Kiss Erika

A filmrendezés művészete a digitális korban (*Saul fia*)

Absztrakt

A tanulmány tiszteletteljesen, de blöffként értelmezi Nemes kijelentését, amely szerint a művészfilmeket kizárólag a celluloidszalag használata határozza meg. Amellett érvel, hogy amikor az auteur-rendező távol tartja magát a rendelkezésre álló technológiai lehetőségektől, például a digitális rögzítéstől, a gesztusban általában Hollywood-ellenességet fedezhetünk fel: ellenállást az uralkodó, ipari jelleggel szemben, amely kérlelhetetlen céltudatossággal tör mind a mimézis feletti technikai uralomra, mind pedig a produkció feletti technikai-pénzügyi uralomra, így a filmkészítőket bérmunkásokká alacsonyítja, a nézőket pedig fogyasztókká. A Saul fiát értelmezhetjük úgy – többek között –, mint egy próbálkozást azzal a kérdéssel való foglalkozásra, hogy az egyénnek milyen lehetőségei vannak cselekvőképessége megőrzésére a rettenetes technológiai erővel szemben. Egy ilyen megközelítés azt mutatja, hogy a rendezés művészete közelebb áll egy autonómia-központú etikához, mint általában a művészet. Nemes az etikus rendezés hőse, a filmkészítés hatalmas gépezetével szemben.

Szerző

Kiss Erika a Princetoni Egyetem Emberi Értékek Központjának (University Center for Human Values) kutatója, ugyanitt a Film Forum alapító igazgatója, valamint Az Összehasonlító Irodalom Tanszék és az Európai Kultúratudományok Program oktatója. Történelem és irodalom szakosként tanulmányait Magyarországon kezdte (BA, MA) majd a Harvard Egyetemen folytatta összehasonlító irodalomtudomány szakon (MA, PhD). Az Oxfordi Egyetem Középkori és Modern Nyelvek Tanszékének és az Oxfordi Balliol College-nak volt munkatársa. Társalapítója Németország első angol nyelvű szabad bölcsészeti felsőoktatási intézményének, a berlini ECLA-nak, ahol egy évig volt az intézmény igazgatója. Mint az ECLA első tudományos dékánja, kidolgozott egy egyéves, eszmetörténeti és szabad bölcsészeti témájú, interdiszciplináris tantervet, és felügyelte annak bevezetését. Kutatási és oktatási területei között megtaláljuk a retorika,poétika, (irodalmi és filmes) dramaturgia társadalmi és esztétikai vetületeinek kérdéseit, afilmelméletet és az oktatás filozófiáját.

Kiss Erika

A filmrendezés művészete a digitális korban (*Saul fia*)

„A mozi lelke szerintünk a celluloidszalag” – ezt üzente Nemes László, a fiatal magyar rendező a cannes-i filmfesztivál díjkiosztóján tartott rövid, megnyerően szerény, ugyanakkor provokatív beszédében. Első rendezésű filmje, a *Saul fia* (Nemes László, 2015) ekkor kapta meg a fesztivál nagydíját. A film minden bizonnyal a legeredetibb és valószínűleg a legellentmondásosabb holokausztfilm Claude Lanzmann 1985-ös *Shoah*-ja óta. Számos néző érezheti úgy, hogy a filmről beszélni kell, de nem valószínű, hogy sokakat különösebben érdekelne az a tény, hogy a film egy ma már széles körben elavultnak tartott technológiával készült, 35 mm-es celluloidszalagra. A film sorsa (és sikere) ugyanakkor mára szorosan összefonódott a film halálával kapcsolatos kurrens vitával. A *Saul fia* lenne a filmművészet halála előtti utolsó film?

Tanulmányom tiszteletteljesen, de blöffként értelmezi Nemes kijelentését, amely szerint a művészfilmeket kizárólag a celluloidszalag használata határozza meg. Amellett érvelek, hogy a rendezés „kémiai művészete” nem a filmkészítés „mi”-jéről, hanem a „hogyan”-járól szól. Annak ellenére, hogy Nemes morális szempontból ellenzi a technológia által vezérelt, és ezáltal túlszabályozott filmgyártást, létrehozta, sőt mesteri szintre emelte saját ellentechnológiáját, amelynek alapja, hogy akadályokat hoz létre önmaga, munkatársai és a közönsége számára (ilyen például az idővel való versenyfutás, amelynek oka a nyersanyag mennyiségének korlátozása). Ellentechnológiájának célja, hogy felszínre hozza a filmművészeti alkotások kontrollálhatatlan jegyeit, azokat, amelyek miatt a filmkészítés több mint puszta ipar, a filmek készítői nem csupán bérmunkások, a közönség pedig nem egyszerűen csak fogyasztók tömege. Nemes mesterien rendezte meg azt a folyamatot, amelynek során minden emberi és élettelen résztevő ahelyett, hogy akadályokkal találná szembe magát, inkább egy szándékos ütközési pályára kerül, ennek a következményeit pedig már senki sem tudja kontrollálni. A végeredményből származó szépség – melyet a tanulmányban kritikai szempontból vizsgálok – abból következik, hogy Nemes esetében a rendezés „hogyan”-ja a rendezés „mi”-jének másik oldala: Saul és ellenálló társai ugyanazon az akadálypályán futnak, amelyet Nemes a film készítője és közönsége számára állított fel. A rettenetes szépség, a szabadság, a filmben véletlenszerűen születik meg, amikor a fogvatartottak a halál gépezete elől vonszolják el egymást. A szabadság abban a kontrollálatlan, spontán, kaotikus együttműködésben bomlik ki, amelynek során a halál gépezetével szembeszállva a természetben kívánnak meghalni.

A rendezés „mi”-je és „hogyan”-ja

Vajon ez a történet csak celluloidszalagon mesélhető el? Nem tekinthető-e a celluloidhoz való ragaszkodás egyfajta megátalkodott fetisizmusnak, amely tévesen azt képzeli, hogy a rögzítés technológiája alapvetően meghatározza a film nyelvét? Elképzelhető-e, hogy ez a fetisizmus egy álmisztikus hitre épül, amely szerint a celluloid – mivel adott helyen és adott időben valóban rögzíti a fényt – egyfajta aurát közvetít? Ugyanakkor mi lehet a jelentősége annak, ha a film díszletének és színészeinek auráját rögzítjük? Van-e vajon kapcsolat a celluloidszalag szenvedélyes védelme (a szalag ugyanis idővel elveszíti a technikai megjelenítőképességét) és azon viták között, amelyek azt firtatják, hogy a Holokauszt egyáltalán reprezentálható-e? [1] Esetleg ez egy olyan időszerűtlen gondolat, amely azt kockáztatja, hogy elfelejtjük Walter Benjamin érvelését, amely szerint a mechanikus reprodukció, mint a film (amely az ő idejében kizárólag a celluloidszalagot jelentette), lerombolta a műalkotás auráját? Ma, amikor a celluloid kora letűnőben, különösen furcsa elképzelés éppen a celluloidszalagnak tulajdonítani aurát, amelyet a felvetés szerint a digitális sokszorosítás rombol le. [2]

