

Valóság és fikció a *Saul fiában*

HTF 497

2016. december 29.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés.....	3.
2. A fikció mint művelet.....	5.
3. A <i>Saul fia</i> elemzése.....	9.
4. Összegzés.....	22.
5. Bibliográfia.....	24.
6. Melléklet.....	27.

1. Bevezetés

Dolgozatomban a fikció működésmódját, a fikció során tapasztalható jellé alakítás mint az elképzelhetőség, megtapasztalhatóság alapvető aktusát vizsgálom Nemes Jeles László *Saul fia* (2015) című Oscar-díjas alkotásában. A film a holokausz reprezentálhatóságának problémáján keresztül kérdez rá a valós események, tágabb értelemben pedig a reális világ megjeleníthetőségének, illetve a fikcióképzés mint jelentéstulajdonítás problémájára. Nemes Jeles filmje olyan fikciós mű, amely a dokumentumfilmek eszköztárát,¹ formanyelvi megoldásait használva kísérli meg a haláltáborok borzalmait minél autentikusabban megmutatni és a népirtás szörnyűségét artikulálni. Nemes Jeles a holokauszt narratív, illetve vizuális megragadhatatlanságán igyekszik túllépni filmje dokumentarista hitelességre törekvő formanyelvén keresztül. Más szóval ábrázolástechnikai kérdésként fordítja le a realizmus igénye és a holokauszt mint történelmi diskurzus vagy narratíva közti feszültséget. Azáltal, hogy a képi megmutatás látványos korlátozáson megy keresztül, a *Saul fia* audiovizuális reprezentációs stratégiája paradox módon tárgyának megtapasztalhatóságát képes megjeleníteni. Röviden, Nemes Jeles 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”.² A *Saul fia* elsősorban nem a fikció-valóság viszonyát vizsgálja, ugyanis jelen esetben nem áll fenn ilyen jellegű opposíció, ennek ellenére dolgozatomban igyekszem rámutatni, hogy Nemes Jeles művében a valóság megközelítését, felfejthetőségét elsősorban nem a tényszerű események precíz újratereztése, hanem az azokat jellé alakító fikcióképző műveletek teszik lehetővé. Annak dacára, hogy a koncentrációs táborok eseményeit rögzítő dokumentumok, memoárok és naplőbejegyzések segítségével a film készítői arra törekedtek, hogy „közelebb kerüljenek a valósághoz”,³ ez az elv a film befogadásának szempontjából annyiban felfüggesztődik, hogy a néző audiovizuálisan csupán fragmentumaiban fér hozzá a gázkamra és az események teréhez. A múltbeli történések jelenidejűsége szavatolja a holokauszt általános megtapasztalhatóságának, fenomenalizációjának a lehetőségét.

¹ Az alkotók nemcsak a dokumentumfilmes technikákat használták, hanem egyben számtalan a történelmi hitelességet ellenjegyző dokumentumot és forrásanyagot felhasználtak. vö. Várad J. László: *Saul útja. A gondolttól a világhírig.* Szerk. László Ágnes. Kossuth Kiadó, 2016.

² 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.)

³ Erdély Máttyás: „Nem lettem más ember a *Saul* óta, mint amilyen a *Saul* előtt voltam” In Várad J. László i.m. 71.

Ezen a ponton fontos különbséget tennünk fikciós aktus és reprezentáció között. Noha a *Saul fia* esetében több valós esemény és dokumentum, mint például az (utólag azonosított) Alberto Errera által készített fotó⁴ 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”.⁵ A fikció „a jelen képei révén újból mozgásba hozza, reaktiválja [a múltat]”.⁶ Nemes Jeles nem a jó és gonosz oppozíciója, illetve morális szembeállítások mentén, azaz „megfagyott distanciával kezeli az emberi történelmet”.⁷ 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.⁸ Dai Vaughan szavaival élve „a valóság – csakúgy, mint a fikció – rászorul a felépítésre”.⁹ A *Saul fia* rámutat arra, hogy épp a reális történéseket jellé alakító fikció a valóság felépítésének, megismerhetőségének a posztulátuma.

