

PAP JÓZSEF

Saul, Gyugyu vagy Katatiki?

*Az egyenruha szerepe a Saul fia című filmben
és a modern magyar filmművészetben*

Nemes Jeles László 2015-ben készített filmes vállalkozása, sikeressége mellett tabudöntőnek is számított, hiszen egy heves filmesztétikai vita kompromisszumát jelképezte. 1994-ben Claude Lanzmann, a holokausztról szóló kilenc és fél órás *Soá* című dokumentumfilm rendezője még hevesen érvelt a holokauszt játékfilm megvalósíthatatlansága mellett,¹ 2015-ben a cannes-i nagydíjas alkotásról és rendezőjéről azonban elismerően beszélt.² Nyilatkozata azt sugallta, hogy Theodor Adorno ismert megállapítása után, ha versnek nem is, mozgóképnek lehet témája a holokauszt. Az elmúlt évtizedekben számos francia filozófus, mint Jean-Luc Nancy és Jacques Rancière, fogalmazott meg új irányvonalakat, értekezéseket a képi ábrázolhatóság etikájáról, különös tekintettel a II. világháború népiptársaira.³ A létrejött disputa megkérdőjelezte a haláltábor ábrázolhatóságának tilalmát. A megjeleníthetőséggel kapcsolatos tudományos diskurzus új irányát és változásait Nemes Jeles László filmje jelképezi, és megítélésében magától értetődő, hogy más holokausztot ábrázoló filmekkel hasonlítják össze.⁴ Nem elhanyagolható azonban, hogy a film számos olyan *mise en scène* eszközt és narratív megoldást használ, amely a magyar filmművészetben évtizedekre visszamenő hagyományral rendelkezik, mint például az elkövető–áldozat viszonyrendszere, vagy az egyenruhák szerepe a történetmesélésben. A globális és hazai kritikai visszhang is szerény mértékben értekezett arról, hogy az elismert alkotás hol helyezkedik el a magyar filmes hagyományban, amelyhez illeszkedni kíván. Értekezésemben a hagyománykövetést, illetve a velejáró narratív megoldásokat kívánom bemutatni a *Saul fia*⁵ című filmben a magyar filmművészet három alkotásán keresztül (Jancsó

¹ Claude LANZMANN, „Holocauste, la représentation impossible”, *Le Monde*, March 3, 1994, vii.

² Claude LANZMANN, „*Le Fils De Saul Est L’anti-Liste De Schindler*”, hozzáférés: 2019.05.10, <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>.

³ Jean-Luc NANCY, „Forbidden Representation” in Jean-Luc NANCY, *The Ground of the Image*, trans. Jeff FORT, Perspectives in Continental Philosophy, 27–50 (New York: Fordham University Press, 2005); Jacques RANCIÈRE, „Are Some Things Unrepresentable?”, in Jacques RANCIÈRE, *The Future of the Image*, trans. Gregory ELLIOT, 109–138 (London and New York: Verso, 2007).

⁴ A holokausztot ábrázoló filmek konvenciói nehezen érhetők tetten Nemes Jeles László munkájában. A rendező szűk plánokat alkalmaz totálók helyett; a forgatáshoz pontos, rekonstruált díszleteket építettek, amelyek azonban, a kamerakezelés miatt, sokszor alig érvényesülnek. További eltérés pedig, hogy kollektív ábrázolás helyett a *Saul fia* egy személy történetét, magándrámáját követi végig.

⁵ *Saul fia*, rend. NEMES JELES László (Budapest: Laokoon Filmgroup, Magyar Filmlabor, 2015).

Miklós: *Így jöttem*, 1965; Szabó István: *Apa – egy hit naplója*, 1966; Fábri Zoltán: *Az ötödik pecsét*, 1976).

