

Realitás –
mese – csoda
(oktatási segédanyag)

Képtelen történet



Németh Anna

Forrás Film produkció

2014

Németh Anna

Realitás – mese - csoda

A TÉR MINT VIZUÁLIS KONSTRUKCIÓ A LÁGER-FILMEKBEN
(elemző esszé)

Elemzésemben három film (*Hétköznapi fasizmus*, *Az élet szép*, *Sorstalanság*) alapján vizsgálom meg a tér mint látványszervező elem szerepét a lágerfilmekben. Ha igaz az az Adornótól származó gondolat, hogy „Auschwitz után verset írni barbárság”, akkor igazán érdekes, hogy mi motiválja a mozgóképkészítőket az újabb és újabb holocaustfilmek elkészítésére.¹ Mégis inkább Kertész Imrének lenne igaza, aki a *Hosszú, sötét árnyék* című esszéjében azt írja: „Auschwitz után már csak Auschwitzról lehet verset írni”² Mindenesetre a téma élénk érdeklődést váltott ki nemcsak az irodalmárok, hanem a filmkészítők körében is. Elég, ha csak az utóbbi időben bemutatott, s általam is látott filmek közül említem az amerikai Steven Spielberg *Schindler listája* (1993), a román Radu Mihăileanu *Életvonat* (1998), a varsói gettó történetét feldolgozó Polanski *A zongorista* (2002) vagy az osztrák Stefan Ruzowitzky *Pénzhamisítók* (2007) című alkotását.

A kiindulópont

Mihail Romm 1965-ös dokumentumfilmje kettős értékű dokumentum: egyrészt az eredeti képek és filmhíradó-részletek bevágásával dokumentálja a megsemmisítő táborok valós, az 1940-es években felvett állapotát, másrészt megmutatja a jó húsz évvel későbbi képet is, ahogyan ezek a táborok újfajta múzeumokká válnak. Számomra – illetve a vizsgált filmek készítői számára – mindegyik nézőpont forrás értékű anyag.

Mihail Romm dokumentumfilmje öt egységben mutat képeket a lágerekkel kapcsolatban. Filmje első fejezetében felvillan néhány mai (az 1960-as évek közepén járunk) filmjelenetet gyerekekről, gyerekek és szüleik egymáshoz kötődő mozdulatáról, majd megállítja a mozgóképet, s a kitarított mozdulatra ráúsztatja azt a fényképfelvételt, amelyen hasonló testtartásban látjuk a kivégzett, meggyilkolt gyerekeket. Az eredmény sokkoló. A képsorozat végén egy olyan filmfelvételt látunk, amelyen a kamera egy koncentrációs tábor szögesdrót kerítésének közvetlen közelében áll, azon keresztül néz befelé. Ahogy mélyebbre tekintünk, előbb egy őrtorony vaskos építménye tűnik fel, majd egy újabb kerítés oszlopai, távolabb pedig egy kémény magasodik. Körülötte állványzat, mintha éppen építkezés vagy felújítás zajlana. Következő vágásnál a „Deutschland über alles!” feliratú oszlop mögött a kamera felé tartó, beszélgető fiatalok csoportját vesszük észre, így a kép eredete is beazonosítható: valamelyik koncentrációs tábor területén lehetünk – az 1960-as évek közepén.

S valóban: egy perccel később a hatvanas évek új múzeumairól mesél a narrátor, amelyek a koncentrációs táborok területén létesülnek. Égnek meredő tornyokat, leomlott falakat látunk, a narrátor arról tudósít, hogy a barakkok már rég leégtek, elgazosodott kőépületeken svenkel a kamera. Aztán vele együtt belépünk egy barakkba: fapriccseket mutat a kép, a narrátor ezek haláláról beszél, miközben a mai látogatók graffitiit látjuk. Aztán svenk: a kemencék ajtóit, vele éles ellentétben a parancsnok fürdőszobája, majd női hajtincsek, emberi végtagprotézisek, gyerekek éjjeliedényeinek közelije, majd félbehagyott piramisként – alsó gépállásból – tűnik elő az emberi csontok hamujából emelt gúla.

¹ HORVÁTH [2012. április 18.]