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, újrateremteni a Soá valóságát, aminek érdekében ugyanakkor „meg kell próbálni felhasználni a nézőt mint médiumot”.¹⁰ A népirtás felfoghatóvá tételének, fordíthatóságának alapja, hogy emberi léptékűvé kell tenni, amit jelen kontextusban úgy értek, hogy a film egy átfogó történelmi narratíva helyett az individuum, a befogadó perspektívájára szűkíti a kamera látómezejét. Ez alatt a néző pozícióját értem, mivel a film nézőpontja, illetve a korlátozás radikálisabb annál, minthogy a kép a főszereplő fizikai pozíciójából látható dolgokkal esne egybe.

Dolgozatomban nem a fikció hagyományos, köznapi értelemben vett fogalmát használom. A „fikció” fogalmának ezt a hétköznapi értelmét, a reális világgal szemben álló, kitalált világként írják

4Névtelen: Elgázósított testek elégetése a hamvasztógödörökben, a szabad ég alatt, az auschwitz 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.

le. Amellett érvelek, hogy a fikcióképzés a valóság, a múlt megragadhatóságának módja, olyan narrativizáló eljárás, amely a történetek pusztán adatként való rekonstrukciója helyett az esemény, a dolog tényszerűségét, igazságát igyekszik rekonstruálni. Meglátásom szerint a *Saul fia* fikciós aktusa a holokauszt 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.

2. A fikció mint művelet

Iser a reális-fiktív általánosan elfogadott, kétosztatú, oppozicionális viszonyrendszerével szemben egy triadikus felosztást javasol: a két kategória mellé bevezeti az imaginárius szintjét, amelynek a fikció művelete adja a keretét, azaz önti formába. Az imaginárius tárgya egyfajta diffúz fogalom, ami a fikcióval való viszonyában a valóság bizonyos tulajdonságait, minőségeit képes magára öltetni. Iser a fikció esetében figuratív nyelvhasználatról beszél.¹¹ 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 mint folyamat a szelekció mozzanata révén határolódik el a többi vonatkozási mezőtől, más szóval így válik érzékelhetővé a fikció határátlépése. Ugyanakkor a fikció aktusa egyazon művelet során bizonyos értelemben túl is lépi (azaz határtalanítja), jobban mondva módosítja saját referenciáit. A fikció nem önmagáért ismétli meg a világot (minden korábban fennállót, amibe korábbi szövegvilágok is beletartoznak Iser szerint), hanem azt dekontextualizálja, azért, hogy a megismétlése révén olvashatóvá tegyen valami nem manifeszt dolgot, aminek nincs a felidézett mezőben konkretizálható megfelelője (referense). Röviden, a fikciós művelet által megismételt világ a realitás valós referenciáit – figuratív módon – jellé 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”,¹² pusztán nem feleltethető meg egyetlen valós vonatkozási mezőnek sem, azaz közvetlenül nem lefordítható. Ugyanakkor Iser levonva a konzekvenciákat megállapítja, hogy denotatív funkciója

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

12 Iser, Wolfgang: i. m. 31.

helyett a figuratív nyelv saját referenciáinak analogonjaként működik, más szóval egyszerre jelöli a referenciák nyelvi lefordíthatatlanságát, egyúttal viszont elgondolhatóságuk sémáját is magában hordozza. Ennek köszönhetően a jelviszony abban az értelemben zárójeleződik, miszerint a referenciális *jelentést* a fikció valami önmagán és a valóságon túli *jeleként* használja.¹³ Ezért nevezi Iser a fikciót intencionális aktusnak.¹⁴ 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”¹⁵ nevez. A fikciós szövegek szempontjából a reális világokat 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”¹⁶ abból a kontinuumból, „ami nem más, mint a tapasztalható, mondható, gondolható dolgok összessége”.¹⁷ Eco szerint nem a kontinuum, hanem a nyelvi kimetszés pillanatában benne megmutatkozó „ellenállási vonalak”¹⁸ eleve adóttak, amelyek orientálják magát a kimetszést. Ezek a vonalak a kontinuumból való kimetszés áramlataiként, irányaiként foghatók fel, pontosabban szólva olyan társadalmi, kulturális vagy nyelvi szabályszerűségek, amelyek tiltó módon határozzák meg a kimetszés, az artikuláció módját, más szóval azt határozzák meg, hogy a nyelv miként *nem* alakíthatja jellé és szervezheti tartalommmá a valóság komponenseit. Az ellenállási vonalak alatt Eco azt érti, hogy „a nyelv nem a semmiből alkotja meg a létet”.¹⁹ 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 adótról 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, ténytyszerűség, idézőjelezés) nem artikulálódnak nyelvi szinten, még nyilvánvalóan jelölnek valamit. Ami Isernél a fikciós művelet során eloldódó jelölő-jelölt