A ruhaváltás, ruhacsere nem kizárólagosan a magyar filmdráma eleme. Számos vígjátéknak és szatírának (pl. Székely István: *Hyppolit, a lakáj*; Bacsó Péter: *A tanú*) is alcíme lehetne: az ember, akit mindig olyan ruhába öltöztetnek, amiben nem akar lenni. Filmdrámában azonban különösen hangsúlyos eszköz lehet, ha az öltözék vagy egyenruha alá-fölérendeltségi viszonyt, hatalmi elhelyezkedést szimbolizál. A modern magyar filmtörténet kifinomult jelzésrendszert alakított ki ennek bemutatására.

Jancsó Miklós *Így jöttem* (1964) című filmjében⁶ fontos narratív hangsúlyt helyez az egyenruhaváltásokra. A II. világháború végén nincstelének csoportjai bolyonganak a dunántúli határvidéken. A velük tartó fiatal lányok haját rövidre vágják, és fiúknak öltöztetik őket, hogy ne essen bajuk a vándorlás során. A csoport egyik tagja, Jóska (Kozák András) a 17 éves diák, aki a többiektől elszakadva egy elhagyott német harcállásra bukkan a hátrahagyott holmik között, talál egy tiszti kabátot, amit magára ölt, előtte azonban gondosan letépi róla a behéimzett rangjelzéseket. Amikor szovjet hadifogságba kerül, ez a ruhadarab keveri őt gyanúba. A film végén egy orosz katona egyenruháját szerzi meg, hogy orvost tudjon találni haldokló barátjának. A jelmez csak egy ideig leplezi, hogy nem az, akinek mondja magát, és amikor kiderül a csalás, a fiú csak nehezen tud a felbőszült tömeg elől elmenekülni. Jancsó Miklós filmjének főszereplője a túlélés reményében ölti fel ezeket az egyenruhákat. Ennek ellenére a velük járó „szerepek” szűk mederbe terelik a karakter lehetséges interakcióit, vagy kiszolgáltatják őt a hatalomnak. Ugyanakkor, nem elég csak az egyenruha funkcionalitását megfigyelni. A jelenség tágabb értelmezést nyerhet, ha jelképpessége külön figyelmet kap. Az egyenruha vagy annak hiánya akár egyenértékűvé is válhat az elnyomó hatalom, valamint a „kisember” erkölcsi tartása közötti konfliktussal.

A ruhaválasztás kényszerét szemlélteti Fábri Zoltán 1976-os Sánta Ferenc-regényadaptációja, *Az ötödik pecsét*.⁷ A hármas tagolású kamaradráma 1944-ben, a Budapest körülrázása előtti hetekben mutatja be öt civil történetét. Béla kolléga (Bencze Ferenc) kocsmájában az elsötétítések ellenére is minden éjjel összegyűlő társaságnak Gyurica úr (Óze Lajos), az órásmeister váratlan kérdést tesz fel: ha még aznap este életüket veszítenék, kinek a bőrében élednének újra: Lusluc szigetének teljhatalmú zsarnoka, Tomóceusz Katatiki vagy a sanyargatott rabszolga, Gyugyu képeben? Gyurica úr talányát a következő megjegyzéssel summázza: a kérdést mindenki magának válaszolja meg. Az asztaltársaság a szünni nem akaró érvelés és vita közepette alig sejtí, hogy az értelmezés és filozófiai fejtegetés helyett hamarosan a diktatúra kíméletlen valósága állítja őket válaszadás elé. A civilruhásokért egy feljelentés miatt nyilaskeresztes katonák érkeznek, hogy kihallga-

⁶ *Így jöttem*, rend. JANCÓS Miklós (Budapest: Mafilm 4. játékfilmstúdió, 1964).

⁷ *Az ötödik pecsét*, rend. FÁBRI Zoltán (Budapest: Mafilm, 1976).

tásra vigyék őket. A nyilas fogda pincéjében a verőlegényeken túl még két, az ideológiát megtestesítő szereplő fogadja őket. Egy pedáns tiszt, a 28 éves bölcsész „tanár úr”, javasolja, hogy végezzék ki a fogvatartottakat. A fő ideológus professzor (Latinovits Zoltán) azonban kérdőre vonja fiatalabb társát: akkor miért verette meg őket?⁸ Majd hosszasan fejtegeti, hogy egy totális hatalomnak nem egyszerű hullákra van szüksége, hanem olyan „hullákra”, akik beszélnek, dolgoznak, de a hatalommal való kényszerű együttműködésük miatt már meghasonlottak önmagukkal, és így ellenállásra sem képesek.