A digitális kontra kémiai filmkészítés vitájában általában elvész egy fontos különbségtétel: az analóg kontra digitális rögzítés technikai és esztétikai kérdése teljesen elkülönül a megjelenítés, a jelentés kérdésétől, attól, hogy a vetítés forrása kémiai vagy digitális. A digitális médium hegemóniája csupán a megjelenítést érinti, nem pedig a rögzítést. A rendezők saját maguk, szabadon dönthetik el, hogy digitális vagy kémiai rögzítést használnak. A film celluloidra való felvétele után azonban az általános elvárás szerint a filmet – digitális vetítés céljából – digitalizálják. Cannes-ban, valamint egyes budapesti mozikban a *Saul fiá*t celluloidról vetítették. Ugyanakkor be kell számolnom arról, hogy budapesti barátaim közül senki sem tudta megmondani, hogy a film kémiai vagy digitális változatát látta-e. [3] A nagyközönség szemében ugyanis csak a tudományos közösség szőrszálhasogató elemzői látják értelmét annak a kérdésnek, hogy egy eredeti festményt hogyan lehet megkülönböztetni egy azzal tökéletesen azonos másolattól. [4]

A kérdés azonban még tudományosabbá válik, amikor filmről beszélünk. Egy film végeredményben egy Matrjoska-baba sorozat: a képernyőre kivetített mű csupán egy digitális adatbázis kópiája (ha az ember Nemeshez hasonlóan kitart a mimézis platóni értelme mellett), amelyből levetítésre kerül, amely viszont az előhívott film kópiája, amely a film negatívjának kópiája, amely a felvétel helyszínének kópiája, amely egy képzeletbeli előadás kópiája, amely jelen esetben öt éven keresztül érlelődött a rendezőben. [5]

Almodóvar különösen árnyaltan fogalmazza meg a film hasonló ontológiai értelmezését a transzvesztita műsort bemutató, kitűnő filmes érvelésén keresztül, amelyben a rajongók együtt énekelnek a transzvesztita dívával, aki az eredeti női dívának a kópiája, aki egy platóni

szupermimézisben önmaga is egy ideális idea kópiája, amelyben a kópia nem kétszeresen, de háromszorosan távolodik el az eredetitől. Van azonban egy másik művész, aki egyben költő és fotóművész is, aki különösen érzékenyen látja a textúrákat, és aki ezeket az ontológiai kérdéseket elismerésre méltó fegyelemmel tárta fel: Abbas Kiarostami *Hiteles másolat* (Copie conforme) című 2010-es filmjéről van szó. Érdekes módon, bár Almodóvar és Kiarostami mindketten különösen érzékenyek az ontológiai kérdésekre, egyikük sem gondolja azt, hogy a celluloid lenne a mozi lelke.

Nemes ugyanakkor egyetlen alkalmat sem szalaszt el interjúi során, hogy utaljon rá: a digitalizálással „a film mint olyan" halott. [6] Miközben hallgattam, amint a vészharangot kongatja, hogy szerinte elveszíthetjük a dolgok valódi *filmes* reprezentációjának lehetőségét, óhatatlanul is arra gondoltam, hogy hőse, Saul morális álláspontját képviseli, a technológia Góliátjával szemben, olyasmihez ragaszkodva, aminek a környezete semmilyen gyakorlati hasznát nem látja. Alaposabb elemzés után is úgy találom, hogy az ellenállás az, ami egyértelműen összekapcsolja a *Saul fia* rendezésének „mi"-jét és „hogyan"-ját.

A „hogyan" alatt azt a sajátos módot értem, ahogyan a rendező egy szabad alkotói folyamat során drámai elemeket hoz létre, melyek önálló életet élő, autonóm rendszert alkotnak. Nevezzük ezt a szabad típust auteur-rendezőnek. Van természetesen egy másik típus is: a bérmunkás rendező (akit esetenként saját magát alkalmazza). Hollywoodban a filmrendezést mesterségnek, nem pedig művészetnek tekintik, ennek köszönhető, hogy számos színész, talán túlságosan is sokan, a szakma magabiztos művelőinek hiszi magát pusztán amiatt, hogy sok időt tölt forgatásokon. Az auteur-rendezők elsősorban autonóm gondolkodók: különös tehetséggel rendelkeznek, amely egyszerre táplálkozik megmagyarázhatatlan ihletből és kitartó munkából; gondolataikat a filmes médium kinesztetikusan szinkronizált audiális és vizuális képein keresztül képesek artikulálni. A mozira vonatkozó átfogó érvelés az ellenállásnak egy sajátos formája, amely a létező technológiát használja, miközben alá is ássa azt – csavarva rajta egyet, úgy, ahogyan a költő teszi, amikor felmutatja a hétköznapi nyelv idegenségét, és ellenáll az ismerősségnek, hogy meg tudja azt újítani.



Saul fia (Nemes László, 2015)

A film dinamikus struktúráját a hang és látvány táncának koreográfiája adja. Nemes mesteri módon rendezi meg vízióját, egy csodás tánc komplex koreográfiáján keresztül, a vizuális és audiális képek szinkronizálásának és ellenpontozásának (keresztvágásának) segítségével. Nemes művészete ugyanakkor nem csak abban áll, hogy a látvány, hang és mozgás látszólag összeegyeztethetetlen elemeinek szinesztetikus kollázsát hozza létre, sokkal inkább abban, hogy a másokkal való együttműködés művészetét etikai alapon gyakorolja, anélkül, hogy bérmunkásokká változtatná munkatársait. Nemes nem a kémiai film feletti kontrollban mutatja meg, hogy mestere művészetének, hanem abban, hogy olyan nagyszerű munkatársak mestere lehetett, mint Clara Royer író, Rajk László, a híres építész-látványtervező, Erdély Mátyás, a tehetséges fiatal operatőr, akinek a nevét érdemes megjegyezni, Zányi Tamás hangmérnök, a színészek, és – ami külön kiemelendő – a hivatásos táncosok, akik „eltáncolják" a tábor obszcén nyelvhasználatában Stückének nevezett holttesteket az auschwitzi haláltáncban. Mindannyian tökéletesen szabadon és együtt táncolnak az újdonsült auteur irányítása alatt.

A festői kontra írói rendező

Nemes ugyanakkor a film anyagának, kémiai valóságának tulajdonítja a sikerét, ezt nevezi a film lelkének. Hétköznapi nézőpontomból a celluloid anyag a mozi fizikai testének tűnik. Egyfajta fordított platonizmust vélek itt felfedezni, amelyben a celluloid lényegien materiális mozgása nem más, mint a platóni idea – az az eredeti forma, amelyet a mimézis másol. Mint Nemes fogalmaz: „a rendezők döntése, hogy filmre forgassanak. Ez a vegyszerekről szól… Egy más élmény; az ember érzi, ahogy mozognak a szemcsék". [7] Az anyag kifordított platóni ideája azonban inkább Tarr dramatikus mimézisét jellemzi. Nemes vizuális textúrái nem dramatizálják úgy az anyagi romlás konfliktusát, mint ahogy azt Tarrnál látjuk. Ha meg is tenné, dramaturgiájának lélegzetelállító sodrásában nem vennénk azt észre. A textúra csak egy Tarr- vagy egy Tarkovszkij-

film gyötrelmes lassúságában kelhet (önálló) életre.