13 Iser, Wolfgang: i. m. 89.

14 Iser, Wolfgang: i. m. 369.

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

16 Iser, Wolfgang: i. m. 32.

17 Eco, Umberto: i. m. 69

18 Eco, Umberto: i. m. 71.

19 Eco, Umberto: i. m. 71.

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”.²⁰ Ebben az értelemben beszélhetünk a szignifikációs viszony háttérbe szorulásáról, áthelyeződéséről.

Iser triadikus felosztásával igyekezett elkerülni a fikció ontológiai és narratív leírásaiban közkeletű elképzeléseket, amelyek a fikciót a reálison „élősködő”²¹ 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 „inszcenírozott”, azaz eljátszott) és reális világvonatkozások mint jelen- és távollevő jelölteket célszerű meghatározunk. 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 egymást, miszerint az egyik megismétli és ezáltal (kvázi önmagán keresztül) jelenlétre hívja a másikat.²²

²⁰ Eco, i. m. 343.

²¹ Genette, Gérard: *Metalepszis. Alakzattól a fikcióig*. Ford. Z. Varga Zoltán. Pozsony, Kalligram, 2006.

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 iseri terminológia értelmében az imagináriusnak felel meg, míg a két áru egyenlővé tétele – tehát maga a művelet – a fikció aktusával analóg.

A lehetetlen, kitalált világ az újramondás révén irrealizálja a valós világot. Ezáltal a különböző világok jelöltjei a másik jelölőivé válnak, így a köztük tapasztalható 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.²³ Iser szerint maga a szignifikációs viszony válik jelentéssé. A fikciós aktus tehát a 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 jelenlétébe fordítja át. Ez azonban szemantikai, illetve ontológiai értelemben lappangó jelenlét.²⁴ Iser levezetéséből egy olyan fikciófogalom bontakozik ki, ami nem egy konkrét világ, mű vagy textus, hanem az az aktus, „ami a művet lehetővé teszi”,²⁵ 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, azaz a valós világra. 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.

Dällenbach szerint²⁶ a szöveg meghatározottságai (valós referenciái) alapján válik meghatározatlanná, tehát a valós megismétlése, jellel alakítása pont nem a fiktív szöveg referencialitását, tehát a valóság szemantikai és episztemológiai hozzáférhetőségét erősíti, hanem az imaginárius kialakulását. Eszerint a kimondatlannak (a távollevőnek) be kell olvadnia az odaértettbe.²⁷ 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, referenciálásához. 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 önleplezése, 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”.²⁸ Egyúttal pedig önleplezése révén maga a szöveg is irrealizálódik,

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

24 vö. Iser, i. m. 85.

25 Iser, i. m. 276.

26 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.

27 Dällenbach, i. m. 42.

28 Iser i.m. 34.

hiszen valami önmagán túlit jelöl. Olyan kettős utalásról beszélhetünk, ami révén a fikcióképző aktus olyan világot jelöl, amit (mint távollevőt) ő maga hoz létre. Az irrealizálódott valós reduplikálódik, vagyis a fikció nem pusztán a valós reflexiója, hanem diffúz jelként viselkedik. Ebből kifolyólag az önleplezés nem ellehetleníti, hanem fokozza az immerziót.