² KERTÉSZ 2001: 61

Romm filmje 2. részének elején – az előző képek után kb. egy órával bukkan fel újra egy lágerkép: a német ellenállók megsemmisítésének helyszínéeként. A szögesdrót közelijét mutatja a kamera, majd átélesztéssel a drótok mögött kirajzolódik a haláltábor barakkjainak sziluettje. A tematikus egységet a mai múzeum képe zárja, ahol a kamera a szögesdrót kerítés belső oldalán állva feligazít a haláltábor bejárati kapujának őrtornyára.

A dokumentumfilm 14. fejezetében, amely a „Hétköznapi fasizmus” címet viseli, találkozunk azzal a hosszabb, majd két és fél perces egybefüggő blokkal, amely egy transzport történetét „meséli el” fényképek és filmrészletek egymásra vágásával. (Erről később, az érkezés-jelenetek összehasonlításánál beszélek majd.) Ezt egy rendkívül szuggesztív fényképsorozat követi a táborokban elpusztított férfiak és nők „kartotékba” készült fotóiból. Romm eljárása minden esetben ugyanaz, szinte ismétli a Kulesov-kísérletet, csak Rommnál a szempárra közelítő kép után nem egy újabb kép következik, amely alapja lesz az asszociációs-intellektuális montáznak, hanem a szempárra zoomolást narrációs hang kíséri („a haláltábort megjártak már régen nem élnek, de a szemek még élnek”), amely kiváltja a nézőben a szükséges asszociációkat. Aztán csak minimális zene – az is inkább egy szűk hangközt váltakoztató minimális zene, valójában két hang, ahogy egyik átcsúszik a másikra –, majd ez is elnémul, és csak a képek következnek, hogy szembenézhessünk az embertelenül elpusztított emberekkel. És amikor úgy érezzük, hogy nem lehet már megszólalni, akkor pedáns közgazdasági számvetést hallgatunk majd egy percen át a foglyokkal kapcsolatos költségekről és a haszonról.

Ezt követően megint egy sokkolónak szánt, s hatását tekintve valóban olyan erejű képsorozatot mutat a dokumentumfilm. Eredeti fényképeket látunk sorban egymás után, miközben a narrátor hangja bmondja a képcímeket: a táborparancsnok háza – a táborparancsnok felesége – pihenése – barátai – és munkája. A négy idilli képet ugyanabban a ritmusban követi egy ötödik, amely azonban a betonplaccra kiterítve lemeztelenített, csontsovány emberi testekből álló hullatömeget mutat. Semmi más nincs a képen, minden képhatáron átnyúlik a holttestek halma.

Mihail Romm 20 évvel a holocaust után készített filmjének legjellemzőbb sajátossága ez a sokkoló vágástechnika, s az ezzel együtt járó narrátorhang, amely néha szenttelen, néha ironikus – de bármelyik hangvételen szólal is meg, a szándék ugyanaz: a közöny elleni vád megfogalmazása, az elaltatott lelkiismeret felébresztése.

Azért foglalkoztam ilyen hosszan Romm filmjének leírásával, mert úgy tűnik, hogy a jó három évtizeddel később készített filmek sem tudják kikerülni a hatását. Felidéznek képeket, beállításokat Romm filmjéből, de feltétlenül átveszik azt a „harcos-humanista” szemléletet, amely a Romm-film hangnemét is meghatározta. Persze, mind a Koltai-film, mind a Benigni-film más-más hangnemben teszi ezt. A továbbiakban röviden áttekintem tehát a másik két választott film lágerábrázolásának sajátosságait.

A színek világa

Romm filmjének alapvető sajátossága a fekete-fehér színvilág. Ez egyrészt adódik abból, hogy a hatvanas évek elején-közepén még talán kisebb a színes filmek számaránya a Kelet- és Közép-Európában elkészült filmek között, mint akár egy évtizeddel később. Másrészt abból, hogy nem játékfilmfilmről van szó, hanem dokumentumról. (Érdekes, hogyha a dokumentumműfaj szóba

kerül, szinte azonnal fekete-fehérben látjuk a világot, pedig ha komolyan vesszük a világ dokumentálását, akkor ahhoz a színek is hozzátartoznak.) Harmadrészt talán abból a rendezői álláspontból is következik mindez, hogy a bemutatandó rémképekhez, a halál közelségéhez talán a fekete és annak árnyalatai a leginkább hozzáillőek az európai kultúrában.