A film első harmadában az egyszerű kisemberek dilemmája így foglalható össze: az életben maradás érdekében feláldozható-e az emberi tartás, amit a hatalom lerombolni kíván? Közösen megformált válaszuk pedig azt sugallja, hogy az embernek mindenhez joga van, hogy mentse az életét, a nagyobb bűn az, ha nem teszi meg. A film tetőpontján azonban kiderül, hogy a kézenfekvőnek tűnő választás sokkal bonyolultabb, mint az igazolására használt rideg logika. A zárójelenetben az egyenruha-viselet vizuálisan is elkövetőkre és áldozatokra osztja a szereplőket, ugyanakkor a konfliktus katarzisa a végletek közti vékony határ bemutatásában teljesedik ki. A zárlat után ott dübörög a néző fejében a kérdés: hogyan is lesz valakiből Gyugyu vagy Katatiki? A film szellemi parabolája túlmutat szereplőinek megpróbáltatásán. Dialógusaikon keresztül, mindössze néhány mondat kicserélésével, a 20. század bármelyik magyar politikai konfliktusa lemodellezhető.

A választás kényszere, amely sakkban tartja Fábri filmjének szereplőit Szabó István *Apa – egy hit naplója* (1966)⁹ című mozijában egészen más színezetet kapott, ráadásul egy forgatási metajelenet szolgáltatta az eszköztárat a rendező álláspontjához. A film ikonikus epizódjában Takó Bence (Erdélyi Dániel) egyetemista barátaival részt vesz egy forgatáson. A felvétel Budapesten játszódik, 1944-ben. A nyilas egyenruhába öltöztetett natúr színészek a Lánchídon terelnek át több száz, deportált zsidót alakító statisztát. A rendező utasításai rövidke mellékszereplők felé: sírást, drámát akar látni, meggyötört arcokat, és hogy a hátsó sorban ne nevéssenek. A tömegjelenetben Takó a kabátjára varrt Dávid-csillaggal gyalogol, rohan vagy kezd mindent újra az elejétől, attól függően, hogy éppen mire utasítja az asszisztens. A következő snittben a rendező hirtelen Takó felé mutat és újra elkiáltja magát: „oda kérek még egy nyilast!” A fiút azonnal kiemelik a sorból, letépetik a ruhájáról a Dávid-csillagot, puskát, sapkát, karszalagot kap, és a következő sípszónál már ő tereli a tömeget. Szabó értékítélete némileg szelídebb ebben a filmben, mint rendezőtársaié. Miféle felelősség kérhető számon bárkin, ha csak egy önkényes rendezői ujj – a történelmi káosz metaforája – oszt ki *ad hoc* szerepeket? A *Saul fia* narratív csúcspontja alig állhatna közelebb ehhez a jelenet-

⁸ Említésre méltó, hogy a kosztümtervezés tekintetében Latinovits karaktere a legkifinomultabb az egész filmben. A művelt, tekintélyt parancsoló ideológusra a film technikai és irodalmi forgatókönyve is „civilruhásként” hivatkozik.

⁹ *Apa – Egy hit naplója*, rend. Szabó István (Budapest: Mafilm 3. játékfilmstúdió, 1966).

hez. Fábri, Jancsó és Szabó filmjeinek kaleidoszkópján keresztül érdemes tehát Nemes Jeles László munkáját vizsgálni.