3. A *Saul fia* elemzése

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”.²⁹ Továbbá a filmben alkalmazott (iseri) fikciós aktusok következtében imaginárius szinten kibomló holokaust 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 nyitójelenet³⁰ 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 (lásd 1. és 2. ábra). 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”.³¹ Deleuze a percepciót az adott dolog egyoldalú és szubjektív megragadásaként írja le, ami ágenciát feltételez, nevezetesen a beérkező ingereket a percepció alanya (itt konkrétan: Saul) szelektálja és keretezi.³² Bizonyos mértékben reagál rájuk, ekkor beszélhetünk akció-képről. A *Saul fia* esetében az események sorozata azonban

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 terror ezúttal már explicitté válik.

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.

nem alakul akció-képpé, mivel a környezetből fakadó permanens zaklatottság (objektív) állapotá oldódik. Ugyanakkor a haláltábor és a krematórium szinte mindvégig periférikusan jelennek meg, azaz a néző mint reprezentálhatatlan „fekete lyukat”³³ 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 denotátumra, 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 percepció számára analogikus módon – betoldás tőlem B. Cs.] fényre hozza”.³⁴ 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 képzetek lehetnek a holokauszt iparszerű működésének állapotáról. A rendező ebben az értelemben jutott el a „távolság dialektizálásához”,³⁵ vagyis 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,³⁶ vagyis a direktor célja ebből következően nem pusztán a holokauszt minél pontosabb, dokumentarista igényű rekonstrukciója, hanem a látvány fizikai korlátozásán keresztül elképzelhetővé, elgondolhatóvá tétele. Például a haláltábort a lehető legautentikusabb módon leképező díszlet esetében sem „négyzetcentiméterenkénti rekonstrukcióra volt szükség, hanem úgynevezett funkció-sémára”.³⁷ A funkció-séma 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.”³⁸ 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 kinezmetikus szinkronizációjára”³⁹ is. Az ekképpen kiterjesztett koreográfia pedig nem más, mint a *Saul fia* mozgás-képe, mivel magába sűríti, és

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

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 Uő. 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.

egyszerre jeleníti meg a haláltábor fragmentált eseményeinek elliptikus, diffúz jellegét és annak artikulált képét. A holokaust képzetének fenomenalizációja érdekében ezeket „a fragmentumokat mozgatni kell, a közönség animálásával párhuzamosan.”⁴⁰

Az iseri terminológiában a kombináció a fikcióképzés azon művelete, ami a dolog tényszerűségét termeli ki. A tényszerűség szerint nem a viszonyba állított komponensek eleve adott, inherens jellemzője, hanem a kombinálás aktusa *maga* a tényszerűség alapja. A kombináció Iser felfogása szerint 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 háttérül szolgálnak.”⁴¹ 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. A *Saul fia* labirintusszerű „térkonceptiója [...] a félelem audiovizuális metaforájává válik”.⁴² Ez a folyamat a fizikai értelemben vett „perceptuális realizmustól”⁴³ a kognitív sémák, asszociációk felé mozdítja el a befogadót. Ebben az értelemben pedig a rendező nem tudja megkerülni a holokaust általánosító elvonatkoztatását. A mélységelesség 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 hangokra, zörejekre (op- és szon-jelekre) támaszkodik. Ezért beszélhetünk inkább a Deleuze által

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.

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.

definiált tiszta audiovizuális szituációról,⁴⁴ annak ellenére, hogy a film vizuális értelemben meglehetősen széttagolt. Röviden arról van szó, hogy a *Saul fia* túllép a nyüzsgő háttér egymásra ható elemeinek kinesztetikus viszonyán, azaz a mozgás-képen.

