

Vincze Teréz

A lelkiismeret hangja

Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben*

A 2015-ben bemutatott, és azt követően lényegében az összes jelentős nemzetközi filmes díjat és kitüntetést (a 2015-ös Cannes-i Filmfesztivál zsűri-jének nagydíjától a Golden Globe-on át a legjobb idegen nyelvű filmnek járó Oscar-díjig) elnyerő *Saul fia* valószínűleg legfigyelemreméltóbb erénye, hogy képes volt a holokausztot újfajta, egyedien felkavaró módon felidézni. A filmalkotók kidolgoztak és következetesen végigvittek egy sajátos formanyelvet annak érdekében, hogy megküzdjenek a nézhetetlen megmutatásának és az elképzelhetetlen reprezentálásának heroikus feladatával.

Jelen írásban arra vállalkozom, hogy a film reprezentációs stratégiáját a haptikus érzékelés teoretikus összefüggésrendszerében elemezzem. Az audiovizuális médiumot jellemző különféle haptikus lehetőségek közül ezúttal kiemelten a hang szerepére fogok koncentrálni, arra, hogy miként játszik szerepet a hangtervezés (sound design) a haptikus környezet megteremtésében, a film hatásmechanizmusainak szervezésében. A *Saul fiának* különleges és a film működéséből szempontjából felbecsülhetetlen fontosságú eleme a hangvilág, amit a film vezető hangmérnöke/hangtervezője, Zányi Tamás által elnyert fontos szakmai díjak is jeleznek.¹ Ugyanakkor elemzésem segítségével arra is szeretnék rámutatni, miként ötvöz a film bizonyos, kifejezetten művész-filmes, sőt szinte már experimentálisnak tekinthető formai eljárásokat, és olyan nagy hatású effektusokat, melyek inkább a populáris film formájára jellemzők. Amellett fogok érvelni, hogy ennek a kétféle formai stratégiának a sikeres ötvözete eredményezte, hogy a *Saul fia* egy (a populáris filmek értelmében vett) nagy

hatású, ugyanakkor az általában a művészfilmekhez asszociált erényekkel is rendelkező műalkotás lett.

A film 1944-ben játszódik az auschwitzi megsemmisítő táborban. Saul, a főhős, az ún. *Sonderkommando* tagja. Olyan foglyok ők, akik a gázkamrák és a krematórium működtetésére vannak beosztva: előkészítik az érkező csoportokat a „zuhanyzásra”, majd pedig a holttestek elszállítására és elégetésére a feladatuk. Saul e morálisan pusztító helyzetben úgy talál erőt a túléléshez, hogy lehetetlennek tűnő missziót vállal fel: megpróbálja megmenteni egy gyermek holttestét az elégetéstől, hogy egy rabbi segítségével eltemethesse. A film igen termékeny módon hagyja homályban a kérdést, hogy a halott fiú valóban Saul fia-e: kellő mennyiségű cselekményinformációt szolgáltat mind a két lehetőség alátámasztására, s a befogadó számára végül nem a többé-kevésbé objektívnek tekinthető narratív információk döntenek el, hogy melyik interpretációt választja, hanem a megmutatott információkhoz való érzelmi, szubjektív viszonyulása. A film narratív jellegzetességeit (szerkezetét, információ-adagolását) tekintve egyébként klasszikus formájú: a kiinduló szituációt egy váratlan esemény billenti ki, egy fiatal fiú a csodával határos módon túléli a gázkamrát, és miután egy német tiszt saját kezűleg gyilkolja meg, az események tanújává váló Saul elhatározza, szerez egy rabbit, akinek segítségével tisztességes temetést celebráltat a fiúnak. A film azután a lehetetlennek tűnő küldetést teljesíteni próbál Saul kalandjait követi, aki egy koncentrációs táborban próbál egy holttestet elloponi és titokban eltemetni. A küldetés felemás sikerrel zárul: a tűztől megmentett test, melyet

* Jelen írás az MTA Bolyai János Kutatói Ösztöndíjának támogatásával, a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal K 116708 és NN 112700 azonosítószámú kutatásainak keretében készült.

¹ Zányi Tamás megkapta például a 2015-ös Cannes-i Fesztiválon működő független szakmai zsűri Vulcan-díját, melyet a fesztivál legjobb technikai teljesítményének ítélnék oda; valamint az amerikai hangmérnök szakma (Motion Picture Sound Editors) fődíját is a külföldi filmek kategóriájában.



Saul fia (Röhrig Géza)

Saul a földbe szeretett volna temettetni, végül egy folyóban lel végső nyugalomra. Saul ugyan a test megmentésének küldetését túléli, de a történetet nem. Az információ átadása lineáris és realista, a bemutatás módja nem bizonytalanítja el sem az időbeli, sem az elbeszélői pozícióra vonatkozó nézői értelmezést: az események a jelenben játszódnak, végig egy külső, Saulhoz társított megfigyelő szempontjából kerülnek bemutatásra.

Haptikus érzékelés

A filmtudományi diszkurzusban az utóbbi másfél-két évtizedben egyre fokozódó érdeklődés mutatkozik a filmértés és filmbefogadás fenomenológiai alapozású megközelítése iránt. Vivian Sobchack trendteremtő

könyvei² mellett az utóbbi idők diskurzusában az audiovizuális művek érzéki befogadásának különböző dimenzióit vizsgáló Laura U. Marks vált sokat hivatkozott inspirációs forrássá. Marks *The Skin of the Film* című könyvében olyan testi alapokon nyugvó (embodied), mimetikus reprezentációelméletet javasol, mely elképzelése szerint sokféle filmművészeti alkotásra alkalmazható, nem csak azokra az interkulturális, kísérleti jellegű, elsősorban videoművekre, melyeket maga a könyv konkrétan vizsgálat alá vesz.³ Marks meglátása szerint a szinesztéziában rejlő lehetőségek (melyek vizsgálata az utóbbi időben a tudományos kutatásban ugyancsak virágkorát éli)⁴ kihasználása és a haptikus (a látás érzékszervén túl a többi érzéket, mint például a tapintást is stimuláló) vizualitás a befogadó számára képes a filmélményt multiszenzoros tapasztalattá alakítani. Marks az audiovizuális jelenségek

² *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

³ Marks, Laura U.: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham–London: Duke University Press, 2000. p. xiii.