Nemes kijelentése tehát talán olvasható úgy is, mint mentorának, Tarr Bélának szóló hommage. (Nemes politikaelméletet tanult Párizsban, soha nem szerzett filmes diplomát, de Tarr asszisztense volt nyolc évig, és ezt tartja valódi filmes iskolájának.) Tarr, aki 2011-es filmje, *A torinói ló* után hivatalosan felhagyott a filmkészítéssel, a celluloid esztétikájának főpapja; rendszeresen hangsúlyozta, hogy számára a celluloid az igazi. [8] Az oka is megvolt rá: Tarr egy olyan rendező, akit *festői* rendezőnek hívhatunk, akinek meggyőzőereje gyakran a sajátos, sőt felejthetetlen vizuális textúráiban és árnyalataiban bomlik ki (sáros vidéki utakban vagy a párában, amelynek anyagisága látványosan itatja át a levegőt). Tarr számára – Hérakleitoszhoz hasonlóan – a lélek kárhozata a nedvesség érzetét idézi; gondolatait az anyagi romlás textúráiba ágyazza. Gondoljunk csak arra a párás ködre, amely 2007-es filmjében, *A londoni férfi*ban olyan emlékezetesen kerül bemutatásra, és arra, hogy a nedvesség mintha felerősítené a morális eróziót; vagy felidézhetjük Tarr egyéb filmjeiből a sár drámai erejét, ahogy mindent lefelé és visszafelé húz, vagy gondolhatunk arra, hogy Tarr világát teljességgel átitatják a súlyos árnyak.

Tarr őrültségében felfedezhető a rendszer, amikor a romlást az anyagon – azaz celluloidszalagon – ragadja meg, hiszen a szalag idővel maga is óhatatlanul az enyészeté lesz. A celluloidszalag kémiai sérülékenysége Tarr filmjeinek dramaturgiai konfliktusát artikulálja, a rendezőnek azt a kvázi-heideggeriánus megszállottságát, amivel az élethez viszonyul a halálba vetettséggel szemben. Ez a gondolatsor viszont tovább nem folytatható, hiszen az a helyzet, hogy Tarr víziójának összes vagy majdnem minden eleme ma már digitálisan is reprodukálható. Intellektuális szempontból izgalmas felvetés, hogy a digitális médium mindent képes bemutatni, önmaga romlását kivéve – de ami a képeket illeti, tehát a film nézőjét, ez a kérdés irreleváns. Tarr egyébként nem kifogásolja, ha filmjeit digitálisan vetítik, tehát nem gondolja, hogy bármi lényegi dolog elsikkadna a kémiaiból a digitálisba való fordítás folyamatában.

A film kritikusai mindenesetre megpróbáltak párhuzamokat találni Nemes és Tarr munkái között (úgy látszik, egy cannes-i nagydíjas nem bukkanhat fel egyszerűen a semmiből), látnunk kell azonban, hogy Tarr munkásságától eltérően a *Saul fiá*nak vizuális textúrájában nem találhatóak meggyőző dramaturgiai elemek. (Az akusztikus textúrában vannak ilyenek, annak ellenére, hogy az nem analóg, hanem digitális.) Nemes egyszerűen egy más típusú rendező. Első nagyjátékfilmjének lelke a filmes *dráma*, nem pedig a vizuális textúrák. Nemes írói, nem pedig festői rendező, akiről nem tudom elképzelni, hogy egyetértene Tarr olyan kijelentéseivel, mint hogy: „Egyáltalán nem gondolom, hogy ha az ember filmet készít, akkor törődnie kellene a történettel. A film nem a történet.” [9] Bár Nemes filmje foglalkozik a megsemmisülés kérdésével, filmes drámája végeredményben nem az anyagi romlásra hegyezi ki a konfliktust, mint Tarr celluloidfilmjei. A *Saul fiá*ban bemutatott fogvatartottaknak és az elhunyt áldozatoknak nincs ideje a felbomlásra – ép testük kerül bemutatásra –, hiszen éppen most érkeztek a civil hétköznapokból. (A látványtervező valójában nem is tartotta szerencsésnek, hogy a halottakat játszó táncosok divatosan vékony testalkatúak.) Nemes filmjének legkifejezőbb jellemzője éppen a drámai

cselekmény és a dráma koreografálásának módja, amely lélegzetelállítóan eredeti, és amelyről könnyen elképzelhető, hogy egyszer majd egy új filmes nyelvként aposztrofálódik.

Úgy találom tehát, hogy a digitális kontra celluloid vita eltereli figyelmünket a valós problémáról, a művészmozi kontra Hollywood valóban sürgető kérdéséről. A celluloid nem a mozi lelke; legfeljebb egy sajátos test, a mozi lelke pedig – ha maradhatunk az eredeti metaforánál – más testekben élhet tovább. Nemes a könnyű technológiai lehetőségektől való távolságtartás igényének szellemében fakadt ki a digitális technológia ellen, annak érdekében, hogy minél nagyobb legyen az ötletdús kreativitást ösztönző kötöttség.

A celluloid-dogma mint „ tisztasági fogadalom” [10]

A rendezés művészete – bár küzdött ellene – mindig is sokat köszönhetett a rögzítés folyamatosan fejlődő technológiájának, ami összefügg a film abbéli sajátosságával, hogy a fizikai valóságot képes reprezentálni, vagy Kracauer [11] híres megfogalmazásában éppenséggel „feltárni”; és összefügg azzal, amit a film finanszírozására, gyártására, terjesztésére vonatkozó produkciós technológiának nevezhetünk. Az összes művészeti médium közül a film a leginkább kiszolgáltatott a rögzítés technológiájának, és annak a technológiának, amely a kivitelezés nem művészi oldalát jelenti (bár az építészet hasonlóan kiszolgáltatott az utóbbinak). A homéroszi költemények szájhagyomány útján közvetítődtek; az élő emlékezet őrizte meg őket évszázadokon keresztül. A film létét ugyanakkor a technika működése, az annak való kiszolgáltatottsága határozza meg.

Azáltal, hogy Nemes felhívásában tudatosan egy idejétmúlt anyag használatára sarkall, olyan rendezők és irányzatok hosszú sorához csatlakozik, amelyek megpróbáltak a fejlődésnek ellenállni, azzal szembemenni, mind a rögzítés technológiáját, mind pedig a produkció technológiáját illetően. Mindezt azért, hogy – véleményem szerint – megőrizzék a rendezés művészetének autonómiáját. A *Saul fia* egy páratlan film, amely hihetetlen korlátok között készült: költségvetése minimális volt, a főszereplőt amatőr színész játszotta, és egyetlen fal kivételével nem épült hozzá díszlet. Találékonyságra volt szükség ahhoz, hogy a költségvetési nehézségeket megoldják, csakúgy, mint Rossellini esetében, aki a háború utáni Róma romjai között forgatott. Sok szempontból az összes mozi, amely ellenáll a csillogó hollywoodi könnyedségnek, az olasz neorealizmus születését játssza újra: a Nouvelle Vague, az iráni újhullám, minden újhullám; gondoljunk csak bele: a dán Dogma 95 mozgalom volt az első, amely ezt a visszafogott esztétikát iróniával fűszerezve mutatta be.