A történet tere a különböző fizikai hatások marginalizált észleletéből épül fel, ebből fakadóan a rendező elkerüli, hogy magát a holokausztot 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 holokauszt 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”.⁴⁵ A Röhrig Géza által megformált karakter maga szolgál egyfajta fókuszáló lencseként, ami begyűjti a környező pokol periférikus eseményeit és azt a befogadó felé tükrözi. Azaz Saul nem szemlélője az eseményeknek, mivel „inkább regisztrál, semmint reagál”.⁴⁶ Ez az elbeszéléstechnika ezért sem tekinthető egyértelmű percepció- vagy akció-képnek, hiszen a Sonderkommando tagjai (különösen Saul) *nem* érzékelik az ipari precizitás formáját öltő holokausztot. 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.⁴⁷ 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, valamint fogalomalkotás során jelenlétbe jutó Soá jelévé válik. Magyarán az életlen háttér és az előtér dialektikája (közel és távol) áttevődik a befogadói pozíció síkjára (fikció és reális). Az imaginárius befogadói oldalon lezajló műveletének köszönhetően azonban maguk a nézők is irrealizálódnak, médiummá válnak. Röviden

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 fikcióképződés jelmegkettőző aktusa és az ebből adódó iteráció termeli ki a tárgy imaginárius szinten megvalósuló olvashatóságát, jelen esetben a holokaust felfoghatóságát.

A *Saul fia* diegetikus terének, a cselekmény „itt és most”-jának megteremtésében a hangsávnak is oroszlánrésze van, hiszen az auditív jelek a képen kívüli eseményeket jelölik. A hanghatások által megteremtett diegetikus térillúzió a film mint médium reprezentációs technikáinak egyik bevett eljárása. Ami viszont a *Saul fiában* formanyelvi szempontból újszerű, az nem a filmképen túli diegetikus kontextus reprezentációja, hanem a szövegen, a *filmen* túli minőségnek az elképzelhetővé tétele. Más szóval a holokaust 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 (lásd 3. ábra). Az összefolyó sokaság megkülönböztethetetlen a filmkép, vagyis a háttér homályban hagyott textúrájától, ugyanakkor itt maga Saul is beleolvad a homogén közegbe. A kamera szorosan a tarkójára tapad, azonban több nagyon erős frontális fényforrás miatt ugyanolyan sötétség lepi el, mint mindenkit. A karakterben ekkor mutatkozó kétségbeesés nem a – sikolyok, parancsszavak, lövések zaja mentén sejtetett – mézárásra, hanem a rabbi hiányára vonatkozik. Látszólag tehát Saul története (a halott fiú eltemetése) és a kontextus között némi feszültséget tapasztalhatunk. Mivel ekkor maga Saul is transzparenssé válik, zömében a dekontextualizált szon-jelek szervezik a jelenet terét. A kép és a hangsáv aszinkron jellege azonban megbontja a film, pontosabban Saul történetének jelen idejét, az „itt és most” érzetét, és allegorikus szinten 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 holokaust reprezentációja, de értelemszerűen nem is azonos a tárgyával, hanem olyan nyelvhasználat, avagy fikciós „folyamat, amely rokonértelmű a »jelentéssel«”.⁴⁸

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.”⁴⁹ 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]

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

⁴⁹ Vincze i.m. (2016.11.23.)

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.”⁵⁰ A *Saul fia* vonatkozásában a deszignátum és denotátum közti dialektikus viszony válik központivá, más szóval az események realista rekonstrukciója és a holokaustt mint kulturálisan meghatározott fogalom egymásba játsása megy végbe. Nemes Jeles szándéka azonban épp abban áll, hogy a holokaustt imaginárius szinten kibomló fogalmát elvonatkoztassa a különböző kulturálisan determinált, esztétizáló olvasatoktól. A rendező így értette, hogy „nem holokausttfilmet akartak csinálni.”⁵¹ Ennek ellenére, vagy épp emiatt a *Saul fia* a tisztán optikai-auditív szituációból mégis eljut a holokaustt általános, preconcepcióktól mentes 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 holokaustt 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”⁵² révén a *Saul fia* tiszta optikai-auditív képet valósít meg. Fontos megjegyezni, hogy a rendező ezáltal nem misztifikálta a holokausttot, épp ellenkezőleg: Nemes Jeles a halálgyár hétköznapi eseményeit képpé transzformálta, ami imaginárius szinten megteremti a nézőben annak realitását, azaz „képzelt és valóságos megkülönböztethetetlenek lesznek”.⁵³ 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”⁵⁴ kreált a holokausttból. 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 haszid eredetmítoszt idéző folyóig.