⁴ Lásd pl.: Cytowic, Richard E.: *Synesthesia: A Union of the Senses*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.; Robertson, Lynn C. – Sagiv, Noam (eds.): *Synesthesia: Perspectives from Cognitive Neuroscience*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

percepciójának multiszenzoros jellegzetességeit hangsúlyozva arra törekszik, hogy a vizualitásról folyó diszkurzusban megtörje az optikai megközelítés általában érvényes dominanciáját.⁵

Habár Marks elsősorban az olyan proximális (a közelségen alapuló) érzékekre koncentrál, mint például a tapintás, melyeket általában nem tekintenek elsődlegesnek az audiovizuális médiumok vonatkozásában, érvelése lehetőséget teremt arra, hogy a vizualitásról kialakult általános elképzeléseket újragondoljuk, köztük azt a hierarchikus viszonyt, melyet általában a kép és a hang között felételezünk az audiovizuális médiumokban. Természetesen ez a jelenség nem csupán az audiovizuális médiumok jellemzője, hanem általában az érzékek hierarchiájával áll összefüggésben. Egy ötvenhárom nyelv vizsgálatára kiterjedő kutatás például azt bizonyította, hogy az érzékelés módjait kifejező igék olyan hierarchiába rendeződnek, melyben legerősebb a látás, melyet a hallás, a tapintás, az ízlelés és a szaglás követ. Ugyanez a kutatás azt is kimutatta, „*hogy az az ige, melynek prototípikus jelentése a »látni«, egy adott nyelvben kiemelt pozícióval bír, mely szerint általánosságban használható kitágított jelentésben, mint egy általános keret, mellyel más érzékelő modalitások által kifejezett cselekvések írhatók le*”.⁶ Ezen túl a pszichológusok is egyetértenek abban, hogy a látás az információszerzés elsődleges érzéke, minek következtében ha a különböző érzékszervek számára megnyilvánuló érzékletek ellentmondásba kerülnek egymással, akkor a látott felülírja a többi érzéklet szállította információt – ezen a hatáson alapul például a hasbeszélés.⁷

Vagyis a látás és más érzékformák közötti hierarchia kibillentésére irányuló törekvés nemcsak a filmbefogadás szituációjában fennálló status quóra vonatkozik, de egy másik szinten általános érzékhierarchiánk fellazításával is kapcsolatban áll. A haptikus modalitás pedig egyfajta összekötő elem is, melyben a különböző

érzékszervek mint kifejezetten a testet megszólító stimulusok értelmeződnek. Marks szerint „*ahogy a látvány lehet optikai vagy haptikus, ugyanúgy a hallás is érzékelheti a környezetet többé vagy kevésbé közvetlenül. Bizonyos dolgok hangjára figyelünk, miközben a környező zajokat differenciálatlan egységként halljuk. »Haptikus hallásnak« nevezhetnénk azt az általában röpké pillanatot, amikor valamennyi hang differenciálatlanul nyilvánul meg számunkra, még mielőtt döntenénk, hogy mely hangokra a legfontosabb odafigyelünk.*”⁸

Itt Marks a halláshoz való viszonyról beszél, arról, hogy felfoghatjuk a hallás aktusát mint haptikus szervezetségű működést, ugyanakkor fontos, hogy már maguk a hang jelenségek is eleve bírnak proximális jellemzőkkel. Amint Edward Branigan megjegyzi: „*a hallható hangok egy tárgytól származnak, melynek mechanikus vibrálása egy közvetítő anyagban – mint a levegő, a víz, vagy a csont – vibrációs hullámokat idéz elő. A hang nekünk és bennünk döngölözik.*”⁹

Általánosságban Marks számára a haptikus szenzualitás és vizualitás jelentősége abban rejlik, ahogy képes felidézni emlékeket, érzéseket és olyan tartalmakat, melyeket a különféle érzékek tárolnak, s amelyek tradicionálisan megragadhatatlanok az audiovizuális reprezentáció számára. A Marks könyvében tárgyalt példák-ból is világos, hogy ez a fajta reprezentáció gyakran kapcsolódik össze valamiféle veszteséggel, traumával, az emlékezés nehézségeivel. Mindez arra is utal, hogy a haptikus megoldások megfelelő választásnak tűnnek, amikor valami olyasmit szeretnénk megmutatni, ami hagyományos értelemben ellenáll a reprezentációnak, ami minden valószínűség szerint igaz a holokausztra is.

A *Saul fia* egyrészt tehát alkalmazza a haptikus vizualitás stratégiáit, másrészt pedig azáltal, hogy az eleve alapvetően proximális jellegű hang fontosságát hangsúlyozza, a filmbefogadói élményt zsigeri értelemben is felfokozottabbá teszi. A hang által előidézett

5 Marks: *The Skin of the Film*. p. 131.

6 Branigan, Edward: Hang, episztemológia, film. (trans. Kocsis Katalin) *Apertúra* (2007 tél), 3. lábjegyzet. <http://uj.apertura.hu/2007/tel/branigan-hang-episztemologia-film/> (Utolsó hozzáférés: 2016. 01. 25.)

7 Herschberger, Paul J.: Information Loss: The Primary Psychological Trauma of the Loss of Vision. *Perceptual and Motor Skills* 74 (1992) no. 2. pp. 509–510.

8 Marks: *The Skin of the Film*. p. 183. (Ha másként nem jelölöm, a fordítások a sajátjaim – V. T.)

9 Branigan, Edward: Soundtrack in Mind. *Projections* 4 (2010) no. 1. p. 42.



Saul fia (Röhrig Géza)

hatás zsigeri jellege pedig annak a különbségnek az eredménye, ahogy anyagi testünk az anyagtalan látható fényhez és az anyagisághoz kötődő hanghoz viszonyul. Testünk fiziológiailag is reagál a hangra, a hang befolyásolja a vérkeringést, a bőrellenállást, az izmok feszülését és a lélegzést.¹⁰ S még tovább menve, „*míg hang létrehozására képesek vagyunk, testünk fény kibocsátására képtelen. Ennélfogva a fény viszonylag külsődlegesnek, objektívnek, testetlennek tűnik, míg a hang bennünk van és személyes.*”¹¹

A hang és hatásának materiális jellegzetességeihez kapcsolódva érdemes megjegyezni a *Saul fia* nyersanyagának speciális és a pusztaság szimbolizmuson túlmutató jelentőségét: a filmet 35 mm-es nyersanyagra forgatták – kézzel fogható anyagra készült, létezése materiális értelemben is valóságos.