Ezeknek a mozgalmaknak a kijelentései, Lars von Trier és Thomas Vinterberg szavaival a „tisztasági fogadalom”, szikár önkéntes megszorítások, a technológia által felkínált luxustól való tartózkodás, önmegtartóztatás a művészi autonómia nevében – csupa olyan stratégia, amely a korlátokkal szembeni ihletettséget és leleményességet támogatja. Ezen felül Nemes tudatosan próbál szakítani azzal a terjedő hollywoodi hagyománnyal, amelyben láthatatlan a filmkészítés

technológiája – ezáltal a celluloidszalagra vonatkozó dogmája a dán dogma-gesztus variációjának tekinthető.

Fontos látnunk tehát, hogy a rendelkezésre álló technológiai lehetőségektől való egy lépés távolságtartás valójában nem is a technológiára mint olyanra vonatkozik: inkább egy Hollywood-ellenes gesztusról van szó, és a Hollywoodra jellemző könyörtelen technológiafetisizmus kritikájáról, amely egyaránt vonatkozik a mimézis feletti technológiai kontrollra és a produkció feletti technikai-financiális kontrollra. Érvelhetünk amellett, hogy a *Saul fia* drámája, számos egyéb dolog mellett, valójában egy kísérlet, amely azzal a kérdéssel foglalkozik, hogy a bennünket elárasztó technológiai hatalommal szemben hogyan őrizhető meg a személyes cselekvés tere.

A rendezés etikai művészete

Az önmegtartóztatás esztétikáját a *Saul fia* a végletekig viszi, a film nyelve ugyanis a szerzői irányítás visszavonásán alapul. Egyetlen személy kézikamerával közvetített nézőpontját követjük, tulajdonképpen a válla fölüli perspektívából. A koncentrációs tábor teljes képét szó szerint soha nem látjuk, a „holokausztként" ismert eseménysorozatról nem is beszélve. A koncepció Kertész *Sorstalanság*ából (1975) ismert, amelynek narrátora egy nagyon fiatal kamasz, aki csak töredékeket ismer abból, amit mi Auschwitzról tudunk, és amit tud, annak sem tudja úgy felmérni a jelentőségét, ahogyan mi tesszük. Kertész regénye tehát felborítja a Holokausztról szerzett eddigi tudásunk rendezettségét.

Nemes filmes nyelve ugyanezt a retorikai stratégiát követi, amikor egy megbízhatatlan narrátor helyett egy megbízhatatlan és kaotikus episztemológiai struktúrát hoz létre, amely zavarba ejtő, fragmentált, elliptikus és kifejtetlen, és ezért arra ösztönzi a nézőket, hogy folyamatosan figyeljék azoknak a jeleknek a felbukkanását, amelyek segítenek az értelmezésben. Egy ilyen episztemológiai felépítés kizárja, hogy teret nyerjenek az indokolatlan előítéletek, a másoktól átvett vélemény vagy az Auschwitzcal kapcsolatos bármely egyéb meglévő elképzelés, amely egy episztemológiai szempontból felsőbbrendű pozícióban gyökerezne. A *Saul fia* közönsége csak azzal a tudással rendelkezik, amit saját maga számára nagy igyekezet árán hozott létre, a film aktív értelmezésének folyamatában. Ettől válik a film megvilágító erejű alkotássá, olyasmivé, ami Koltai Lajos *Sorstalanság* (2005) adaptációjának sajnálatos módon nem sikerül, pontosan amiatt, hogy Koltai klasszikus realizmusra épülő stílusa az információval való túlterhelésre épül.



Saul fia (Nemes László, 2015)

Nemesnek sikerül rávennie a közönségét arra, hogy hagyják maguk mögött azt az érzelmi terhet, amely meghatározza, hogy mit gondolunk a haláltáborokról és általában a zsidó emberekről, hiszen ez a teher lehetetlenné tenné, hogy a filmre válaszul újfajta érzelmek szülessenek bennünk. Itt nem találjuk azt a derengő melankóliát, amely áthatja Koltai filmjét, itt nincs sajnálat és önsajnálat. Nemes nem engedi meg színészeinek és közönségének, hogy elöntse őket az érzelmes reakcióik fölött érzett morális önigazolás érzése. Ehelyett morális szempontból friss tekintettel kell szemlélnünk egy olyan hőst, akit nehéz sajnálni, és akivel nehéz azonosulni: Saul nem egy közkedvelt figura a táborban, a hangja ráadásul irritáló. Saul a film elejétől a végéig legalábbis ellentmondásos, és ami segít abban, hogy túltegyük magunkat az iránta érzett ellenszenvünkön, az éppen az akciófilmek érzelmi logikája – ellentmondásos célja érdekében minden rendelkezésére álló eszközt bevet, és rettenthetetlen hősiessége miatt szurkolunk neki.

A haláltáborokról való lehetséges tudással kapcsolatban még egy dolog (és ez egyben a reprezentáció kulcskérdése): Nemes és Clara Royer forgatókönyvíró olyan mértékű történelmi hitelességre törekedtek, amit a Sonderkommandóról szóló, önéletrajzi és történelmi források lehetővé tesznek, ugyanakkor hangsúlyozták azt is, amit Primo Levi fogalmazott meg elhíresült kijelentésében: a „történelmi hitelesség” a túlélők beszámolóin alapul, a holokauszt viszont végső soron nem a túlélés története. A film a hitelesség megvalósíthatóságával kapcsolatban maga is felkínál egy véleményt, amikor a felkelők arról vitatkoznak, mennyire fontos a haláltábor szörnyűségeit fényképekkel dokumentálni. Amikor azonban titokban megpróbálják lefényképezni az égő testek rettenetes látványát a tábor egy külső részén, a nagy füst miatt nem járnak sikerrel. Az alapos történeti kutatómunka fontos volt a művészeti folyamatban, egy okos döntéstől vezérelve azonban nem hagyott maga után semmi felesleges sallangot a filmben. Ez egyben meghatározó sajátossága Nemes rendezői munkájának: a sallangok kerülése, annak képessége, hogy magabiztosan el tudja dönteni, mi felesleges és mi nem.