A rendező kevés narratív távolságot hagy Saul (Röhrig Géza) és a közönség között, a kamera a legelső jelenetben követni kezdi a címszereplőt, és többé nem tágit. A szubjektív és fél-szubjektív kamerakezelés óriási felelősséget helyez a nézőre. Azt látja, amit Saul lát, aki az auschwitz-birkenai *Sonderkommando* tagja, a kabátjára festett megkülönböztető vörös 'x' jelzi ambivalens szerepét. A fogoly gépies, szótlán munkavégzése a barakkokban, gázkamrákban, valamint kiüresedett tekintete megerősíti, hogy a Fábri filmjében jellemzett „sétáló holttestet” látja a néző. A krematórium füstjével együtt eltűnt az a tartás is, amitől a *sondernesek* még emberszámba vennék saját magukat. A felvételek kis mélységelessége vizuálisan is fokozza a pszichés kizárást, amivel Saul képes végrehajtani a feladatait. Hamar kiderül azonban, hogy a dolgoztatott foglyok szökést terveznek, mert hamarosan őket is megsemmisítik az örök. A narrációban minden szereplő a képletes és konkrét kiutat keresi.

Más *sonderneseknek* ez a szökést jelenti, a címszereplő Saulnak azonban a megmenekülés egyre jelentéktelenebbé válik akkor, amikor egy gyermek holttestét fiának fogadja. Elhatározza, hogy nemcsak eltemeti a fiút, de a szertartás alatt rabbi fogja elmondani a *kaddis* gyászéneket. A gyermek „kiválasztottságában” Saul a saját megváltását keresi, emberségét akarja visszanyerni. Lehetetlen vállalkozásának tragikuma több szintből áll, ellentmondásosan a halálra ítélt (vagy félholt) akarja eltemetni a holtat, miközben élő társait sodorja veszélybe. „Elárultad az élőket a holtakért” – veti oda az egyik *sondernes*, amikor Saul a fiú holttestét rejtegeti barakkjukban. A történetvezetés erős hangsúlyt fektet arra, hogy ne derüljön ki, egyértelmű-e a rokoni kapcsolat Saul és a gyermek között. Ezt a fajta ambivalenciát ismétlődő motívumként használja a történetépítés, melynek jelentősége a következő szekvenciában teljeseedik ki. Saul, a szökni készülő rosszállására ellenére is, megpróbál rabbit szerezni a temetéshez. Éjjel társaival együtt az új transzportokhoz terelik, azonban azt az utasítást kapják, hogy az embereket ne a krematóriumhoz, hanem az erdőben lévő „gödörkhöz” vigyék. Saul elszökik társaitól, és a tömött sorok között kutat rabbi után.

Vörös színnel jelölt ruhadarabja itt nyer igazán fontos dramaturgiai szerepet, ezért érdemes figyelmet fordítani a ruhaszimbolikára, amely a lágerfilmek *mise en scène* eszköztárának kulcsfontosságú része és a dehumanizációs folyamatot fordítja le a filmnyelv vizualitására. A ruhaváltás különböző egységekre tagolható. A transzportokból civil ruhát viselő foglyok lépnek elő, akik gyakran rabruhát kapnak. Jól ellenpontoszza ezt a hatást az örök rendezett egyenruhája mint az ártatlanok felett totális uralmat gyakorló rendszer közvetítője. Nemes Jeles László filmjében kiváltképpen hangsúlyos még egy szempont, a ruha hiánya, illetve a test meztelensége. Más haláltáborokat megjelenítő filmek (*A szürke zóna*, 2001; *Schindler listája*, 1993) konvencióival egyetemben a lemeztelénítéssel járó végső kiszolgáltatottság egyet jelent a halállal. Az örök egyenruhája és a meztelenség

között kap helyet a *Sonderkommando* öltözéke. Viselőik is áldozatok, akiket a koncentrációs táborok működtetésére kényszerítettek, és cserébe még egy rövid ideig megtarthatták megkülönböztetett ruhájukat (és ezzel az életüket).