A film nyitánya és zárata egyaránt képek nélküli hangokból áll. Az elején a vászon még sötét, amint a darabok hangja, talán egy folyó csobogása hallik, s egy

kicsivel később egy olyan helyen kezdődik a film, mely egy erdei tisztásnak tűnik. A film lényegében ugyanabban az erdőben végződik, és miután a képről eltűnik a szépségesen zöld és üres erdő utolsó képe, a sötétséget mintha eső zaja töltené meg. Saját befogadói élményem az volt, hogy az eső zaja fokozatosan a tűz pattogására kezd hasonlítani. Nem véletlenül utalok saját élményemre, mivel fontos itt megjegyezni a szubjektivitás szerepét, a hallás ugyanis sokkal szubjektívebb érzék, mint a látás, gyakori, hogy egy jelenséget a hangja alapján jóval nehezebb felismerni, mint a képe (látványa) alapján. Ez összefüggésben állhat azzal, amit Christian Metz úgy összegez, hogy a hang melléknévi jelenség, míg a látvány főnévi jellegű. „*Amikor egy fizikai objektumot látunk, mondja [Metz], a beazonosítása teljes, már csak leíró (melléknévi) kiegészítéseket lehetne hozzátenni, például egy »magas, olvasó«-lámpa. Ezzel szemben, amikor egy hangot hallunk, annak beazonosítása nem teljes. Egy »füttyülő« hang további meghatározást igényel: minnek a füttyülése? honnan ered? mi idézte elő?*”¹² A hallás érzékének ez a sérülé-

10 Recuber, Tim: Immersion Cinema: The Rationalization and Reenchantment of Cinematic Space. *Space and Culture* 10 (2007) no. 3. pp. 315–330., id.h. p. 323.

11 Branigan: Soundtrack in Mind. p. 43.

12 *ibid.* p. 49.

kenysége, befejezetlensége és bizonytalansága a film dialógusaiban is szerepet kap, amire később még érdemes lesz visszatérni. Ugyanakkor az eső- vs. tűzinterpretáció a film záró hangjaival kapcsolatban korántsem idegen a film egészének metaforikájától: Saul a tüztől akarta megmenteni a testet, melyet végül egy folyóba „temetett”.

Míndeközben a haptikus vizualitás Marks által leírt legprototipikusabb formája is megjelenik a filmben. A haptikus vizualitás lényege ugyanis, hogy a szemek a tapintás érzékéhez hasonlóan működnek. „Az optikus vizualitás a megfigyelő szubjektum és a megfigyelt tárgy elválasztásán alapul. A haptikus nézés az objektum felületén látszik mozogni ahelyett, hogy az illuzórikus mélységbe vetné magát; nem annyira az alakok felismerésére, mint inkább a textúrák észrevételére törekszik. Inkább hajlamos a mozgásra, mint a fókuszálásra, inkább hozzásúrlódik, mint ránéz.”¹³

Ezek a haptikus képek gyakran és jellemzően homályosak, ami megnehezíti tartalmuk felismerését, beazonosítását. A Saul fia pedig pontosan egy ilyen látvánnyal indít: az első kép egy zöldes, homályos folt, mely betölti a vásznat. Egy kis idő múlva világossá válik, hogy a kis mélységélesség idézte elő a homályos képet, melynek éles tartományában addig nem volt semmi, de ekkor a kamera felé közeledő főhős alakja élessé válik, míg környezete viszonylag homályos marad. Csak nehezen kivehető, hogy a kép bal oldalán a háttérben valószínűleg valamilyen gödröt ásnak lapátokkal, s hamar kiderül, hogy Saul azért van itt, hogy egy újonnan érkezett transzport irányításában vegyen részt. Amint élesen kivehetővé válik hősrünk arca a képen, rögvest hátat is fordít a kamerának, hogy végezze a dolgát – ezzel a gesztussal a film tulajdonképpen felveszi az utazósebességet, beállítja a domináns nézőpontot: a filmben lényegében végig Sault fogjuk követni, döntő részben a tarkóját és hátát fogjuk látni közeli/félközeli beállításban.

Ezen a ponton érdemes megemlíteni a filmalkotók által választott képarány jelentőségét. A filmet a hagyományos, filmekben ma már szinte sohasem használt 4:3-as képaránnyal forgatták, aminek kö-

vetkeztében a környezetből származó vizuális információ mennyiségét minimalizálták, és a néző számára rendelkezésre álló látvány ilyen korlátozásával a befogadói szemszöveget Saul beszűkült, szinte csőlátászerű percepciójához rögzítették. A filmben végig a félközeli és közeli képkivágatok dominálnak, és szinte soha nem látunk még kistotált sem. Van néhány dramaturgiailag jelentős beállítás, mint például a gázkamrából élve kikerülő fiú meggyilkolása, Saul tárgyalása az orvossal a holttestről, vagy a Saul által talált első rabbi kivégzése – ezek több-kevesebb korlátozással értékelhetőek totálképekként is.

A kis mélységélesség következetes alkalmazása, valamint a képarány és a képkivágatok következtében erőteljesen korlátozott látómező összességében a teljes film során az optikus látás ellen dolgozik. A haptikus vizualitás a közelségen, a távolság felszámolásán alapul, míg az optikus vizualitás fenntartja a távolságot, és a távolság „lehetővé teszi a néző számára, hogy önmagát egy mindent látó szubjektumként szervezze meg”.¹⁴ A távolság és az optikus látás Marks szerint az uralással függ össze. Az a fajta látás, mely a kapitalizmus, a fogyasztás és a megfigyelés jellemzője, egyfajta instrumentális látás, mely a látott dolgot a tudás és az ellenőrzés objektumaként tételezi. Ezzel szemben az a fajta látás, mely például a haptikus vizualitás jellemzője, „mely nem pusztán kognitív célzatú, hanem tudatában van saját testi lokalizációjának, úgy tűnik, képes megszabadulni az uralmi jegyekről”.¹⁵ Ez az újrapozicionálás a mindent látó nézőpont, a kontrolláló tudás kiiktatásával a közönséget a percepció s zituációban kiszolgáltatottabbá teszi, és egyúttal nagyobb hatású, közvetlen élményt eredményez.

A néző „fizikai” közelsége Saulhoz a perceptív azonosulást hangsúlyozottabbá teszi. A jelen lévő valamennyi haptikus jellegzetesség felerősíti annak lehetőségét, hogy a néző bevonódhasson nemcsak Saul szubjektív mentális pozíciójába, de közvetlen érzéketeken keresztül a fizikai környezetébe is. Az azonosulás egyszerre zajlik intellektuálisan, ugyanakkor nagyon hangsúlyosan az érzéketek szintjén is. Ez a kettős

13 Marks: *The Skin of the Film*. p. 162.

14 ibid. p. 162.