Az élet szép (1999) című alkotás kétrészes filmnek hat, hiszen a témánk szempontjából érdekes jelenet – amikor a Guidót és kisfiát is szállító szerelvény megérkezik a koncentrációs táborba – szinte pontosan a film felénél található. Innen kezdődően vizsgáljuk tehát a teret mint vizuális konstrukciót. (Ha hinni lehet a filmográfiáknak, akkor a Benigni-film látványvilágáért Tonino Delli Colli operatőr és Daniello Donati művészeti rendező felel.)

Ami első látásra is szembeűnik, hogy ez a film nem mond le a színek világáról. Pedig akár tehetné is, hiszen nem egy példát látunk arra, hogy a holocaustról szólva inkább a puritán egyszerűség, a színtelen szürkeség segítségével igyekeznek visszaadni a filmalkotók a haláltáborok embertelenségét: így tesz az előbb említett Romm, de ezt az utat választja Spielberg is a Schindler listájában. (Ott Spielberg egy alkalommal játszik el a színek kontrasztjával, amikor a dokumentumszerűen, fekete-fehérben megjelenített emborsorból, amely a gázkamrák felé tart, egy kislány alakját emeli ki kabátjának pirosra színezésével. A szándék és a hatás hasonló, mint az előbb már említett tekintet-szembeűitő jelenetben Rommnál.)

De még csak azt sem teszi meg Benigni, amit megtesz Koltai Lajos a Sorstalanságban, vagyis hogy szándékosan „elfogyasztja” a színeket filmjéből arra az időre, amíg a film hőse, Köves Gyuri a koncentrációs tábor foglya lesz. Gyuri története gazdag színvilággal indul, bár a képek tónusa (operatőr: Pados Gyula) nagyon emlékeztet a jellegzetes koltais fátyolos-barnára. De mégis megvannak még a színek: Mandics János boltjának zöld portálja, a villamos sárgája, a busz – amelyről leszedik Gyurit – kékje. S ahogy haladunk előre a filmben, egyre komorabbá válnak képek, eluralkodik bennük a harsányabb színek fölött a barna és a szürke. S hogy szándékos a dolog, vagyis dramaturgiai szerepe van a színeknek, az jelzi, hogy a hazafelé tartó vonat mellett a mező már újra zöld, a pesti utcán is megjelennek újra az erőteljesebb zöldek és sárgák. Koltai tehát arra használja a színeket, hogy visszaadhassa Köves Gyuri életének emberi tartalmát, a jövő reményességét.

Benigni – bár a dramaturgiailag kétrészes filmjében lenne lehetősége rá – kevésbé él ezzel az eszközzel. Bár a tábori jelenetekben – a külsőben felvett képeket tekintve – azért uralkodóvá válik a mindent körülvevő téglafalak vörösesbarnája, mégis úgy tűnik, mintha Benigni szándékosan tartana minden képet az élénk, erőteljes ún. Kodak-színvilágban. Filmje olyan hatást kelt, mintha egy amerikai mesefilmet látnánk Kodak-nyersanyagra rögzítve. De hát nem erről van szó? A film második része ugyanis nem más, mint az apa, Guido meséje a kisfiának, Giosuéának, akinek nem mondja el, hová utaznak a vonattal, s azt a hitet kelti a kisfiában, hogy az egész koncentrációs tábor csak egy óriási „nyereményjáték”, egy nagyszabású ipiapacs, amelyben a legtöbb pontot gyűjtő játékos nyeri a fődíjat, egy tankot. Ami meg is érkezik a történet végén, hogy kimenekítse a kisfiút a falak közül, a természeti táj színei közé. A film dramaturgiáját figyelembe véve viszont már szinte természetesnek látszik az erőteljes, már-már túlzó színesség is, éppen megfelel a „filmese-mesei” stílusnak és műfajnak.

