzék az addigi feldolgozásoktól. Ha egy műfaji film nem különbözik eléggé a korábbiaktól, akkor elmarad az újdonságélmény, elmarad a siker. Ha viszont túlságosan különbözik, akkor a nézők nem tudják (és nem akarják) követni, és szintén megbukik. Mikor válik a műfaji film szerzői filmmé, művészfilmmé? Ha radikálisan különbözik a téma addigi feldolgozásaitól, és pedig azért, mert az alkotóknak átütő erejű, eredeti látomásuk van a film tárgyáról. Nem tagadható ugyanakkor, hogy minden filmnek – műfaji filmnek és szerzői filmnek is – jót tesz, ha ősi emberi történettípust dolgoz fel. Szerencsés esetben a szerzői film megrázóan eredeti látomása mögött felsejlik egy-egy örök emberi történet, segítve a nézőt a film értelmezésében, de egyidejűleg ösztökélve is őt az ősitől való eltérések tudatosítására és értelmezésére.

A *Saul fiában* két ősi toposz adja a történet vázát. Az egyik az Antigoné-történet: emberségünk egyik alaptörvénye, hogy a halottakat el kell temetni. A másik a lázadás és szökés, menekülés toposza.

A görög eredetiben a zsarnok nem engedi a halott tisztas eltemetését. A haláltáborban a temetés fel sem merülhetne. A sonderkommandós² Saul mégis megszálottjává válik az eltemetés ősi parancsának, és ezt fogolytársai sem értik igazán. A nézőben is felvetődhet, hogy megröült-e ez az ember, aki rabbival, kaddissal, zsidó szertartás szerint sírba akar eltemetni egy kisfiút, miközben a halálgyárban naponta ezrével égetik el a meggyilkoltakat, ráadásul Saul és sonderkommandós társai kényszerű, testi közreműködésével. Pedig az alkotók feltehetően éppen ezért tették a temetést a film fő motívumává. Nem véletlenül nevezték a krematóriumot Auschwitz „szívének”. Tragikus paradoxon, hogy bár az élet elvesztését tekintjük a legnagyobb és visszavonhatatlan csapásnak, de

még ezt is lehet fokozni: ha megfosztjuk a halottakat az emberi temetéstől, a végtisztességtől. Auschwitz funkciója a náci vízió szerint éppen ez volt: megölni az áldozatokat, és „ráadásul” haláluk után is meggyalázni őket emberi méltóságukban.

Érteni véljük tehát, hogy a film alkotói miért választották ezt az ősi toposzt: mert a film ezáltal tudja „Auschwitz szívét” megcélozni és művészi értelemben tagadni azt. A művészi tagadás nem a legyőzést jelenti. A történelmi Auschwitzot nem sikerült legyőzni: évekig működött, több millió embert, köztük háromszázezernél több magyar zsidót semmisítettek meg, mielőtt odaértek volna a náciakat üldöző szovjet csapatok. A műalkotás nem azzal tagadhatja az Auschwitz-elmet, ha meghamisítja a történelmet, hanem ha sikerül felmutatnia egy hiteles embert, aki szembeszáll vele.

De vajon Saul hogyan és miért válik Antigonévá? – kérdezhetjük, ha most belépünk a film világába, és elfogadva az alaphelyzetet, a főszereplő motívumait kutatjuk. A *Saul fiát* nézve a néző sohasem tud többet, mint a főszereplő, sőt, gyakran kevesebbet tud. Kevesebbet, akár azért, mert Saul nem kerül olyan élethelyzetbe, hogy elmesélje (kijé volt neki korábban Ella, a fogoly lány?), akár azért, mert talán Saul maga sem tudja, nem fogalmazza meg magának. Ami egyértelmű: Sault egy hihetetlen, egyedí, rendkívüli esemény indítja cselekvésre. A gázkamrából kihordott holttestek között egy még élő kis kamaszt találnak. (Csodák azonban ott sincsenek, a fiút megvizsgálja, és azonnal megöli a német katonaoorvos.) Sault tehát ez az esemény zökkenti ki szörnyű élethelyzetének apátiájából. Ami azonban nem egyértelmű:

