

## Az ellenállás banalitása. Valóság és fikció a *Saul fiában*

### Bevezetés

Dolgozatomban a fikció működésmódját, a fikció során tapasztalható jellé alakítást mint az elképzelhetőség, megtapasztalhatóság alapvető aktusát vizsgálom Nemes Jeles László *Saul fia* (2015) című Oscar-díjas alkotásában. A film a holokauszt reprezentálhatóságának problémáján keresztül kérdez rá a valós események, tágabb értelemben pedig a reális világ megjeleníthetőségére, illetve a fikcióképzés mint jelentéstulajdonítás problémájára. Nemes Jeles filmje olyan fikciós mű, amely történeti dokumentumok, feljegyzések segítségével kíséri meg a haláltáborok borzalmait minél autentikusabban megmutatni és a népirtás szörnyűségét artikulálni. Nemes Jeles a holokauszt narratív, illetve vizuális megragadhatatlanságának posztulátumán igyekszik túllépni filmje dokumentarista hitelességre törekvő formanyelvén keresztül. A film poétikai kérdésként fordítja le a realizmus igénye és a holokauszt mint az ábrázolhatatlanság történelmi diskurzusa vagy narratívája közti feszültséget. Azáltal, hogy a képi megmutatás látványos korlátozáson megy keresztül, a *Saul fia* audiovizuális reprezentációs stratégiája paradox módon tárgyának jellé alakított elképzelhetőségét képes kiváltani. Nemes Jelest a koncentrációs táborokban történt faktuális események reprodukálásán túl a haláltáborban levés általános érzetét elképzelhetővé, olvashatóvá tévő művelet érdekli, ami meglátásom szerint a fikció mint figuratív nyelvhasználat működésmódjával korrelál. A realista, naturalista filmkép túllépve saját reprezentációs határain azt mutatja meg, „amit nem lehet bebörtönözni a kamerába”.<sup>1</sup>

Nemes Jeles művében a valóság megközelítését, felfejthetőségét elsősorban nem a tényszerű események precíz újrateremtése, hanem az azokat jellé alakító fikcióképző műveletek teszik lehetővé. A *Saul fia* nem a fikció és valóság viszonyát vizsgálja, ugyanis jelen esetben nem áll fenn ilyen jellegű opposíció. Annak dacára, hogy a koncentrációs táborok eseményeit rögzítő dokumentumok, memoárok és naplóbejegyzések segítségével a film készítői arra törekedtek, hogy „közelebb kerüljenek a valósághoz”,<sup>2</sup> ez az elv a film befogadásának szempontjából annyiban felfüggesztődik, hogy a néző audiovizuálisan csupán fragmentumaiban és korlátozottan fér hozzá a gázkamra és az események teréhez. Noha a *Saul fia* esetében több valós esemény,<sup>3</sup> mint például az

---

1 Soós Tamás: „Semmiféle ideológiában nem hiszek”. Beszélgetés Nemes Jeles Lászlóval. *Revizor*. URL: <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5615/beszelgetes-nemes-jeles-laszloval/> (2016. 11. 03.)

2 Erdély Máttyás: „Nem lettem más ember a *Saul* óta, mint amilyen a *Saul* előtt voltam” In Várad Júlia i. m. 71.

3 Az alkotók nemcsak a dokumentumfilmes technikákat használták, hanem számtalan a történelmi hitelességet ellenjegyző forrásanyagot felhasználtak. vö. Várad Júlia: *Saul útja. A gondolttól a világhírig*. Szerk. László Ágnes. Kossuth Kiadó, 2016.

(utólag azonosított) Alberto Errera által készített fotó<sup>4</sup> vagy a Sonderkommando lázadásának mozgóképi parafrázisa, reprezentációja kap igen jelentős szerepet, ugyanakkor Nemes Jeles filmjében nem pusztán a múltbeli történésekre mint faktumokra való rámutatás, és nem azok helyettesítése válik hangsúlyossá, hanem „a jelen és a múlt együttes kontextualizálása”.<sup>5</sup> A fikció „a jelen képei révén újból mozgásba hozza, reaktiválja [a múltat]”.<sup>6</sup> Nemes Jeles nem a jó és gonosz oppozíciója, illetve morális szembeállítások mentén, azaz „megfagyott distanciával kezeli az emberi történelmet”.<sup>7</sup> A *Saul fia* fikciójának tétje nem a faktuális esemény valóságosságának és hamisságának, hanem reprezentálhatóságának kérdésessé tétele. A fikciós mozzanat a *Saul fiában* a korábbi holokauszt-ábrázolások misztifikáló jellegét, nem pedig a dolog, a holokauszt megtörténtének igazságát veti el.<sup>8</sup> A rendező arra kérdez rá, hogy a valós, múltbeli események miként fenomenalizálhatóak.

Dai Vaughan szavaival élve „a valóság – csakúgy, mint a fikció – rászorul a felépítésre”.<sup>9</sup> A *Saul fia* rámutat arra, hogy épp a reális történéseket jellé alakító fikció a valóság felépítésének, megismerhetőségének az előfeltétele. A haláltábor, a gázkamra és az események történelmileg hiteles rekonstrukciója végső soron elemelkedik a holokausztot, tágabb értelemben pedig a múltat homogén, rögzített igazságként feltáró és megközelítő reprezentációs stratégiák realista igényétől. A kérdés ez esetben az, hogy a film főhősének szubjektív nézőpontján keresztül miként képes artikulálni, újratehermenteni a Soá valóságát, aminek érdekében ugyanakkor „meg kell próbálni felhasználni a nézőt mint médiumot”.<sup>10</sup> A népirtás felfoghatóvá tételének, fordíthatóságának alapja, hogy azt emberi léptékűvé teszi, amit jelen kontextusban úgy értek, hogy a film egy átfogó történelmi narratíva helyett a kép perceptuális korlátozására helyezi a hangsúlyt, amelynek radikalitása (első körben a holokauszt „fizikaivá” tétele) a kép és a főszereplő fizikai pozíciójának szigorú összekapcsolásából következik.

---

4Névtelen: Elgázósított testek elégetése a hamvasztógödörökben, a szabad ég alatt, az auschwitzi V. krematórium gázkamrája előtt, 1944. augusztus

5Williams, Linda: Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm. Ford. Tokai Tamás, Török Ervin. *Apertúra*, 2014. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/> (2016. 11. 03.)

6Williams, Linda: i. m.

7Molnár Judit Anna: Nemes Jeles László: Öt éve vagyok a krematóriumban. Interjú a Saul fia rendezőjével. *Filmhu*, URL: <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/nemes-jeles-laszlo-ot-eve-vagyok-a-krematoriumban-interju-saul-fia-cannes.html> (2016. 11. 04.)

8vö. Nemes Jeles László: „Nyitott seb volt...” In Váradi Júlia: i. m. 31.

9Vaughan, Dai: A kétértelműség esztétikája. Ford. Gyulai Zoltán, Milián Orsolya. *Apertúra*, 2014. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/> (2016.11.16.)

10 Soós Tamás: i. m.

Ezen a ponton fontos különbséget tennünk fikciós aktus és reprezentáció között. Dolgozatomban nem a fikció hagyományos, köznap értelemben vett fogalmát használom. A „fikció” fogalmának ezt a hétköznapi értelmét, többnyire a reális világgal szemben álló, kitalált világként határozzák meg. Amellett fogok érvelni, hogy a fikcióképzés a valóság, a múlt megragadhatóságának módja, amely a történetek pusztá adatként való rekonstrukciója helyett az esemény, a dolog tényszerűségét és egyben igazságát igyekszik rekonstruálni. Meglátásom szerint a *Saul fia* fikciós aktusa a holokausz borzalmának igazságát egyfajta vízióként, látásmódként ragadja meg.

A fent vázolt hipotézisből kiindulva elemzésemben a fikció mint művelet szemantikai, jelentéstulajdonító aspektusaira helyezem a hangsúlyt, ebből kifolyólag a fikció irodalomelméleti megközelítéseit, elsősorban Wolfgang Isernek a fikció működéséről írt fejtegetését veszem alapul. Vizsgálódásom sarokpontjait a fikció mechanizmusából következő figurativitás és referencialitás, illetőleg a megértés szemiotikai folyamatai képezik. Emellett Gilles Deleuze-nek a mozgás-képről és az idő-képről alkotott nézetei adják a filmelemzés elméleti keretét. A dolgozat második felében kitérek a *Saul fia* recepciójára, majd egy tágabb történeti kontextusban helyezem el Nemes Jeles alkotását. Ezen belül megvizsgálom a film modernista hatást tükröző jegyeit, valamint a valósághoz, történelemhez való viszonyát összevetem Jancsó Miklós és Tarr Béla műveinek szemléletmódjával.

Összefoglalva, a kérdésem arra vonatkozik, hogy mi a fikció státusza a *Saul fiában*. Ha elismerjük, hogy ez egy fikciós film, akkor a film fiktív jellege, a film „fikciója” hogyan viszonyul a dokumentumokra alapozottsághoz, egyáltalán, miért lényegi fontosságú, hogy ez egy fikciós mű, nem pedig valaminek a rekonstrukciója?

