

Kőbányai János

Saul fia-napló 4.

Minden igazán nagy mű alapja egy egyszerűségben nagyszerű ötlet. Egy utólag visszanezve döbbenetesen kézenfekvő tény, mag, jelenség felismerése és gyújtópontba állítása. Shakespeare legtöbb drámája effajta zseniális felismeréseken és maximális kiaknázásukon alapszik – például a *Romeo és Júlia*, a szerelmesek két egymást gyűlölő család sарjai. A *Saul fia* nem fedezett fel egy ilyen drámai helyzetet, azonban egy majdnem ezzel egyenértékű s a maga nemében egyedi szereplőt annál inkább, s gondos kutatás révén körüljárta, hogy milyen, szinte milyen előzmény nélküli szituációba került ez a történelem színpadára lépett, alig ismert, de legfőképpen a művészetbe be nem emelt pozíció s az abból adódó cselekvés-tér. A *Saul fia* egész művészi vállalkozását meghatározó, s vele a meghökkenítő sikert kiváltó tényező ennek a (szerep)(lő)választásnak köszönhető. Nevezetesen annak, hogy a *Saul fia* alkotói a sonderkommandósokat tették meg főszereplőknek. A számtalan lágertörténetben mindenütt felbukkanó csoport tagjait, akikre eleddig – mind a fikcióban, mind a dokumentációban – kevés figyelem fókuszálódott. A sonderkommandósok úgy tartoztak hozzá a lágervilághoz – a vagonokból kiterelés-zuhanás stációjához –, mint a német juhászok, vagy a szögészdrótkerítés. Pedig ők valószínűleg tanúk. Sőt az igaz(i) tanúk, mert nekik volt eredeti tapasztalatuk, mert ők álltak a legközelebb.

Mihez? Első rátekintésre, a legborzalmasabb emberi tettehez: a nagyipari gyilkossághoz. Metafizikusabb értelemben: a civilizációs fejlődés csúcspontjához: ahová eljutott az ember három évezres fejlődése során.

(Kertész Imre és Heller Ágnes között lényegbevágó polémia alakult ki e tárgyról, Ágnesnek az első, a *Múlt és Jövő*ben megjelent írása alapján – „Lehet-e verset írni a holocaust után?”, 1990/1. Ágnes szerint a holokaustot – cikke közlésekor még nem domesztikálódott a magyar nyelvbe, magyar írásmóddal a kifejezés – az emberi történelem egyszeri, megismételhetetlen kisiklása, több tényező szerencsétlen összejátéka folyományaként: „Auschwitzről nem lehet a szemlélő álláspontjából írni. A holocaust nem tragikus látvány volt, nem metafizikai jelenség, és nem történelmi esemény. Auschwitzot nem közelítheti meg a tragédia, sem a

metafizikus filozófia, sem az epikus elbeszélés. A tragédia olyan egyének között játszódik le, akik maguk választották a sorsukat, és haláluk révén képesek értelmet adni az életüknek. De a holocaust áldozatait nem egyénként kezelték, hanem csak mint fajtájuk pusztá mintapéldányait. Ha a metafizikus filozófiában a látszat kapcsolatban áll a lényeggel, akkor értelmének kell lennie. De a holocaust „látszatában” semmiféle filozófia fogalmait szerintem nem találhatunk értelmet, ha bármiféle „lényeghez” kapcsoljuk. Az epika, az elbeszélés pedig történelmi műfaj, amelyben a „világtörténelem” és a főszereplők órája néha rejtélyes módon szinkronban jár. De a holocaust áldozatait kiemelték a történelemből: a világ órája állt, miközben nekik elfogyott az idejük. Ha a holocaustról egyáltalán lehet valamit írni, az csak költemény lehet. ... a holocaust semmiféle történelmi feltételekkel nem magyarázható meg, és okainak semmiféle szimultán összegzése sem határozhat meg semmiféle kielégítő végső okot. A holocaust nem csak óriási ugrás volt a Gonoszba, hanem teljesen irracionális is. Ezért marad kívül a történelmen. Az értelmetlenség csöndje a hallgatás csöndje a fölött, ami irracionális. Ez a csönd artikulálódhat történelmi, szociológiai vagy filozófiai írásokban, de ezek a vállalkozások soha nem fognak végül odavezetni, hogy megíródik a holocaust története, szociológiája vagy filozófiája, mert pusztán csak a holocaustot körülvevő irracionális csöndjével foglalkozhatnak.”

Kertész Imre a *Gályanaplójában* – Budapest, 1992 – vitatkozik ezzel a nézettel, ugyanis szerinte a holokaust az emberi történelemfejlődés logikus következménye volt: „Heller Ágnes cikke, miszerint Auschwitz „nem illeszthető be a történelembé”, logikai-szintaktikai képtelenség. Elvégre a történelem nem valami természeti organizmus, hanem konstrukció, mégpedig az emberi szellem konstrukciója. Ha tehát Auschwitz nem illeszthető be a történelembé, akkor a hiba nem Auschwitzban van, hanem a történelemben.”)

A sonderkommandósok kivételes tanú-szerepének két dimenziója különböztethető meg. Ők álltak fizikailag a legközelebb ehhez a – fölösleges próbálkozás volna itt megfelelő jelzöt találni – a jelentős embertörténelmi fordulathoz. Azonban, ahogy a

newtoni fizikához az einsteini aránylik, annyival pontosabb és különlegesebb az ő tanúságuk, mert tanú-tapasztalatukat a szubjektum médiumán átszűrve érzékelték – és rögzítették. S e mérőeszköz eredményeinek interpolációjából kapjuk meg ezt a különös tanúságot. Erre a reprodukcióra épül a film képi és hangzásvilága.

A sonderkommandós ugyanis olyan tanú, aki tevélegesen részt vett ebben a szinte megnevezhetetlen mozzanatban. Aki úgy vett részt a pusztításban, hogy pontosan tudta, ugyanez a sors vár rá is. (S éppen ez a halálos tudás menti fel a lealjasodás leegyszerűsítő vádját alól. Ő nem lágerparancsnok, kápó, aki a társai halálán keresztül túlélést remélhet. S akkor mégis miért vett benne részt? Nemcsak a gyilkosságban, de a testvér – vagy mint a Saul példája sugallja –, akár a saját képzelte, vagy valódi gyermeke legyilkolásában? Egy perc hosszabbítás-életért? Vagy valami másért, amit éppen a film próbál megközelíteni. Az a homályosan gomolygó valami hajtja, ami a sorstalanságot sorssá válthatja még az Apokalipszis katlanában is. Itt mutatható fel – mint egy áldozati ostya – „az ember mélye” (Radics Viktória esszéjének címe és esküvői ajándéka az álházasságért, amiért ily módon segítettem neki átjönni a „háborúba ájult Szerbiából”, és amellyel a *Múlt és Jövő* indult (*Múlt és Jövő Antológia*, 1988,)) Imre szerint a legjobb írás – addig persze a Sorstalanságról).

Ugyanis a sonderkommandós legfőbb tanúsága nem egy a náci rémtetteiről készült riportázs, hanem azt dokumentálja, hogy – ki az ember? Mi a határa? „Honnan jött”, és hová bukkott? S esetleg: „Hová tart”?

Éppen ezért, s ebből a szempontból mélyen igaz a film alkotói nyilatkozata, a *Saul fia* nem holokauszt-film. (Persze ezt elfogadva: akkor nem létezik ilyen kategória, mert, ha valami partikuláris, azt lehet, sőt: célravezetőbb rossz, vagy giccses műalkotásnak is meghatározni.) Ugyanis a holokauszt fogalmába eredendően beletartozik az egyetemeség, mert az ember történetének egy meghatározó fordulata zajlott le, az egyébként giccses amerikai tévésorozat címéből (1978) desztillált fogalommal jelzett történelmi és embertörténelmi fordulópontban. S ahogy nem holokauszt-film, vagy alkotás, úgy még inkább nem zsidó. Ezt akkor is el lehet és kell különíteni e néptől és vallástól, ha a holokauszt kizárólag a zsidókkal esett meg. Az Újszövetség könyvei tanúsága szerint pedig az egész kereszténység kialakulása körüli elbeszélés is zsidókkal esett meg, a kereszténység mégsem csak zsidó fogalom. Az egyedüli metafizikus elem a jelenség-sorban, hogy a zsidók – ezek szerint – hozzá vannak kötve

az emberiség nagy és egyetemes fordulataihoz. (Igazságosan leszűkítve: ez alatt a világnak az Európa s az európai kultúra befolyásolta részét kell érteni.)