A címszereplőnek ez az egyetlen eszköze, amely segíthet elérni célját. Az éjszakai zűrzavarban egy idős asszony meghallja, hogy rabbit keres, és egy kalapos, őszszakállú férfihoz vezet. Saul ruhát akar cserélni az öregemberrel, de az egyik kápó elkergeti onnan, és a lángoló gödörbe lövi az idős embert. Ekkor hirtelen egy másik férfi szalad oda a főszereplőhöz, aki rabbinak vallja magát. A zűrzavarban Saul hitetlenkedik, de végül ráadja a kabátját, hogy az idegen menekülni tudjon. Ebben a végletekig kiélezett pillanatban váratlanul a *sonderkommandósok* megkülönböztetett ruhája nem a „félholtak” jeleként, hanem az életben maradás egyetlen formájaként tűnik fel. Saul azonban félmeztelen marad, eddigi „védettsége” eltűnik, és az egyik német tiszt rögtön betereli a „gödörkhöz” vezető sorba. Csak szerencsével kerül el a teljes megsemmisülést.

A jelenet intenzitását fokozza a rövidsége, a kézi kamera használata és a több száz szereplő rendezetlen és állandó mozgása a háttérben. Ugyanez a vizualitás megnehezíti, hogy feltűnjön a film talán legjelentősebb állásfoglalása. A címszereplő abbéli igyekezetében, hogy méltó temetést biztosítson egy embertársának, megmenti egy idegen életét, nemcsak a haláltól, hanem a teljes fizikai megsemmisüléstől is. Meglátásom szerint a rendezés legnagyobb érdeme, hogy ez a jelentős dramaturgiai bravúr – számos más, a holokausztot ábrázoló filmmel ellentétben¹⁰ – mentes maradt a túlzó vagy banalitásig redukált moralizálástól. Az ábrázolhatóság esztétikai kihívásait, döntéskényszereit Erdély Mátyás és Réder György operatóri munkája finom jelzésekkel hidalja át. A narratív visszafogottságban mellékesnek hathat az is, hogy a film hátralevő részében Saul új kabátján már nem látható a *sonderneseket* megkülönböztető jel.

A fent jellemzett szekvencia keretbe foglalja a film etikáját. A film vetítéseken kívüli megjelenésében is fontos elem maradt az egyenruha ábrázolása. 2015-ben forgalomba került a fim blue-ray változata. A magyarországi kiadvány borítóján a vörös festékekkel megjelölt ruhadarab látható. Nemes Jeles László pedig az alábbi sorokat írja a lemez kísérőfüzetében: „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 tisztelete.” Ugyanakkor Saul, az öngyilkossággal határos indíttatásban, és még talán saját maga számára is észrevétlenül, nem csak egy holttestet ment meg a haláltáborok mindent elpusztító lángjától, hanem egy ember életét is.

¹⁰ KERTÉSZ Imre, „Who Owns Aushwitz?”, trans. John MacKay, *The Yale Journal of Criticism* 14, 1. sz. (2001): 267–272; Sara Horowitz, „But Is It Good for the Jews? Spielberg’s Schindler and the Aesthetics of Atrocity”, in *Spielberg’s Holocaust: Critical Perspectives on Schindler’s List*, ed. Yosefa Loshitzky, 119–139 (Bloomington: Indiana University Press, 2000).

A filmkészítők külön érdeme, hogy nemzetközileg elismert alkotásuk egyben példaértékű főhajtás is a magyar mozgóképes hagyomány előtt. Ha Fábri Zoltán filmjének, *Az ötödik pecsét*nek egyik következtetése úgy hangzott: az embernek mindenhez joga van, hogy életben maradjon, akkor Nemes Jeles László a következő sorral egészítette ki: az embernek még az utolsó pillanatban is joga van ahhoz, hogy ember maradjon.

EGYÉB IRODALOM

- KARCSAI KULCSÁR István és VERESS József, szerk. *Magyar filmkalauz: Negyven év száz magyar nagyjátékfilmje*. Békéscsaba: Magyar Filmintézet–Magvető Könyvkiadó, 1985.
- KOVÁCS András Bálint. *A modern film irányzatai: Az európai művészfilm*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft., 2010.
- NEMESKÜRTY István. *A filmművészet új útjai*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986.