## **A fikció aktusa**

Iser a reális-fiktív általánosan elfogadott, kétosztatú viszonyrendszerével szemben egy triadikus felosztást javasol: a két kategória mellé bevezeti az imaginárius szintjét, amelynek a fikció művelete adja a keretét, azaz önti formába. Iser a fikciót intencionális aktusnak tekinti, míg az imaginárius egyfajta diffúz tárgyat jelöl, ami a fikció mint intencionális aktus révén a valóság bizonyos tulajdonságait, minőségeit képes magára öltetni. Iser a fikció esetében figuratív nyelvhasználatról beszél.<sup>11</sup> Ez a figurativitás a fikció határátlépő aktusa nyomán bontakozik ki. Eszerint a fikció a jelölő és jelölt közti eltolódásként fogható fel. Iser a fikció aktusának több formáját különbözteti meg a kiválasztástól, az elemek viszonyba állításán át, az önleleplezésig. Ha ezekből a műveletekből indulunk ki, a fikció olyan aktusként tételeződik, ami alapvetően határátlépésként definiálható, amennyiben az adott mű jelöltjei a szelekció mozzanata révén leválnak azokról a

---

<sup>11</sup> Iser, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 31-32.

vonatkozási mezőkről, amelyekből származnak és ezáltal észlelhetővé válnak. A fikció aktusa egyazon művelet során bizonyos értelemben túl is lépi (azaz határtalanítja), jobban mondva módosítja, újraszervezi saját referenciáit. A fikció nem önmagáért ismétli meg a világot (minden korábban fennállót, amibe Iser szerint korábbi szövegvilágok is beletartoznak), hanem azt dekontextualizálja, azért, hogy a megismétlése révén olvashatóvá tegyen valami nem manifest dolgot, aminek nincs a felidézett mezőben konkretizálható megfelelője (referense). Röviden, a fikciós művelet által megismételt világ a realitás valós referenciáit – figuratív módon – jellel alakítja. A fikcióról célszerű olyan nyelvhasználatként beszélnünk, amely a jelölő és jelölt eloldódása révén magát a szignifikációs viszony repedését jelöli.

Jobban mondva „ez a [figuratív] nyelv sem mentes a referenciáktól”,<sup>12</sup> pusztán nem feleltethető meg egyetlen valós vonatkozási mezőnek sem, azaz közvetlenül nem lefordítható. Ugyanakkor Iser levonva a konzekvenciákat megállapítja, hogy denotatív funkciója helyett a figuratív nyelv saját referenciáinak analogonjaként működik, más szóval egyszerre jelöli a referenciák nyelvi lefordíthatatlanságát, egyúttal viszont elgondolhatóságuk sémáját is megalkotja. Ennek köszönhetően az eredeti jelviszony abban az értelemben zárójeleződik, hogy a referenciális *jelentést* a fikció valami önmagán és a valóságon túli *jeleként* használja.<sup>13</sup> Adott mű intencionalitása ontológiailag nem eleve adott, hanem a kiválasztás fikcióképző művelete során bontakozik ki. A nyelv kimetsz, ezáltal pedig szemantikai értékkel ruház fel egy darabot abból a tagolatlan, heterogén masszából, amit Eco a „tartalom kontinuumának”<sup>14</sup> nevez. A fikciós szövegek szempontjából a reális világot különféle diskurzusok halmazaként foghatjuk fel, amelyek Iser szerint eleve adóttak, és amelyek vonatkozásában a fikció – Eco gondolatmenetében a nyelvhez hasonlóan – mint a kimetszés aktusa tételeződik. Mindebből nem az következik, hogy a fikció során bármit elgondolhatunk, hiszen „a nyelv jelöli ki, hogy mi is az, ami megvalósítandó”<sup>15</sup> abból a kontinumból, „ami nem más, mint a tapasztalható, mondható, gondolható dolgok összessége”.<sup>16</sup> Eco szerint nem a kontinuum, hanem a nyelvi kimetszés pillanatában benne megmutatkozó „ellenállási vonalak”<sup>17</sup> eleve adóttak, amelyek orientálják magát a kimetszést. Ezek a vonalak a kontinumból való kimetszés áramlataiként, irányaiként foghatók fel, pontosabban szólva olyan társadalmi, kulturális vagy nyelvi szabályszerűségek, amelyek tiltó módon határozzák meg a kimetszést, az artikuláció módját, más szóval azt határozzák meg, hogy a nyelv miként *nem* alakíthatja jellel és szervezheti tartalommal a valóság komponenseit. Az ellenállási vonalak alatt Eco

---

12 Iser, Wolfgang: i. m. 31.

13 Iser, Wolfgang: i. m. 89.

14 Eco, Umberto: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Ford. Gál Judit. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999. 69.

15 Iser, Wolfgang: i. m. 32.

16 Eco, Umberto: i. m. 69

17 Eco, Umberto: i. m. 71.

azt érti, hogy „a nyelv nem a semmiből alkotja meg a létet”.<sup>18</sup> Iser esetében ehhez hasonló mechanizmusról, egyfajta kölcsönviszonyról van szó, amely során a fikció mint nyelvhasználat azzal, hogy jellé alakítja, újra is szervezi a reális világot, de ez az újraszervezés a jellé alakítás módjától függ. Eco terminusainál maradva a nyelv működése nélkül ellenállási vonalakról, magyarán eleve adotról sem beszélhetünk.

A fent említett intencionalitás ennek értelmében tehát körülhatárolja, ugyanakkor mint saját építőelemeit – negatív módon – tagolja is a valóság komponenseit. Abból a szempontból negatív, hogy a tagolás, a jelentéssé tétel szükségszerűen bizonyos elemek kihagyása révén, magyarán a hiányzó összefüggésében lehetséges. Annak ellenére, hogy a fikcióképző aktusok és következményeik (intencionalitás, ténszerűség, idézőjelezés) nem artikulálódnak nyelvi szinten, még nyilvánvalóan jelölnek valamit. Ami Isernél a fikciós művelet során eltolódó jelölő-jelölt viszonyt mint egy új jelentés alapját illeti, Eco hasonló problémára világít rá a szavak jelentésének, valamint az állítások értelmének szemiotikai megkülönböztetésével. „Végső soron annak, hogy valaki *Büszkeség és balítélet* címmel ír regényt, az is az értelme, hogy mire a könyv végére érünk, megváltozik e két érzelemről vagy társadalmi magatartásról vallott elképzelésünk. De ennek az a feltétele, hogy már az elején is legyen némi halvány fogalmunk róla, hogy mit is jelent e két szó”.<sup>19</sup> Ebben az értelemben beszélhetünk a szignifikációs viszony megkettőződéséről, illetve áthelyeződéséről.

Iser triadikus felosztásával igyekezett elkerülni a fikció ontológiai és narratológiai leírásaiban közkeletű elképzeléseket, amelyek a fikciót a reálison „élősködő”,<sup>20</sup> „parazita”<sup>21</sup> világként határozták meg. Ehelyett a fikciót valamire használhatósága, intencionalitása felől közelítette meg. Mindazonáltal Iser sem képes kikerülni az összeegyeztethetetlen világok problémáját, amelyet a világok kölcsönös fordíthatósága vet fel. Eszerint a megalkotott (Iser szavaival „inszenzírozott”, azaz eljátszott) és reális világvonatkozások mint jelen- és távollevő jelölteket célszerű meghatároznunk. Más szóval a jelen- és távollevő párhuzamossá válik, egyidejűleg, a fordítás (de kvázi egybefonódásnak is tekinthető) műveletében bontanak ki valami magukon kívüli referenciát. Az ismétlés ezek alapján olyan rekurzív művelet, ami a vonatkozási mezők, vagy komponensek azonosságát és differenciáját egyidejűleg érvényesíti. A kint-bent (reális-fiktív) oppozíció felszámolódik, hiszen az egyik oldal konkrétsága, azaz szemantikai értéke a transzgresszió műveletében érhető tetten. Más szóval a felosztás elemei kölcsönösen definiálják, fordítják

---

<sup>18</sup> Eco, Umberto: i. m. 71.

<sup>19</sup> Eco, i. m. 343.

<sup>20</sup> Genette, Gérard: *Metalepszis. Alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006. 106.

<sup>21</sup> Eco, Umberto: *Lehetséges erdők*. In. Uő.: *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Schéry András. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002. 107-139. 118.

egymást, miszerint az egyik megismétli és ezáltal (kvázi önmagán keresztül) jelenlétre hívja a másikat.<sup>22</sup>

A lehetetlen, kitalált világ az újramondás révén irrealizálja a valós világot. A világok közti iteratív reláció biztosítja a kölcsönös olvashatóság, fordíthatóság alapját. Nem tisztán azonosságról, és nem is tisztán helyettesítésről, vagy a világok egymásba ékelődéséről, hanem a jelentés megkettőződéséről van szó.<sup>23</sup> Iser szerint maga a szignifikációs viszony válik jelentéssé. A fikciós aktus tehát az eredeti denotátumról ekképp leválasztott jelölőt viszi át egy másik jelviszonyra. Ugyanakkor a megkettőződés eredményeképp iktatódik be az imaginárius dimenziója, vagyis a rekurzió mozzanata a megismételt jelet egy imaginárius távollévő jelenlétebe fordítja át. Így Iser szerint az eredeti jelviszony egy lappangó jelentés hordozójává válik.<sup>24</sup> Iser levezetéséből egy olyan fikció-fogalom bontakozik ki, ami nem egy konkrét világ, mű vagy textus, hanem az az aktus, „ami a művet lehetővé teszi”,<sup>25</sup> vagyis a diffúz imaginárius kategóriáját a referencia nélküli állapotból egyfajta manifeszt megtapasztalhatóságba juttatja. Az imaginárius ennek fényében nem más, mint a jelölőviszony jelöletlen oldala, amely hatást gyakorol az alapjául szolgáló mezőösszefüggésekre. Összességében Iser aktusként meghatározott fikciója nem hierarchikus struktúrát alkot a valósággal, hanem módosítja, átalakítja azt, méghozzá intencionálisan. Ebből következik, hogy a fikció dinamikus forma, vagyis bizonyos mértékig meghatározatlan.

---

22 A Marx által leírt csereérték (végső soron az általános egyenérték, illetve a pénz) kialakulásának folyamata, pontosabban az a művelet, mely során „az áru természeti formája értékformává válik” (vö. Marx, Karl: Áru és pénz. In *Karl Marx és Friedrich Engels művei* 23. kötet. Ford. Rudas László, Nagy Tamás. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1967. 41-137. 60.) analóg a fent vázolt iteratív mozgással. Eszerint  $x$  mennyiségű  $A$  árut (1 liter tej) egyenlőnek tekintünk  $y$  mennyiségű  $B$  áruval (egy kiló kenyér). Az áruk testi, manifeszt jellegéből adódó használati érték (ihatóság, ehetőség) az egyenlőség, tehát bizonyos értelemben egy rekurzív művelet végeredményeként zárójelződik, és a másik áru csereértékének hordozójává válik. Vagyis például egy liter tej csereértéke a kiló kenyér használati értékében jut kifejezésre. Az egyenlet – rekurzivitása okán – értelemszerűen kölcsönös, dinamikus mozgáson alapul. A példa meglátásom szerint egyrészt rávilágít a fikciós aktus működésére, miszerint adott referenciális világvonatkozás (az áru használati értéke), miként válik egy rajta túlmutató figuratív jelentéssé (a másik áru csereértéke). Másrészt pedig az iteráció természetét is megvilágítja, amennyiben a kétfajta árut a művelet során egyenlőnek tekintjük, hiszen abszolút módon kicserélhetők, ugyanakkor épp a kicserélhetőség (fikcióképző) művelete implikál bizonyos mértékű differenciát, máskülönben nem volna értelme a cserének. A példa alapján tehát elmondhatjuk, hogy a csereérték – mivel csak elgondolható – az ismeri terminológia értelmében az imagináriusnak felel meg, míg a két áru egyenlővé tétele – tehát maga a művelet – a fikció aktusával analóg.