50 Eco i.m. 350.

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.

Noha meglátásom szerint a film narratív valószerűtlenségét – a filmtér vizuális meghatározhatatlanságán keresztül – elsősorban a formanyelvi eszközök, pontosabban az op- és szon-jelek artikulálják. Ennek következtében Nemes Jeles elemeli Saul szubjektív terét a homályban hagyott háttér valóságától, és „lebegő”⁵⁵ térként a holokausz, illetve a holokausz kollektív emlékezetének idő-képébe⁵⁶ 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.

A történet szintjén ha tagoltan is, de ehhez hasonlóan megjelenik az időbeli elvonatkoztatás. Ahogy Saul cselekvésének jelenideje a halott temetésére, tehát a múltra irányul, a holttestek égetését lefotózó rab (Pion István) jelenete úgy vonatkozik a jövőre (lásd 4. ábra). 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,⁵⁷ 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 holokausz – mint történelmi, kulturális diskurzus – analogonjává válik. Más szóval Nemes Jeles arról tesz állítást, hogy a holokausztot 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 keresztül közvetlenül jeleníti meg. Ez utóbbi a középpont nélkülség, illetve a megfigyelési pont instabilitása mentén írható le,⁵⁸ vagyis a szűkített perspektíva, a távolságok vizuális egymásba oldása, tehát a (torz) kép révén a film a fragmentumaiban létező holokausztot

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.

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.

mint időbeli egységet ragadja meg. Nemes Jeles a direkt, *résztevéő* filmezés módszerével él, azaz paradox módon az audiovizuális formába öntött ábrázolhatatlanságból, tehát a mozgókép vakfoltjain keresztül, a fikcionálás útján éri le a valóságot. Mint korábban utaltam rá, a *Saul fia* épp ezen okok miatt többet nyújt a pusztá realista szemlélődésnél. Didi-Huberman tulajdonképpen ugyanezt az optikai limitációt, vagy zaklatottságot érti a „pánikkép”⁵⁹ alatt, magyarán 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 tükrében a *Saul fia* mind képi, mind történeti síkon kimozdul a jelenidőből. Pontosabban a filmi cselekmény jelenideje a befogadás idejével korrelál, ezáltal pedig Nemes Jeles bizonyos értelemben mint a kollektív emlékezetbe beágyazott szubjektív fragmentumokat, aktualizálja a múlt eseményeit. 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 beszédpozícióját jelenítik meg. Ehelyett a történelemhez való közelítésük Palotai János szavaival élve arra mutat rá, hogy „a múlt annyiban fontos, amennyiben a jelenben ott van.”⁶⁰

A *Saul fia* körül kialakult szakmai diskurzus során a holokausz 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.⁶¹ 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 holokausz-reprezentáció »kísértet-völgyében« találjuk magunkat”,⁶² vagyis a holokausz megjelenítése egyszerre realisztikus és elidegenítő. A *valódi* holokausz ábrázolása szerinte lehetetlen, minthogy túlmutat minden rekonstrukciós kísérleten. Nem az a fontos, hogy milyen érzés átélni, megtapasztalni a Soát, „hanem képzetesen, intellektuálisan és morálisan miként fogható fel”.⁶³

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

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.

63 Kagan-Kans, Kan: i.m.

Hasonlóan érvel John Podhoretz.⁶⁴ 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-Kanssal szemben e téren nem tesz különbséget dokumentum és fikciós film között, mivel szerinte a Soá bármilyen 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”,⁶⁵ ahhoz, hogy újraalkossuk, újraéljük az eseményeket.

Kagan-Kans és Podhoretz a holokauszttábrázolások 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 holokausztt mint diszkurzív tény, mint realitás 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 holokausztt 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 holokausztt realitása ellen hatnak, voltaképp a fikció önbejelentő mozzanatai („mintha”-jelleg), és így fokozzák a népiítés tényként való megismerhetőségét. A forgatáson való részvétel nem visz közelebb az események megtapasztalásához, hiszen a színészek irrealizálódása a fikció következtében egyívású a befogadó irrealizációjával. A *Saul fia* esetében „ez a kettős dinamika a fenomenológiai alapozású, úgynevezett megtestesült (*embodied*) látás elképzelésében fontos szerephez jut.”⁶⁶ Ez annyit tesz,

64 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.)