A kamera helyzete és a képkivágat

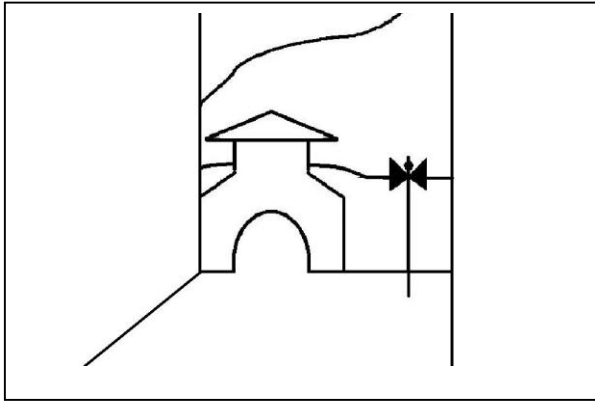
Mihail Romm filmjében a kamera – legalábbis a légerekről szóló részeket vizsgálva - különleges helyzetbe kerül: a rengeteg beiktatott dokumentumkép miatt szinte csak „kukucska”, vagyis belebújik egy másik kamera optikájába, azonosul vele. Vagyis Romm kamerája nagyon sokszor vált nézőpontot, de nem válik követhetlenné, mert mögötte mindig ott van a rendező nézőpontja, aki a vágás segítségével irányítja a néző figyelmét. (Hasonlít a helyzet a televíziós egyenes adások közvetítéséhez, amikor a rendező „élesben vág”, a beérkező kameraképek közül választja ki az éppen aktuális adásba menőt.) Az eredmény: nagyon erős rendezői kontroll, hogy a szándékolt hatás, a nézői felelősségérzet felkeltése a legteljesebb lehessen.

Az élet szép operatőrének kamerája a film koncentrációs táborban játszódó részében érdekes nézőpontot vesz fel. A rész nyitó jelenetében, a vonat megérkezését még nagytotálban látjuk, aztán a következő jelenetekben már – főleg a barakkbelsőben – uralkodóvá válnak a kistotálók és a félközeliak, vagy a dialógusokban a szűk közeliak. A barakk két oldalról egy-egy sor háromemeletes deszkapriccsel berendezett nagyobb szobának tűnik. Viszonylag szűk közeliből veszi a kamera a dialógokat, még a gyár belső képe sem nyílik ki nagyon, szűk kistotálban vonulnak el a kamera előtt az üllöket cipelő rabok, a teret pedig hátul lezárja a vasöntöde üstjének képe. Hasonlóképpen csupán egy emelet magas az orvosi vizsgálat helyszíne, ez a fehér négyzetes oszlopokkal tagolt és lezárt belső tér is.

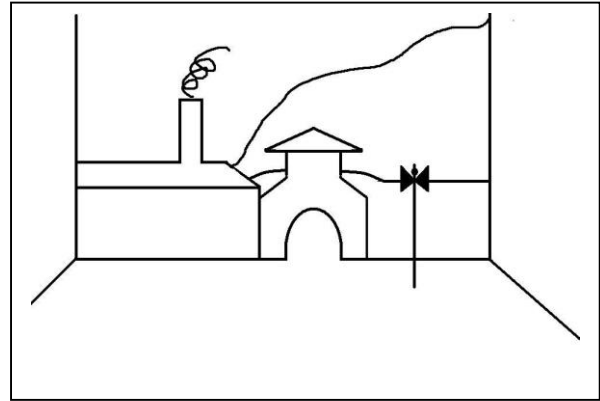
Feltűnő, hogy a légert sosem látjuk kívülről, belseje leginkább egy magas falakkal határolt, szűk kisvárosi térre emlékeztet. Egyszerre ebből a térből sem látunk túl sokat, többnyire egy-egy sarkot, azt is csak nagyjából az első (ritkán a második) emelet magasságáig. Úgy tűnik, mintha a kamera nézőpontja közelítene egy kisgyerek szemmagasságához, vagyis mintha Giosué szemszögéből szemlélnénk ezt a hatalmasnak látszó „mesevilágot”.

A koncentrációs táborok ábrázolásának szokásos kellékei mind megjelennek a képeken: a hatalmas méretű bejáratú kapu, egy őrtorony, a hozzáfutó magas fal szögesdróttal a tetején, előtte oszlopon hangszóró, egy füstölő kémény a kép háttérében. Vagy az éjszakai képeken – Guido hangszórós szerelmi üzenetének jelenetében – egy kaput látunk a kép előterében (valószínűleg ez választja el egymástól a férfi és a női részleget), s a feketéllő szögesdrótok mögött két lámpa fényében egy belső udvari házsarok – a női barakk – képe rajzolódik ki egy emeletnyi magasságig.