15 ibid. pp. 131–132.

dinamika a fenomenológiai alapozású, úgynevezett megtestesült (*embodied*) látás elképzelésében fontos szerephez jut: „*a megtestesült látás elméletei elfogadják, hogy a test jelen van a látás aktusában, ugyanakkor lemondanak az én (képzeltbeli) egységéről. A megtestesült nézőségben az érzékek és az intellektus nem különülnek el egymástól.*”¹⁶

A képmezőn kívüli tér és hang

A képen látható tér korlátozása ugyanakkor együtt jár a képen kívüli tér szerepének felértékelődésével, átalakulásával, ami szoros összefüggésben áll a hang használatával is. „*A fül és a hang középpontba állítása (...) közvetlenül a filmbefogadás térbeliségét hangsúlyozza: hallásunk a sarkok mögé és a falakon túlra is behatol...*”¹⁷, vagyis amíg a látótér leszűkíthető, a hangtér ezzel együtt nem szűkül le szükségszerűen, az olyan mechanikus határokon, mint a képkeret, gond nélkül áthatol. Michel Chion úgy fogalmaz, hogy a film sajátossága az, hogy a képek számára csak egy meghatározott helyet biztosít, míg a hang számára nem létezik keret, előzetesen megszabott konténer.¹⁸ Más tekintetben is asszimetria van a képen kívüli tér és a képen kívüli hang között: a képen kívüli tér nem látható, míg a képen kívüli hang éppen úgy jelen van, mint a „képen belüli”, a kettő akusztikailag nem különböztethető meg.¹⁹ A *Saul fia* leszűkített képterének következtében a képen kívüli hangnak kiemelt szerep jut.

Chion kétféle képen kívüli hangról beszél: aktív képen kívüli hangnak nevezi az olyan hangot, melynek forrása nem látható a képen, de felkelti a néző érdeklődését, arra ösztönzi, hogy meg akarja nézni, honnan jön ez a hang, mihez kapcsolódik, mi a forrása.

A hagyományos filmszerkesztésben az ilyen aktív képen kívüli hang bizonyos értelemben a vágás dinamikáját adja – a hangot általában forrásának bemutatása követi. A másik típus a passzív képen kívüli hang, mely atmoszférát teremt, úgymond körbeveszi, stabilizálja a képet, nem ösztönzi a befogadót, hogy a hang képen kívüli forrását keresse, nem kifelé mutat a képkeretből, hanem stabilizálja magát a képet.²⁰ Ez a fajta képen kívüli hang is illeszkedik a tradicionális hanghasználatba, mely „*tagadja a keretet mint korlátot, és megerősíti az ábrázolt tér egységét és homogenitását.*”²¹

A *Saul fia* sajátos technikája részben pontosan e kétféle képen kívüli hanghasználati mód kombinálásából ered. A képen kívüli hangok fontos jelentéssel bírnak abban az értelemben, ahogy ez az aktív képen kívüli hangra jellemző, azonban a film nagyrészt nem tárja fel a képen kívüli eseményeket, azokat az utalásokból, az előzetes nézői tudásra is építve, virtuálisan teremti meg a film, sokat bíz a néző képzeletére. A film a passzív képen kívüli hangra is épít, mely atmoszférászerűen veszi körül a főszereplőt, és abban az értelemben nem is készíti igazán a nézőt a képen kívüli világ iránti érdeklődésre, hogy tudja, ott csak nézhetetlen szörnyűségek vannak, amiket jobb nem is látni. A megmutathatatlan megmutatásának így lesz a képen kívüli tér a helyszíne, ami az egyszerre aktív/passzív képen kívüli hang teremtette feszültség által tölti be igazán hatékonyan a szerepét.

A képen kívüli teret Pascal Bonitzer „aggasztó helyként” azonosítja, amit a konkrétá válás, a megmutatás oldhat fel: „*A hézagok bevarrásával megszűnik a lappangó szorongás is.*”²² Ebből a szempontból döntő jelentősége van annak, hogy egy film hogyan használja a képmezőn kívüli teret, illetve a képen belüli és kívüli viszonyát hogyan fejezi ki. Az egyik lehetőség az, amikor a képen

16 ibid. p. 151.

17 Elsaesser, Thomas – Hagener, Malte: A film mint fül: hang és tér. (trans. Andorka György) *Metropolis* (2015) no. 2. pp. 9–10.

18 Chion, Michel: *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994. pp. 67–68.

19 ibid. p. 83.

20 ibid. p. 85.

21 Doane, Mary Ann: A film hangja: Test és tér artikulációja. (trans. Fürstner Klára, Pataki Katalin) *Apertúra* (2006. tavasz) <http://apertura.hu/2006/tavasz/doane> (Utolsó letöltés: 2016. 01. 25.)

22 Bonitzer, Pascal: A képmezőn kívüli tér. (trans. Huszár Linda) *Apertúra* (2008 tavasz) <http://www.apertura.hu/2008/tavasz/bonitzer> (Utolsó hozzáférés: 2016. 01. 25.)

kívüli tér egyszerűen valóságpótlékként értelmeződik, vagyis pusztán annyi a szerepe, hogy valamiféle természetes folytatása legyen annak, amit a felvétel során „elválasztottak” tőle – a képen láthatóért van, annak árnyékában, azt támogatva. A másik lehetőség, amikor a film a képen kívül lévő dolgokra helyezi a hangsúlyt, „*a nem látható terét kihangsúlyozva a film terének tökéletlenségét, nyitottságát, megosztottságát emeljük ki*”²³. Ez utóbbi csoportba – amikor a film terének problematikussága, megosztottsága kerül fókuszba – a klasszikus, folyamatos szerkesztésű filmekről eltérő fogalmazásmód tartozik. Itt is azt látjuk, hogy a *Saul fia* a klasszikus és az attól eltérő tendenciák ötvözését valósítja meg, a képen megjelenő és a képen kívüli feszültségén keresztül retorikai szinten ragadja meg az ábrázolhatatlanság, a reprezentálhatatlanság problémáját. Miközben a képen belül klasszikus értelemben egy emberi drámát, küzdelmet látunk, amelyet magyaráz, alátámaszt a képen kívüli „folytatás”, ennek a képen kívülinek a hiánya éppolyan hangsúlyos. A meg nem mutatott a láthatót is folyamatosan hasadtként állítja eléink. S ahogy Bonitzer fogalmaz: „*Amikor a képmezőn kívülit mint a képmező terének másikját hangsúlyozzuk, valójában a képről a hangra helyezük át a hangsúlyt – felszabadítva a hangot a látvány realiztikus színterének szolgátságából. És a hang, mint tudjuk, gyakran provokatív.*”²⁴

Megtestesült metaforák

A filmnek a megtestesült jelenléttel kapcsolatos művészi stratégiája jelenik meg egy dramaturgiai kiemelkedő fontosságú, erőteljesen szimbolikus pillanatban, mely nem melleleg a hanghatás szempontjából is figyelemre méltó. A film során semmiféle érzelmnek nem látjuk nyomát Saul arcán, még akkor sem, amikor állítólag felismeri a saját fiát. Úgy tűnik, érzelmileg, lélekben már halott. Teszi, amit tennie kell

gondolkodás nélkül, gépiesen mozog, testét ide-oda lökdösi, taszigálja feljebbvalói. Azonban van egy érdekes pillanat, amikor először sikerül egyedül maradnia az orvos szobájában a fiú holttestével. A padon ül a holttest mellett és vesz egy igazán mély levegőt – halljuk a lélegzetvétel hangját, ahogy a levegő beáramlik a testébe. Ebben a pillanatban mintha kiégett, lélektelen bábból újra élő emberré válna, mintha visszatérne belé a lélek – a lélegzet számos kultúrában hagyományosan magával a lélekkel azonos,²⁵ ahogy a magyar nyelvben maga a kifejezés is e kapcsolatot tanúsítja.