23 Mivel a megkettőzött jelentés szimultaneitást feltételez, ami kizárja a kölcsönös áthelyeződést jelölő és jelölt között. vö. Iser, i. m. 89.

24 Uő. Uo.

25 Iser, i. m. 276.

Dällenbach szerint<sup>26</sup> a szöveg meghatározottságai (valós referenciái) alapján válik meghatározatlanná, tehát a valós megismétlése, jelle alakítása nem a fiktív szöveg referencialitását, szemantikai és episztemológiai hozzáférhetőségét erősíti, hanem az imaginárius kialakulását. Eszerint a kimondatlannak (a távollevőnek) be kell olvadnia az odaértettbe.<sup>27</sup> Dällenbach ezzel voltaképp az iseri imaginárius befogadói oldalon való működését írja le, vagyis a befogadó extrapolációja szükséges a textus által ténylegesen jelölt dolog imaginárius olvashatóságához, referencializálásához. Az imaginárius fogalma eszerint igen hasonló az odaértetthez amennyiben a jelenlévő a befogadó szemantikai műveletétől függ.

Iser a fikció egy harmadik műveletéről is beszél, ez pedig a fikció önleleplezése, vagyis a 'mintha'-jelleg. Ez a szöveg önreferencialitásaként is felfogható amennyiben magára a fikciós műveletre mutat rá. Más szóval zárójelbe kerül a valós referens, mivel „a valóság reprodukálható, de csak meghaladásának céljából”.<sup>28</sup> Egyúttal pedig önleleplezése révén maga a szöveg is irrealizálódik, hiszen valami önmagán túlit jelöl. Olyan kettős utalásról beszélhetünk, ami révén a fikcióképző aktus olyan világot jelöl, amit ő maga hoz létre. A fikció nem pusztán a valós reflexiója, hanem diffúz jelként viselkedik. Ebből kifolyólag az önleleplezés nem ellehetetleníti, hanem fokozza az immerziót.

A *Saul fia* kapcsán a fikciót, illetve a képzetes fogalmát a megismerés olyan módjaiként vizsgálom, amely episztemológiai értelemben lehetővé teszi a holokauszthoz való hozzáférést. Meglátásom szerint a fikciós mozzanat mind a verbális nyelv, mind pedig a filmnyelvi eljárások inherens jellemzője, vagyis a fogalomalkotás és a jelentésképzés alapvetően a képzeletre, fikciós műveletekre épülnek. A *Saul fia* elbeszéléstechnikája ezért nem a múltbeli események dokumentumokra épülő, realista megmutatására törekszik, hiszen azok objektív értelemben, vizuálisan nem rögzíthetők. A tények feltárása, bizonyítása és rekonstrukciója helyett a *Saul fia* a holokauszt elképzelhetővé tételével képes megragadni annak lényegi igazságát, mivel a fikció valóságrekonstruáló művelete a dologra mint állapotra vonatkozik. A fikciót Nemes Jeles olyan megismerési, képalkotási módként használja, ami nem a holokauszt faktuális képét eredményezi, hanem rákérdez a megjeleníthetőség hatáira, amennyiben koreografált mozgásösszefüggések, perceptuális viszonyok analógiájaként engedi elképzelni a dolog minőségét.

## A *Saul fia* elemzése

---

<sup>26</sup> Dällenbach, Lucien: Reflexivitás és olvasás. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Ford. Bene Adrián. Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 39-55.

<sup>27</sup> Dällenbach, i. m. 42.

<sup>28</sup> Iser i. m. 34.

A továbbiakban a *Saul fia* elemzésén keresztül mutatom be, hogy Nemes Jeles filmje, illetve annak redukált audiovizuális formanyelve, valamint a filmkép saját meghatározatlanságai, üres helyei révén miként hozza létre és mutat túl az „itt és most állapotán”.<sup>29</sup> Továbbá a filmben alkalmazott (iseri) fikciós aktusok következtében imaginárius szinten kibomló holokaustt elgondolhatóságát mint a megismerés gyakorlatát fogom vizsgálni a deleuze-i mozgás- és idő-képek összefüggésében.

A film szinte végig a sonderkommandós Saul nézőpontján keresztül láttatja a koncentrációs tábor hétköznapijait. Ehhez mérten a rendező 4:3-as képarányt, kis mélységélességet, valamint folyamatos kameramozgást használ, tehát voltaképp filmje technikai paraméterei már magukban hordoznak egyfajta kettősséget. Egész pontosan a Saul perspektívájába való belehelyezkedés – tehát a fókuszált nézőpont – és a periférikus, elmosódó kontextus dialektikus viszonyáról van szó. Röviden, az involválódás, valamint az elidegenítés egyszerre valósul meg. A nyitójelenet<sup>30</sup> tökéletesen példázza az elbeszélői pozíció egyidejűleg közelítő és távolító gesztusát. Egy homályos, kivehetetlen tájat, valamiféle erdőrészletet látunk, amelybe besétál – és ezáltal élesedik ki – Saul alakja (1. és 2. képkivágat). A homogén, beláthatatlan közeget, az események közvetlen terét a rendező vizuálisan eltávolítja, míg a belehelyezett személy szinte teljesen kitölti a képet. Így egyfajta fluktuáció jellemzi a filmképet, amennyiben Nemes Jeles (illetve Erdély Mátyás) kamerája a holokausztra vonatkozó objektív, tárgyilagos ábrázolást szükségszerűen Saul szubjektív, szűkített perspektívájából és a néző számára ebből kibontakozó *érzékelhetőség* szintjén valósítja meg, mivel „a dolog és a dolog észlelete egy és ugyanaz [...] a kép”.<sup>31</sup> Deleuze a percepciót az adott dolog egyoldalú és szubjektív megragadásaként írja le, ami ágenciát feltételez, nevezetesen a beérkező ingereket a percepció alanya szelektálja és keretezi.<sup>32</sup> Bizonyos mértékben reagál rájuk, ekkor beszélhetünk akció-képről. A *Saul fia* esetében az események sorozata azonban nem alakul akció-képpé, mivel a környezetből fakadó permanens zaklatottság (objektív) állapottá oldódik. Ugyanakkor a haláltábor és a krematórium szinte mindvégig periférikusan jelennek meg, azaz a néző mint reprezentálhatatlan „fekete lyukat”<sup>33</sup> frontálisan nem érzékeli, nem érzékelheti a történések tágabb kontextusát. Mivel objektív és szubjektív észlelet folyamatos átmenetet képeznek, ezért a *Saul fia* esetében a percepció-kép olyan figuratív jelként is felfogható, amely nem rámutat a jelöltre, deszignátumra, hanem a jelölt analogonjává válik. A *Saul fia* nem reprezentálja, hanem a Sonderkommando tagjaihoz hasonlóan „maga »hordozza« a titkot, de csak azért, hogy [a nézői

29 Nemes Jeles László: „Nyitott seb volt...” In Váradi Júlia: i.m. 31-32.

30 Ami a teljes filmmel együtt Nemes Jeles előző munkája, a *Türelem* (2007) formanyelvi, esztétikai örököse. A *Saul fia* ugyanakkor bizonyos értelemben annak ellenfilmje is, amennyiben a feszült nyugalmat általános zaklatottsággal váltja fel.

31 Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép és három változata*. Metropolis, 1997/2. Ford. Kovács András Bálint. URL: <http://www.c3.hu/scripta/> (2016.04.26.)

32 Uő. Uo.

33 Nemes Jeles László: „Nyitott seb volt...” In Váradi Júlia: i. m. 23.

percepció számára analogikus módon – betoldás tőlem B. Cs.] *fényre hozza*”.<sup>34</sup> A továbbiakban még kitérek a *Saul fia* mozgóképi, illetve audiovizuális ábrázolástechnikájának szemiotikai kérdéseire.

A néző hiába kerül szomatikusan közel a haláltáborhoz, a fragmentált optikai és auditív jelek, más szóval a textus üres helyei révén pusztán (szó szerint) homályos képzetek lehetnek a holokauszt iparszerű működéséről, formáiról. A rendező ebben az értelemben jutott el a „távolság dialektizálásához”,<sup>35</sup> vagyis – ahogy Didi-Huberman rámutat – a filmkép instabilitása a holokauszt mozgóképi feldolgozásának érvényes fókusz távolságára, az esztétikai megközelíthetőség fix pozíciójára kérdez rá. Didi-Huberman szerint Nemes Jeles ezáltal képileg túllép a rendezés realizmusán,<sup>36</sup> vagyis a direktor célja ebből következően nem pusztán a holokauszt minél pontosabb, dokumentarista igényű rekonstrukciója, hanem a látvány fizikai korlátozásán keresztüli elképzelhetővé, elgondolhatóvá tétele. Például a haláltábort a lehető legautentikusabb módon leképező díszlet esetében sem „négyzetcentiméterenkénti rekonstrukcióra volt szükség, hanem úgynevezett funkciószámra”.<sup>37</sup> A funkciószám jelen kontextusban nem más, mint maga a korlátozott formanyelv, amely működésbe hozza az imagináriust. A szelekció és a kombináció fikcióképző aktusaival Nemes Jeles mind a tábor terét, mind pedig a genocídium általános borzalmát az imaginárius dimenziójában teszi hozzáférhetővé. A kombinációt itt a Deleuze által bevezetett mozgás-kép adottságaként értem. A felépített díszlet, a filmtér, illetve a kép komponenseinek relációja a folyamatosan mozgó Saul és az őt követő kamera *útjából* alakul ki. Ez a kóborlás egy jól körülhatárolt, dinamikus perspektívát implikál, „vagyis olyan világ nyílik meg előttünk, ahol a kép=mozgás.”<sup>38</sup> Nemes Jeles a háttérben feltűnő alakok, valamint a tér megformálására táncművészeket kért fel. A rendező a koreográfiát azonban kiterjeszti a kamera mozgására, valamint „a hang és a látvány kinesztetikus szinkronizációjára”<sup>39</sup> is. Az ekképpen kiterjesztett koreográfia pedig nem más, mint a *Saul fia* mozgás-képe, mivel magába sűríti, és egyszerre jeleníti meg a haláltábor fragmentált eseményeinek elliptikus, diffúz jellegét és annak artikulált képét. A holokauszt képzetének fenomenalizációja érdekében ezeket „a fragmentumokat mozgatni kell, a közönség animálásával párhuzamosan.”<sup>40</sup>

---

34 Didi-Huberman, Georges: *Túl a feketén. Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez*. Ford. Forgách András. Budapest, Jelenkor Kiadó, 2016. 7.