Mindezért célravezetőbb nem történelmi fogalmakkal és terminológiával megközelíteni a *Saul fia* témáját, hanem teológiai-metafizikus rendszerbe helyezni. Ugyanis a sonderkommandósok érzékeltelátta világ az Apokalipszis, az emberiség történetében a második Apokalipszis világa volt – ők álltak olyan közel a pokolnak ehhez a roppant ünnepehez, mint a Jehosua ben Jozsef keresztje mellett a szomszédos keresztteken a latroknak nevezett „megfigyelők”. A sonderkommandósok szinte filozófiai emelkedettségét és apostoli felelősségét bizonyítja, hogy tudatában voltak – mint az evangéliumok lejegyzői –, hogy a tapasztalatuk döntő az emberiség emlékezete – s ezzel sorsa – szempontjából, s ezért mindenáron muszáj rögzíteniük és megkísérelniük a továbbadásukat. A kegyetlenségükben vakító élmények megérzékítése éppannyira volt a lehetetlenséggel határos, mint a „riport” olvasókhöz juttatásának esélye. Felesleges arra kérdezni, hogy ezzel személyesen mit kívántak elérni. A gyilkosok leleplezését, vagy pedig ezt a komor evangéliumot megírni az egész emberiség okulására? Az Auschwitz hamujában megtalált tekercsek tanúságok (nem véletlen megillának, azaz tekercseknek nevezik – amelyre a Tórát, de minden bizonnyal az újszövetség könyveit is írták, mint ezt a holt-tengeri esszénus iratokból is tudjuk, amelyeket ugyanazokkal a héber betűkkel jegyeztek le). Ilyen sonderkommandós tanúság Nyiszli Miklós könyve, s a megmenekült néhány sonderkommandós interjúvallomása – akiknek a tanúságához az apokaliptikus szerkezetbe csúszott porszem által jutott a világ: nevezetesen azzal, hogy a vártnál előbb értek a szovjet csapatok Auschwitz közelébe, s így maradt néhány tanú, mint Nyiszli Miklós vagy Primo Levi –, akik meg is írták Auschwitz utolsó, zürzavaros napjait, vagy a később Claude Lanzmann és Gideon Greif (*We Wept Without Tears*, 2005, New Haven, London) meginterjúvolta túlélők.

Noha a megillákat kiadták (lengyelül és franciául, s jómagam is szeretném magyarul – jiddis fordítót találtam is rá, meg is állapodtunk), a tekercsek igazi felfedezői. és kompilálóinak a *Saul fia* alkotóit kell tekintenünk, akár a Jézus történeteket pár száz év múltán a számtalan, a korszakban kavargó elbeszélésből kiválasztó, majd megszerkesztő három szinoptikus szerzőt, Lukácsot, Mátét és Márkot. A film alapanyagát ezekből az apró történetzilámokból állították össze. Egy igen kellemes élményből vett hasonlattal élve – akár a halászlé

léanyaga (lényege): a minden alapanyag összefőzéséből és átszűréséből. (A belé vetett történet-szeletről később.) (Itt lehetett meghatározó szerepe Clara Royernek, az akadémikus képzettségű kutatónak.)

Miért, mikor, hogyan és kinek a segítségével – kriminalisztikai alapkérdések – jutottak a *Saul fia* fiatal alkotói, az Apokalipszis kitörése utáni harmadik nemzedékből ehhez az anyaghoz? Mi motiválta őket a saját életükből és tapasztalataikból, hogy ezt a film-evangéliumot megcsinálják? E kérdéseket nem tudom, hogy feltették-e, mindenesetre nem találtam rájuk a választ a hirtelen tekintélyesre duzadt recepcióban.

(Erre kérdeztem rá magam is, a Ben Jehudában készített videóanyagban, de Nemes Jeles László kitért előle, azzal, hogy ilyen mély, tudatlattiba lehatoló válasza most nem hajlandó belemenni. A kamerámat úgy kapcsoltam vétel módra, hogy benne maradjon az izraeli feleség angolul feltett kérdése, akit tőlem függetlenül szintén ez a kérdés izgatott – nem lévén más választása, mint a magyar zsidó történelemben és gyúanyag-origópontjában, a soá történetében járatos legyen, de leginkább abban, hogy ez miért olyan lényegbevágó minden egyes magyar zsidó számára, akit oldalamon megismert. Már *Date* útján való első vakrandink alkalmával – talán mert provokációnak éreztem egészséges(nek hitt), holokausztmentes múltját, magamnak is érthetetlenül, csak a holokausztról, a bennünket, askenázi zsidókat megnyomorító kiszántás-történetről ömlengtem neki, a számára szintén oly érthetetlenül átnyújtott csokor virág társaságában – mihez kezdjen vele a keze egy ismerkedésre koncentráló találkozáson? – a könyvekkel kibordázott, S. A. Agnon regény címről elnevezett *Tmol Silsom* kávéházban, ahol félve, hogy elakadnak a mondataim, szinte vadul és leállíthatatlanul ömlött belőlem a szó – héberül!, hiszen ez volt az értelme az egész társkereső-csajozásnak számomra, hogy gyakoroljam, azaz: magamévá tegyem ezt a makacsul ellenálló nyelvet –, szinte barbáran szikrázó fekete szépsége és ignoranciája kompenzálásaként. Persze azonnal teljesen örültnek nézett – ebből az ítéletéből ma nem sokat adott fel –, de a következő találkozásunk alkalmát az éppen akkor megnyíló új Jad Vasém Múzeum megtekintésével kötöttem össze. Talán csak a pszichológus fejthetné meg, hogy miért, de ekkor döntötte el, hogy ez az örült pasi mégis kell neki, hogy aztán leküzdhetetlen makacssággal tegyen is ezért, amit persze meg is bánt azóta megannyiszor. Nagy kár, hogy nem tehettem fel a másik kérdését – már csak az Oscar-rally, esélylatolgatás okán is –, hogy mi a véleménye

az előző év Oscar-díjas *Ida* című filmjéről – rendezte Pawel Pawlikowski –, ami szintén holokauszt-témájú, közép-európai földön játszódik, s ami nemcsak megrendítette, hanem általa meg is tanult valamit belőlem, s nemkülönben a kihívásból, aminek meg kell felelnie majd Budapesten, ha visszaköltözünk.)

A sonderkommandós életből és helyzetből leszűrte esszencia (lé) a *Saul fia* hajtóereje, s nem a történet-szelete. S az ötlet, hogy a film vizuális struktúrája szerint – ez majdnem olyan kézenfekvő, de revelációsan újszerű, mint a szereplőválasztás – azt látjuk-éljük, amit a sonderkommandós evangélisták és latrok közül egy vagy egy-kettő láthatott.

Majdnem azt lehet mondani: ennyi. Ennyi a minden.

Még egyszer: 1. Az alkotók felfedezték, hogy a sonderkommandós tapasztalat az Apokalipszis egyik evangéliuma. (*Itt dönt el minden!*) 2. Összegyűjtöttek minden olyan eredeti tapasztalatot, amely sonderkommandós tapasztalatvilághoz tartozik. 3. Ezt a lehető legprecízebb hűséggel rekonstruálták. A hű visszaadásához tartozott a lehető leglogikusabb következmény, hogy a 21. századi vizuális evangéliumot csak úgy lehet megírni, ahogy az evangélisták látták, s azt egy személy vagy egy szűk csoport látásába kell sűríteni. (Ebben Kertész Imre evangélistát követték, s nem a szinoptikusokat, hanem inkább a jelenéseit vizionáló Jánost.) S ehhez hozzátettek egy igazi kvadrofón effektust – szinte érthetetlen, hogy miért ők először a filmtörténetben, amikor a kortárs zene szinte erről szól, leginkább Steve Reich, akinek a darabjai magyar megszólaltatásában, lásd: 180-as csoport, a film zeneszerzője, Melis László is részt vett, de ez tény, hogy nemcsak azt tartották feladatuknak, hogy visszaadják azt, amit a sonderkommandós látott, hanem azt az audiovilágot is, amit hallott. Ezért a lehető leglogikusabban megteremtették azt a sok nyelvből, de leginkább németből, jiddisből, lengyelből, oroszból (szlávából) és magyarból homogenizálódó Gyehenna-Bábel hangzásvilágot is, ami annak idején az arameus, héber és latin keveréke lehetett a Golgota-hegy körül meghasadt égboltú Jeruzsálemben. (Zányi Tamás hangmérnök nagyszerűen valósította meg ezt az elképzelést.)

A *Saul fia* nem egy történetre, hanem a megérzékített világ polifón dramaturgiájára épül. Ezért volt az első név-gondolat-émlékem és élményem a Corvin mozi bemutatója után: „Jancsó!”. Noha a Jancsó Miklós-i stíluselemek, a hosszú snitt és a stilizált táncmozgás nem igazán kimutathatóak. Éppen ezért, sőt: épp ennek ellenére dobol föl az azonosság rádöbbenése. Mert ez a film sem egy tör-

ténetet mond el, hanem a történet mögötti totális világot tárja fel, amely történetesen maga az Apokalipszis.

(Jancsó Miklóst ehhez képest kisebb fragmentumok érdekelték. Bár ő is akart csinálni egy Wallenberg-filmet, mert egy amerikai szponzor támogatást ígért rá, s amelynek a forgatókönyvírására felkért.