Az érzéki tapasztalás, a megtestesült látás fontos összetevője a lélegzés kiemelt kezelése. Davina Quinlivan értelmezésében ezzel az eszközzel a film a néző lélegző testével is kapcsolatot teremt – a film képes arra, hogy szabályozza a néző lélegzését, eléri, hogy levegő után kapjunk vagy visszatartsuk a lélegzetünket –, bizonyos értelemben a néző lélegzése a film következményének tekinthető.²⁶ Ezt a hatást a néző a *Saul fia* esetében is könnyen átélheti. Mire a filmben a fenti jelenethez érünk, a néző már nagyon is át tudja élni egy mély levegővétel jelentőségét a felvázolt világban. Az a szűkös látómező, amibe Saullal együtt a néző is szinte bele van szorítva, felerősíti azt az érzést, mintha egy szűk helyre lennénk bezárva. Minden olyan pillanatnak, amikor a film hosszú-hosszú, közeliben mutatott szekvenciák után lehetőséget ad a nézőnek, hogy a félközelineél tágabb, netán egészen kistotálisan kinyitott képkivágra lásson, szinte már fiziológiai hatása van: olyan, mintha a film lazítana a klausztrófó szorításon, és engedné, hogy egy kicsit fellélegezzünk. Érdekes is itt megjegyezni, hogy a „haptikus” a „haptain”-ből (leköt, szorít) származik.²⁷ A haptikus vizualításban nemcsak hogy megérintjük a képet, de azok szinte hozzánk szorítják a látványt.

A film által kiváltott fiziológiai hatások megértéséhez a kognitív filmtudomány is javasol egy koncepciót, az audiovizuális metaforákét. Eszerint a kép és a

23 ibid.

24 ibid.

25 Quinlivan, Davina: *The Place of Breath in Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. p. 9.

26 ibid. pp. 21., 125.

27 Marks: *The Skin of the Film*. p. 162.

hang testi és kognitív asszociációkat képes elindítani, melyek működésében fontos szerepet tölt be egyfajta perceptív és kognitív metaforikus topográfia. Az audiovizuális metaforák olyan hatékony mechanizmusok, melyek képesek szinesztetikus jelleggel ötvözni alakok, tárgyak, terek megjelenésmódját érzelmi tartalommal a narrációban.²⁸ Ezek az érzelemmetaforák fizikai, preszimbolikus jelentéseket közvetítenek, melyek az érzelmi tapasztalatokat valamely konkrét érzékleten keresztül ragadják meg. Katrin Fahlenbrach az audiovizuális metaforákat tárgyaló cikkében a félelem érzését és annak metaforikus megjelenéseit hozza példaként. Konceptuális szinten a félelem úgy jelenik meg, mint folyadék egy tartályban, rejtőzködő ellenség, természetfölötti lény stb., s ezek a koncepciók testi asszociációkat, élménymintázatokat tárolnak. Az ezekre a koncepciókra utaló retorikai alakzatok („a félelem foglyává válik”, „legyőzte a félelem”) éppen azért hatékonyak, mert képesek egyben megragadni az érzelmi tartalmat és a konkrét fizikai dimenziót is az érzelemmel kapcsolatban.²⁹ Az audiovizuális médiumok a képek és a hangok segítségével különösen alkalmasak érzelemmetaforák teremtésére, működtetésére, aminek következtében az érzelmek dinamikájának testi intenzitását különösen hatékonyan képesek átadni a befogadónak.

A *Saul fia* vonatkozásában kiemelendő a Fahlenbrach által is tárgyalt labirintusmetafora és annak kapcsolata a félelem érzetével. Fahlenbrach a *Ragyogás* (*Shining*, r.: Stanley Kubrick, 1980) példáján mutatja be, miképpen válik a labirintus motívuma (mely „egy beugrókkal és mélyedésekkel teli, hermetikusan zárt rendszert ábrázol, amely látogatóit a labirintus középpontja felé tereli, ez pedig olyan csapdának bizonyul, ahonnan csak nagy nehézségek árán tudnak kiszabadulni”³⁰) a félelem érzését (mint zárt tartály, rejtőzködő ellenség, legyőzendő ellenfél stb.) kifejező, testi vonatkozásokat is indukáló érzelemmetaforává.

A labirintusban a kamera jellemzően egy szubjektív szemszöveget (a labirintusban bolyongóét) mutatja, s

mivel nem ad áttekinthető látványt a térről, gátolja annak felmérését, térbeli zavarodottságot okoz. A térbeli zavarodottság, a zárt rendszerbe való beszorítotttság, a láthatatlan ellenfél közelségének sejtelve mind olyan topográfiai, melyek a félelem érzését a fizikai térbe vetítik ki. A *Saul fiának* terét, és tulajdonképpen magát a teljes narratívát is könnyű egy ekképpen felfogott labirintusként érteni, ami tele van csapdákkal, egy szűk és veszélyes folyosó, aminek a végén a gázkamra szörnyetege tanyázik. Ebben az értelemben maga a teljes film, annak térkonceptiója a benne bolyongó Saullal és a nyomában loholó nézővel a félelem audiovizuális metaforájává válik. Úgy tűnik, hogy Saul számára a fiú teste és a hozzá fűződő küldetés lesz az a fonál, mely segít kijutni ebből a félelmetes labirintusból.