A filmben a kamerának két főiránya van: az egyik a főkapura néz, a másik pedig erre merőleges. Az előbbiben látjuk a megérkezés jelenetét és a tank begördülését, az utóbbiban a barakkokba és barakkokból érkezéseket s minden más helyszínt. A kezdő képben a hatalmas kapu és a barakkok falai két oldalról bezárják az udvart, a kapu és az őrtorony fölött egyáltalán nem látunk ki. A záró képben ugyanebbe a térbe érkezik meg a tank. A nyitó és a záró kép között ebbe a főirányba kétszer tekint még ki a kamera, az alábbi gépállásból:



1. ábra



2. ábra

A film történetében előbb következő, az 1. ábrán látható képkompozíción jól látható, hogy a két oldalsó fal szűk sikátorszerűen határolja le a teret balról és jobbról, a középső részt a kapu uralja, mellette a dramaturgiaiailag fontos szerepet játszó hangszóró áll, a háttér pedig szinte teljesen kitakarja a némi zöld növényzettel benőtt sziklás hegyoldal. A csak a hegygerinc fölött tűnik be a képhe az égbolt egy kicsi szelete, s a jelenet főfénye is innen származik a képeken.

A 2. ábrán a kamera hátrébb vonult, a jóval nagyobb képkivágat pedig két új információt hordoz: egyrészt a kép tere az előbbi többszörös zártságából kinyílt. Az első beállításban az ég kékje csak alig jutott szóhoz, a szemhatárt előbb a kapu masszív tömbje, mögötte pedig az inkább szürkés, mint zöldes hegyoldal zárta le – ahogy Guido és Giosué elől a szabadulás útját. Ahogy közelebb jutottunk a filmtörténet kifejtéséhez, úgy nyílt ki a szemhatár, „ellépett” az útból a hegy, teret hagyva az égnek, ám megjelent az eddig nem látott füstölgő kéményű épület, valószínűleg a krematórium – jelezve a végkifejlet különböző lehetőségeit.

Az élet szép kamerájának a nézőpontja a lágert bemutató képeken a kisfiú szemszögének tűnik, s viszonylag állandó: a ritka távoli totálok az előbb említett képeket kivéve nem látunk följebb, mint a házfalak első emeletének magassága, s a közeliiek uralják a látványt, ahogy a kisfiú szemhatárát is elsősorban a közeli képek töltik ki.

A Sorstalanság kamerája a lágereképekben sokkal mozgékonyabb, s bejárja az utat az alsó gépállástól a felsőig, sőt távoli, ún. panorámaképeket is kapunk. Sőt, a kamera nem csak álló helyzetében vesz fel jeleneteket, hanem önálló útra kel, néha a szereplőkkel együtt mozog. A gépállások között különös jelentősége van az alsónak: Gyuri első érkezésekor Auschwitz-Birkenau képe is ebből a helyzetből láttatódik, a kép előterét pocsolyák uralják, a háttérben barakkok magasodnak, füstölgő kémények tűnnek fel távolabb. Ha a barakkokat belülről szemléljük, többnyire szintén az alsó gépállás az uralkodó. Ahogy haladunk előre a lágeridőben, úgy kerül egyre többször földközeli helyzetbe a kamera, a kép előterét (majdnem felét) szinte kitakarja a föld. A megoldás teljes összhangban van azzal, ahogy a szereplők egyre fáradtabban, egyre görnyedtebben állnak és járnak, ahogy egyre inkább elveszítik emberi tartásukat. Társaik akasztása is „fölöttük” történik meg, a szürke égbolt háttére előtt. Ahogy a film során nézőpontjukat átveszi a kamera, úgy látunk egyre többet a nagytotálokban a szürke égboltból. Aztán egy ponton – amikor a magatehetetlen Gyurit vállán cipeli egy munkaszolgálatos – ez a kamerakép az ellentettjébe is átfordul: fordított optikán át, Gyuri szemével látjuk a világot.

Amikor Köves Gyuriék csapata második állomáshelyükre, Buchenwaldba érkezik, a kamera velük együtt mozdul, átvág a városkán, befordul a lágerkapun, és nagytotálban láttatja a sivár, üres teret.