„Zsidó témák” sodortak a közelébe. Eszembe sem jutott, hogy egy ilyen nagy ikon és bálvány közelébe kerülhetek, de amikor hírért vettem, hogy Elie Wiesel *L'Aube* [*A hajnal*] című könyvéből forgat filmet – az íróval akkortájt mint *baal tsuva* [zsidó meg- vagy visszatérő] kezdtem levelezni. Jancsó Izraelben forgatta a filmet, amellyel akkor még a diplomáciai kapcsolatok a megszakadtság állapotában leledtek, ezért vettem egy lélegzetet, és Soós Mari [Budapest, 1948 – 2011, Budapest] [vele is csináltam filmet a zsidó '48-ról, amiben Röhrig Géza szavalta az első magyar zsidó költők verseit] *Városbújócska* [1985] filmje bemutatóján hozzáléptem, bemutatkoztam, s megkérdeztem, hogy hová küldhetném el neki egy írásomat, ami szintén Izraelt írja le – 1982–83-as „illegális” izraeli félévelemet. [„Balthazar Betlehemben”, később megjelent a *Valóság* 1986/7-es számában.] Egy hét múlva felhívott, hogy menjek fel hozzá beszélgetni. Először egy székelly szombatos auschwitzi történetén dolgoztunk, amiből nem lett semmi. [Hol vannak ezek a vázlatok, „Miki”, vagy „Juliusz” – Hernádi – „bácsi” hagyatékában?] A zsidóság és a holokauszt mindig is metafizikai dimenziókban izgatta, motívumai megannyi filmjében felbukkantak. [Ezeken végigmentünk, lásd: „A másság örök szimbóluma”, *Valóság* 1980/10.] Ilyen megváltás-, evangéliumi történetnek írtam meg Wallenberg magyarországi küldetését. [„A megváltó”, *Múlt és Jövő*, 1990/1., de ahogy most meggugliztam, a megírás ideje 1987 volt, a rendszerváltás mustja borra erjedése-forrása ideje.] Miután odaadtam „Miki bácsinak” a gépelt kéziratot – írógép, ez is egy lassan ismeretlen rekvizitum ma már –, nem sokra rá, egy reggel felhívott, hogy ez nagyon szép, ez körülbelül százmillió dollárba kerül. Ez a véleménye róla. Így sajna nem sikerült leváltanom „Hernádi Juliusz bácsit” a forgatókönyvírásban, mint becsvágyam volt, s csak egy *Kövek üzenete* című dokumentumfilmet csináltunk együtt, de a mellette eltöltött évek – *A Szörnyek évada* dramaturgiájának is felkért, ahol az volt a nagy ötletem, mind a három át- és átírt forgatókönyvről, hogy nem szabad leforgatni, de végig vele, egy vilában töltöttem az egész forgatás-happeninget – nagyobb és életre szólóbb iskolának számítottak, mint az összes egyetemem és doktorátusaim. Ezért,

ha filmről van szó: az számomra Jancsó Miklós neve és jelensége. Az ő szemén nézve és ítélve.)

Ki emlékszik a *Csillagosok, katonák* (1967) történetére? Akár a vetítés alatt, vagy után is, a bonyolult ide-oda vágatásokra, tizedelésekre – azonban a képekre, a világtörténelmet átíró fordulat dinamikája megragadására annál inkább, s nemkülönben a sortűzekben elbukó katonák fölött Kozák András tisztelgésre emelt kardjára – mint Röhrig Géza felejthetetlen mosolyára a lengyel paraszt pajtájában – mindezek bekerültek egy élet „látásába” azonnal és örökre.

Azonban a *Saul fia* nem egy nagy történelmi, hanem egy metafizikai és teológiai fordulatot ragadott meg. Ez egyenesen következett a hely szelleméből, Auschwitzból s pluszban a különös szereplők kiválasztásából. Minden más film – ahol németek, nem németek és zsidók ellentéte vagy dinamikája került az ábrázolás homlokterébe – megmaradt a második világháború, vagy megengedem: a holokauszt témakörében. Mivel a sonderkommandós tapasztalat reprodukálása építette fel a *Saul fia* világát (és nem történetét, mert ezt egy film már megtette – *The Grey Zone* [*A szürke zóna*], 2001, rendezte Tim Blake Nelson –, egyébként szintén Nyiszli Miklós könyve alapján, amelyet fel is tüntet a film főcíme is), ezért láthatta, s ábrázolhatta a második világháború és a „zsidók ellen viselt háború” (a holokauszt) maszkja alatt megmutatózó igazi embertörténeti eseményt: az Apokalipszist. A film nyelve és kifejező ereje, csak azért, mert hűen és minuciózusan igyekszik visszaadni a sonderkommandós láthatta világot (elég a magyarul több kiadásban is megjelent Nyiszli Miklós-könyvet elolvasni, melyet viszont e film nélkül nem olvashattuk volna annak, ami, ezért ajánlom most újraolvasni), minden különös forgatókönyvírói-rendezői koncepciótól függetlenül (nagyon el tudom képzelni, hogy nem is volt ilyen tudatos asszociáció) a *János jelenései* csodálatos borzalma világát idézik fel, ugyan huszadik századi díszletekben, de mégis oly döbbenetesen kortalanul. (Ezt a jelenséget elemeztem Ámos Imre utolsó éveit művészetében – és történetesen utolsó munkáiban, ami a *János jelenései* 12 lapos illusztrációja kapcsán – azt a két Apokalipszis közötti stiláris ívet, amely egyszerre volt autentikus és modern Jehosua ben Josef és az ő idejében –, mert az Apokalipszis témája nem a történelem, hanem az ember, amely e kétezzer évvel egymástól elválasztott korszakokban ugyanolyan kihívások elé nézett. *János apostolnak Mennyei jelenésekről való könyve*, Ámos Imre rajzaival, 2002, és az 2013-as Chagall–Ámos MNG kiállítás katalógusa.)

Éppen Ámos Imre és Radnóti Miklós történeté-

ből – akiknek számtalan lehetőségük volt kitérni a sorsuk elől – tesztek hozzá a sonderkommandósok motiváltságához valamit magamban, Lehet, a sonderkommandósokat a tanúnak levés sors-betöltése motiválta rettenetes munkájuk elvállalására, közvetlen a haláluk előtt, amelynek körülményeit előbb alaposan ki is ismerhették. Hogy a saját haláluk értelmét a tanú és megörökítő szerepben találják meg. Ezt a funkciót, motívum-sort fel is használta a film, az ama három sonderkommandós fotó készítése jelenetében, s a tekercek elrejtésében. Ha én írom a forgatókönyvet – a magam élete háttérével, hiszen riporter és író voltam –, erre tettem volna a hangsúlyt. (És szintén nem a sonderesek lázadására, amelyet Saul ugyanúgy elvet, mint a tanúságban emberi értelmet találás menedékét.)

„A film (ahogy Jancsó Miklós szokta volt mondani tömören összefoglalva mestersége címerét): kép”. Éppen ezért vehettem észre az összefüggést a Biblia első és utolsó könyve között: mert az Apokalipszisben feltör-csendül a *Genezis könyve* megütötte elemi erő, s az elemek születése.

(Az egyik elem, ugye, a víz. Az előzőekben elmondattak igazolására – nevezetesen, hogy a megkutatott, reprodukált, sonderkommandós látta világ csinálta meg magát a filmet, s benne az alkotók „csak” eme evangélium kompilátorai voltak, hogy többszöri Auschwitz-járó létemre – lásd: „Nyírfaligeteskék földjén”, *Múlt és Jövő*, 1995/3. – nem tudtam, hogy Auschwitz mellett folyik a Visztula egy mellékága, s úgy néztem a film két fontos, s különösen az utolsó rész vizes jelenét, mint az alkotók tudatos Genezis-Apokalipszisre utalását. Nyiszli [s talán Primo Levi] újraolvasásából derült ki, hogy az eredet-történetben is van szerepe a víznek – de ez csak megerősíti bennem az alkotók helyes és ösztönös reprodukciós választásának már-már misztikus eredményét. Persze a másik elem – ha már e zárójelben vagyok – a föld, a növények zöldje, amely oly fantasztikusan tárult fel a film utolsó képében, mint egy Beethoven-szimfónia, a fojtó-füstös légervilág után a film utolsó képében – feltételezem, ha nem is a nagy magyar Alföldön, de Budapest környékén felvéve. Ez a zöld az igazi terepen engem is lenyűgözött – lásd a riportom címét is –, hogy ott, Auschwitzban, a komor emlékpompájú helyen lehetséges a zöld, él a természet, sőt: ezt a zöldet láthatták az utolsó útjukon a gázkamrába menők: „Zöld. Zöld, zöld, zöld, ezt suhogják, zizegik, zúgják a levelek. A sétánynak mondható, kényelmes utat szétágazó lombos nyírfák szegélyezik, törzseik között vadvirág és sűrű fű tenyészik. A földből és a gazdag klorofilbozsgásból fölcsapó erős illat kitisztít. Nyugtat. Vár. Hív. Befogad.