Homály és bizonytalanság

A korábban említett haptikus tulajdonságok, melyek ellenállnak az intellektuális, objektív konceptualizációnak, kapcsolatban állnak a homályossággal, bizonytalansággal. A homályosság, a kivehetetlenség a *Saul fiának* egyik központi jelentőségű koncepciója, mely a film számos rétegében jelen van. Van egy erőteljesen szimbolikus, önreflexív epizód a filmben. Saul saját küldetésének előmozdítása érdekében vállalja, hogy segít néhány rabtársának, akik arra készülnek, hogy titokban fotókat készítsenek a táborban zajló szörnyűségekről. Egyikőjük úgy tesz, mintha egy ajtó elromlott zárszerkezetét próbálná megjavítani, míg másikkal próbálja lefényképezni az udvaron zajló eseményeket. Azonban hirtelen a szél feléjük kezdi fújni a füstöt, betakarja az udvar eseményeit, s megakadályozza a fényképek elkészültét. Ez a füst, mely a krematóriumok működésére emlékeztet, ugyanakkor blokkolja a szörnyű látványt, lehetetlenné teszi annak fotografikus rögzítését. Ez a szituáció tükrözi a reprezentáció lehetőségének/lehetetlenségének problémáját, amivel maga a film is küzd. A füst ebben

28 Fahlenbrach, Kathrin: Hangban kifejezett érzelmek. Audiovizuális metaforák a narratív filmek hangtervezésében. (trans. Czífra Réka) *Metropolis* (2015) no. 2. pp. 22–23.

29 ibid. p. 25.

30 ibid. p. 28.



Saul fia (Röhrig Géza)

a jelenetben narratív megfelelője a film által használt olyan technikai megoldásoknak, mint a látótér szűkítése a 4:3-as formátum következtében vagy a kis mélységélesség konzekvens alkalmazása.

Egy másik motívum, amely nemcsak a haptikus vizualitás szempontjából érdekes, de a füstepizóddal is metaforikus kapcsolatban áll, az az epizód, mely a folyóparton játszódik, ott, ahol később a fiú holtteste végleg elmerül. Ebben a jelenetben a sonderkommandósokat a folyópartra rendelik, hogy a krematóriumból érkező hamu-hegyeket a folyóba lapátolják. Felkavaró látvány, ahogy lapátolás közben a hamvak megtöltik a levegőt – a finom por itt ugyan nem takar el semmit, hiszen vizuális értelemben itt nincs mit eltakarni, azonban a teljes jelenet úgy van komponálva, hogy szinte érezzük, ahogy a levegő megtelik, és mintha magunk is belélegeznénk a könnyű, szálló, ugyanakkor rémületet okozó anyagot.

Az orra is bejutó, szálló hamu látványa a szaglás érzékletét is felidézti, melynek ugyancsak fontos szerep

jut a holokauszttal kapcsolatos irodalomban. A zsidók számára létesített gettók és a koncentrációs táborok kapcsán a visszaemlékezések ismétlődő motívuma az erőteljes szagélmény. A primitív higiéniai körülmények között kis helyre összehúzó emberek alaptapasztalatává vált a különösen pregnáns szag. „A gettó szaga nemcsak a félelem, a kosz, a mosdatlan testek és mosatlan ruhák szaga volt; hanem a hullák édeskés szaga, és az olyan betegségek jellegzetes szaga, mint a tífusz, a tuberkolózis, a nem gyógyuló sebek, fekélyek.”³¹ Magát az élményt pedig igen érzékletesen írja le Charlotte Delbo auschwitz-i tapasztalatai alapján: „A szag annyira erős volt, annyira bűzös, hogy azt gondoltuk, nem is levegőt lélegzünk be, hanem valami sűrűbb, ragadós folyadékot, ami beborítja és lezárja a világnak ezt a részét egy olyan légkörben, ahol csak a speciálisan adaptálódott lények képesek mozogni. Mi.”³²

A homályosság és bizonytalanság a hangsávnak is sajátossága. Korábban már említettem az eső hangját a film végén, amit akár a ropogó tűz hangjaként is lehet

31 Engelking, Barbara: *Holocaust and Memory*. (trans. Emma Harris) London and New York: Leicester University Press, 2001. p. 96.

32 Idézi: Kremer, S. Lillian: *Women's Holocaust Writing: Memory and Imagination*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2001. p. 151.

hallani. A film dialógusokat is szerkeszt bizonyosfajta homályosság mentén. Ez is kifejezi, hogy a megsemmisítő tábor nem a szavak és a gondolkodás helye. A legtöbb jelenet kaotikus, soknyelvű hang környezetben játszódik, ahol a hangok nagy része képen kívülről érkezik, és csak jelzi a többnyire láthatatlan, rémületes történéseket. Ahogy azt Zányi Tamás, a film hangmérnöke egy interjúban nyilatkozta, a látás új koncepciója a filmben a hangvilág különös kiterjesztésére adott lehetőséget. A beszűkült tér, a kis mélységélesség alkalmazása azt eredményezte, hogy a képen élesen látható, körülbelül egyméternyi térszerkezetben zajló dolgoknak el kellett készíteni a hangját, mely szinkronban volt a látvánnyal, azonban a teljes ezt övező tér világának a megteremtése a hangmérnökre hárult – ez nagyon nagy szabadságot is adott, és jelentős feladatot jelentett. Ahogy fogalmazott, a film hangvilágának megteremtésekor „nagyon széthúzták” a hangokat, vagyis a néző számára a jelenetek hangja nem csak „középről” szól, mert az akusztikus tér oldalsó részeit is megtöltötték zörejjel és emberi hangokkal.³³ Ezzel függ ugyanakkor össze, hogy olyan dialógusok, melyek rendkívüli fontosságúaknak tűnnek a történet megértése szempontjából, tompák, szinte már a hallhatóság és érthetőség határán vannak.

Egy film hangvilágának megszerkesztésében mindig kérdés, hogy a hangrögzítés perceptuális értelemben legyen realista, tehát a kamera látószögének legyen alárendelve, olyan „hangperspektívát” teremtve, mintha a néző a kamera nézőpontjából hallaná az események hangját, ennek minden esetleges torzító következményével; vagy egy narrativizált, befogadói értelemben vett pszichológiai realizmus megteremtését szolgálja, amikor a mikrofonok az adott pillanatban az elbeszélés szempontjából legfontosabb hangforrás közelében, azt minden esetleges ellentmondó körülmény ellenére jól hallhatóan rögzítik.³⁴ Ez egyfajta „nézőpont”-probléma, mely kifejezés mintájára felvetődött a „hallópont” (point of audition) elgondolása is. Azonban, amint arra Michel Chion

felhívja a figyelmet, a „nézőpont” eleve két olyan dologra vonatkozik, ami nem mindig függ össze: használható a térbeli elhelyezkedés vonatkozásában, illetve az objektív vs. szubjektív dimenziójában. Az első értelemben egy adott térbeli helyről hallható hangvilág megteremtése, a második esetben egy adott szereplő szubjektív pozíciójának, (hallás-)élményének felidézése a cél.³⁵

A *Saul fia* esetében egyrészt a perceptív értelemben vett realizmus érvényesül, ami nem rendel mindent alá a jól hallhatóság elvének; másrészt a „hallópont”-problematika ezúttal kombinálja a térbeli és a szubjektív vonatkozást, hiszen a kamera és vele a néző folyamatosan Saul nyomában lohol – egyrészt onnan halljuk a történéseket, ahonnan ő, másrészt a felfokozott szubjektivitás, amit ez a közelség eredményez, a hangvilág szubjektivitásának érzetét is hatékonyan közvetíti.