35 Didi-Huberman, Georges i. m. 24.

36 Uo.

37 Rajk László: „Új filmnyelv megteremtéséről van szó” In Váradi Júlia: i.m. 116.

38 Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Szerk. Zalán Vince. Palatinus, 2008. 78.

39 Kiss Erika: *A filmrendezés művészete a digitális korban (Saul fia)*. Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*. 2016. tél.  
URL:<http://uj.apertura.hu/2016/tel/kiss-a-filmrendezes-muveszete-a-digitalis-korban-saul-fia/> (2016.11.17.)

40 Kiss Erika i. m.

Az iseri terminológiában a kombináció a fikcióképzés azon művelete, ami a dolog tényszerűségét termeli ki. A tényszerűség szerinte nem a viszonyba állított komponensek eleve adott, inherens jellemzője, hanem a kombinálás aktusa *maga* a tényszerűség alapja. Iser felfogása szerint a kombináció a hiányzó jelenlét elvére épül, „azaz míg bármely viszony szilárdságát a kihagyott elemek adják meg, a viszony maga hozza létre azokat a nem jelenlévő minőségeket, amelyek háttéréül szolgálnak.”<sup>41</sup> A *Saul fia* filmnyelve ehhez hasonlóan működik. A realista kép és a film tényszerűsége nem pusztán a haláltábor autentikusságára és a diegetikus tér jelenidejűségére vonatkozik. A kaotikus mozgásból és elliptikus térszervezésből adódó vizuális kihagyások, töredékek révén a film imaginárius szinten a holokaust általános képzetét, illetve érzetét teszi lehetővé. Vincze Teréz szerint a *Saul fia* labirintusszerű „térkonceptiója [...] a félelem audiovizuális metaforájává válik”.<sup>42</sup> Azonban fontos látnunk, hogy iseri értelemben a jelmegkettőződés nem a metaforikus jelentésátvitelre vonatkozik. Ennek tükrében a haláltábor konkrét tere és a holokaust általános képze között nem metaforikus, sokkal inkább analogikus viszony áll fenn, hiszen a néző a filmi szintaxisból építi fel a népiítés általános fogalmát. A szintaxis, a szöveg a befogadóval tulajdonképpen elképzelteti a tárgyát, azaz a néző bizonyos értelemben elszenvedi a holokaust megtapasztalását.

Ez a folyamat a fizikai értelemben vett „perceptuális realizmustól”<sup>43</sup> a kognitív sémák, asszociációk felé mozdítja el a befogadót. Ebben az értelemben pedig a rendező nem tudja megkerülni a holokaust általánosító elvonatkoztatását. A mélységelesség (illetve annak hiánya) által megjelenített dialektizált távolságnál maradva: a radikális közelség (konkrét) egy ponton távolságba (elvont) fordul, azaz Nemes Jeles a limitált filmképet nyitja ki a téma egészére. A történet szintjén ugyanezt tapasztaljuk. A Sonderkommando tagjai („titkok tudói”) a megsemmisítőtábor üzemszerű működésébe való bevonódásuk okán válnak teljesen kiüresedett, emberségüktől elidegenedett gépszerű testekké. Ezáltal pedig nem sokban különböznek az általuk vonszolt holttestektől. Erre utal Saul megjegyzése: „Már halottak vagyunk.” A történet ezen mozzanatát, vagyis az érzelmi eltompulást – mint láttuk – a film vizuális formanyelve, egész pontosan a mélységelességből fakadó elbizonytalanítás és a klausztrófób keretezés kódolja.

Visszatérve a nyitószekvenciához, a homályos táj egyértelműen a hiányt, az optikai hozzáférhetetlenséget jeleníti meg. Ebbe érkezik meg Saul mint egyedüli látvány, mint a filmkép vizuálisan artikulált komponense. A filmi reprezentáció szinte kizárólag rá, illetve a diffúz

---

41 Iser i. m. 29.

42 Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis*. 2015/2. URL: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=534> (2016.11.17.)

43 Vincze i. m.

hangokra, zörejekre (op- és szon-jelekre) támaszkodik. Ezért beszélhetünk inkább a Deleuze által definiált tiszta audiovizuális szituációról,<sup>44</sup> annak ellenére, hogy a film vizuális értelemben meglehetősen széttagolt.

A történet tere a különböző fizikai hatások marginalizált észleletéből épül fel, ebből fakadóan a rendező elkerüli, hogy magát a holokauszot kelljen vizualizálnia. Helyette Saul látványszerűségét hangsúlyozza a sonderkommandósok hátára festett vörös X révén. Jobban mondva Saul a deleuze-i paradigma értelmében válik látvánnyá, pontosabban a holokausz op-jelévé. Tehát nem felfogja, hanem maga felé hajlítja a nézői tekintetet, valamint az események, a történés terét. Ezt úgy értem, hogy a néző belekomponálása Saul pozíciójába nem pusztán szubjektív behelyeződés, vagy szemlélődés, hanem a néző egyenesen túllát Saulon. A nézői percepció tárgya, az op-és szon-jelek „már nem fejezhetők ki a mozgás kategóriáival, hanem egyenesen az időre nyílnak meg”.<sup>45</sup> A Röhrig Géza által megformált karakter maga szolgál egyfajta fókuszáló lencseként, ami begyűjti a környező pokol periférikus eseményeit és azt a befogadó felé tükrözi. Saul nem szemlélője az eseményeknek, mivel „inkább regisztrál, semmint reagál”.<sup>46</sup> Ez az elbeszéléstechnika ezért sem tekinthető egyértelmű percepció- vagy akció-képnek, hiszen a Sonderkommando tagjai (különösen Saul) *nem* érzékelik az ipari precizitás formáját öltő holokauszot. Nyilvánvalóan tisztában vannak helyzetükkel, csupán arról van szó, hogy a percepció-kép aktivitást implikál, amennyiben az érzékelés szűri az ingereket és reagál rájuk. A *Saul fia* szereplői viszont ezzel épp ellentétesen járnak el, azaz nem a dologból vonják ki a számukra fontos ingereket, hanem saját magukat távolítják el a dologtól. Ennek következtében helyettük a néző ad szenzomotoros reakciót a látottakra. A percepció-kép így a befogadó aktivitása révén bomlik ki. Ezért is mondhatjuk, hogy a szereplőkben kiváltott érzelmek helyett a néző magát a haláltáborban levést mint korlátozott látványt, tiszta optikai-auditív helyzetet tapasztalja meg. Erre a közvetítettségre utal Deleuze, amikor amatőr „színész-médiumokról” beszél.<sup>47</sup> Ebben az értelemben Saul alakja irrealizálódik, más szóval a fikció művelete során felfüggesztődik az a jelviszony, amely a cselekmény tér-idejére, jelenbeliségére mint denotátumra vonatkozik, és a nézői percepció, kiegészítő, helyettesítő szenzomotoros reakciója révén jelenlétbe jutó Soá jelévé válik. Magyarán az életlen háttér és az előtér dialektikája áttevődik a befogadói pozíció síkjára. Az imaginárius befogadói oldalon lezajló műveletének köszönhetően azonban maguk a nézők is irrealizálódnak, médiummá válnak. Röviden a fikcióképződés jelmegkettőző aktusa és az ebből adódó iteráció termeli ki a tárgy imaginárius szinten megvalósuló olvashatóságát, jelen esetben a holokausz igazságát.

---

44 Deleuze, Gilles: Túl a mozgás-képen. In *Az idő-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Szerk. Zalán Vince. Palatinus, 2008.

45 Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Szerk. Zalán Vince. Palatinus, 2008. 265.

46 Deleuze, Gilles: Túl a mozgás-képen. In *Az idő-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Szerk. Zalán Vince. Palatinus, 2008. 7.

47 Uő. uo. 28.

A *Saul fia* diegetikus terének, a cselekmény „itt és most”-jának megteremtésében a hangsávnak is oroszlánrésze van, hiszen az auditív jelek a képen kívüli események indexikus jelei. A hangsáv által megteremtett diegetikus térillúzió a film mint médium egyik bevett reprezentációs technikája. Ami viszont a *Saul fiában* formanyelvi szempontból újszerű, az nem a képen kívüli diegetikus kontextus reprezentációja, hanem a szövegen, a *filmen* kívüli minőségnek az elképzelhetővé tétele. Más szóval a holokausz mint elgondolható tény vagy igazság nem a 4:3 arányú képkereten túl található, hanem maga a keretezés, illetve a dialektizált távolság mint a fikció aktusai kódolják.