Csend: bársonyos. Finom. Ernyesztő. A sétány kavicsos felületén egy-egy kedves pocsoló, keréknyomban megült friss esővíz készletet kis kerülésre. Patakocskák csobog párhuzamosan, majd elénk vág, s csinos gerendákból összeácsolt hidat kínál az átkelésre. Darabka tisztás, majd ismét a zenélő, beszélő koronájú erdőcskéken keresztül visz az út. Kilométereket lehet haladni, s csak ez a biztató zöld hömpölyögés fogad mindenütt. Liget, amely magába szippantó fenségével a pihenést, békét delejezi. Liget, amely túl van a világon: itt a földön a túlvilág. Liget. Így hívják lengyelül is: nyírfaligetecske. Az útba ösvények futnak bele vagy ágaznak ki belőle – nyílascskák mutatják, milyen céllal, mely helyekre vezetnek, mielőtt belevesznének a magától is megilletődött vegetáció ünnepélyességébe. Ahogy a halál utáni életről, úgy az útnak e szakaszáról sincs emlék, híradás. Az érzésről, a tudatról, amely akkor itt végighaladt? Ez a harmonikus, nyugtató zöld kifejtette elringató hatását? A zöld hívás-ringás folytatódott-e az anyaöl emlékével, amely egyszerre pecsétje kezdetnek és végnek? S a kettő közötti út értelmére milyen választ adott itt és akkor a kérdező? S mert nincs hiteles emléke: időtlen. Emléknélkülisége is az örök képzelet homályába vész, akár a halál utáni életről való tudás. A nyírfaligetecske (ismertebb német néven: Birkenau) a zöld rengetegben egyszer csak folytatás nélkül megtorpanó sín párnánál kezdődik. Eddig az állomásig szólnak az emlékek. Tovább nem. Ezen az úton haladok hármassal konzulunkkal és feleségével a helyig, ahol négy márványtömböcske s beléjük vésve négy különböző nyelv szavai próbálják utolérni az arcokat, amelyek erről az útról nem hagytak ránk emléket. Ez a négy különböző nyelv a lengyel, a héber, a jiddis és az angol. A konzul azon munkálkodik (s ezért is hívott ide mint kezdeményezését támogató újságíró), hogy legyen itt egy ötödik gránittömb. S egy ötödik nyelv. A magyar. Az emléktömböket egy épület romjai mellé emelték. (Azért maradt ránk romállapotban, mert létrehozói és működtetői, noha más pozícióból, szintén az emléknélküliség fenntartásában s az emléket kontextusába helyező kérdések megválaszolatlanságában voltak érdekeltek.) Ez volt az auschwitzi táborrendszer első krematóriuma. Később, amikor modernebb és nagyobb teljesítményű halálgyárakat állítottak termelésbe, ez a kis egység szüneteltethette a munkát. Csak akkor vették újból elő, amikor megérkeztek a magyarok. Olyan – közel félmillió – tömeggel kellett rövid idő alatt megbirkózni, hogy egy ilyen elavult technológiájú, de még működő üzemet sem hagyhattak kihasználatlanul. Ezért bizonyos, hogy magyarok, magyar haza szülöttei vitték magukkal

itt a „nagy utazás” tapasztalatát. Ezért volna illő – így konzulunk –, ha itt magyar nyelvű tábla is szembenézne a mezővel. A – most még egyelőre – négy tömb az egykori krematórium alapját pontosan megrajzoló rom és a liget külső peremén, a legkülső körön helyezkedik el. Innen széles, sötétzöld fenyvesekkel kísért sápadt mező indul, emelkedik a horizont határáig. A zöld éjszakában fehér Dávidcsillagok távolodnak, mint a fönti égen a Tejút csillagai.

És belesimulnak a nagy, zöld emlékezet tompa végtelenségébe.”)

(Ha ezt ottlétnek lehet nevezni, Auschwitzban először anyámmal jártam az általános iskola és a gimnázium közti szünidőben. Felvettek a kalocsai I. István Gimnáziumba, s ami a lényegesebb, a város Hunyadi Sándor Fiúkollégiumába. Megkaptuk a listát, mit kell egy kollégistának a „ládájában” magával hoznia. A sportcipő, „pionyrka” [traktorkerék talpú, félmagas szárú bőrcipő], tréningruha, „Cseszkóban” olcsóbb, és egyáltalán: van! – atyám befizetett bennünket egy Pozsony–Krakkó útra, Pozsony a vásárlás, Krakkó a szórakozás-világlátás helye és alkalma felkiáltással. Először voltam külföldön – Pozsonyban ugyan lehetett magyarul beszélni, de amikor anyu kérése ellenére kierőszakoltam, hogy egyedül megnézhessem az olyan varázslatos vonzással kiplakátolt Beatles-filmet [*A Hard Day's Night*, 1964], mert ott valamilyen okból előbb adták, mint nálunk, majdnem megverték, amikor magyarul kértem a jegyet, s ez egy kicsit csökkentette a varázslatos élményt. Krakkóban fizetővendég-szobában szálltunk meg, az ottani turistairroda közvetített ki a vendéglátónkhoz. Jókat mulattunk, mert a magunkkal hozott teát – azt tudtuk előre, hogy muszáj lesz – a háziak kicserélték plantateára, és eszméletlenül elcukrozták, hogy ne vegyük észre a különbséget, amikor reggel beadták nekünk. A látnivalók után – Wawel, galambtetés a Ryneken – maradt még egy napunk. A háziakkal is értekezve, két attrakció kínálta magát Krakkó környékén, a wieliczki sóbányák és Auschwitz. Ez utóbbinak számomra csak az a hírértéke volt, hogy ott a németek valami igen kegyetlen dolgot hajtottak végre a II. világháborúban. S nekem, világlátott embernek – újságíró fiának, aki maga is az akar lenni – látnom kell. [Egy igazi önéletrajzíró most megkeresné – honnan? – az 1964-es tanév 8. osztályos történelemkönyvét.] Anyám csak a sóbányákat hajtogatta. De én gyermeki [?] agresszivitással csak a magam programját hajtogattam. [Mert „őszinte ember voltam”.] Zárás előtt fél órával érkezünk komoly vitáink után az *Arbeit Macht Frei* feliratú kapuhoz, ami akkor a szerény múzeum bejárataként

is szolgált egyben. A mamám nem ment be, lerokkadt, azt hiszem, egy árokpartra, és zokogásban tört ki, ilyet soha eddig nem tapasztaltam tőle. „Mit kell itt zokogni?” Kicsit vigasztaltam, s magára hagytam, mert ha a kiveszekedett zsákmányomnak – a látni- és tudnivalónak – lőttek, pedig már akkor is, így idézi fel nekem most az emlékezés, megéreztem, hogy egy percre sem szabadott volna magára hagynom. [Talán az akkori kamaszban is felébredt, az azóta is változatlanul üldöző konfliktus, az érzelmi életem és a professzionális kíváncsiságom között. Ama különbségtételre képtelenségem az ún. élet és irodalom között.] Nem is kértek jegyet az akkori egyszerű kis múzeumban, mert már alig volt néhány perc hátra a látogatási időből. Gyorsan szaladoztam a barakkok között, amelyeket már addigra bezártak. Nem értettem az egészet, mi itt a látnivaló? Valamit látni, tapasztalni akartam a helyen, amiről csak azt tudtam, hogy nevezetes, de erőfeszitésemet nem koronázta siker. Hiába futkostam össze-vissza, semmit nem vihettem magammal innen. Vissza anyuhoz, a könnyeit szárogatta. [Persze csak utólag, hosszú évekre rá tudtam meg, hogy egész rokonságát az apai ágról, vele egykorú unokatestvéreit, akikkel együtt nőtt fel: a pomáziaikat, itt pusztították el.] Nagyon rossz hangulatban vergődöttünk haza. Hamarosan kicsaptak a nagymamámhoz és a nagynénémhez, tőlük tudtam meg, hogy anyu kórházba került, „az idegeivel” – mint attól fogva sokszor –, és nem szabadott volna ragaszkodnom ahhoz az utolsó napi kiránduláshoz. Mindez csak most emelkedett tudatfelszínre az emlékezet hínárjából, a *Saul fia*-napló emlék-főszikasztó írása nyomán, de kár, hogy nem egy évvel előttről, amikor még valamilyen módon bocsánatot kérhettem volna mindezért.)

Az apokalipszis szereplői: az elemek, valamint bennük homogenizálódva a Jó és a Rossz küzdelme, a világ elviselhetetlenségig tobzódása a Rosszban, mely megszüli a Messiást. Az emberek is elemekként viselkednek ebben a viharban, személyiségük feloldódik az elemek harcában. A *Saul fia* – én még nem láttam ilyen érzékletes ábrázolását – képes volt megjeleníteni e roppant küzdelem vihartölcsérét. Ebben nagy szerepe lehetett a 21. századi fikm-kultúra valóban thrillereken és szörnyfilmekben nevelkedett, s azt a látásba felszippantó filmnyelvének, de alighanem Auschwitz folyamatos, az alkotókat megérintő kisugárzásának is.

(S persze a film nagyszerű operatőrének, Erdély Mátyásnak – a Jancsó-kör seniorja, Kende János tanítványának. Ahogy Kende János büszkén mondta nekem a rendszeres könyvveti találkozá-

sunkkor, mert kifejtettem neki, hogy mennyire fáj, hogy „Miki bácsi” nem láthatta ezt a filmet, de ki-tárgyaltam volna vele, s elmondtam volna neki a magam tanítványi csüggésével, hogy a *Saul fia* szerintem az ő munkájának felemelő folytatása. Erdély Mátyást nem ismerem személyesen, csak – ahogy Nemes Jeles László esetében a családját – a nagyapját, a 70-es, 80-as évek magyar avantgard papáját, s ezért szociográfusként elgondolkoztat, hogy ebben a rendkívüli filmben hogyan tört fel, pontosabban folytatódott és összegződött az általam „halott arcán növekvő szakáll”-ra emlékeztető [*Kortárs*, 2000/8-as szám, azonos címmel, Budapest, 2001] magyar zsidóságnak már harmadik nemzedékében is – rendkívüli tehetségekben. A rendkívül sokműfajú Erdély Miklós [Budapest, 1928 – 1986, Budapest] egyébként 1979-es *Verzió* című filmjében először vitte filmre a magyar zsidó történet egyik origópontját, a tiszaeszlári drámát, s erről nem sokkal a halála előtt így nyilatkozott Antal Istvánnak [*Múlt és Jövő*, 1990/1]: „Egy tisztázatlan réteget akartam megbolygatni és a felszínre hozni, mert a Bibliában van egy mondás, hogy ami a sötétségből a napvilágra kerül, az többé már nem sötétség, hanem világosság. Tehát valamit megismerni, az a megismerés tisztázó folyamatával azonos.