A *Saul fiá*ban a képernyő gyakran nehezen értelmezhető, sötét színekkel van kitöltve; az

események nagy részét a hangok alapján kell kikövetkeztetni. Legalább egy egyén meggyilkolásának vagyunk a szemtanúi, a tömeggyilkosságok vizuális szempontból a képernyőn kívül történnek. Fontos ugyanakkor, hogy akusztikailag „megjelenítődnek a képernyőn". Ezáltal Nemesnek sikerül egyrészt követni Lanzmann (esztétikai és etikai) szabályát: annak tilalmát, hogy a holokausztról vizuálisan mimetikus képet hozzon létre, ugyanakkor meg is szegi a tilalmat azzal, hogy megjeleníti a haláltusa tisztán hallható audiális képét. Azáltal, hogy krízisek esetén nem hajlandó a hang és a látvány egyszerű párhuzamos szinkronját nyújtani – leszámítva azt a fontos kivételt, amikor az öntudatát vesztett fiút csendben megfojtja az orvos –, arra ösztönzi a közönséget, hogy vegyenek részt a teljes filmes képnek és annak a tudásnak a létrehozásában, amelyet ekkorra már a közönség fantomérzetein keresztül érzékel. Nem számít újnak a mozi történetében a filmkészítők ehhez hasonló episztemológiai stratégiája, amelyben információt vonnak el a közönségtől annak érdekében, hogy tagjait aktív részvételre sarkallják. A Holokaussztal kapcsolatban azonban mégis újszerű: Nemes elég bátor ahhoz, hogy a közönségére bízza magát, akinek magának kell létrehoznia a Shoáról szóló friss tudását, ítéletét és érzelmeit. A rendezői jelenlét hiánya a közönséget fogyasztókból képek (és a hozzájuk tartozó tudás, értelmek és ítélet) létrehozóivá avanzsálja. Ez a radikálisan konstruktív szerkesztés egy kreatív közönséget feltételez.

Ami valóban új a filmben, az ennek a radikálisan konstruktív szerkesztésnek a jelenléte egy Auschwitzcal kapcsolatos történet bemutatásában. A főhőssel való együttmozgásunk hozza létre azt a teret, amelyben a fogvatartottak mozognak. A teljes panoráma soha nem nyílik meg, és Saulhoz hasonlóan mi is tanácstalanok vagyunk pontos hollétünket illetően (ráadásul elég nagy a füst), vagy azzal kapcsolatban, hogy milyen veszély leselkedik ránk a sarok mögül. Bizonyos szempontból a film Erwin Panofsky megjegyzését igazolja *A mozgókép stílusa és közege* című tanulmányból, amely szerint a film „a tér *dinamikussá tételéről"* szól (kiemelés az eredetiben)". [12] A mozi technológiai szempontból animált pantomim – technológiai szempontból, mivel a pantomim itt nem élő, hanem több ember megosztott munkájából jön létre: a díszlettervező, a kamera, a mikrofon, a színészek egy olyan dinamikus közös táncban vesznek részt, amelyet végső soron a rendező tölt meg élettel.

Az az Auschwitz-Birkenau, melyet a filmben látunk, vagy inkább nem látunk, a valóságban Budapesten kívüli katonai létesítmények. A díszlettervező (és építész), Rajk László csupán egyetlen falat adott hozzá ahhoz, ami egyébként is ott volt. Ez éles ellentétben áll azokkal a talált helyszínekkel, amelyeket aprólékosan kidolgozott természeti és építészeti struktúrák alkotnak – leginkább azzal a világítótoronnyal, melyet Rajk a semmiből épített Tarr *A londoni férfi* (2007) című filmjéhez. Az a világítótorony is együtt táncol a kamerával, amikor megjelenik a film elején, és nagyjából öt percen keresztül látható, de az első snitt után, amikor a világítótorony egész szerkezete teljes valójában és teljes fizikai kontextusával együtt láthatóvá válik, az episztemológiai bizonytalanságnak vége szakad. A Nemes által bemutatott Auschwitzcal nem ez a helyzet. Itt semmi sem egész, minden töredékes: elliptikus a kamera és a mikrofon, elliptikus a történetmesélés, elliptikus a díszlet és elliptikus a színészek emlékezetes bemutatása: végtagok, áll,

nyak, legfeljebb egy fél arc. Ezeket a fragmentumokat mozgatni kell, a közönség animálásával párhuzamosan. A közönségnél van a kulcs, amelynek segítségével az egyébként jelentés nélküli fragmentumok váltakozó konstellációkká állnak össze. A mimézis reprezentációs aspektusának kikerülése egy olyan trükk, amely a filmben csodákra képes; nem kapjuk meg Auschwitz másolatát, de a látványt és az akusztikus környezetet saját képzeletünkkel kell létrehoznunk, amely arra kényszerül, hogy felépítse a díszlet hiányzó falait, és ugyanezt tegye a dráma el nem mesélt elemeivel. Az egyik legemlékezetesebb filmkockán Saul és a fiú első fizikai kapcsolatát látjuk, a klasszikus piéta rendkívül absztrakt koreográfiáján keresztül. Csak a fragmentált arcok összemosódó körvonalait látjuk – az egyik élő, a másik halott –, egy olyan egységet hoznak létre, mint egy Picasso-portréban. A modernitás töredezettségének másik oldala válik láthatóvá: a kölcsönös egymásra hagyatkozás és függés, amelyet a modernitás tesz szükségessé.

Nemes nyelve egyszerre alapul az „oszd meg és uralkodj" stratégián (abban az értelemben, ahogy az értelmezői képzeletet az érzékelés hol ilyen, hol olyan típusú adataira irányítja, hol a semmire), és egy olyan munkamegosztáson, amely ezt a stratégiát támogatja. Mindebből egy technikai bűvészmutatvány jön létre, amelynek során Nemes a mester-rendező szerepében tűnik fel, hiszen képes munkatársainak egymást kiegészítő tehetségét egy tökéletesen szabad munkamegosztás során integrálni, amelyben a többiek megőrizték autonómiájukat, hogy a rendező vízióját ki tudják szolgálni. Ez azt mutatja, hogy a rendezés művészete közelebb kerül egy autonómia-központú etikához, mint a művészethez általában. Az auteur-rendezők úgy szervezik munkatársaik munkamegosztását, hogy senki ne váljon bérmunkássá. A rendezés etikai művészetének Nemes a hőse, a filmgyártás hatalmas technológiájával szemben, amely azzal kezdődik, hogy megveszik az összes auteurt, beleértve a rendezőt.

Részben azért nem kell sokat megmutatni, mert a film a hangot a legteljesebb mértékben kihasználja. Sokféle nyelvet hallunk, gyakran érthetetlen hangokat, és – döbbenetes módon – halljuk keveredni az emberi sikolyokat és a halál gépezetének hangjait – Auschwitz hangkörnyezetét. Másképpen szólva: a film egy etimológiai értelemben vett koreográfiát mutat be, a hang és a látvány kinesztetikus szinkronizációját, vagy mondhatjuk úgy is, hogy a vizuális és akusztikus képek közötti táncot. Az operatőr szó szerint táncot lejt, a minimalista díszlet fragmentumaival és a színészekkel egyaránt. (Ez a fajta koreográfia egyébként egy másik híres magyar rendező, Jancsó Miklós stílusára emlékeztet, aki elképzelhető, hogy Antonioni kevésbé maníros verziója alapján fejlesztette ki védjegyévé vált stílusát.)

Nemes nyilvánvalóan a legtöbbet hozta ki az operatőrjéből, a díszlettervezőjéből, a segédoperatőréből, és ami igen fontos, a hangmérnökéből. A fragmentált díszlet, amelyet a kamera mozgása hoz létre, kiegészül a hanggal, és ezt tovább szövi a képzeletünk, a fragmentált hanghatásokat pedig a fragmentált képi hatások egészítik ki – ezeket pedig mind Nemes különleges rendezői képessége hozza össze. Fogalmazhatunk úgy is, hogy Nemesnek volt egy rendkívül pontos terve arra, hogy a különböző filmes elemek hogyan működnek együtt, és mutatják meg azt, ami számos kritikus szerint reprezentálhatatlan. Ez pedig végre az a pont, ahol a

celluloid szerepe értelmet nyer a képben. Erősen fogalmazva: a készlet véges, ellentétben a digitális memóriával. A celluloid használata eszerint egy rendkívüli mértékű tervezést, koncentrációt és precizitást igényel. Fontos azonban megjegyezni, hogy mindez a nehezen hozzáférhető anyagok sajátja, nem magáé az anyagé.