Példaként említhetjük azt a jelenetet, amiben Saul egy rabbit keres a tömegben (3. képkivágat). A karakterben ekkor mutatkozó kétségbeesés nem a – sikolyok, parancsszavak, lövések zaja által sejtetett – mészárlásra, hanem a rabbi hiányára vonatkozik. Saul cselekménymotivációja (a halott fiú eltemetése) és a kontextus között tehát feszültséget tapasztalhatunk. Azáltal, hogy a kép és a hangsáv nem motiválják egymást, a film, pontosabban Saul cselekvésének jelen ideje, az „itt és most” érzete, az emlékezet elvont idejébe oldódik bele. A *Saul fia* percepció-képe, ami a megtapasztalhatóságot a nézői imagináció dimenziójába utalja, az Iser által leírt fikció működésmódjával analóg. Abban az értelemben, hogy a fikció az eleve adott szemantikai mezőkből való *kimetszés*, amely következtében – mint fentebb láttuk – az elemek kombinációja termeli ki a dolog tényszerűségét. A *Saul fia* audiovizuális értelemben tehát nem a holokausz reprezentációja, de értelemszerűen nem is azonos a tárgyával, hanem olyan nyelvhasználat, avagy fikciós „folyamat, amely rokonértelmű a »jelentéssel«”.<sup>48</sup>

A fikció jelmegkettőző aktusa a hangsávban is tetten érhető. Ekkor az ábrázolt, vagyis jellé alakított valós filmbeli irrealizálódása azáltal képes önmagán túli minőséget hordozni, hogy „az eredeti akusztikus szituáció, mely a filmezés során előidézte a hangot, nem releváns többé.”<sup>49</sup> Más szóval a filmbeli hanghatások imaginárius szinten az áldozatok sikolyaiként jutnak jelenlétre. Ez azért lehetséges, mert *azok* a sikolyok (a múlt más komponensei mellett) pontosan nem meghatározottak. Vincze Teréz a film auditív jelei kapcsán egy „bizonyos fajta” (valós) hang „tipikus [filmbeli] eseteiről” beszél. Meglátásom szerint ez a kérdés kiterjeszthető a deszignátum és a denotátum közti különbségre. Deszignálás során a való világban pontosan lokalizálható, konkrét létező, vagy valaha létezett egyedi dolgokra referálunk. A denotálás pedig az egyedi dolgok általános tulajdonságaira és minőségére, pontosabban szólva a dologra mint fogalomra utal, mely esetben „nem faktuális, hanem szemiotikai állítást fogalmazok meg, egy fogalomnak az adott kultúra által adott meghatározását hagyom jóvá.”<sup>50</sup> A *Saul fia* vonatkozásában a deszignátum és denotátum közti

48 Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 120.

49 Vincze i. m. (2016.11.23.)

50 Eco i. m. 350.

dialektikus viszony válik központivá, más szóval az események realista rekonstrukciója és a holokaust mint kulturálisan meghatározott fogalom egymásba játsása megy végbe. Nemes Jeles szándéka azonban épp abban áll, hogy a holokaust imaginárius szinten kibomló fogalmát elvonatkoztassa a különböző kulturálisan determinált, esztétizáló olvasatoktól. A rendező így értette, hogy „nem holokaustfilmet akartak csinálni.”<sup>51</sup> Ennek ellenére, vagy épp emiatt a *Saul fia* a tisztán optikai-auditív szituációból mégis eljut a holokaust általános, fogalmi képzetéig. Vincze példájában a hang úgy válik a dolog vagy fogalom analogonjává, hogy a dolog előfordulásai (esetei) válnak a dolog igazságának hordozóivá. A *Saul fia* fikciós műveletei a konkrét megtapasztalhatóságból ekként tárják fel a holokaust általános fogalmát mint diszkurzív tény. Korábban utaltam rá, hogy a film percepció-képe az iseri értelemben vett figuratív nyelvhasználatként is érthető, amennyiben a rámutató, denotatív funkció zárójeleződik és inkább egyfajta analogikus viszonyról beszélhetünk.

A közelség-távolság kérdésessé tétele a reprezentáció szintjén analóg Saul érzelemmentes automatizmusával, vagyis az „inger és válasz közötti egyensúly megbomlása”<sup>52</sup> révén a *Saul fia* tiszta optikai-auditív képet valósít meg. Fontos megjegyezni, hogy a rendező ezáltal nem misztifikálta a holokaustot, épp ellenkezőleg: Nemes Jeles a halálgyár hétköznapi eseményeit képpé transzformálta, ami imaginárius szinten megteremti a nézőben annak realitását, azaz „képzelt és valóságos megkülönböztethetetlenek lesznek”.<sup>53</sup> Ezáltal a rendező minden dokumentarista intenciója ellenére a történet terét a reális-irreális metszetében határozta meg. A képen túli absztrakcióra nyitott – Didi-Huberman szavaival élve – „dokumentarista mesét”<sup>54</sup> kreált a holokaustból. Didi-Huberman azonban a filmi narratíva mélyszerkezetében ragadja meg a *Saul fia* csodákra (és azok cáfolatára) épülő, allegorikus elbeszélésmódját, kezdve Saul külvilágot kizáró monomániájától, a háromszor felbukkanó rabbi-figurán át, a zsidó eredetmítoszt idéző folyóig. Meglátásom szerint azonban a film narratív valószerűtlenségét – a filmtér vizuális meghatározhatatlanságán keresztül – elsősorban a formanyelvi eszközök, pontosabban az op- és szon-jelek teremtik meg. Nemes Jeles elemeli Saul szubjektív terét a homályban hagyott háttér valóságától, és „lebegő”<sup>55</sup> térként a holokaust, illetve a holokaust kollektív emlékezetének idő-képébe<sup>56</sup> fordítja át. A teret folyamatosan bejáró kamera, valamint a filmtér jelenétől való egyidejű eltávolodás révén Nemes Jeles filmje a mozgás- és idő-kép kettős dinamikáját valósítja meg.

51 Molnár Judit Anna i. m. (2016.12.05.)

52 Deleuze, Gilles: Túl a mozgás-képen. In *Az idő-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Szerk. Zalán Vince. Palatinus, 2008. 8.

53 Uő. uo. 13.

54 Didi-Huberman, Georges: i. m. 48.

55 Deleuze, Gilles: Túl a mozgás-képen. In *Az idő-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Szerk. Zalán Vince. Palatinus, 2008. 10.

56 Deleuze terminusa. vö. Uő. Uo. 25.

Ahogy Saul cselekvésének jelenideje a halott temetésére, tehát a múltra irányul, a holttestek égetését lefotózó rab (Pion István) jelenete úgy vonatkozik a jövőre (4. képkivágat). Ez a szegmens azonban nem a közvetlen túlélés ösztönét, hanem az emlékezés anyagi ellehetetlenítését tematizálja, illetve pontosan színre viszi a Nemes Jeles által megfogalmazott elbizonytalanító látásmódot. A statikus beállításban megkomponált jelenet a fényképezőgép útját álló füstöt mutatja, ami meggátolja, hogy az akció optikailag rögzülhessen. Annak ellenére, hogy ez a szegmens formanyelvi értelemben megbontja a *Saul fia* ábrázolástechnikai koncepcióját,<sup>57</sup> véleményem szerint megadja a kulcsot Nemes Jeles *ars poeticájához*. Ezek szerint a valós dokumentumokra épülő rekonstrukciós törekvést felülírja a megörökíthetőség vizuális, nyelvi akadályozottsága. A filmben alkalmazott reprezentációs stratégiák voltaképp szétfeszítik a realista megmutatás objektív igényét, és a töredékes ábrázolás mint fikciós művelet valóságkonstruáló ereje valójában a holokaust – mint történelmi, kulturális diskurzus – analogonjává válik. Más szóval Nemes Jeles szerint a holokaustot nem tényszerűen bizonyítani kell, hanem elgondolhatóvá tenni. Pontosabban mondva itt a két művelet egy és ugyanaz. Ebből következik, hogy a tiszta optikai szituáció és a belőle kibomló emlékezet, azaz a mentális idő-kép *nem* a dolgok, vagy az akció közvetlen megmutatásában gyökereznek.

Az előző példából világossá vált, hogy Nemes Jeles csak kiemelt esetekben használ statikus beállításokat, tehát a *Saul fia* alapvetően nem a montázs révén szintetizálja az idő közvetett képét, hanem a „torz mozgáson” (Deleuze) keresztül közvetlenül jeleníti meg. Ez utóbbi a középpont nélküliség, illetve a megfigyelési pont instabilitása mentén írható le,<sup>58</sup> vagyis a szűkített perspektíva, a távolságok vizuális egymásba oldása, tehát a (torz) kép révén a film a fragmentumaiban létező holokaustot mint időbeli egységet ragadja meg. Nemes Jeles mintha a direkt, megfigyelő filmezés dokumentarista, hitelesítő módszerével élne, ugyanakkor megtagadja az események ilyen úton történő feltárhatóságát. Paradox módon az audiovizuális formába öntött ábrázolhatatlanságból, tehát a mozgókép vakfoltjain keresztül, a fikcionálás útján éri el a valóságot. Mint korábban utaltam rá, a *Saul fia* épp ezen okok miatt többet nyújt a pusztán realista szemlélődésnél. Didi-Huberman tulajdonképpen ugyanezt az optikai limitációt, vagy zaklatottságot érti a „pánikkép”<sup>59</sup> alatt, magyaráz az elmosódott kép, a rohanó kamera és az ebből adódó megfigyelés hiánya nem pontatlanság. Ellenkezőleg: a kamera optikája épp ezáltal élesedik ki olyannyira, hogy az akción *túli* elvont egészet – Didi-Huberman szerint a (múltbeli) félelemet – is érzékelhetővé tegye. Ennek

57 A rendező megenged magának egy átélézést, amely során tisztán kivehetővé válnak a hullahegyek, így a kamera első ízben eltávolodik Saultól.

58 vö. Deleuze, Gilles: Túl a mozgás-képen. In *Az idő-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Szerk. Zalán Vince. Palatinus, 2008. 48.