A: A hulla gyönyörű uúsztatása?

E: Ez is egy alapkép. Amikor elhatároztam, hogy a filmet megcsinálok, ez a kép rögtön megjelent. A Tisza Magyarországon vad, bánatos, kissé elhanyagolt folyó; a magyar néplélek kifejező metaforája. A Tisza szabályozásának problémája úgy is megközelíthető, mint a felettes én szabályozó szerepe. Amennyire szabályozatlan, annyira szabályozatlan a magyar néplélek is. És egy kicsit Kelet-Európa. Persze társadalmi értelemben. Ebben jelenik meg a hulla, amit ennek a víznek a szeszélyessége, indulatossága, levegőssége – ugyanis nagyon levegős és nagyon-nagyon kopár és keserű is ez a vidék – sodor. Erre én ráraokom a zsidó jajgatást. Két keserűséget préselek egymás mellé. Olyan erősen, hogy tulajdonképpen eggyé válnak. A kelet-európai népek indulata és a zsidók fájdalmas panaszkodása komplementer viszonyba kerül egymással. Az volt a nagy ambícióm, hogy ez egy színné váljon. Hogy a magyar Tisza felett szóljon a kaddis ima.

Végighallgattam az összes ilyen jellegű zsidó dalmot, és ez felelt meg a legjobban. A kaddis a halottakért való ima. A gyilkos indulatokért és ezek áldozataiért szól a kaddis. Az a fontos, hogy ez speciálisan magyar térben hangozzon el.

Sokáig kellett keresni a megfelelő tiszai helyszínt. Persze itt a folyó időfunkciót is hordoz. A

folyó évezredek óta mindig az idő metaforája volt...)

Tűz-víz. Halott-gyerek, Szűz és ártatlan természet – megalázott-elhasznált természet: korom, füst. Ezek az apokalipszis díszletei, ebben bogárzanak, hánykolódnak, emésztődnek az Auschwitz-univerzum emberei is, mint atomok, mint a a friss és elhasznált anyagok hasonló természetű összetevői a nagy elemek összecsapásában. Ez a sűrű (jancsói) mozgás a kerete a *Saul fia* történetének – írathatná az újságírói rutin –, pedig ebben a filmben szerencsére éppen fordítva van: a történet a keret, hogy ezt az emberek érzésein, megfontolásain felülemelkedett Apokalipszist lássuk. A filmbeli Saul figurája és története szemével.

Saul/Géza egy auschwitz-i *flaneur*. Ahogy Jancsó *Csillagosok, katonák* című filmjében az internacionalista önkéntes László/Kozák András is az, és nem is akar több lenni. Saul azonban annál inkább. Nem tudom, hogy ezt jól meg lehetett volna csinálni. (S persze azt sem, hogy milyen forrásból, ihletésre s a két forgatókönyvíró közül kinek az iniciatívájára született meg a figura és a flaneurség ürügye, azaz története – pedig nagyon érdekelne, ezt sem kérdezte senki.) Mint köztudott, a filmben egy gázkamrát túlélő fiúban – akit nem lehet megmenteni, ugyanis egy náci tiszt injekcióval megöli s boncolásra kéri, mert a különös, a gázméregnek ellenálló szervezet érdekli (Nyiszli leírja a történetet, amely eredetileg egy lánnyal esett meg) – a saját fiát véli felismerni (miközben az sem derül ki, hogy egyáltalán volt e saját fia), és abban leli embersége megélését és fölmutatását, ha zsidó szertartás szerint eltemeti, s nem engedi át a zsidó törvények szerint tilos felboncolásnak, s majd azután az elégetésnek – a testek sorsának e helyen, amely sors beteljesítésében maga is aktívan részt vesz – annak a tudatában, hogy ez van kimérve az ő földi porhüvelyére is. Itt megint meg kell ismételnem, hogy a *Saul fia* legfőbb erénye a döbbenetes és 21. századi eszközökkel megvalósított reprodukció, amely az alkotók döntéséből, de attól függetlenül hozta létre az Apokalipszis e újszerű, audio és vizuális megtestesülését. Maga a történet (ama halészlebe dobott halfilé) azonban nem azzal lóg ki ebből a sűrű keretből, hogy fikció, hanem azzal, hogy ellentétben a keret-tartalom fikciójával, nem adekvát elemekből épül fel.

Ugyanis a halottért elmondandó *kaddis* imához nem rabbi kell, hanem a minjan, azaz az egész zsidó népet jelképező tíz zsidó férfi, akik a sonderkommandós tanyán bőven rendelkezésre áll. Sőt: a rabbi (jelentése: tanító) nem szakrális személy,

mint a keresztényeknél, hanem egy vallás dolgaiban járatos személy, akit a közösség vagy más tanítók elismernek vallási vezetőjüknek. Ama jeruzsálemi Szentély elpusztulása óta a zsidóságnak nincsenek papjai. Akkor is csak a szent helyhez, a *Har a Habait*hoz, vagyis azon a sziklán épült Templomhoz, ahol Ábrahám majdnem feláldozta Izsákot az Egyetlennek (ma Omár mecset van a helyén) tartozó kegyhely kiszolgálói voltak. Csak a modern korban, keresztény, főleg protestáns mintára osztogatnak rabbidiplomát, az orvosi vagy jogász végbizonylatokhoz hasonlóan, de ennek nincs szakrális jelentősége, különösen az arameus nyelven írt és mondott kaddis elmondásánál. (A tíz felnőtt zsidó együttlétének annál inkább – amelynek kiállítása egyébként a mai Budapesten is gond, amit éppen a már nem kérhető bocsánat mozzanatában, anyám halálakor is megtapasztalhattam.) Nem is merem megmondani, felhatalmazásom sincs rá, hogy a filmhez milyen közeli személyhez tartozó szájából hangzott el e kifogásra, hogy Saul *neológ* zsidó, ezért nem tudta mindezt. Aki Ungvárról származik és Ausländernek hívják, az – ehhez nem kell különösebb történelemszociológiai ismeret – kapásból nem *neológ*. S azért sem, s ez fontosabb ismérvi, mert Röhrig Géza nem *neológ*. Ugyanis a „*neológ*” kifejezésnek van valami felületes, vagy inkább felhígult konnotációja. Pedig, ha valami, az nem jellemző Röhrig Gézára, sem emberi-művészi, sem – ez életének hangsúlyos része – vallási életére. S hát nem utolsó sorban: azért rá kell nézni magára a filmre: látványban és viselkedésben, ez lenne egy *am horec* *neológ* attitűd? Ahogy mozog, ahogy a kezét, a halott érintése előtt megmossa? (Géza vizsgafilmjére nem emlékszem, sem a címére, sem a történetére, csak arra, hogy zsidó temetőben játszódnak. A *Honvág*y című filmünk utolsó versjelenetét is egy halottasházban vettük föl.) (S ha tényleg lenne egy olyan *neológ*, aki nem tudja, hogy nem rabbi, hanem tíz felnőtt zsidó férfi kell a kaddis elmondásához – hiszen a *neológ*oknak is vannak halottaik, akiket ugyanolyan rítus szerint temetnek el, mint az ortodoxokat, mert nincs több zsidó vallás, csak különböző egyházi csoportosulások, igaz, egyedül Magyarországon ama „végzetes szakadás” (Jakov Katz kifejezése), az 1867–68-as „egyház” (közösség)szakadás óta van ilyen elkülönülés – de talán csak valaki megmondhatta volna a filmben is a hősnek, vagy előbb a forgatókönyvíróknak, hogy a remekül kiválasztott „flaneur” pozíciónak ez a kiindulás okafogyott, pláne hogy a társakat mindez annyira zavarta, s mindenféle indokokkal próbálták is lebeszélni egyéni kalandjáról.

Az eltemetés motívum is erőltetett. Nem is a va-

lóság vagy fikciós „igazsága” okán, hanem teológiai szempontból. Abból a fölfogásból, ami a film legfőbb erénye – mert engedi magát vezetni a hely és az esemény szellemétől. A hely, Auschwitz földje, az emberi történelem „sötét lyuka” (*black hole*, Sidra Ezrahi kifejezése), amit oly jól megérezkít maga a film, nem lehet olyan föld, ami végső nyugalmat ad – ez a zsidó vallásban a Messiás eljövetele koráig tart, ezért is váltják meg a zsidó temetőben örökre a nyughelyet. Auschwitz, ha lehetne is talpalatnyi földje, ami hasonlít az elemhez, ami elrejtethet egy humuszodásnak induló emberi testet, azaz: amit a hétköznapi nyelvben/fogalomban: földnek tételezünk: teológiai értelemben mégsem az, hanem a pusztulás hamuja – amelyet egyébként oly valóban is látunk –, az egyedüli hely, ahol nem lehet a feltámadást várni: azaz embert eltemetni. (A hamuba elrejtteni a tanúságot, mint azt Nyiszli leírta, vagy ahogy ez a valóságban meg is történt, azt igen – és éppen ez a hamu hatványozza meg a tanúság értékét, mint a *Bori notesz*ét Radnóti Miklós testnedvei.)