kérdésre válaszolva Saul azt mondja, hogy a halott gyerek az ő saját fia. Sőt, amikor fogolytársa (talán ismerve Saul családi hátterét) odavágja neki, hogy hiszen nincs is fia, azzal tér ki, hogy nem a feleségétől van. Igaz ez, vagy nem igaz? Elhiggyük Saulnak, vagy ezt csak kitalálja, azért, hogy a többiek elfogadják megszállott törekvését? Nincs rá biztos válasz. És nem is lesz a film során. Egy műfaji filmben nem maradhatna megválaszolatlan egy alapvető ténykérdés, ezt a bizonytalanságot a műfajiság nem viseli el. A szerzői film engedheti csak meg magának, hogy a nézőnek kelljen mérlegelnie, mit hisz el és mit nem.

A *Saul fia* másik ilyen ősi toposza a lázadás, szökés, menekülés. A műfaji filmben egyértelmű a szökés funkciója: kimenteni a főhőst reménytelen helyzetéből, biztosítani a film boldog végét. Nemes Jeles László, a *Saul fia* rendezője több nyilatkozatában is egyértelműen leszögezte, hogy Auschwitz „nem a túlélésről szolt”. Ebben a filmben tehát kizárt volt, hogy a főhős életben maradva boldogan sétáljon tovább a lemenő nap fényében. Miért volt akkor mégis szükséges (az alkotók, a dramaturgia szempontjából), hogy a szökési jelenet bekerüljön a film végére? A történelmi Auschwitzban volt fogolylázas, volt kitörési kísérlet, egy krematóriumot a négyből fel is robbantottak. Be kellett kerülnie a filmbe, de nem válhatott a film vezérfonalává, mert hősi eposszá tette volna a történetet, ami viszont nem volt az alkotók szándéka.

Mire kitör, a lázadás Saul számára már nem fontos, ő megszállottan rabbit keres a fiú eltemetéséhez. A szökésbe is inkább csak belesodródik, és a józan ész számára felfoghatatlanul, vállal a holttesttel rohan. Egy folyóhoz érnek. Az átúszás közben két fontos dolog történik. Saul a sodrásban elveszti a fiú holttestét, azt elviszi a víz. Ő maga fuldokol, azonban fogolytársa megmenti, átérnek a túlpartra. Az eddigi „apa” megmentett „gyermekké” válik. Saul tehát az eltemetés parancsát úgy teljesítette, hogy az nem teljesült, de mégis. Nem sikerült szabályosan, kaddissal, méltó módon földbe temetnie a gyermeket. De kimentette a náci által minden holttestnek szánt elégetésből.

Az is fontos volt az alkotók számára, hogy a tábori sötétség és bezártság után kijussunk a természetbe, a folyóhoz, a fák közé. Auschwitz botrányának része, hogy létezett az Auschwitzon kívüli világ. Csak éppen kijutni nem lehetett oda: a szökevények egy üres erdei házban néhány percre megpihennek, ott érik utol őket az üldözők, halljuk (de nem látjuk) a géppisztolysorozatokat. Előbb azonban történik valami Saullal. Ahogy a szökevények kimerülten leroskadnak, néhány perc pihenőt engedélyezve maguknak, Saullal szemben az ajtó kivágásában megjelenik egy helybeli paraszt kisfiú. Néz az

ajtónyíláson keresztül, aztán továbbzalad. Saul pedig a filmben először (és utoljára) elmosolyodik. Először, de nem előkészítés nélkül – ez is a drámai szerkesztés eredménye. Korábban, még a lázadás előtt, a foglyok pihenője idején Saul egy kevés vízzel zsidó szertartás szerint és hihetetlen gyengédséggel megmossa a rejtegetett holttestet. Ez az a pillanat a filmben, amikor véglegessé válik: a halott fiú Saul fia. Nem azért, mintha tények derülnének ki. Akit Saul ezzel a gyöngédséggel megmos, akkor is az ő fia lesz, ha esetleg biológiailag nem az. Amíg mosdítja, Saul arcán megjelenik egy fél (vagy negyed?) mosoly. A film világán belül ez a félmosoly azt jelzi, hogy Saul, akit úgy ismerünk meg, mint aki robotszerű érzéketlenséggel csinálja azt, amit a haláltáborban feladatként ráosztanak, ez a Saul valamennyit visszanyert, visszaszerzett emberi mivoltából. A film világán kívülről nézve, az alkotók dramaturgiaiilag ezzel a mosolycsírával készítik elő az utolsó percek földöntúli mosolyát, ezzel adják meg hozzá a lelki hitelességet.