Ha azonban a celluloid elengedhetetlen lenne esztétikai, sőt etikai szempontból is egyfajta kép létrehozásához, azt a kérdést kellene feltennünk, hogy az eltökélt technika-ellenesség miért nem vonatkozik a hangra, amelynek ilyen központi szerep jut a *Saul fiá*ban (és amit külön díjaztak Cannes-ban)? Nemes semmit nem szólt arról, hogy valamilyen konkrét hangtechnológiát alkalmaznak-e a filmben vagy sem. Robert Bresson híres mondása szerint a mozihoz mindig két gép szükséges (a hang és a mozgó látvány rögzítéséhez), Nemes számára viszont látszólag egyetlen gép a fontos ahhoz, hogy a mozi lelkét megőrizze, a másik átléphet a digitális oldalra. Ha azt gondoljuk, hogy a celluloid valamilyen módon fontos a film számára, vagy hogy az a tény, hogy idővel megsemmisül, valahogyan kapcsolódik Auschwitz reprezentálásának kérdéséhez, akkor a hang miért nem analóg, illetve miért nem próbálja azt a hatást kelteni, amit régi lemezfelvételek hallgatása idéz fel bennünk?

Részben objektív korlátoknak köszönhető – ugyanakkor önkorlátozó gesztusoknak is, és ide sorolom a 35 mm-es film használatát – az a valódi művészi hatás, melyet Nemesnek sikerül elérnie. A filmkészítés „hogyanja" illeszkedett a „mi"-jéhez, azokhoz a korlátokhoz, amelyek között a film hősei mozognak. A *Saul fia* a holokausztfilmek között példátlan módon térképezi fel azokat a leleményes mikrostratégiákat, amelyek a táborban való túlélést segítik, az idegenekkel való találkozást, amikor az embernek egy másodperc töredéke alatt el kell dönteni, hogy a másik barát vagy ellenség, és hogy milyen paraméterei lehetnek egy cselekvésnek a kápó, az SS-tisztekkel stb. szemben. Nemes stílusát videojátékhoz hasonlították, amelyben az arcok és a veszélyek látszólag a semmiből tűnnek fel a (rendkívüli mértékben korlátozott) látómezőnkben – amit komolytalan gondolatnak tarthatnánk, viszont a feszültség, vagy éppen a suspense, melyet egy ilyen hozzáállás létrehoz, tökéletesen illeszkedik a témához.



Saul fia (Nemes László, 2015)

Mint korábban már említésre került, Nemes azon rendezők sorába tartozik, akik amiatt aggódnak,

hogy a technológiai fejlődés veszélyezteti a rendezés művészetét. Ez egy olyasfajta aggodalom, mint amikor úgy találjuk, hogy a gépi helyesírás-ellenőrzés kiöl egy olyan készséget, amely nyelvi kompetenciánk szerves része. A technológiát azért találták ki, hogy az emberi kompetenciát helyettesítse, így korlátozza az emberi autonómiát: ha az embernek van egy filmszerkesztő programja, akkor el lehet felejteni, ha nem is azt, hogyan kell vágni, de azt igen, hogy mit jelent „betartani a helyesírás szabályait" a vágás során. Ez egy nyilvánvaló veszteség, de könnyen kiküszöbölhető, ha nem használunk több technológiát, mint amennyi óhatatlanul szükséges (és folyamatosan képezzük magunkat a helyesírás terén). Eszünkbe juthat Tarr, aki kijelentette:

> A technológia olyan, mint egy új autó. Ha az ember utazni szeretne, akkor használnia kell az autót. Időről időre az autóba felesleges új dolgok kerülnek. Viszont az autó szolgál minket. Nem mi szolgáljuk az autót. Nem vagyok a technológia szolgája. Ha nem az emberiség és az emberi méltóság szolgálatába állítják, akkor szerintem egy nagy rakás sz… [13]

Tarr kijelentése kapcsán pedig egy otromba és felesleges luxusautó juthat eszünkbe Lars von Trier gyönyörű, ám digitálisan felülírt Disney-filmje, a *Melankólia* (Melancholy, 2011) elejéről, amelyben a rendező mindent szabadjára engedett egy tökéletes technológiai *Sturm und Drang*ban. A rendezés művészete viszont nem feleltethető meg semmilyen konkrét korlátozásnak. Az egyetlen szabály az, hogy minden filmnek képesnek kell lennie túllépni az előzőn, ami azt jelenti, hogy a rendezőnek új korlátok után kell néznie, mint ahogy a zaklató is keresi a konfliktust. Lars von Trier rendkívül tehetséges abban, hogy a konfliktusokon keresztül megújuljon: így kerülhetett a Dogmától a Disney-ig és azon túl. Az a sajátos dogma, amelyet Nemes filmnyelve követ a *Saul fiá*ban, „a tisztasági fogadalom", hogy filmjét fejben és a forgatás helyszínén rendezze meg, és a lehető legkevesebb munkát hagyja a vágóasztalra. A celluloiddal kapcsolatos dogmája csupán ennek egy rövidített változata.

Antonioni az ütközésnek ugyanarra az esztétikájára jutott el, mint amit a *Saul fiá*val kapcsolatban említettem, amely olyan konfliktusokból táplálkozik, melyet a folyamatos improvizáció, a spontán, helyszíni reakciók által generált váratlan elemek felbukkanása okozott. Egy helyen Antonioni így fogalmaz: „a legjobb eredményt azok az »ütközések« eredményezik, amelyek a környezet… és a saját tudatállapotom között jönnek létre egy adott pillanatban". [14] Az ütközés központi kifejezés Nemes filmes dramaturgiájában, a *Saul fiá*ban. Úgy tűnik azonban, hogy tervez, nem pedig improvizál: korlátokat emel saját maga és mindenki más számára (beleértve a közönséget), amelyekbe beleütközünk, ezáltal megteremtődik az esetleges, a váratlan, esetenként pedig egyesek számára elképzelhetetlen szépség.