Ugyanis a *Saul fia* nem egy auschwitzi Antigoné, mint az oly kézenfekvően adja magát az értelmezésre, még akkor sem, ha akár maguk a forgatókönyvírók nyúltak volna tudatosan ehhez a toposzhoz.

Ugyanis a sonderkommandós tapasztalat és drámai helyzet nem görög, hanem zsidó tragédia! Az európai kultúra közhelyszerűen emlegetett „zsidó-keresztény”, vagy „zsidó-görög” alapjainak össze-tevői itt még világosan elkülönülnek a kezdeteknél, s a *Saul fia* anyaga a bizonyíték rá: nemkülönben a végzeteknél is. A görög tragédia emberek és az emberi társadalom konfliktusaira alapozódik – és ha az istenek is elő-elő fordulnak bennük, ezek antropomorfizált szereplők, hiszen a görög isteneket az ember teremtette a maga képmására, ellentétben a láthatatlan és ábrázolhatatlan zsidó egyistennel, aki az embert s az egész világot teremtette. A görög tragédiában az ember alkotta politikai és társadalmi viszonyok és erkölcsök konfliktusai feszülnek egymásnak, s hajtják előre a cselekményt, míg a zsidó dráma – amely éppen ezért nem igen alkalmas színpadra, annál inkább filmre – metafizikus erőterben, Jó és Rossz küzdelme forgószeleiben kavargó, vagy inkább beszélődik el, ahol az ember mint porszem két ellentétes erejű roppant porszívó között sodródik, s próbál megállni a talpán – s bizony, erről az emberről senki sem állítja az isten közelsége okán sem, öntelten, hogy „Sok van mi csodálatos, de az embernél nincs semmi csodálatosabb”. (Jeles András megpróbálkozott – egyébként hasonló alpanyagból főzve – naplót és Claude Lanzmann-intervjúkat feldolgozva – e metafizikus tapasztalat

megragadása színreállításával [Auschwitz működik, író-rendező: Jeles András, zene: Melis László, játszó: a Kaposvári színiiskola harmadéves növendékei, Bálint ház, 2012], s az igen gyötrelmesen nézhető és felfogható, de katartikus levertséggel „megajándékozó” produkció igen egygyökerű a *Saul fia* összhatásával – s mivel nem alkalmazott főszereplőhöz köthető narratívát, vegytisztábban elemezhetette az Auschwitz-szindróma elbeszélhetetlen elbeszélését.)

Miért ne lehetne elbeszélni egy zsidó történetet a görög tragédiák struktúrájában, hiszen a zsidók is emberek (később, akikkel a tragédiák megtörténnek: európaiak), s ennél fogva akár maguk is „csodálatosak”. Semmi akadály. Csak nem Auschwitzban! Az oly kivételes hely szelleme ezt ugyanis nem engedi meg. Ez a hely az emberiség nagy Armageddonja (héberül : Megiddója – e bibliai hely s romváros melletti kibucot választottam a legendája miatt 1982-ben, amikor fél éves észak-afrikai, majd egy újabb fél éves európai kóborlás után egy fillér nélkül Izrael földjére léptem, a tel-avivi kibucközponthoz, amikor a fogadó tisztviselő fölsorolta a helyeket, ahol „volontereket” várnak mezőgazdasági munkára fedél, ellátás s egy kevés heti zsebpénz fejében, noha eredetileg egy galileai, tenger melletti, halászzal foglalkozó kibucot szerettem volna kikapni, szintén a KÖNYV, noha a második része, vonzásában). Itt, Auschwitzban, lehet, egyedül ezen a helyen a világon, nem működik az emberek megszervezte társadalom keretei között játszódó elbeszélés, mert itt „Auschwitz működik.” Antigóné Kreónnal, az arccal és érvrendszerrel (állam-rezonnal) rendelkező karakterrel száll szembe egy eszme nevében, s emelkedik erkölcsi magaslatra. Azonban a „működő” Auschwitz nem egy kisfiút nem enged eltemetni – e helyen fel sem merül a temetés gondolata, mert ezen a drámai helyen égetnek, kivétel nélkül. Itt a pokol, vagy az Apokalipszis tüzei égnek és emésztenek, alakítanak át minden élő füstté és hamuvá, s ennek nem ellenpólusa a földi (polgári, vagy vallási) temetés, valamint itt az emberi társadalom erkölcsi normái sem működnek, vagy inkább: föl sem merülnek – ezért volt értelmetlen minden sonderkommandós ilyen erkölcsök alapján való megítélése, s azért volt oly újszerű a figurájuk középpontba állítása. „A zsidó tragédia”, az ember tragédiája (Jeles András ezt filmre vitte, egy szeniális ötlettel, gyerekekkel játszattva el a tragédiát – *Angyali üdvözlés*, 1984–, s ha még a zárójelben maradhatok: ez a *Bánk bán* mellett a leginkább magyar nemzeti színjátéknak azonosított dráma volt megtalálható – egyéni tapasztalataim szerint – minden izraeli intellektuális érdeklődésű magyar zsidó

házában. *Az ember tragédiájának* több héber fordítása is létezik, persze az igazi Avigdor Hameirié [Ódávidháza, 1890 – 1970, Tel-Aviv], aki első világháborús hadifogsága alatt fordította le, s ezzel a hóna alatt érkezett 1921-ben, az akkori „jisuvba”, prae-Izrelbe, mint egy hozománnyal, s a legnagyobb bánata volt, hogy – a mai napig – nem játszotta a *Habima*, a később Izraeli Nemzeti Színház-zá fejlődő teátrum, noha már 1922-ben megjelent könyv alakban a Szentföldön.)

A zsidó tragédia főszereplője Isten, a Sátán valamint a megváltást ígérő és beteljesítő Messiás. Csupa megfoghatatlan, ábrázolhatatlan (sőt: kifejezetten ábrázolni tiltott) eszmei sűrítmény. Benne az eszméknek és ösztönöknek alávett embernek nincs főszerepe – szabad akarata arra korlátozódik, hogy felismerje a nagy szellemi erőterek természetét és valamelyikhez csatlakozzon. A zsidó dráma/tragédia a Biblia két könyve epikus elbeszélésébe van ágyazva és szétszórva, a *Genezis* könyve erős kezdése és a lezáró *János jelenései* között – főleg a *Proféták könyve* [Neviim] adja a gerincét, s az evangéliumok utolsó traktátusai pedig a lezárását. Auschwitz elbeszélése – epika és dráma egy egységgé lenyegítve – ebbe a sorba illeszkedik – egyenesen a János jelenése könyv folytatásaként. A kereszténység lett judaizmus – éppen a görög tragédia hatására is, hiszen az evangéliumokat írók át voltak itatva ezzel a másik nagy kultúrával, nem bírták elviselni az emberi szereplőtlenység terhét, s ezért alkották meg, mint egy könnyített változatként az eredetileg e nagy eszmék viharában tépelődő, s mivel szereplő, ezért valamilyen módon megragadható, ábrázolható Jehosua ben Jozsef alakja köré épített legendáriumot, amelynek azért a drámai szerkezete megőrzi a zsidó tragédia alapelemeit – ahogy a 18. századi haszid legendavilág szintén ember és Isten közvetlen párbeszédére építő mondafűzérét is.

A *Saul fia* döbbenetesen sűrű atmoszférájának kerete és vékony tartalma közti eltérést mégsem érzem autenticitás-hiányosnak. Röhrig Géza miatt. Mint egy haszid legenda, amely úgy közelít mindenféle értelmetlennek tűnő kacskaringón keresztül az elbeszélés értelméhez, és aztán a csattanó során visszafelé világosodik meg, hogy minden értelmetlennek tekintett kitérőnek teleologikus célja volt, úgy volt a *Saul fia* keletkezéstörténetének lényeges eleme, hogy a Saul szerepre kijelölt francia színész gázsija elvitte volna a film egész költségvetésének a felét. Ugyanis nem tudom elképzelni, hogy egy színész – mert Géza, mint tisztáztuk nem az – hogyan tudta volna átlényegíteni-hidalni a film világtörténelmet megérezkítő atmoszférája valamint azt

hordozni kívánó sztori („thriller”) talapzata közötti szintkülönbséget. Azonban Géza – a kezemre csapok, ha azt írnám, játéka, vagy szereplése! – póztalan részvétele mégis átvitte – „fogában tartva a Szerelmet a túlsó partra” – a filmet a művészi beteljesülés felé. Ugyanis ez az enyhén szólva is problémás rabbi- és sírhelykereső auschwitz-i flaneurség dacára az ő jelenléte (*Jelenlét I, II, III* – Jancsó Miklós etűdjei Olaszliszkán, a „Magyar siratófalnál” éppen ezen a a pusztta lét-dramaturgia alapon volt képes egy egész – igaz, pusztuló – világot teremteni), mégis átegyensúlyozta a filmet a dramaturgiai szakadékon. A jelenléte mögött ugyanis a nem olvasott, hanem az archetipikus haszid (jámbor) életfelfogás és tartás áll, amely innen, a közelemből: a Júdeai pusztába – ahová az ablakom néz – kivonult csoportok göcsörtösen konok hitéből ered, és titkos „igazak ivadékain” öröklődött, s ezek szerint öröklődik tovább, akiknek elszánt meggyőződése, hogy az imájuk, istenes életük és az Istennel való párbeszédük válthatja meg e világot az igazságtalanságból – amely egyedül Isten teremtményéből, az emberből ered. Ők a szelíd, kivonuló Messiás-kereső és váró lázadók, az eszmék elintézményesülései és tömegesedése előtt, illetve azok ellen. Ennek az eredeti (az esszéus iratokban dokumentált) haszid világképnek és kisközösségi szellemnek semmi köze a mai folklórhoz, klezmerhez a zsidó kulturális fesztiválok ál- – mert soha nem volt élményekre nosztalgiaival tekintő – gesztusaihoz. Hanem ez az eredetében közös gyökér- és nevező, ezért a legkisebb közös többszörös, a kereszténység (vagy inkább: Jézus-hit) és a zsidóság között. Amit Martin Buber folyamatként írt le, nevezetesen, hogy a zsidóságban két forradalom zajlott le: a kereszténység és a haszidizmus. Géza ilyen archetípus (költő/próféta), ezért lehetett képes a jelenlétével a filmnek evangélikus aurát kölcsönözni.