A főszereplő harmadik megérkezésekor, a narrációjában szegényesnek, vidékiesnek mondott zeitzi munkatábort viszont már nem az érkező szereplők szemszögéből látjuk, hanem nagytotálból és emelt nézőpontból. Mintha már nem is ők szemlélnék az előttük feltáruló képet, hanem egy rajtuk kívülálló és fölöttük álló „isteni szem” tekintene alá. Az ideérkezők már rég nem urai sorsuknak, már rég nem saját szemükkel látnak. Így a kamera megmutat olyat is, amit a szereplők talán sohasem láthatnak: a panorámaképen ott áll a barakkátorok négyszöge, látszik körülöttük a kopár mező, amelyet távolabb két oldalról erdősáv határol.

A kameratárgy

Mihail Romm filmjében minden a maga valóságában áll, a képdokumentumok a valóság helyén szerepelnek, azzal lényegileg azonosak. Ezt a hatást erősítik Rommnak azok a felvételei, amelyeket a helyszínen vett fel: a már említett kamasztársaság néhány pillanatra feltűnő képe a lágermúzeum szögesdrót kerítése mögött, a barakképületek gazzal benőtt falai vagy éppen az egyik barakkban fölhalmozott, rácsos ketrecbe zárt cipők végtelennek tűnő halmaza, amelyet szívós kitartással kocsizik körbe a kamera.

Hogy mit mutasson meg egy játékfilm kamerája a Holocaust tárgyvilágából, arról Kertész Imre az alábbiakat írja szerzői megjegyzésként a Sorstalanság filmforgatókönyvében: „A Holocaust, náci koncentrációs táborok képi, érzékletes, úgymond 'reális' ábrázolása egy hallgatag konszenzuson nyugvó tilalomba ütközik. Hatmillió ember üzemszerű kiirtását lehetetlenség elképzelni, és nem szabad elképzelhetővé tenni. Kínjaik leírhatatlanok és ábrázolhatatlanok.”³

Benigni nem szegi meg filmjében ezt a tilalmat: koncentrációs tábora egy olasz kisváros középkori főterére szűkül, s egy árulkodó leomlott kőfal részletével, a kameraképet két oldalról sikátorszerűen határoló házfalakkal szinte otthonos világot teremt a gyermek Giosué köré – a film történetével és dramaturgiájával teljes összhangban. A térnek ezt a valóságosnak ható két oldalát zárja le az előbb már rajzban megmutatott lágerkapu mint épített díszlet, illetve a mögötte megjelenő (rajzolt vagy vetített, esetleg tényleg valóságos) hegyoldal képe. Ezek szerepéről a korábbiakban már tettem említést, itt most a záró jelenet természeti képeiről szeretnék szólni. A láger felszabadulását záró kép szinte pontosan felidézi a nyitó képet, annyi módosulással, hogy a kép ottani abszolút szimmetrikus, ám nyomasztó felépítettségét itt az elrendezés felszabadító kuszasága váltja fel. Ott a kapu abszolút közepén helyezkedett el a kép terében, rajta keresztül érkezett be a foglyokat szállító vonat, itt a kapu és a rajta keresztül érkező tank a kép bal oldalára csúszik át, míg a háttérben a kapu előtt elhagyott vagonokat látni.

Amikor a tankkal együtt elhagyjuk a tábort, az épített táj rozsdabarna falait felváltja a poros út fehérsége, amelyet két oldalról zöld természeti táj határol. S amikor Giosué az anyja magához szorítja, a gyerek mögött kinyílik a táj: távolabb zöldellő dombokat, még távolabb kékellő hegyeket fest a kép. És ezt érthetjük szó szerint: olyan a filmkép, mintha egy olasz reneszánsz „Madonna a gyermekkel” képet látnánk, amelyen az anya és gyermeke párosa

³ KERTÉSZ 2001b: 80

mögött perspektivikus mélységben nyílik meg a táj. A záró kép teljes összhangban áll a dramaturgia mesei végével: a hős elnyerte méltó jutalmát (a tankot), „hazaért” (meglelte anyját) – csak éppen a csodás segítőtárs szerepét játszó személy, az apa pusztult bele.