59 Didi-Huberman, Georges: i. m. 28.

tükrében a *Saul fia* mind képi, mind történeti síkon kimozdul az akció-reakció narratív logikája mentén szerveződő elbezélői gyakorlatból. Nemes Jeles a múlt eseményeit bizonyos értelemben mint a kollektív emlékezetbe beágyazott szubjektív fragmentumokat aktualizálja. Pontosabban arról van szó, hogy a fikció révén történő felépítettség nem pusztán a múltra vonatkozik, hanem a jelenre is. A holokaust egyfajta jelenidejű múltként való megragadása elmossa a szenzuális tapasztalat és az emlékezet közti határt. Véleményem szerint a film koncepciójában ezért válik hangsúlyossá, hogy az alkotók – noha felmenőik révén személyesen érintettek a témában – a sonderkommandósok perspektíváján keresztül nem a túlélők retrospektív beszédpozícióját jelenítik meg, illetve nem a túlélők emlékezetéből fejtik vissza és rekonstruálják az eseményeket. Ehelyett a történelemhez való közelítésük Palotai János szavaival élve arra mutat rá, hogy „a múlt annyiban fontos, amennyiben a jelenben ott van.”<sup>60</sup>

### A *Saul fia* szakmai recepciója

A továbbiakban a film szakmai fogadtatásának rövid áttekintésével összefoglalom azokat a jelentősebb esztétikai és teoretikus kérdéseket, amelyek a *Saul fiát* övező diskurzus nyomán bontakoztak ki. Az általam elvégzett elemzésre és elméleti apparátusra támaszkodva igyekszem árnyalni és elmélyíteni a szakirodalomban fellelhető főbb állításokat.

A *Saul fia* körül kialakult szakmai diskurzus során a holokaust és a valóság hitelt érdemlő, realista megjelenítését és annak sikerét illetően nem alakult ki konszenzus. Dan Kagan-Kans a *Saul fiát* formai paraméterei alapján az úgynevezett FPS (first-person shooter) videojátékokhoz hasonlítja.<sup>61</sup> Kagan-Kans szerint a rekonstrukció és a szenzuális belehelyezkedés az auschwitzi haláltáborba nem jelentősebb a virtuális valóságok által kiváltott szomatikus hatásnál. Meglátása szerint az involválódást a történet konvencionálisnak vélt elemei (Saul spirituális ellenállása, a náci tisztek viselkedése, a három rabbi) ellehetetlenítik, mivel lelepleződik az illúzió, és a néző tudatosítja, hogy nem egy dokumentumfilmet, hanem egy „képzelet szülte” (contrived) játékfilmet lát. „A holokaust-reprezentáció »kísértet-völgyében« találjuk magunkat”,<sup>62</sup> vagyis a holokaust megjelenítése egyszerre realisztikus és elidegenítő. A valódi holokaust ábrázolása szerinte lehetetlen, minthogy túlmutat minden rekonstrukciós kísérleten. Nem az a fontos, hogy milyen

---

60 Palotai János: *Suttogások és sikolyok – Nemes László: Saul fia. Filmkultúra*. URL: <http://filmkultura.hu/?q=cikkek/gondolatok/palotaijanos-saulfia-nemes-laszlo> (2016.11.21.)

61 Kagan-Kans, Dan: *That Holocaust Feeling. Mosaic*. URL: <https://mosaicmagazine.com/essay/2016/03/very-original-very-unusual-very-grotesque-the-problem-with-son-of-saul/> (2016.11.16.)

62 Kagan-Kans, Kan: i. m.

érzés átélni, megtapasztalni a Soát, „hanem képzetesen, intellektuálisan és morálisan miként fogható fel”.<sup>63</sup>

Hasonlóan érvel John Podhoretz.<sup>64</sup> Ő a holokauszttól átélhetőségének problémáját a tág értelemben vett (irodalmi, festészeti, filmi) reprezentáció mediális alkalmatlanságára és a befogadó „radikálisan szubjektív” perspektívájára vezeti vissza. Úgy véli, mivel a befogadónak imaginárius módon a saját tudatában kell újraalkotnia az ábrázolt történeteket, pontosan ezért nem tud kirajzolódni a gázkamra objektív valósága. Podhoretz Kagan-Kans-szal szemben e téren nem tesz különbséget dokumentum és fikciós film között, mivel szerinte a Soá bármilyen mű narrativizálása, történetiesítése szükségszerűen szubjektív nézőpontot implicál, ami tompítja, közvetetté teszi a valódi borzalmak megtapasztalhatóságát, így mindenfajta ábrázolás kudarcra van ítélve. „Amit [a színészek, alkotók a forgatáson] valójában *tesznek* és amit *látunk*, az két különböző dolog. [...] Nem elég nézni filmet, a *filmben* kellene lennünk”,<sup>65</sup> ahhoz, hogy újraalkossuk, újraéljük az eseményeket.

Kagan-Kans és Podhoretz a holokauszttól ábrázolások problémafelvetésére, más szóval a filmi reprezentáció korlátaira mutat rá – Nemes Jeles ugyanezt teszi a *Saul fia*-ban. Miként a fenti elemzésből világossá vált, Nemes Jeles épp az egyéni perspektívából következő audiovizuális korlátozás, tehát a formanyelvi és narratív homály mint fikcióképző művelet révén hidalja át a Soá és a múlt reprezentációs problémáját. A holokauszttól mint diszkurzív tény szükségszerűen széttagolt narratívákból, perspektívákból épül fel. A *Saul fia* rávilágít arra, hogy a fikció során létrejövő imaginárius nélkül nem beszélhetünk a dolog referenciális olvashatóságáról. A fikció elsősorban nem a *Saul fia* narratív, történeti elemeire, más szóval a címszereplő történetére vonatkozik, hanem arra a nyelvhasználati *módra* utal, ami a mű létrehozásán keresztül formába önti a holokauszttól mint állapot, mint elvont egész tényét.

Ezek alapján úgy vélem, Podhoretz téved, amikor azt állítja, hogy közvetlenül a filmforgatáson kellene részt vennünk a dolog megtapasztalhatósága érdekében. A megtapasztalhatóság nem szó szerinti, frontális közvetlenséget jelent, hiszen – ahogy Nemes Jeles hangsúlyozza – ez lehetetlen. A fikció Iser által leírt „mintha”-jellege révén a szöveg azért leplezi le saját fiktív jellegét, hogy valami önmagán túlit tegyen hozzáférhetővé. A médiumból fakadó közvetettség, a narrativizálás és a szubjektivitás, tehát azok az eljárások, amelyek a két szerző nézete szerint a holokauszttól realitása ellen hatnak, voltaképp a fikció önbejelentő mozzanatai („mintha”-jelleg), és így elősegítik a népiítés tényként való megismerhetőségét. A forgatáson való részvétel nem visz közelebb az események megtapasztalásához, hiszen a színészek irrealizálódása a fikció következtében egyívású

---

<sup>63</sup> Kagan-Kans, Kan: i. m.

<sup>64</sup> Podhoretz, John: Why I Don't Watch Holocaust Movies? *Mosaic*. URL: <https://mosaicmagazine.com/response/2016/03/why-i-dont-watch-holocaust-movies/> (2016.11.16.)

<sup>65</sup> Podhoretz, John: i. m.

a befogadó irrealizációjával. A *Saul fia* esetében „ez a kettős dinamika [érzéklet és intellektus viszonya] a fenomenológiai alapozású, úgynevezett megtestesült (*embodied*) látás elképzelésében fontos szerephez jut.”<sup>66</sup> Ez annyit tesz, hogy a vizuális vagy szenzomotoros, valamint az intellektuális behelyeződés egymást feltételezi, egyszerre valósul meg. Deleuze „színész-médiuma”, valamint Nemes Jeles néző-médiuma voltaképp itt találkozunk. Nemes Jeles olvasatában a „radikális szubjektivitás” tehát nem hátránya, vagy kisajátítása, hanem mint fikcióképző művelet, feltétele a múlt mint realitás felfoghatóságának. Szubjektivitás alatt a kamera nézőpontján túl itt azt értem, hogy Nemes Jeles nem kizárólag a történelmi adatok, forrásanyagok hitelesítő felhasználásával, hanem a fikció aktusával teszi újra jelenvalóvá a holokauszot. Az immerzió révén a bennünket érő szomatikus hatásokat a homályban hagyott szituációval hasonlítjuk össze. Ezt kódolja a filmkép dialektikája (közel és távol). Az ebből levont konzekvenciák, más szóval a nézői imagináció művelete során a holokauszról kialakult képzet viszont már valós. Olyan valós, amit a fikció termelt ki, nem pedig a reális világ, vagy a holokausz esetében a múlt ismerete. „Bizonyos értelemben az ideális néző számomra az utca embere, aki nem sokat tud, vagy soha nem volt érintve a holokauszban.”<sup>67</sup> Balog Katalin Kierkegaard nyomán az objektív és szubjektív gondolkodásmód mint a valóság megismerésének két különböző módja közti eltérést vizsgálja<sup>68</sup> a *Saul fiában*. Rávilágít arra, hogy szubjektíven gondolkodni annyi, mint adott *lehetőség* elképzelése és következményeinek a valóságra vonatkoztatása, nem pedig tények és adatok egymással való tárgyilagos összevetése. Jelen esetben rákérdezni a dolog minőségére (amit Isernél a fikció aktusai mint szövegen túli távollevőt hívnak életre) egyenértékű magával a dolog tényével. A szubjektív együtt látás, behelyezkedés, konkrétan a film realizmusa így a „lehetséges” dimenziói felé tolódik el, és az Iser által leírt „mintha”-jellegét valósítja meg, amennyiben az ábrázolt világ (a haláltábor „itt és mostja”) az ábrázoláson túli meghatározhatatlannak (holokausz mint „fekete lyuk”) válik az összehasonlítási alapjává.<sup>69</sup> Röviden, a jellé alakított világ hozza működésbe az imaginárius dimenzióját. A *Saul fia* elbeszéléstechnikai megoldásai és a fikció működésmódja alapján elmondhatjuk, hogy a film nem a holokausz tényét teszi fiktívvé, hanem annak szubjektív élményét, mégpedig azért, hogy a Soát mint történelmi igazságot elérhetővé tegye, „mivel a világ nem föltétlenül tartalmazza saját szemlélhetőségét.”<sup>70</sup>

---

66 Vincze Teréz: i. m.

67 Soós Tamás: i. m.

68 Balog Katalin: Son of Saul, Kierkegaard and the Holocaust. *New York Times*. URL:

[http://opinionator.blogs.nytimes.com/2016/02/28/son-of-saul-kierkegaard-and-the-holocaust/?\\_r=1](http://opinionator.blogs.nytimes.com/2016/02/28/son-of-saul-kierkegaard-and-the-holocaust/?_r=1) (2016.11.17.)