Ez a perceptív, szubjektív konstrukció, mely sokszor a dialógusok érthetőségét is befolyásolja – és amit véleményem szerint stilisztikai eszközként alkalmaznak a filmkészítők –, a párbeszédetek esetében csak a magyar nyelvű befogadók számára érzékelhető, hiszen más nyelvű nézők számára a feliratok felszámolják ezt a bizonytalanságot. Minden esetre a film többszöri, filmszínházi körülmények között történő megtekintése után is úgy vélem, hogy ez a „probléma” a filmkészítők szándékos döntése, a film esztétikai koncepciójának része. Megerősíti azt az érzetet, hogy ebben a szituációban a nyelv, a verbális kommunikáció elvesztette jelentőségét, már csak a cselekvés számít.

Narratív homály

„A legtöbb teoretikus arra az összegzésre jutna, hogy a klasszikus filmben az elbeszélés, azaz a cselekmény filmi megjelenítése az az összetevő, melynek minden más paraméter (vágás, képrögzítés és legfőképp a hang) alá van rendelve.”³⁶ Ezzel szemben a haptikus vizualitás,

33 Rádióbeszélgetés Zányi Tamással a Tilos Rádió *Pergő Képek* című műsorában (2015. május 28.)

34 Branigan: *Soundtrack in Mind*. p. 55.

35 Chion: *Audio-Vision*. pp. 89., 91.

36 Elsaesser–Hagener: *A film mint fül*. pp. 12–13.

úgy tűnik, a narráció ellen dolgozik: „A haptikus kép arra kényszeríti a nézőt, hogy magán a képen gondolkodjon ahelyett, hogy az elbeszélés ragadná magát.”³⁷ Mindazonáltal a haptikus képek a klasszikus narráció eszközeként is alkalmazhatóak, például hatékonyan szolgálhatják a nézői kíváncsiság, várakozás felkeltését. A néző azt kérdezi: mit jelent ez a rejtélyes, ködös kép? Mi bújik meg a kép háttérében, amit a kis mélységélesség kreálta homály elrejt előlünk? S ahogy a haptikus képek dolgozhatnak az elbeszélés ellenében és azt segítve is, más filmi eszközök is használhatóak hasonló módon. A *Saul fiában* a hang hol segíti az elbeszélést, hol pedig megnehezíti annak megértését, és ugyanez elmondható a színházi játékról is.

Miközben a film erős, klasszikus narratív struktúrával rendelkezik – a főhősnek küldetése van, és ennek teljesítése érdekében számos próbatételen kell átesnie, akadályokat kell legyőznie –, ugyanakkor számos részlet dolgozik e klasszikus világosság ellen. A szűk vizuális tér meghagyja a nézőnek a feladatot, hogy elképzelje, kiegészítse, ami a kereten kívül történik – ehhez a legtöbb kulcsot a hangsáv szolgáltatja. A dialógusok néha kivehetetlenek, akár nagyon fontos pillanatokban is, és mennyiségük is minimális végig a filmben. A Saul alakító Röhrig Géza játéka hangsúlyozottan kifejezéstelen, mely egyrészt tükrözi a karakter általában vett mentális állapotát, ugyanakkor megnehezíti a néző számára, hogy tettesteinek motivációit pontosan felmérje. Például számomra annak az egyik fő oka, hogy minden ennek ellentmondó utalás ellenére az a határozott meggyőződés alakult ki a film nézése során, hogy a fiú valójában nem Saul fia (sem törvényes, sem házasságon kívüli), az, hogy Saul arcán se akkor nem látunk érzelmet, amikor először meglátja a fiút, se akkor, amikor a szeme láttára végez vele a német tiszt. Mindezt értelmezhetjük úgy, hogy apátiája olyan mély, hogy képtelen bármilyen érzelmet kifejezésére, mégis az alakításnak ezek az apró momentumai rábá abba az irányba hatottak nagy

meggyőző erővel, hogy megingathatatlanul higgyem, a fiú valójában nem Saul fia. A színházi alakítás következtében számomra (érzelmileg) elfogadhatóbbá vált az az interpretáció, hogy a már-már csodaszerű eseményt, hogy a fiú élve került ki a gázkamrából, Saul jelként olvassa – függetlenül a fiú kilététől – arra, hogy itt az ideje a cselekvésnek saját lelke, saját emberisége megmentésére valamilyen, ha mégoly szimbolikus cselekedet által is.

Saul figurájának kifejezéstelen színházi megformálása más narratív bizonytalanságoknak is okozója lesz, például az ahhoz a nőhöz fűződő kapcsolatát illetően, akitől egy csomagot kell elhozni társai megbízásából. Ismeri ezt a nőt Saul? Még akár a felesége is lehet? Nagyon nehéz bármit is viszonylagos biztonsággal megállapítanunk erről Saul kifejezéstelen viselkedése miatt. A nézői azonosulást nem segíti a főszereplő játéka, ehelyett a film megragadja a befogadót, és mintegy fogva tartja a hangsúlyozottan szenzuális, hangig környezetben, és mintegy a különféle érzékeken keresztül történő testi azonosulást stimulálja. Ebben a nagyon sűrű hangig környezetben a hang haptikus minősége is hozzájárul az identifikáció erősítéséhez. Ahogy Marks megjegyzi: „Az ilyen helyzetekben a test és a külvilág közötti határ elmosódni látszik: a fák susogása egybeolvad a lélegzésem hangjával, vagy ugyanígy, a bőmből zene megtölti a mellkasomat és belülről mozdítja meg a testemet.”³⁸ A *Saul fiában* azonban nem zene tölti meg a mellkasunkat – a filmben lényegében nincsen zene –, hogy belülről mozdítsa meg a testünket, hanem a tábor őreinek üvöltése és a halálsikolyok. Annak, hogy megrázó képek helyett a *Saul fia* javarészt felkavaró hangokat alkalmaz, van bizonyos agresszív aspektusa is – a hangok hatása alól nehezebb a nézőnek kivonnia magát. A hangos zaj azonnal, önkéntelenül felhívja magára a figyelmet, „a vizuális információ feldolgozása megköveteli, hogy az egyén aktívan az inger felé irányítsa a tekintetét, míg a hallható információ feldolgozása nem követeli meg azt, hogy az egyén aktívan irányítsa a fülét.”³⁹

37 Marks: *The Skin of the Film*. p. 163.

38 ibid. p. 183.