És milyen képet kapunk a Sorstalanságban? Idézzük tovább Kertészt: „Ha mi most mégis megszegjük e tilalmat, ezt kizárólag a tanúvallomás hitelességével igazolhatjuk. Ki kell jelentenünk, hogy nem a Holocaust ábrázolására törekszünk, hanem egy lélek útját követjük, s ez az út óhatatlanul átvezet a koncentrációs univerzumon. Ha a hitelesség illúzióját fel is kell adnunk – mert hiszen hitelesnek lenni lehetetlen –, legalábbis hűségre, szükséztávúságra és a dísztelenségnek arra a komor pompájára fogunk törekedni, amely, reményeink szerint, méltó lehet milliók gyászához.”⁴

Valóban, Koltai Lajos rendezése, Pados Gyula kameramunkája és Lázár Tibor épített díszletei megfelelnek ennek a kertészi kíváncsnak. Egy olyan koncentrációs tábor képét jelenítik meg, amelyről talán kevesebb (de főleg kevésbé ismert) dokumentum maradt fenn. Lázár Tibor a regény szükséztávú leírását követve építi fel a zeitzi helyszínt: „Poros lapály az országút mentén. A tájból kihasított négyszögletes terület, amelyet szögesdrót, a négy sarkában négy, fényszórókkal is ellátott őrtorony határol. A kerítés mögött, követve annak vonalát, nyolc, amolyan cirkuszi ponyva méretű sátor áll, előlnézetben nyitott négyszöget alkotva.”⁵

De ami a képen ennél is fontosabb: eső, füst, köd és sár, sár, sár. Benigni reneszánsz záró képével ellentétben itt nincs ragyogás, csak szürkesség. És szögesdrót – szinte mindenütt.



A bal oldali képen egy híres dokumentumkép, amelyet Romm is felhasznál filmjében. Koltai – tartalmát tekintve – szinte kísérteties pontossággal megismétli a beállítást: a képen fő helyen ott van középpontban Köves Gyuri, s balról a szemüveges, csenevész kis Moskovics...

Koltai Lajos – némi „átírással” – felidéz egy másik Romm-féle képsort is. Amikor Köveséket a buchenwaldi tábor felé hajtják, a kamera végigköveti a csoportot a táborkapuiig: előbb egy villát látunk balról, a táborparancsnoké lehet talán, aztán egy kis állatkert tűnik fel, a rács mögött medvével, majd egy jól gondozott kis parkon át vezet a csapat útja, hogy megérkezve a tábor kapujához ez a felirat fogadja őket: „Jedem Das Seine”. Mintha csak a rommi szembeállító képsort látnánk: a táborparancsnok háza, felesége, pihenése... – és talán még a tízparancsolat idevágó pontja is felidéződik fejünkben: ne kívánd felebarátod feleségét, házat, barmát vagy bármiféle tulajdonát –, hogy aztán a rommi „munkája” képnél a csapat megérkezzék a buchenwaldi tábor kijózanító felirata elé: „Mindenki a magáét”.


⁴ KERTÉSZ 2001b: 80-81

⁵ MARX 2005: 143

Romm képein is sokszor jelenik meg természeti elemként az égbolt: ott mindig füstös, komor, sötét. Benigninél kék, s egyre több látható belőle, ahogy Giosué számára közeledik a szabadulás. Koltainál az alsó gépállásból következően szintén sok látszik belőle, nála viszont – Romméhoz hasonlóan – szürke. Viszont csak egyetlen egyszer „nyílik meg” Köves Gyuri szeme előtt: amikor tehetetlenül hanyatt fekszik a földön, a sárban, s felkészül a halálra.