69 vö. Iser, Wolfgang: i. m. 35-36.

70 Iser, Wolfgang: i. m. 37.

Az immerzió és a belőle fakadó szubjektivitás kapcsán Vincze Teréz a „belemerülés mozijával”<sup>71</sup> veti össze a *Saul fiát*. Ez a kortárs tendencia a mozi apparátusára, technikai fejlettségére fekteti a hangsúlyt a minél autentikusabb valóságélmény elérése érdekében. A 3D technológia, a különböző hangrendszerek, valamint a vetítés paraméterei mind a valóság élményének szimulációját szolgálják, „még akkor is, amikor a megidézett élmény nem is létezik [...] a valóságos világban.”<sup>72</sup> Vincze Teréz ugyanakkor megjegyzi, hogy a *Saul fia* amellett, hogy az immerzió apparátusfüggő, mainstream eljárásait alkalmazza, valójában el is tér a belemerülés mozijának realizmusától. Az ugyanis a „passzív, fogyasztói ideológiát erősíti”,<sup>73</sup> míg a *Saul fia* fikciója irrealizálja a nézőt, más szóval az élmény, a képzet létrehozásában aktív pozíciót jelöl ki a számára. Ezért sem tűnik szerencsés álláspontnak a modern technikai trendek által diktált reprezentációs stratégiák (3D, virtuális valóság) hatásvadász formalizmusával azonosítani Nemes Jeles művét. Szemben például Kagan-Kans videojáték hasonlatával, a *Saul fia* egyszerre közelítő és eltávolító térkezelése és a homályból fakadó instabil képi kompozíciói nem pusztán bevonják a nézőt a haláltábor mindennapjaiba, hanem kialakítják benne az holokaustt általános képét. Liel Leibovitz Kagan-Kansnak írt válaszában<sup>74</sup> az empátia fontosságát emeli ki. Leibovitz jól látja, hogy a realista belehelyeződést nem pusztán a haláltábor dokumentarista igényű reprezentációja motiválja, hanem az azon túli képzetek kialakítása. Amit Saul tesz (vagy tenni akar) a fiú holttestével, azt a *Saul fia*, illetve a néző bizonyos szempontból megismétli. Saul el akarja temetni a fiaként felismert testet, hogy megőrizzen valamit az emberségesség „néma igazságából”.<sup>75</sup> A hangsúly itt nem a temetésen, vagy a Kaddis megfelelő elmondásán van, hanem azon, hogy Saul „jelként olvassa”<sup>76</sup> a fiút, hogy a morális ürességen túllépve véghezvigyen egyfajta kulturális, spirituális ellenállást. Kitalál magának egy hozzátartozót, és ennyiben Saul fia iseri értelemben fiktívvé válik. A film hasonló módon válik a holokaustt analogonjává, ami hozzáférhetővé teszi a Soá borzalmait a néző számára. Saul irracionálisnak tűnő küldetése bizonyos értelemben a filmi fikció működésmódját, a fogalomalkotás műveletét tükrözi, pontosabban azt, hogy a valóság, illetve annak megismerhetősége rászorul a fikcióra, az imaginárius felépítésre. A haláltáborban ugyanis „kizárólag a szimbolikus megváltás az, ami *reális*.”<sup>77</sup>

---

71 Vincze Teréz: i. m.

72 Vincze Teréz: i. m.

73 Vincze Teréz: i. m.

74 Leibovitz, Liel: *The Necessity of „Son of Saul”*. Mosaic. URL: <https://mosaicmagazine.com/response/2016/03/the-necessity-of-son-of-saul/> (2016.11.19.)

75 Leibovitz, Liel: i. m.

76 Vincze Teréz: i. m.

77 Pintér Judit Nóra: Saul emlékezete. *Filmvilág*. URL: [http://filmvilag.blog.hu/2015/06/17/saul\\_emlekezete](http://filmvilag.blog.hu/2015/06/17/saul_emlekezete) (2016.12.05.)

A történetek frontális megmutatása helyett Nemes Jeles arra törekszik, hogy a befogadó úgy érezze, *mintha*, azaz szimbolikusan „vállára venné Saul terhét”.<sup>78</sup> Ez viszont nem jelenti a Saul perspektívájába való tökéletes belehelyezkedést, hiszen a nézői percepció épp a „mintha”-jelleg miatt Saul vizuálisan artikulált jelenlétén túli dolgokat is megtapasztal. Véleményem szerint ekkor beszélhetünk az imaginárus szinten testet öltő holokausz-fogalomról, amely mint elgondolható igazság áll a néző elé, viszont Leibovitz szerint a Soá szörnyűségei átlépik a kognitív és intellektuális képzetalkotás határait és kizárólag az érzéki megtapasztalhatóság szintjén válnak hozzáférhetővé. Szemben Kagan-Kans kritikájával a szerző megvilágítja a *Saul fia* formanyelvének újszerűségét, ugyanakkor – mint fentebb láttuk – a film nem merül ki a perceptuális realizmusban és a kinesztetikus immerzióban, hanem épp ezeken *keresztül* teszi fenomenalizálhatóvá, felfoghatóvá a genocídium igazságát.

A *Saul fia* recepciója fontos kérdésként tárgyalja, hogy a jelle alakítás hogyan viszonyul a film médiumához. Azzal, hogy Saul megfelelő módon el akarja temetni a fiút, tulajdonképpen ellenáll a haláltábor technicizált, embertelen gépezetének, amely az emberi élet elpusztításán túlmenően – különösen a Sonderkommando esetében – az emberi méltóság és a szubjektum totális felszámolásának logikájára épül. Szemben az immerzió fent vázolt kortárs, technikaorientált trendjével, Kiss Erika rámutat Nemes Jeles azon törekvésére, hogy a celluloid koncepciózus alkalmazása a filmkészítés digitális módszerével szemben a Sauléhoz mérhető ellenállásként is felfogható. Eszerint a *Saul fia* esetében – mint írja – az analóg nyersanyag használata elsősorban nem a film indexikus jellege miatt indokolt. Természetesen a celluloid fotokémiai jellemzői alapján beszélhetünk egyfajta „nyomvételi eljárásról” (Bódy), amely a kamera előtt közvetlenül lezajlott események nyomszerű jelenlétét, és így a *Saul fia* realizmusát, autentikusságát erősítik. Kiss úgy látja, hogy a *Saul fia* esetében „a filmkészítés »hogyanja« illeszkedik a »mi«-jéhez.”<sup>79</sup> „Hogyan” alatt a szerző azokat az „ütközéseket”, technikai és reprezentációs akadályokat érti, amelyeket Nemes Jeles mint auteur saját filmkészítési módszerévé, egyúttal a befogadói jelentéstulajdonítás logikájává is avatott. Elutasítva a digitális technika előnyeit szemben a celluloid filmszalag sérülékenységevel, végességével Nemes Jeles nem pusztán a befogadói oldalról, audiovizuális értelemben redukálta filmje formanyelvét, hanem a nyersanyag tudatos megválasztásával már az alkotás folyamata során az (ön)korlátozás egy bizonyos formájával élt.

Kiss szerint a *Saul fia* így több szinten tematizálja az ellenállást. Saul küldetése kimenteni a fiú holttestét a lágér precíziós működése, más szóval a teljes anyagi megsemmisülés elől. Ugyanakkor a temetés gesztusával Saul a nácik által „daraboknak” nevezett testek közül kiemeli a fiút és

---

<sup>78</sup> Leibovitz, Liel: i. m.

<sup>79</sup> Kiss Erika: i. m.

halottként teremti újjá. A film tehát több morális dilemmát, az emberségesség megőrzését, illetve a végtisztesség megadását mint az ellenállás módjait vizsgálja. Viszont fontos tisztázni, hogy a fikció művelete elsősorban nem a történet allegorikus rétegeire vonatkozik, hanem a formanyelvi eszközök által formába öntött imaginárius szintjére. Kiss úgy véli, a filmtechnikai önmegetartóztatáson keresztül Nemes Jeles a szerzői szuverenitás jegyében a kommersz filmkészítési gyakorlatokkal fordul szembe. Ez a típusú szuverenitás viszont Kiss szerint épp saját jelenlétének redukálásában áll. A néző aktív, konstruáló pozíciójának kijelölése jelentősen eltér a korábban említett technikai belemerüléstől, ami a befogadót pusztán fogyasztóként határozza meg. A nézői percepció audiovizuális limitációja mint a traumával való szembenézés fikciós, nyelvi mozzanata a holokausz-reprezentációk kanonikus megoldásainak elutasítását implikálja.

Visszatérve a *Saul fia* képtípusainak vizsgálatához, Kiss Erika leszögezi, hogy Nemes Jeles a film történeti síkjára, valamint a drámai cselekmény koreográfiájára alapján „írói rendezőnek” tekinthető. Abban az értelemben, hogy az analóg nyersanyag ellenére a film „vizuális textúrájában nem találhatók meggyőző dramaturgiai elemek.”<sup>80</sup> A filmkép homályban hagyott komponenseiről van szó, vagyis a kép anyagsága Kiss érvelése szerint nem képes artikulálni a történetbeli drámai konfliktust. Amennyiben a *Saul fia* mozgás-képét vesszük alapul, Kiss következtetése helytálló, mivel fentebb láttuk, hogy a cselekmény, a hang és a kamera koreográfiája miként szervezik a diegetikus teret. Nemes Jeles filmje viszont elválk a közvetlen kinesztetikus azonosulástól és a holokausz igazságának idő-képébe oldódik bele. A kis mélységélesség ezt az oda-vissza mozgást jeleníti meg, vagyis a képi textúra a nézőt mintegy arra készíti, hogy a film és a közte fennálló viszonyra figyeljen. Vincze Teréz a *Saul fia* reprezentációs stratégiáját „haptikus vizualitásnak”<sup>81</sup> nevezi. Ezt a tisztán optikai, távolságra épülő látással szemben egyfajta szinesztetikus, multiszenzoros, alapvetően a testi jelenlét által meghatározott látásként kell elgondolnunk. Olyan vizuális érzékelés, amely a dolgok felületére, textúrájára, tehát mindenekelőtt közelre fókuszál. A haptikus vizualitás nincs feltétlenül a narráció alá rendelve, mivel magát a képet ruházza fel többletjelentéssel, amennyiben az valami önmagán túlira utal.