Nemes tehát a munkatársait és a közönségét olyan helyzetbe hozza, hogy ezekkel az ütközésekkel mindenkinek magának kelljen megbirkóznia – vagyis egy inspiráló korlátot állít fel, hogy mindenkiből a legtöbbet tudja kihozni. Nemes kreativitása abban rejlik, hogy találékonyságra inspirál. Saulnak és rabtársainak a története pedig azt mutatja be, hogyan száll szembe a gonosszal

az emberi találékonyság. Megpróbálják egymást kivonszolni a táborból, hogy szabad emberekként halhassanak meg – elbújnak az elnyomó tekintete elől, mint ahogy Hamlet Polonius bomló hulláját rejtegeti Claudius elől. Saulnak igaza van, hogy mindannyian hullák egy táborban. Saul cselszövése, hogy megszöktesse a fiú testét a haláltábor gyilkos hatalma elől, fokozatosan áll össze, végül pedig az egész ellenállás annyit jelent, hogy egymást vonszolják a halottak menetében (egy másik emlékezetes haláltáncban), az elől menekülve, ami a halálnál is rosszabb. Vegyük sorra azokat a jeleneteket, ahol a Sonderkommando egyik tagja megment egy másik fogvatartottat. A lengyel kápó például, akit a legkegyetlenebb rabtisztként emlegetnek, legalább kétszer menti meg Saul életét; a kommandó egy másik tagja feláldozza magát azért, hogy Saul a lőport kimenekítse, amely a káoszban már elveszett. Saul a saját, szinte tökéletesen szűkszavú módján először meggyőzi a rab halottkémet, majd egy régi ismerősét, majd az álrabbit, majd az igazi rabbit, hogy segítsenek neki az ellenállásban, akkor is, ha ezzel a nagyobb, kollektív ellenállás sikerét veszélyeztethetik. Számomra úgy tűnik, hogy a felkelést végül valójában Saul hívja életre őrült energiájával, amely arra irányul, hogy a halottat a halál gépezete elől elrejtse.

A film tehát, úgy tűnik, mégiscsak tematizálja az ellenállást. Saul végeredményben, sok más rabhoz hasonlóan, hőstetteket követ el a látszólag mindennél erősebb gépezettel szemben (amelyben ötvöződik a halál technológiája és bürokratikus gépezete). Nemes esztétikai kérdésekkel kapcsolatos morális álláspontja Adorno Hollywood-ellenes, anakronisztikus zúgolódására emlékeztet. A következő állításom meglepő lehet (de legalább Adorno egyetértene vele): amit Nemes a *Saul fiá*ban Auschwitzból láttat velünk, az a halál gépezetének puszta funkcionalitása, melyet egy messzemenően költséghatékony technológia tesz lehetővé. A mérgesgáz, amit a fiú túlél, a technológia része, és a náci orvosnak be kell számolnia a rendszer működéséről, hogy a termelékenységet, bármennyire is morbid az elképzelés, optimalizálni lehessen, és ehhez van szüksége a fiú testére. Olyan információhoz kell jutnia, amellyel a rendszer hatékonyabbá tehető. A magyarázat, melyet Saul szolgáltat arra a kérdésre, hogy miért lopta el a testet (az egyetlenegy válasz az egész film során), a halottkém megjegyzésére adott replika. A halottkém szerint nincs szüksége a fiú testére (ahhoz, hogy kaddist mondhasson érte). Saul gúnyos megjegyzéssel válaszol: „A főnöködnek viszont szüksége van rá.” Ebből arra következtetek, hogy Saul ellenállása értelmezhető úgy, mint ami megakasztja a bemenet – kimenet – feedback mechanikus mozgását. Azáltal, hogy ellehetetleníti, hogy a nácik kiderítsék, mi tette lehetővé a fiú túlélését, az adott helyzetben a leghatékonyabb ellenállási stratégiát választja.



Saul fia (Nemes László, 2015)

Saul szó szerint ellenáll a technológiának, amikor az megpróbálja „kitépni rejtelmem szívét…” – hogy újra a mélabús hercegre, Hamletre utaljak. [15] Hamlet sem tudott megbékélni az új hatalommal, amely erőszakból építkezik – ezért is azonosul a halottakkal, sőt, azt is mondja Horatiónak, amikor még nagyon is élő, hogy „Halott vagyok, Horatio”. A digitális technológia hegemóniája a moziban egy hasonló új hatalom, amely erőszakból építkezik azoknak a rendezőknek a szemében, akik azt állítják, hogy a digitális forradalom valamit megsemmisített, amit most gyászolni kell. Tény azonban, hogy a mozi semmilyen értelmes módon nem képes magát a technológia alól felszabadítani, hiszen mint Panofsky fogalmaz, a film „olyan médium, amely a létét a technológiai kísérletezésnek köszönheti”. [16] Egyik technológiát a másik követi, és nagy a kísértés, hogy az éppen lecserélt technológiában felfedezzük az aurát, de az ellenállás valódi gesztusát nem a régebbi technológia el nem engedése jelenti, hanem a rendezés művészetéhez való ragaszkodás, azzal a nyomással szemben, hogy a rendező bérmunkássá váljon.

Konklúzió

A celluloid nem a mozi lelke – a mozi lelke a rendezés, amely filmről filmre képes magát megújítani, a rögzítés és a gyártás technológiájának fejlődésével és azzal szemben. Nemes számára a valódi kérdés az, hogy a következő filmjében vajon képes lesz-e egy új nyerő stratégiát létrehozni, hogy az időt – amelyet a technológiai erőszak újra és újra kizökkent – helyrehozza.

Fordította: Matuska Ágnes

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

[A szöveg az *Apertúrá*ban jelenik meg először.]