Még két megjegyzés a filmbefejezéshez. Saul mosolyát nem választhatjuk el nézői-hallói emlékünkből a következő perc géppisztoly-kerepelésétől, a kettő együtt érvényes. Az elmosolyodó Saul kétségtelenül boldog, de ez transzcendentális boldogság, nem része a földi életnek. És a másik: Saul súlyos árat fizetett ezen az utolsó napon azért, hogy küzdhessen a fiú, fia eltemetéséért. Társai elidegenednek tőle, elveszíti a rábízott robbanóanyagot (melyet a női foglyok életüket kockáztatva szereztek), visszahúzódik a harcból a kitöréskor, mivel a holttesttel rohan. Ezt az egyik fogoly meg is fogalmazza: „Elárultad az élőket egy halottért!” Saul válasza: „Mi mind halottak vagyunk.” Talán azt érzi, hogy a haláltábor sonderkommandósai számára akkor sem lesz élet az élet a tábor után, ha netán túléljük. Saul számára tehát nem az a tét, hogy élőként megmeneküljön, hanem hogy halott „darab” helyett halott emberré lehessen. („Stücke”, azaz darabok szóval nevezték meg a németek a gázkamrából égetésre szállított halottakat.)

A stílus

Két következetesen végigvitt stílusalkotó, stílusmeghatározó alkotói döntést érzékelhetünk már a film első negyedórájában is. Ebben a filmben végig Sault fogjuk látni, bármi más csak kissé elmosódott háttérlátvány lehet. És a film hangi világa szokatlanul erőteljes, önmagában is kifejező értékű lesz.

A filmtörténetben gyakran alkalmazott megoldás, hogy valamilyen történetet valamelyik szereplő „szemével látunk”, azaz a kamera azt mutatja, amit ez a szereplő

lát. Előfordul, hogy látjuk a szereplő tarkóját, mintegy a vállá fölött nézünk át, de az is, hogy a szereplő nem látszik, viszont az összefüggésekből nyilvánvaló, hogy az ő szemével látunk mindent. A *Saul fia* alkotói radikálisan szakítanak ezzel a lehetőséggel. Nem vagy csak kivételesen látunk „Saul szemével”, helyette magát Sault látjuk, szemből, oldalról vagy hátulról. A film csak töredékesen mutatja, hogy „mit csinál Saul”, igazából az érdekli, hogy mi történik Saul lelkében. A főszereplő Röhrig Géza, civilben költő, minimális színészi eszközökkel, de hallatlan intenzitással állítja elénk azt a sonderkommandós foglyot, aki túl van életen és halálon, és teljes elfásultsággal végzi a nagy haláltábor kis halálfeladatait, társaival együtt. Ölniük nem kell, de részei a gyilkos gépezetnek.

Egyes jelenetekben persze látnunk kell másokat is, például amikor Sault néhány betóduló német tiszt és a parancsnok ott találja a boncteremben, és kérdőre vonják, mit csinál ott. „Putzen” – rögtönzi Saul töredékes német-ségével, és zavarában el is játssza a súrolás mozdulatait. A „Herrenrasse”³ tisztjei fergeteges jókedvvel gúnyolják Saul zsidóságát, a Stetlt említik és a zsidó menyegzőt, egyikük zsidó menyasszonyként néhány lépéssel táncba is viszi Sault. Nos, ebben a jelenetben a kamera nem ragaszkodik mereven az addigi logikához, hanem a csoport egészét mutatja, bár továbbra is igen rugalmasan követi a tragikomikus fordulatokat.