Ezek alapján egyrészt problémás Nemes Jelest olyan írói rendezőként kategorizálnunk, akinél nem központi jelentőségű a filmkép anyagsága, másrészt a *Saul fia* egyszerre közelítő és eltávolító perspektívája révén nem beszélhetünk pusztán haptikus látásmódról sem. Vincze Teréz szerint a film perceptuális realizmusa „mintha felszakítaná a fikció textúráját, és azt az érzetet kelti, hogy a korántsem tökéletes »valós« megtapasztalására adódik lehetőségünk.”<sup>82</sup> Azonban a valós megtapasztalása az imaginárius szintjén ez esetben nem pusztán illúzió. A korábbi elemzés alapján

---

80 Kiss Erika: i. m.

81 Vincze Teréz: i. m.

82 Vincze Teréz: i. m.

elmondhatjuk, hogy a holokausz tényszerűségét, valóságosságát az audiovizuális korlátozásból fakadó elképzelhetőség, vagyis épp a fikció művelete teszi hozzáférhetővé, másként fogalmazva „»Auschwitz igazsága« ugyanis az, hogy azonossá válok azzal, ami ott történik.”<sup>83</sup> Pintér ez alatt a sonderkommandósok erőszakos bevonását érti a megsemmisítés folyamatába, ugyanakkor ez az állítás kiterjeszthető a holokausz fenomenalizációjának szintjére is, amennyiben a néző a film formanyelvébe, szintaxisába vonódik be. A megismételt, rekonstruált valóság a fikció „mintha”-jellegéből fakadóan olyan összehasonlítási alapként szolgál a néző számára, ami intellektuális, fogalmi síkon kitermeli „Auschwitz igazságát.” A befogadó tulajdonképpen a film mozgás-képeinek jelenideje, egyúttal pedig a Soá tényének általános képzetét lehetővé tevő idő-kép viszonyában helyezkedik el. Meglátásom szerint a *Saul fia* deleuze-i értelemben a holokausztot mint optikai-auditív szituációt demonstrálja, amennyiben a dolog észlelete és maga a dolog nem választható el egymástól.

## Összegzés

Dolgozatomban a *Saul fia* elemzésével igyekeztem rámutatni a fikciós aktusok mozgóképi működésmódjára. Hipotézisem szerint a holokausz lényegi igazságának felfoghatósága a Wolfgang Iser által meghatározott fikcióképző műveletek filmnyelvi alkalmazása révén válik lehetségessé. Elemzésemben az iseri triadikus rendszert a filmkép Gilles Deleuze által leírt típusaival vetettem össze. Deleuze terminológiája a mozgókép történeti kontextusát, változásait is felvázolja. Ebből következik, hogy az egyes képfajták bizonyos filmtörténeti korszakok formai sajátosságaiként is felfoghatók. Ebből a szempontból a *Saul fia* közelebb áll a modernista film hagyományaihoz. A *Saul fia* elemzése során eljutottam a filmtér, a fikció és a valóság viszonyrendszerének tágabb, filmtörténeti problémájához. Hogy a Nemes Jeles által felvetett episztemológiai, nyelvfilozófiai és morális kérdéseket esztétikai kérdésként adekvát módon tárgyalhassam, történeti kontextusba helyeztem a filmet. Ennek keretében a *Saul fia* holokauszhoz való viszonyát Jancsó Miklós, illetve Tarr Béla műveivel vettem össze, amelyekben a komplex társadalmi és történelmi igazságokat, valamint elvont egzisztenciális folyamatokat térelméleti kérdésként közelítik meg a szerzők. Ezek alapján elmondható, hogy a holokauszt mint képkereten kívüli elvont állapot általános képzetét a kameramozgás, a fény- és hanghatások kódolják, más szóval a fikció, illetve a filmnyelv mint aktus teszik imaginárius szinten újra jelenvalóvá a genocídiumot.

Kitágítva a film elméleti és történeti kontextusát a modernista alkotások episztemológiai kérdéseire, megállapíthatjuk, hogy Nemes Jeles a fikciót egyfajta (film)nyelvi ellenállásként alkalmazza a reprezentálhatatlannak tartott „fekete lyuk”, azaz a Soá traumájával szemben. Az az eljárás mód

---

<sup>83</sup> Pintér Judit Nóra: i. m.

teszi unikálissá a filmet, ahogyan a realista, valamint az allegorikus elbeszélés feszültségéből mintegy vízióként bontja ki a holokaust történelmi igazságát. Ugyanakkor Nemes Jeles formanyelvi értelemben részben a kortárs film immerzív technikáira is támaszkodik, azonban el is távolodik a kommersz ábrázolási gyakorlatoktól. Meglátásom szerint művének újszerűségét nem a film felől kell elsősorban megközelítenünk, ugyanis a rendező nem magának a mozgóképnek az általánosan értett formanyelvi megújítására törekedett, hanem egy konkrét téma addigi reprezentációs hagyományát, esztétikai megközelítését tette kérdésessé. A *Saul fia* sajátossága tehát abban áll, hogy a holokaust, tágabb értelemben pedig a valóság és a múlt nyelvi, vizuális ábrázolhatóságát a filmkép fikcióképző aktusain keresztül valósítja meg. A rendező nem az auschwitzi események és hétköznapiok pusztán mimetikus, hatásvadász megjelenítését hajtotta végre. Filmje alapján elmondható, hogy a szomatikus bevonódás mint fikciós gyakorlat a fogalomalkotás, a holokaust elvont általánosításának, más szóval megérthetőségének posztulátuma. A film megosztó recepciója ellenére tanulmányomban igyekeztem rámutatni arra, hogy a *Saul fia* audiovizuális elbeszéléstechnikája kapcsán nem beszélhetünk öncélúságról. Ehelyett a filmi fikció azáltal képes feltárni a holokaustot, hogy egyidejűleg alkalmazza és valósítja meg a dokumentarista megmutatás hitelességét és az általános képzetek felé való elmozdulást.

## Irodalomjegyzék

Balog Katalin: Son of Saul, Kierkegaard and the Holocaust. *New York Times*. URL: [http://opinionator.blogs.nytimes.com/2016/02/28/son-of-saul-kierkegaard-and-the-holocaust/?\\_r=1](http://opinionator.blogs.nytimes.com/2016/02/28/son-of-saul-kierkegaard-and-the-holocaust/?_r=1) (2016.11.17.)

Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.

Dällenbach, Lucien: Reflexivitás és olvasás. In *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. Szerk. Bene Adrián, Jablonczay Tímea. Ford. Bene Adrián. Budapest, Kijarat Kiadó, 2007. 39-55.

Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Szerk. Zalán Vince. Palatinus, 2008.

Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép és három változata*. Metropolis, 1997/2. Ford. Kovács András Bálint. URL: <http://www.c3.hu/scripta/> (2016.04.26.)

Deleuze, Gilles: *Az idő-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Szerk. Zalán Vince. Palatinus, 2008.

Didi-Huberman, Georges: *Túl a feketén. Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez*. Ford. Forgách András. Budapest, Jelenkor Kiadó, 2016.

Eco, Umberto: Lehetséges erdők. In. Uő.: *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Schéry András. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002. 107-139.

Eco, Umberto: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Ford. Gál Judit. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.

Genette, Gérard: *Metalepszis. Alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006.

Iser, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest, Osiris Kiadó, 2001.

Kagan-Kans, Dan: That Holocaust Feeling. *Mosaic*. URL: <https://mosaicmagazine.com/essay/2016/03/very-original-very-unusual-very-grotesque-the-problem-with-son-of-saul/> (2016.11.16.)

Kiss Erika: A filmrendezés művészete a digitális korban (*Saul fia*). Ford. Matuska Ágnes. *Apertúra*. 2016. tél. URL: <http://uj.apertura.hu/2016/tel/kiss-a-filmrendezes-muveszete-a-digitalis-korban-saul-fia/> (2016.11.17.)

Leibovitz, Liel: The Necessity of „Son of Saul”. *Mosaic*. URL: <https://mosaicmagazine.com/response/2016/03/the-necessity-of-son-of-saul/> (2016.11.19.)

Marx, Karl: Áru és pénz. In *Karl Marx és Friedrich Engels művei 23. kötet*. Ford. Rudas László, Nagy Tamás. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1967. 41-137.

Molnár Judit Anna: Nemes Jeles László: Öt éve vagyok a krematóriumban. Interjú a Saul fia rendezőjével. *Filmhu*, URL: <http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/nemes-jeles-laszlo-ot-eve-vagyok-a-krematoriumban-interju-saul-fia-cannes.html> (2016. 11. 04.)

Palotai János: Suttogások és sikolyok – Nemes László: Saul fia. *Filmkultúra*. URL: <http://filmkultura.hu/?q=cikkek/gondolatok/palotaijanos-saulfia-nemes-laszlo> (2016.11.21.)

Podhoretz, John: Why I Don't Watch Holocaust Movies? *Mosaic*. Url: <https://mosaicmagazine.com/response/2016/03/why-i-dont-watch-holocaust-movies/> (2016.11.16.)

Soós Tamás: „Semmiféle ideológiában nem hiszek”. Beszélgetés Nemes Jeles Lászlóval. *Revizor*. URL: <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5615/beszelgetes-nemes-jeles-laszloval/> (2016. 11. 03.)

Vaughan, Dai: A kétértelműség esztétikája. Ford. Gyulai Zoltán, Milián Orsolya. *Apertúra*, 2014. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/> (2016.11.16.)

Váradí Júlia: *Saul útja. A gondolattól a világhírig*. Szerk. László Ágnes. Kossuth Kiadó, 2016.

Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a Saul fia című filmben. *Metropolis*. 2015/2. URL: <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=534> (2016.11.17.)

Williams, Linda: Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm. Ford. Tokai Tamás, Török Ervin. *Apertúra*, 2014. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/> (2016. 11. 03.)