(Szerintem a Cannes-ra és az azt követő médiahaknira növesztett szakáll – soha nem volt neki, maximum borostája – mindehhez nem tett hozzá, sőt. A maga természetességében, a kerek okulárával – tanú rá az internetre is felkerült portrém róla, amit egy *Saul fia*-forgatás szabadnapján készítettem róla egy titkos sütizés alkalmával – tíz kilót kellett fogynia a szerepre, s a stáb küldte ki szigorúan a kalóriaszegény étkét fóliába csomagolva, amihez még napi fogyasztó tornák is járultak – inkább hasonlít a Tájkép csata után [1970, rendező: Andrzej Wajda] fiatal Daniel Olbrychskijára.

Egyébként a két távoli kontinens közé szakított barátságunk legjobb korszaka volt ez, mert Géza a forgatás idejére teljes joggal vonta ki magát az ott-honi pénzkereset gondjaiból, hiszen pénzt keresett

és talált – fogalma sem volt, hogy majd mi lehet e „meló” következménye, s én is szabadságra voltam engedve hasonló ürüggyel az izraeli feleségtől – friss Ph:D-diplomámat, s persze az azóta ellillant protekcióm kihasználva egy gyorsított szemináriumot tartottam szintén némi fizetség fejében a Rabbiszeminárium, mai nevén Zsidó Egyetem doktoranduszainak a magyar zsidó irodalomról, – e fogalom csak e falak között van megtűrve, ha igen - s ezért többször sütizhettünk Raj Ráhel cukrászdájában, sőt: a szeminárium utolsó órájára meghívtam Gézát is, miután a hallgatónak levetítettem a *Honvágy* című filmünket, majd utána maga is felolvasott a készülő – akkor még a *Múlt és Jövő Kiadónál* készülő – új kötetet verseiből, és válaszolt a hallgatók kérdéseire, akik láthatólag igen meghatódtak a filmen, valamint a teremben szavaló Géza személyes jelenlététől. Magáról a készülő Saul- filmről nem sok szó esett köztünk, megpróbáltam Géza, majd Nemes Jeles mamája révén a forgatókönyvet megszerezni a folyóirat részére – imádok forgatókönyveket olvasni és közölni: tiszta és célratoró irodalom, a művésziesség sallangjai nélkül –, de ezt a mai napig nem sikerült megkapni, ahogy egy normális werk-fotónovellát sem.)

A *Tájkép csata* után helyszíne, témája – és főleg az írója, mert a film forgatókönyvét az ő novellái alapján írták, Tadeusz Borowski (Zsitomir, 1922 – 1951, Varsó), a ún. holokauszt-Auschwitz-Apokalipszis irodalom egyik első öngyilkos szentje („A hölgyeim és uraim, parancsoljanak a gázkamrába fáradni” írója, maga magát ítélte gázhalálra), akitől Kertész Imre is tanult, többször is írt róla a *Sorstalanságot* dokumentáló jegyzeteiben, amelynek aprólékos előkészítő folyamata oly rokon a *Saul fia* rekonstrukciós, s a rekonstrukció eredményével az újratertőten hiteles atmoszférateremtésével. S hogy milyen látásba kerülő hatást tett rám Andrzej Wajda filmje (nem csak ez), bár utólag visszanezve, ezt nem érthettem meg akkor, az akkori hiányos tapasztalataim és annál is hiányosabb műveltségem révén, de mégis: tudatában voltam, hogy milyen rendkívüli dolog esett meg velem a moziban –, mindenesetre üldözni kezdtem a főcímen feltüntetett író könyvét, amit szerencsére a filmmel nagyjából azonos időben megjelentettek magyar fordításban [*Kővilág*, 1971], s amit aztán – Spiró György újabb versfordításaival – kiadtam 1998-ban [most hogy a dátumot ellenőrzöm a honlapunkon, látom, hogy már a második utánnomása is elfogyott – Spiró tanítja is a könyvet – ez azért jó jel, gondoskodni kell – már a *Saul fia* hullámának oldalvizén – harmadik kiadásról, talán új címlappal], a mi kiadásunkat a Lengyel Kultúra Házában mutattuk be,

a film levetítése után az akkor már nemzetközi híró Kertész Imre és Spiró szereplésével – hazafelé az Oktogonon Kertésznek Pap Károlyt próbáltam eladni, azaz, hogy nyugati útjain, ha a magyar irodalomról kérdezik, hozza fel a nevét, Spiró közbevágott, hogy fölösleges, mert „Pap Károly rossz író”, „Miért?” „Mert rossz mondatokat ír.” „Ezt a pasit leírtam!” Most már kiszállok a zárójelből, ha a jom kippuri evés- és computerszünet előtt nem csak e zárójelet, de magát a *Saul-naplót* is szeretném befejezni, pedig lenne még mit írnom – és Jancsó Miklóst újból bekeverjem – mind Wajda, mind közös színészük okán – ha már Géza és Olbrychski vékony drótkeretes szemüvege az emlékezetben így összeakadt.)*

Az igazi haszid személyiség-Géza hiteles jelenléte evangélikus jelentést, illetve befogadás-ajánlatot nyújt Saulnak. (*A Rebbe tollatépített papagája* című novelláskötetében – Budapest, 1999 – van egy „Smuli” című történet, melyben a lágerlakó Smuli a feleségét akarja eltemetni. El is lopja a testet. Persze neki sem sikerül. Majdnem húsz évvel a *Saul fia* előtt.) Ugyanis nemcsak azt a filmet kell és lehet elemezni, amit a filmvásznon látunk, hanem azt is, ami bennünk pereg párhuzamosan, amit a mozi csak elindít a saját egyéni és kollektív emlékeinket hozva – szinte leállíthatatlanul – mozgásba. Számomra az auschwitzi flaneur, feledtetve eröltet, ki nem bontott történetét a kaddist mondó rabbi hajszolásával – az ölében, a karjai között, a vállán, s szorosan átöleve a folyó sodrásában az Apokalipszis „halált sugárzó” díszletei között a halott gyerek testével egy *Piéta*.

A szülőnek a gyerektől, noha legtöbbször épp fordítva: a gyereknek a szülőjétől elbúcsúzásnak a hétköznapi mozzanata, amit a művészet, elsősorban a kép(zó)művészet (ahová a film is tartozik) kiemelt és kollektív emlékké szakralizált a keresztről levétel ikonizált gesztusrendszerében mindazokban - zsidókban és nem zsidókban, azaz európaiakban, akik ebben a zsidó alapvetésű, de a zsidók ellen – Heller Ágnes szerint, ebben a mozzanatban mágikus-szimbolikusan: Isten ellen (lásd: *Auschwitz és Gulág* című kötetecskéjét, Budapest, 2002) forduló kultúrában szocializálódtak. Ezért az én filmben – minden néző filmje az: egy külön film, amit csak ő lát, a film alkotói csak egy kiinduláspontot, s egy értelmezési mezőt ajánlanak – Géza/Saul az Auschwitz-Apokalipszis keresztyéről levett fiát, Isten fiát nem eltemetni akarja, hanem a feltámadásra előkészíteni, vagy rövidebben: feltámasztani.

S a feltámadás meg is történt, mielőtt a „*lama, lama sabaktani?*” kérdésére végül a sortűz megadta

a precíz feleletet, a lengyel kisfiú és Géza szemvilágás-találkozásában, a végtelen szabadság partjára kiúszva, ha villanásnyi időre is – de mert elérte a partot, ez a jelenlét már végtelen. A beteljesülés bizonyosságáról a „jó hírt” (ez az evangélium szó jelentése) a fegyvercsatt előtt megjelenő, megnyugodott-beteljesült mosoly üzente, amely már nem film-, de teremtéstörténet.