Egy jelenet: ugyanaz – másképp

<i>Hétköznapi fasizmus</i>	<i>Az élet szép</i>	<i>Sorstalanság</i>
<p>A kapu</p>  <p>Az auschwitz-birkenau haláltábor kapuja. A kamera – mintha egy transzporttal érkező vonat lenne – közeledik, majd átgördül a az őrtorony kapuja alatt. Közben a narrátor 6 millió áldozatról beszél.</p>	<p>A film lágerképeinek nyitánya szinte tökéletesen megegyezik ezzel a képpel, még az építmény is azonos. Csak Benigninél nem a kamera közeledik a toronyhoz, hanem a kép szerint ugyanezt a kivágatot mutatja, s a sínpár közepére szűrva veszi a halálvonat három fényszórójának közeledését. Éjszaka van. Mielőtt a vonat odaérne, „kilép” a sínek közül.</p>	<p>A vonat beérkezésének képe a filmből hiányzik, ám előzményként megvan a szögesdrót mögötti arcok képe, s meglesz a következő mozzanat is, az érkezés – csak nem itt, hanem Köves Gyuri buchenwaldi megérkezéséhez kapcsolva. (Ott egy nappali érkezést látunk, az SS-kommandó felsorakozik, majd vágás: a felrántott vagonajtón át betódul a fény.</p>
<p>A szelekció</p>  <p>Romm fényképeket mutat a szelekció állomásairól, többek közt a sokaknak ismerős képet, amelyen egy nagymama bandukol unokáit vezetve a gázkamrák felé.</p>	<p>Benigninél időkihagyással állunk szemben. Az éjszakai érkezést nappali szelekció követi. Nyomban szétválasztják a nőket, majd elkülönítik az apától és fiától az idős bácsikájukat is, de előtte még Giosué megtudja tőle, mi lesz a játék főnyereménye.</p>	<p>Koltai szinte pontosan ismétli a beállítást, csak nála a jobb oldali sínpáron is áll egy vonat. A két szerelvény fogja közre a transzportot. Itt jelenet formájában zajlik le a szelekció: látjuk a kis Moskovics balra küldését, fontos kép a Zsótér Sándor alakította SS-tiszt és Köves Gyuri jelenete arról, ahogy megvizsgálja a szemét.</p>

<p>A vég</p>  <p>Ami a transzportból megmaradt...</p>	<p>Benigninél ez a kép hiányzik, a szelekció a barakkban ér véget, ahol az apa és fia lefoglalják az ágyukat.</p>	<p>Ez a sivár kép nem a szelekció jelenetét zárja (ott a fiúk egymásnak örülnek, hogy a kis Moskovicsot kivéve mindenki egy csapatba került, az első próbát túlélte Rozi, a Dohányos és a Selyemfiú is). Ezt követi a sivár udvar képe, ahol a négy fiú fázósan kuporog egy fabarakk oldalában.</p>
---	---	---

Zárásként

Ha le kellene írnom egy-egy szóval a három mozgókép természetét, miről is szólnak és miképpen működnek, és mi a viszonyuk egymáshoz, akkor azt hiszem, a következő hármasságot írnám: *realitás – mese – csoda*. Mihail Romm dokumentumfilmje, a *Hétköznapi fasizmus* a maga képi szikárságával megdöbönt, szenvedélyes-ironikus hangvételével pedig lelkiismeret-furdalást kelt, felébreszti nézőjében a felelősségérzetet embertársainkért a velünk élő ordas eszmék ellenében. *Az élet szép* arról győz meg bennünket, hogy az embertelenségen, a retteneten a történet, a mese, a művészet ereje képes győzedelmeskedni. (Egyébként erről szól Radu Mihăileanu *Életvonat* című filmje is, amelyben Slomo, a falu bolondja meséli el a közösségük megmenekülésének csodálatos történetét, miközben az utolsó, kinyitó képen őt látjuk szögesdrótok mögött, rabruhában, amint a meséjét mondja.) A *Sorstalanság* pedig a már idézett Kertész Imre-i szóhasználatával élve „komor pompával” beszél el az elbeszélhetetlent, a megmenekülést megmagyarázhatatlan csodának láttatva.

A három film viszonya az alaptörténethez különböző ugyan, a rommi dokumentumhoz azonban mindkét játékfilm igazodási pontként nyúl vissza. Bennük a filmtérnek mint látványnak a megszervezettsége szoros kapcsolatot mutat a Holocaust mint történeti tény elbeszélhetőségéhez való viszonyulásukkal.

FELHASZNÁLT IRODALOM

HORVÁTH Péter (2012) *Az elbeszélés szelleme és a holocaust tűzpróbája*.

In: <http://www.nmtt.hu/doktor/horvathp.php> [2012. április 18.]

KERTÉSZ Imre (2001a) *Hosszú, sötét árnyék*. In: *A száműzött nyelv*. Magvető, Bp.

KERTÉSZ Imre (2001b) *Sorstalanság*. Filmforgatókönyv. Magvető, Bp.

MARX József (2005) *Sorstalanság – Filmkönyv*. Koltai Lajos filmje a Nobel-díjas Kertész Imre regénye alapján. Vince Kiadó, Bp.

A felhasznált képek a filmekből származnak, az ábrák saját készítésűek.