65 Podhoretz, John: i.m.

66 Vincze Teréz: i.m.

hogy a vizuális vagy szenzomotoros, valamint az intellektuális belehelyeződés egymást feltételezi, egyszerre valósul meg. Deleuze „színész-médiuma”, valamint Nemes Jeles néző-médiuma voltaképp itt találkozik. 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 a történelmi adatok, forrásanyagok hitelesítő felhasználásával, hanem a fikció aktusával teszi újra jelenvalóvá a holokauszot. Az immerzió révén a bennünket érő szomatikus hatásokat egy homályban hagyott, képzeletbeli 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.”⁶⁷ Balog Katalin Kierkegaard nyomán az objektív és szubjektív gondolkodásmód mint a valóság megismerésének két különböző módja közti eltérést vizsgálja⁶⁸ 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, belehelyezkedés, 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.⁶⁹ 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.”⁷⁰

Az immerzió és a belőle fakadó szubjektivitás kapcsán Vincze Teréz a „belemerülés mozijával”⁷¹ 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

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 (2016.11.17.)

69 vö. Iser, Wolfgang: i.m. 35-36.

70 Iser, Wolfgang: i.m. 37.

71 Vincze Teréz: i.m.

hangrendszerek, valamint a vetítés paraméterei mind a valóság élményének szimulációját szolgálják, „még akkor is, amikor a megidézett élmény nem is létezik [...] a valóságos világban.”⁷² 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”,⁷³ 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 emlékezet elvont képét. Liel Leibovitz Kagan-Kansnak írt válaszában⁷⁴ 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”.⁷⁵ A hangsúly itt nem a temetésen, vagy a Kaddis megfelelő elmondásán van, hanem azon, hogy Saul „jelként olvassa”⁷⁶ 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 holokausz analogonjává, ami hozzáférhetővé teszi a Soá borzalmait a néző számára. Saul irracionálisnak tűnő küldetése bizonyos értelemben a filmi fikció működésmódját 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.”⁷⁷

A történetek frontális megmutatása helyett Nemes Jeles arra törekszik, hogy a befogadó úgy érezze, *mintha*, azaz szimbolikusan „vállára venné Saul terhét”.⁷⁸ 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

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 (2016.12.05.)

78 Leibovitz, Liel: i.m.

beszélhetünk az imaginárus szinten testet öltő holokauszt-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. A szerző érvelése szemben Kagan-Kans kritikájával 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 fenomanelizálhatóvá, felfoghatóvá a genocídium igazságát.

A narratíva és a fikció révén a befogadó szintjén tapasztalható jellé alakításon túl Nemes Jeles filmje a technikai apparátus vonatkozásában is végrehajtja a forma és a tartalom kettősségét. 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 törekvéseire, 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, amely a kamera előtt közvetlenül lezajlott események dokumentumértékű jelenlétét, és így a *Saul fia* realizmusát, autentikusságát erősítik. Viszont a *Saul fia* elemelkedik a materiális értelemben vett rekonstrukció hitelesítő elvétől és imaginárius szinten ragadja meg tárgyát, azaz „a filmkészítés »hogyanja« illeszkedik a »mi«-jéhez.”⁷⁹ „Hogyan” alatt a szerző azokat az „ütközéseket”, akadályokat érti, amelyeket Nemes Jeles mint auter saját filmkészítési módszerévé, egyúttal a befogadói jelentéstulajdonítás logikájává is avatott. Elutasítva a digitális technika előnyeit szemben a celluloid filmszalag sérülékenységevel, Nemes Jeles nem pusztán a befogadói oldalról, audiovizuális értelemben redukálta filmje formanyelét, 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 láger precíziós működése, más szóval a teljes anyagi megsemmisülés elől. Ugyanakkor a temetés gesztusával Saul a náci által „daraboknak” nevezett testek közül kiemeli a fiút és halottként teremti újjá. A film tehát több morális dilemmát, az emberségesség megőrzését, illetve a végtisztesség megadását mint az ellenállás módjait vizsgálja, vagyis a *Saul fia* egy parabolikus olvasat felé is megnyílik. Viszont fontos tisztázni, hogy a fikció művelete elsősorban nem a történet