Jegyzetek

1. Lásd például: *Probing the Limits of Representation.* Szerk. Friedländer, Saul. Mass., Harvard UP, 1992.
2. Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. (1936) Ford. Mélyi József. URL: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.htm fetisiszta módon ragel házalna,apjátten a vállára, Tarr ugyanis a celluloid esztétikájának elődök értékeihez, akkor nem az apjá
3. Jómagam valóban felfedeztem egy létező, de teljességgel leírhatatlan különbséget a két vetítés között, ugyanakkor megbízhatatlan, időnként fantomérzeteket tapasztaló néző vagyok. Érdemes ugyanakkor kitérni a kérdésre: mivel a (digitális vagy kémiai) film végtelenül több ingert közvetít érzékszerveink felé, mint bármely más médium, ezért az ingerek nagyobb része (metaforikusan szólva) a vakfoltunkra esik. Ezeknek a fel nem robbant bombáknak lehet a jövőben fontos, ám nem kimutatható hatása. Vagy az történt, hogy azért találtam unalmasabbnak a filmet másodjára, amikor digitálisan néztem, mert az alvósejtek aktiválódtak, és valóban emlékeztem az első, kémiai vetítésen tapasztalt élményemre, vagy pedig a puszta spekulatív elvárásom miatt, amely szerint a digitális élménynek unalmasabbnak kell lennie. Ez alapján tehát elképzelhetőnek tartom, hogy a kémiai film képes olyan, nem tudatosuló, de tudat alatt érzékelt észlelést kiváltani, amely miatt a kémiai filmet élénkebbnek érezzük, mint a digitálist, ám csak várjuk ki… a digitális technológia fel fog zárkózni. A technológia a vevő kívánságait követi. Stephen Prince a mozi technológiai fejlődését olyan alkunak látja a filmkészítők és közönségük között, amelyet a kereslet-kínálat határoz meg, egyensúlyi állapotra törekedve abban a tekintetben, hogy mit tartanak a megfelelő látványnak. (Lásd Prince, Stephen: True Lies: Perceptual Realism, Digital Images. *Film Quarterly*, 1996/3. 27-37.) Ebből is látszik, hogy Nemes inkább a nézőket szeretné megtanítani arra, hogy mire irányítsák figyelmüket ahelyett, hogy a filmjével házalna.
4. Goodman, Nelson: The Perfect Fake. In *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols.* New York, Oxford University Press, 1969. 99-103.
5. Molnár Judit Anna: Nemes Jeles László: Öt éve vagyok a krematóriumban. Interjú a *Saul fia* rendezőjével. Film.hu URL: http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/nemes-jeles-laszlo-ot-eve-vagyok-a-krematoriumban-interju-saul-fia-cannes.html
6. Lásd például Hanns-Georg Rodek: Deutsche Verleiher meiden meinen Holocaust-Film. *Die Welt*, 2015. május 26.
7. Elsa Keslassy: Laszlo Nemes Chats about Cannes-winning 'Son of Saul' at Jerusalem Film Festival. *Variety*, 2015. július. URL: http://variety.com/2015/film/global/laszlo-nemes-chats-about-cannes-preeming-son-of-saul-at-jerusalem-film-festival-1201540651/ [utolsó hozzáférés: 2015. augusztus 28.].
8. Eric Kohn: An Interview with Bél Tarr: Why He Says 'The Turin Horse' Is His Last Film. *Indiewire*, 2012. február 9. URL: http://www.indiewire.com/article/bela-tarr-explains-why-the-turin-horse-is-his-final-film [utolsó hozzáférés: 2015. augusztus 28.].
9. Uo.
10. Dogme 95 – The Vow of Chastity. In *The European Cinema Reader.* Szerk. Fowler, Catherine. New York, Routledge, 2002. 83-4.
11. Kracauer, Siegfried: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* New York, Oxford UP, 1960.
12. Panofsky, Erwin: Style and Medium in the Motion Pictures. In *Film: An Anthology.* Szerk. Talbot, Daniel. Berkeley, University of California Press, 1966. 15-32. Magyarul: A mozgókép stílusa és közege. Ford. Erdélyi Ágnes. In *A film és a többi művészet*. Vál. Kenedi János. Budapest, Gondolat, 1977. 151-177.
13. Szalai, Georg: Béla Tarr: „I Don't Want to Be a Stupid Filmmaker Who Is Just Repeating Himself". *The Hollywood Reporter*, 2011. szeptember 30. URL: http://www.hollywoodreporter.com/news/bela-tarr-i-dont-want-242751

[utolsó hozzáférés: 2015. augusztus 24.].

14. Antonioni, Michelangelo: *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Szerk. Cottino-Jones, Marga. Chicago, The University of Chicago Press, 1996. 27.
15. Be kell vallanom, hogy amikor Saul karakteréről és Nemesről gondolkodtam, folyamatosan Hamlet járt az eszemben. Hamlet, aki (Arany János fordításában) nehéz pilláját alásütve keresi „mintegy a por közt" atyját, aki a bánatban megátalkodott, akit „vétkes nyakaskodás", „nem férfias bú" jellemez, mely „isten elleni rugódozás" a halál közhelye ellen. Hamlet, aki Polonius tetemét elrejti a tirannus elől (a darab középpontjában található valódi dramaturgiai misztérium, mely a 4. felvonásban 3 jeleneten keresztül húzódik). Hamlet rejtélye ugyanaz, mint Saul misztériuma: miért kell elrejteni a testet a gyilkos hatalom elől? Azért, hogy megmutassa: a gonosz hatalom (a király) „afféle izé […] semmizé"? Gertrúd számára Hamlet nekrofil őrülete csupán nemességének másik oldala.
16. Panofsky, i.m. 19.

Irodalomjegyzék

- Antonioni, Michelangelo: *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Szerk. Cottino-Jones, Marga. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
- Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. (1936) Ford. Mélyi József. URL: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.htm fetisiszta módon ragel házalna,apjátten a vállára, Tarr ugyanis a celluloid esztétikájának elődök értékeihez, akkor nem az apjá
- Friedländer, Saul (szerk.): *Probing the Limits of Representation.* Mass., Harvard UP, 1992.
- Goodman, Nelson: The Perfect Fake. In *The Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols.* New York, Oxford University Press, 1969. 99-103.
- http://www.welt.de/kultur/kino/article141491336/Deutsche-Verleiher-meiden-meinen-Holocaust-Film.html
- Keslassy, Elsa: Laszlo Nemes Chats about Cannes-winning 'Son of Saul' at Jerusalem Film Festival. *Variety*, 2015. július. URL: http://variety.com/2015/film/global/laszlo-nemes-chats-about-cannes-preeming-son-of-saul-at-jerusalem-film-festival-1201540651/ [utolsó hozzáférés: 2015. augusztus 28.].
- Kohn, Eric: An Interview with Bél Tarr: Why He Says 'The Turin Horse' Is His Last Film. *Indiewire*, 2012. február 9. URL: http://www.indiewire.com/article/bela-tarr-explains-why-the-turin-horse-is-his-final-film [utolsó hozzáférés: 2015. augusztus 28.].
- Kracauer, Siegfried: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality.* New York, Oxford UP, 1960.
- Molnár Judit Anna: Nemes Jeles László: Öt éve vagyok a krematóriumban. Interjú a *Saul fia* rendezőjével. Film.hu URL: http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/nemes-jeles-laszlo-ot-eve-vagyok-a-krematoriumban-interju-saul-fia-cannes.html
- Panofsky, Erwin: Style and Medium in the Motion Pictures. In *Film: An Anthology.* Szerk. Talbot, Daniel. Berkeley, University of California Press, 1966. 15-32. Magyarul: A mozgókép stílusa és közege. Ford. Erdélyi Ágnes. In *A film és a többi művészet*. Vál. Kenedi János. Budapest, Gondolat, 1977. 151-177.
- Prince, Stephen: True Lies: Perceptual Realism, Digital Images. *Film Quarterly*, 1996/3. 27-37.
- Rodek, Hanns-Georg: Deutsche Verleiher meiden meinen Holocaust-Film. *Die Welt*, 2015. május 26.

- Shakespeare, William: *Hamlet, a dán királyfi*. Ford. Arany János. Magyar Elektronikus Könyvtár. URL: http://mek.oszk.hu/00400/00486/00486.htm
- Szalai, Georg: Béla Tarr: „I Don't Want to Be a Stupid Filmmaker Who Is Just Repeating Himself". *The Hollywood Reporter*, 2011. szeptember 30. URL: http://www.hollywoodreporter.com/news/bela-tarr-i-dont-want-242751 [utolsó hozzáférés: 2015. augusztus 24.].
- von Trier, Lars – Vinterberg, Thomas: Dogme 95 – The Vow of Chastity. In *The European Cinema Reader.* Szerk. Fowler, Catherine. New York, Routledge, 2002. 83-4.

Filmográfia

- *A londoni férfi* (Tarr Béla, 2007)
- *A torinói ló* (Tarr Béla, 2011)
- *Hiteles másolat* (Copie conforme. Abbas Kiarostami, 2010)
- *Melankólia* (Melancholy. Lars von Trier, 2011)
- *Saul fia* (Nemes László, 2015)
- *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)
- *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2005)

© Apertúra, 2016. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2016/tel/kiss-a-filmrendezes-muveszete-a-digitalis-korban-saul-fia/