Az intenzív hangvilág létrehozása a másik nagy stílusdöntés. Megvan az oka tartalmilag és stilárisan is. Nemes Jeles László több interjúból is utalt arra a felismerésére, hogy Auschwitznak, a halálgyárnak tömegtermelő üzemként kellett működnie, annak megfelelő szervezett-

séggel és tempóval. A film abban az 1944. őszi időszakban játszódik, amikor a beérkező transzportok létszáma túlterheli a haláltábor kapacitását, a gázkamrák és krematóriumok éjjel-nappali üzemben sem elegendők. Az alkotói felismerés az volt, hogy ennek a nagyüzemnek a hajszolt tempóban nagyüzemi hangjai is lehettek, és ezt a hangit környezetet teremtette meg (mondhatjuk: hangköltészeti eszközökkel) a hangmérnök, Zányi Tamás.

Az intenzív hangkörnyezet azonban nem csak tartalmilag, azaz a haláltábor hangilag hitelesnek elfogadható ábrázolása szempontjából fontos. A hangosfilm – mondja a filmelmélet – két érzékszervünk, a szem és a fül számára közvetíti a látható és hallható valóság valamilyen stilizált mását. A filmszakmai gyakorlatban azonban a hang fontos, de mindenképpen másodlagos eleme az ábrázolásnak, amely csak egy-egy kulcsjelenetben („lövészhang képen kívül”) jut főszerephez. A *Saul fiával* kapcsolatban képletesen úgy fogalmazhatunk, hogy ebben a filmben a képi ábrázolás visszalép egyet, a hangit ábrázolás pedig egy lépést előrelép. A tábor kép-hang univerzumából a filmkép többnyire Sault magát mutatja, a többi látható eseménynek, szereplőnek, tárgynak csak részleteit, töredékeit, egyes testrészeit mutatja-sejteti. (A kivételekről már szóltam.) Itt lép be tehát a hang, mely egyszerre konkrét, mint hangzó elem, és elvont (a képi megmutatás elmaradása miatt). A tábor látvány-hang univerzumáról a néző agyában létrejön a teljes összbélyomás, noha ténylegesen csak a töredéket látta annak, amit érzékelni-megtudni vél.

A *Saul fiának* ez a művészi megoldása túlzás nélkül zseniálisnak nevezhető, és talán nem tévedünk, ha ebben fedezzük fel a hazai és világsiker egyik döntő tényezőjét. Humanista és tapintatos hozzáállás – nem kell látványban megmutatni minden borzalmat. A film nem veszít, hanem nyer a látvány-hang egyensúly megváltoztatása révén. A hangok alapján ugyanis elképzeljük az elképzelhetlent és tőrhetetlent, és ez sokkal megrázóbb, mintha vizuálisan mutatnák a részleteket. Az a mai néző, aki moziban, számítógépén, mobiltelefonján naponta nézheti harcok, merényletek és balesetek véres részleteit, talán jobban meg is szólítható a *Saul fia* stilizált, azonban rendkívül intenzív megközelítésmódjával.

Dokumentumok alapján és dokumentumok helyett

A *Saul fia* és Kertész Imre regénye, a *Sorstalanság* nem csak auschwitz-birkenai témájukban közösek. Összeköti őket az is, hogy mindkét mű alkotói sikeresen teremtettek meg egy-egy új művészi nyelvhasználatot, felismerve, hogy a hagyományos irodalmi vagy filmes eszközök mintegy lepattannak a haláltábor témájáról.

A hagyományos elbeszélő eszközök felszínesnek bizonyulnak, nem képesek az utókor emberének közvetíteni azt a dermesztő döbbenetet, amit vészkorszak vagy holokauszt névvel jelölünk.

Hogyan lehet Auschwitzról lényegi filmet készíteni, ha filmdokumentumok nem készülhettek, fotók is alig, és ha a történelmi fantasy műfaj ki van zárva? A megvalósult film, a *Saul fia* alapján erre a következőket válaszolhatjuk:

Újra fel kell építeni díszletként a gázkamrát és a krematóriumot, a lehető legnagyobb pontossággal, mivel az eredetik részben vagy egészben megsemmisültek, a maradvány ma már múzeum. Ebben a hiteles környezetben (látványtervező: Rajk László) viszont egyetlen ember drámájára kell koncentrálni, akkor is, ha körülötte látványként is szörnyű események zajlanak.