2015. szeptember 22. jom kippur előtt

* Be is fejeztem délután öt körülre a Piéta-kép és -gondolat kibontását – az értelmezés, mint a napló befejezése, már a film második megnézése után kialakult bennem – Heller Ágnes társaságában, a negyedházas Urániában, utána alaposan megvitattuk a látottakat a Mikszáth Kálmán tér egyik teraszán a vele szokásos egy deci fehér bor mellett, amihez ezúttal rendeltünk egy ráadást is –, s vele a szinte egész nyáron írt naplót, amikor az izraeli feleség felszólított az asztal megterítésére (én is csináljak valamit, miután egész nap lógtam a computerem előtt, miközben ő a konyhában dolgozott), hogy a börtön kezdetéig magunkba tömjük, amit lehet, noha a televízióban egy orvos elmagyarázta, hogy hiábavaló előre enni és inni – különösen inni –, mert ez nem segít, mert három óra alatt kiüríti a szervezet, inkább a mozgással s a napon tartózkodással takarékoskodjunk – különösen, most, mint nem egyszer, a jom kippur hamszinos napra esett, feltehetőleg azért, hogy a Fentlévő edzésben s folyamatos próbatételben tartsa a népet. S csak a vacsora elköltése után dőltem kardom helyett egy hosszú tompa álomba, bizonyos elégedettséggel, hogy az eredetileg kb. 10–12 flekkesre tervezett írás végére értem csak-csak, noha így is nem kevés, a tudatalattiból felrajzó emléket kellett vissza gyömöszölni egy később felhasználható elkülönített emlékezet-rekeszbe. Mielőtt elheveredtem volna, a Gihon (magyarul Gyehenna) völgyre néző hallban, felkapcsoltam az ablak melletti fotel fölé boruló állólámpát, hogy majd ha felébredek éjszaka, itt olvashassak, mert az izraeli feleség egyedül a jom kippur betartásában kérlelhetetlen, s a WC lehúzását engedélyezi csupán – kézmosást már nem –, az elektromos eszközök be- és kikapcsolása fel sem merülhet mint ünnepszegés. A lámpa mellé kikészítettem a nyár másik „projektje” *A magyar-zsidó költészet két évszázada* versgyűjtemény második kötete befejezéséhez tartozó, fontos forrást – a *Magyar Zsidók Lapját* (1939–1944, november), a „zsidótörvények” utáni

egyetlen engedélyezett zsidó sajtóterméket, ami nemcsak a zsidókra vonatkozó rendeletekkel teli, hanem jó költők javarészt máig ismeretlen verseinek tárháza is egyben. (Szép Ernő, Turóczi József, Fenyő László, Zelk Zoltán, Vészi Endre s még egy ismeretlen Pap Károly-novellát is találtam benne.) Soha szomorúbb újságot, leginkább az alázatos, még mindig törleszkedő hangja és sértődöttsége, s nem haragja okán – miközben a munkaszolgálat s majd a deportálással kiúrtják a magyar zsidóságot, s e folyamatnak ez az utolsó magyar zsidó sajtótermék úgy vált a tanújává, hogy közben tradicionális kompenzáló attitűdjében elfelejtett tanúvá válni – noha igazságtalanság, ha nem is kívülről, de több emberöltőnyi távolról ítélni. (Azonban az egészen más anyagú és színvonalú versek hangja és üzenete eltölthet büszkeséggel és azonosságtudattal.) Az anyagot már régebben kigyűjtöttem a csak kesztyűvel forgatható poros és töredezett lapokról – egy gyűrt cukroszákából, ahová szerintem 1945 első hónapjaiban dobálhatták be, s amely a Dohány utcai zsinagóga galambtanya-tornyában vészelte át az elmúlt hetven évet, én rendszereztem őket, s egy barátom pedig a lehetőségek szerint megtisztította és kivasalta őket, s mivel duplum volt, kihoztam magammal Jeruzsálembe az illetékes rábólintásával, de mielőtt átadom a *Sifriat Leuminak* (a Nemzeti Könyvtárnak), hogy ez a meghatározó dokumentum a „kiszántás” folyamatáról itt megőriztessék, elhatároztam, hogy még egyszer átlapozom, hogy ami még kelhet belőle nekem, kifotózzam, mert aztán nekem is, ha szükségem lesz rá valamikor, csak a szemgyilkos mikrofilmen fogják kiadni.

Az elsárgult lapokból felparázslott a most befejezett-végigélt *Saul fia* magyar háttere, vagy inkább a filmben nem érzékeltetett előjátéka, amikor az Auschwitzba került emberanyag azt hihette, hogy elkerülheti a szinte vasúti menetrend pontossággal beteljesülő sorsát, amikor – nem tudtam, melyik filmben vagyok – egy kis elegáns koccanást hallottam az ablak alatt, fel sem pillantottam a lapozgatásból, de kisvártatva az ablakpárkányon végigfutott egy lángcsík, majd apró tűzcseppek pislákolnak fel és el a nyomában. Félredobván az ölemből az újsághalmot felugrottam, hogy a jelenség nyomába eredjek, s már ösztönösen húztam is volna félre a nagy, egybefüggő tolóablakot, hogy azon kihajolva jobban áttekinthessem a helyzetet (melyik filmben vagyok?), de az izraeli feleség, aki addig a szófán hevert és koplalt, hisztérikusan felsikoltott, hogy ne merjek az ablakhoz nyúlni, mert az ablak beroppanhat a tűz alatt, és egyenesen rám eshet, azonnal tűzzek el onnan, arról nem beszélve, hogy jöhet még újabb ajándék ebből az irányból, s csak cél-

pontot nyújtok az okvetetlenkedésemmel, de „mi lesz a ritka tanúságokkal az ablak mellett, amelyek átvészelték a holokauszt lángjait, most itt, Jeruzsálemben hamvadjanak el?, és egyáltalán a lakással, ha átcsap a tűz, minden eléghet,„. Mégiscsak kihajoltam az ablakon. Az alattunk lévő erkély szegélye masszívan lángokban állt, s ami ennél sokkal ijesztőbbnek mutatkozott, a ház kertjét, az előttünk elvezető sétánytól elválasztó magasra nőtt, kerítést helyettesítő – és a szokatlan forróságú nyárban csontszárazra kiszikkadt – növényzet sűrű szikraesőt hányva lobogott több emeletnyi magasságig a szintén sűrű sötétségű éjszakában. Ha ezek a lángok belekapnak a házba, minden elpusztul itt, ezért az izraeli feleségre és a jom kippuri eszközhasználat-mentességre fittyet hányva a szalonnal egybenyíló konyha mosogatójához szaladtam, és megereztettem a csapot, s a szemétből kihúzott kólás palackkal megkezdtem rohangálásomat az ablak irányába, minden sikoltozáson átgázolva. A közvetlen közelünkben hamar sikerült kioltani a lángocskákat, lehet, maguk is kiégték volna, mert, mint utólag rekonstruáltam, a valószínűleg az állólámpát megcélzó palackot – Heineken sörösüvegbe töltötték a benzint a fiúk (mint szól ehhez Mohamed?) –, amit később a szomszéd erkélyen megszemlélhettem, és amiből egy-két szilánk hozzánk is becsapódott, a két emelet között csattant el, és a belőle kifröcskölő benzincseppecskék nem sokáig táplálhatták mikrokozmoszukat, így hát az alattunk lévő erkélyre locsoltam ki a muníciómat. Közben a kert száraz növényzetének lángnyelvei a harmadik emeletig csaptak fel, s miközben az ott lakó család lezúdul onnan, a családfő és házbizalmi egy személyben kiadta az ukázt, hogy mindenki hagyja el az épületet, mert ha a szélirány szerencsétlenül fordul, akkor lehet, késő lesz menekülni, s akkor még nem beszélünk a kert túlsó végében húzódó gáztartályokról. „Minden(em) odaéghet!” Először a lépcsőházban mezteláb jajveszékkelő feleségemnek kerestem egy lábbelit – kell neki mindent gondosan elrakni –, aztán visszazaladtam – legalább ezt mentsem – a laptopoméért (az iPodra nem terjedt ki a figyelmem), gyorsan begyömöszöltem egy háztizsákba, amit a vállamra kaptam, s irány a lépcsőház, de én is mezteláb vagyok, megint kiráncigálni a jom kippurra kínosan rendberakott fiókokból a szandálomat, s végre ki a lakásból, amelyet vészínűre derengtek át a dühösen ágaskodó lángok. Az első emeleten megállított a rám váró feleségem – mindjárt kapok a fejemre, hogy mit vesztegetem az időt az amúgy is utált, Budapesttel wi-fin, skype-on, online újságokon, irdogáláson forró drótokat tartó eszközre –, hogy menjek be segíteni a szom-

szédnek az egyik gyereket kimenteni. A férjnek volt ugyanis a legnagyobb lélekjelenléte – szerintem miatta úszhattuk meg ép bőrrel a támadást –, mert eszébe jutott a kert locsolására használt slag, felszerelte a külső csapra, és fegyverét a terjeszkedő tűzre irányította. Felesége a kisebbik gyereküket tartotta az ölében, s mutogatta, hol találok az idősebbiket, aki a járókában összegömbölyödve egy szál bugyiban nyugodtan szundikált – „Mit csináljak?“, gyorsan betekertem a kis meztelen testet egy széken felvő könnyű pokrócba, nem ellenkezett, mert ő sem tudhatta, melyik álomban leledzik, s ki-

szaladtam vele az utcára. Előbb a riasztott rendőrök – maguk is koplalnak, de a munkaeszközeiket használják – a rohamkocsi poroltójával, majd a kiérkező tűzoltók fékezték meg a lángokat, amelynek az elszenesedett, oly „kollektív emlékezetű” és színvilágú hamu-mocská rondított bele az amúgy bibliai romantikájú tájképbe („csata után”), amikor a lábadozó napfénynél lenéztem az ablakból, ahová visszatelepedtem az 1940-es évek zsidó krónikáját olvasni az újabb *flash back*kel kizökkentett, de mégiscsak befejezett, vagy legalábbis úgy-ahogy elvarrott elbeszélésemből.

New York, 2007