⁷⁹ Kiss Erika: i.m.

allegorikus rétegeire vonatkozik, hanem a formanyelvi eszközök által formába öntött imaginárius szintjére. A filmtechnikai önmegtartóztatáson 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 implicálja.

Visszatérve a *Saul fia* képtípusainak vizsgálatához, Kiss Erika leszögezi, hogy Nemes Jeles a film történeti síkja, valamint a drámai cselekmény koreográfiája alapján „írói rendezőnek” tekinthető. Abban az értelemben, hogy az analóg nyersanyag ellenére a film „vizuális textúrájában nem találhatók meggyőző dramaturgiai elemek.”⁸⁰ A filmkép homályban hagyott komponenseiről van szó, vagyis a kép anyagiséga 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 egy ponton ellép 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 többletjelentést hordoz. Vincze Teréz a *Saul fia* reprezentációs stratégiáját „haptikus vizualitásnak”⁸¹ 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 textualitása, 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.”⁸² Azonban a valós megtapasztalása az imaginárius szintjén ez esetben nem pusztán illúzió. A korábbi elemzés alapján elmondhatjuk, hogy a holokausz tényszerűségét, valóságosságát az audiovizuális korlátozásból fakadó elképzelhetőség, vagyis épp a fikció művelete teszi hozzáférhetővé, másként fogalmazva

80 Kiss Erika: i.m.

81 Vincze Teréz: i.m.

82 Vincze Teréz: i.m.

„»Auschwitz igazsága« ugyanis az, hogy [a fikció révén – betoldás tőlem B. Cs.] azonossá válok azzal, ami ott történik.”⁸³ Pintér ez alatt a sonderkommandósok erőszakos bevonását érti a megsemmisítés folyamatába, ugyanakkor ez az állítás kiterjeszthető a holokauszt 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.

4. Összegzés

Dolgozatomban a *Saul fia* elemzésével igyekeztem rámutatni a fikciós aktusok mozgóképi működésmódjára. Hipotézisem szerint a holokauszt igazságának, tényének 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 vettem 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. Az az eljárás mód teszi unikálissá, ahogyan a realista, valamint az allegorikus elbeszélés feszültségéből mintegy vízióként bontja ki a holokauszt 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 mozgókép általánosan értett formanyelvi megújítására törekedett, hanem egy konkrét téma addigi reprezentációs hagyományát tette kérdésessé. A *Saul fia* sajátossága tehát abban áll, hogy a holokauszt, 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 hétköznapiak pusztán mimetikus, hatásvadász megjelenítését hajtotta végre. Filmje alapján elmondható, hogy a szomatikus bevonódás mint fikciós gyakorlat a fogalomalkotás, a holokauszt elvont általánosításának, más szóval megérthetőségének posztulátuma. A film megosztó recepciója ellenére tanulmányomban igyekeztem rámutatni arra, hogy a *Saul fia* audiovizuális

⁸³ Pintér Judit Nóra: i.m.

elbeszéléstechnikája kapcsán nem beszélhetünk öncélúságról. Ehelyett az audiovizuális szerkesztés, tehát a filmi fikció azáltal képes feltárni a holokauszot, hogy egyidejűleg alkalmazza és valósítja meg a dokumentarista megmutatás hitelességét és az elvont képzetek felé való elmozdulást.

Bibliográfia

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 (2016.11.17.)

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

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: Túl a mozgás-képen. In *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: *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.)

Pintér Judit Nóra: *Saul emlékezete*. *Filmvilág*. URL: http://filmvilag.blog.hu/2015/06/17/saul_emlekezete (2016.12.05.)

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.)

Váradi 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.)

Melléklet



1. ábra



2. ábra



3. ábra



4. ábra