A film alkotói a nemrég megjelent blu ray lemez extráiban bepillantást engednek műhelyükbe. Többek között fél tucat példán mutatják be, hogy mi történt forgatáskor a díszletben, és rámontírozzák a felvétel középre azt a képet, amit a kamera a film számára ténylegesen rögzített. Ez a dokumentáció pontosan érzékelteti azt a sűrítő, kiemelő, művészileg hangsúlyozó szerepet, amit a kamera már említett szűk látószöge, a főszereplőre tapadás jelent. A teljes kép olyan, mintha egy híradófelvétel lenne, szervezetség és káosz egymásba átfolyó mozzanatait mutatja. Saul ott van a képben, csak éppen jelenléte nincs értelmezve, drámája nem jelenik meg. Ezt az értelmezést, a dráma megjelenítését végzi el Erdély Mátyás kamerája, kiemelve Sault a káoszból, de mellette a képben újra meg újra felvillantva – kissé elmosódva – a szörnyűséget. Tehát a filmfelvétel számára sokkal többet rekonstruáltak a haláltábor működéséből, mint ami a *Saul fiában* látható. De a *Saul fia* éppen általa éri el hatását a néző tudatában, hogy csak sejteti, ami a főszereplő körül történik, és a néző maga rakja össze hangokból és elmosódott képfoszlányokból Saul személyes drámájának háttérét.

A „kissé elmosódva” szerkesztésmód a film egész történetének dramaturgiáját is jellemzi, nem csak az operatőr munkáját. A *Saul fia* forgatókönyvírói, Nemes Jeles László és Clara Royer olyan mozzanatokból rakják össze a történetet, amelyek külön-külön, valahol, valakivel megtörténtek a táborban, és hiteles dokumentum van róluk. Ilyen a becsempészett fényképezőgép epizódja, mellyel egy fogoly a gázkamrákat, a halottégetést fényképezte, titokban. Ilyen a gázkamrát túlélő gyerek epizódja. Ilyen a lázadás és a kitérés. Ilyen a sonderkommandósok viselkedésének számtalan apró vonása: összetartásuk és rivalizálásuk, viszonylagos privilégiumaik és teljes ki-

szolgáltatottságuk. Saul története, drámája azonban nem összetevődik ezekből, hanem rájuk épül. Egy példa arra, ahogyan a film finoman érzékelteti ezt a távolságot a dokumentált múlt és Saul története között: A gázkamrában életben maradt gyerek esetét Nyiszli doktor memoárjából tudjuk.⁴ Azonban Nyiszli egy leánygyermek életben maradását (és nem sokkal utána történő kivégzését) írja le. A film alkotói azonban azt akarták, hogy Saulnak fia legyen. A filmben tehát egy kamaszfiút találunk élve a gázkamra halottai között. Viszont, valamivel később – s mintegy mellékesen – elhangzik, hogy volt már ilyen, akkor egy lányt találtak élve.

Ugyanilyen jellemző és fontos mozzanat, hogy az alkotók megjelenítik ugyan a tiltott fényképezés pillanatait, de nem Saul az a fogoly, aki fényképez, hanem egy társa. Saul viszont egy hirtelen kavardásban spontán elrejtja a fényképezőgépet, ezzel segítve a képek fennmaradását.

Képzelnék el a filmet úgy, mintha ezek az események nem „kissé elmosódva” jelennének meg, hanem maga a főhős, Saul cselekedne! Saul megment egy holttestet, Saul lefényképezi a borzalmakat, Saul robbanóanyagot szerez a felkeléshez, Saul szerelmet vall a fogolytárs lánynak, Saul harcol a felkelésben... Ma már a hollywoodi álomgyár sem enged meg magának ilyen sablonhősöket. Az elkészült film azzal nyeri el bizalmunkat, hogy nem él ezekkel a csábító, romantikus elemekkel. Saul csak érintkezteti a filmben beemelt történeti epizódokkal, és inkább súrlódásokat mutat, mint hősködést. Mert a filmben Saul „kissé elmosódott” okból akarja eltemetni a fiút. Szinte véletlenül segít fényképező társának; igazából saját megszállottsága, a rabbi keresése foglalkoztatja. A felkelésben és a szökésben csak sodródik a többiekkel. Rabbit keres, de az elsővel nem ért szót, a másodikat halálos veszélybe sodorja, és elfogad rabbinak egy harmadikat, aki nem az.

A film egyik legcsodálatosabb jelenete, amikor Saul átmege a női foglyokhoz, találkozik Ellával (Jakab Juli), és átvesz tőle egy kis zacskó ellopott robbanóanyagot. Ebben a jelenetben a kép egyáltalán nem elmosódott. Az elmosódottság itt a drámai tartalomban van: a néző nem tudja meg, hogy Saulnak milyen köze van Ellához. Csak egy feszült, mély kapcsolatra utaló (de nem szerelmes) tekintetváltás történik, a lány odaadja a zacskót, Saul elrejtja, a lány mintha megérintené vagy meg akarná érinteni titkon Saul kezét... ennyit lát a néző. Azaz nem csak ennyit. A nő kápó, mielőtt Ellát kihívja Saulhoz, odaveti a férfinak: Semmi tapogatás! A filmalkotók tehát a történet egyik legszebb pillanatát is megóvták attól, hogy giccsé változzon, azáltal, hogy behelyezték a munkatábor szexuális nyomorúságának kijózanító összefüggésébe.

A *Saul fiának* tehát izgalmas viszonya van a dokumentált történelemhez. A díszlet hiteles, dokumentált. A személyek hitelesek, hasonlókról olvashatunk az emlékezésekben. A nyelv hiteles. A német tiszték hitelesek. Auschwitz-Birkenau boncolóorvosa (a filmben: Doktor – Zsótér Sándor) valóban egy magyar orvos volt, túlélte a vézskorszakot, megírta emlékeit. Valóban előfordult, hogy egy lánygyermek túlélte a gázkamrát, Nyiszli doktor megírta. Valóban készültek tiltott fotók a borzalmakról, néhány ezek közül megmaradt, ami rajtuk kissé elmosódva látható, azt a filmben (kissé elmosódva) viszontlátjuk. Valóban volt fogolylázadás, kitörés, szökés. Csak egyvalamiről nem láttunk még dokumentumot: valóban lett volna egy ember, aki rabbit keresve a krematóriumok világában tisztet temetést akart adni egy gyermeknek? Vajon létezett, létezhett-e Saul?

Erre a kérdésre a film egésze ad választ. Ez a film Nemes Jeles László és alkotótársainak hitéről szól. Hisznek benne, hogy a haláltábor kiszolgáltatottsága közepette, a halálközeli hónapok eltompultságában is kipattanhat egy szikra az emberben. Ahogy Nemes Jeles László írja a lemez kísérfüzetében: „Amikor a pokol mélyén már nincs remény, egy belső hang azt mondja Saulnak: életben kell maradnia, hogy véghezvigyen egy értelmes cselekedetet. Egy emberi cselekedetet, egy archaikus, szent cselekedetet, ami az emberi közösségek és a vallások alapja: a halottak testének tisztelése.” Ez a mondat többről szól, mint a halottak testéről. Amint írásunk elején már utaltunk rá, Auschwitz gazdája nemcsak embermilliók meggyilkolását tűzték ki célul, hanem a holttestek megsemmisítését, sőt meggyalázását is. Saul archaikus, szent cselekedete legalább annyira szembeáll Auschwitz lényegével, mint a fényképezők, a robbantók, a fegyveres felkelők.

JEGYZETEK

- 1 Robert CAPA írja az 1943-as szicíliai partraszállás idején. = *Kissé elmosódva*. Bp., 2006, [1947.] 74. Sárközy Elga fordítása, átigazítva.
- 2 „Sonderkommando: német szó. A koncentrációs táborok nyelvén hívják így a különleges foglyokat, az úgynevezett »titkok tudóit« (Geheimnistäger). A Sonderkommando tagjai a tábor többi lakójától elkülönítve csak néhány hónapig dolgoznak, mielőtt kivégzik őket.” (Felirat a film előtt.)
- 3 'Uralkodó faj' – a hitleri ideológia egyik kulcskifejezése, itt: német.
- 4 NYISZLI Miklós: *Dr. Mengele boncolóorvosa voltam az auschwitz-i krematóriumban*. Bp., Magvető, 2013, [1946.] 212.