39 Branigan: *Hang, episztemológia, film*.

Kísérleti vs. fősodorbeli

A fentebb bemutatott számos aspektus e filmnek a hagyományos, klasszikus szerkesztésmódtól való eltéréseire utal. A haptikus szenzualitás hangsúlyos alkalmazása például jelezhetne akár egy művészileg szélsőségesen kísérletező, experimentális filmformát is, mely messze távolodik a filmes fősodortól. Azonban a *Saul fia* végső soron ezeket a művészi megoldásokat arra használja, hogy intenzív, feszültségen alapuló, hagyományosnak tekinthető filmet hozzon létre, mely erőteljes műfaji fogásokat is használ – főként az olyan testműfajokra⁴⁰ jellemzőket, mint például a horror. A leszűkített látómező például egy olyan stilisztikai eszköz, melyet a horrorfilmek előszeretettel használnak a feszültség fokozására azt az érzetet keltve, hogy a fenyegető entitás nagyon is közel lehet hozzánk, talán már éppen mellettünk van az igencsak keskenyre összeszorult kereten kívül. A hanghatások használata és a horrorhatás kiváltásának antropológiai összefüggése ugyancsak jól ismert: „...a hallás legfontosabb «antropológiai» feladata [...], hogy fenntartsa és stabilizálja testünket a térben, elősegítse a háromdimenziós tájékozódást, és mindenekelőtt teljes körű biztonságot nyújtson, beleértve azt a teret és azokat az objektumokat valamint eseményeket is, amelyeket nem látunk, kiváltképp, ami a hátunk mögött zajlik. Míg a szemünk kutat és megles, a fülünk azt fürkész, mi lehet meg minket. A fül a félelem szerve.”⁴¹

Ugyancsak a mainstream folyamatokkal való összefüggésre figyelhetünk fel, ha a *Saul fiában* tapasztalható felfokozott érzékiséget a kortárs moziélmény meghatározó jelensége, az úgynevezett „belemerülés mozija” (immersion cinema)⁴² felől próbáljuk megvizsgálni. A vetítési technológiák és a moziépítészet fejlődésének kortárs trendjei a nézők fizikai, fiziológiai élményének

fontosságára helyezik a hangsúlyt: a nagyfelbontású, magas minőségű audiovizuális technológiák teremtette környezetbe való belemerülés lehetőségét próbálják maximalizálni. Ezeket a technológiákat jellemezhetjük úgy, hogy kísérletet tesznek az érzéki értelemben egyre hihetőbb, valóságos élmények előidézésére, még akkor is, amikor az előidézett élmény nem is létezik (nem valósítható meg) a valóságos világban. Ez a trend a probléma technológiai oldalára koncentrál, úgy mint a 3D-képrögzítés és -vetítés új technikáinak kifejlesztése, a hangrendszerek továbbfejlesztése, a vetítővázon alakjának és arányainak átalakítása.

Tim Recuber szerint a valóságosság érzése és a technológiai apparátus varázslata olyan veszélyes elegyet hoz létre a belemerülés mozijában, melyben a hitelesség koncepciója teljesen új kontextusba kerül: a néző azért érzi akár egy történelmi esemény ábrázolását is hitelesnek, mert a film képes tökéletesen szimulálni a „mintha csak ott lettél volna” érzését.⁴³ A belemerülés mozija a nézői elmélyedést nem olyan kétes határfokú és nehezen standardizálható művészi eljárásokkal kívánja ma már elérni, mint a forgatókönyv, a színészi alakítás vagy a rendezés, inkább a technológia biztosította kiszámítható, tervezhető hatásokra alapoz. Mindez a filmbefogadásban a passzív, fogyasztói ideológiát erősíti, a mozgókép társadalmi és művészeti relevanciáját gyengíti.⁴⁴ A korábbi időkben, amikor Walter Benjamin és mások a művészet kapcsán a belemerülésről beszéltek, metaforikus értelemben arra az érzelmi és intellektuális elmélyülésre utaltak, amellyel a befogadó átadja magát a művészeti alkotásnak. A metafizikai elmélyülést mára a technológia trükkjeibe való belemerülés váltotta fel.⁴⁵ Mindez „még a legfelkavaróbb háborús történeteket is képes háborzongató élménnyé tenni, a történelem legbrutálisabb aspektusait is képes szórakozássá tenni ugyanúgy,

40 A testműfajokról lásd: Williams, Linda: *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*. *Film Quarterly* 44 (Summer 1991) no. 4. pp. 2–13.

41 Schaub, Mirjam: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*. Weimar: VDG, 2005. p. 76., idézi: Elsaesser–Hagener: *A film mint fül*. p. 9.

42 Recuber, Tim: *Immersion Cinema: The Rationalization and Reenchantment of Cinematic Space*. *Space and Culture* 10 (2007) no. 3. pp. 315–330.

43 Recuber a *Ryan közlegény megmentése* c. film példáját hozza. p. 326.

44 ibid. p. 316.

45 ibid. p. 320.

ahogy egy kifejezetten félelmetes és hatásos hullámvasútmenet is szórakoztató.”⁴⁶ Ugyanakkor összességében ez a trend a technológiai lehetőségek maximális kimerítése mellett a társadalmilag fontos kérdések mellőzését indukálja, miközben az aktív nézői műélvezet helyett a passzív, fogyasztói hozzáállást erősíti.

A *Saul fia* ebből a szempontból is érdekes pozíciót tölt be, hiszen miközben fontos történeti, társadalmi, emlékezetpolitikai küldetést vállal, bizonyos tekintetben maga is a belemerülés mozijának megoldásaira épít. A *Saul fia* által kínált érzéki belemerülés és a Hollywood óriásprodukcói nyújtotta technológizált belemerülés közötti különbség talán megragadható azon a jelenségen keresztül, amit fentebb homályosság, bizonytalanság címszó alatt tárgyaltam. A belemerülés mozija arra törekszik, hogy tökéletesen „narráció vezérelte perspektívát” és „pszichológiai realizmust” hozzon létre⁴⁷, míg ezzel szemben a *Saul fia* perceptuális realizmust kreál, ami nélkülözi ugyan a tökéletességet, ugyanakkor ezzel mintha felszakítaná a fikció textúráját, és azt az érzetet kelti, hogy a korántsem tökéletes „valós” megtapasztalására adódik lehetőségünk. S a „valós” megtapasztalásában a hangnak különös jelentősége van, mert „a hallható jegyek, feltéve, hogy a rögzítés jó minőségű, nem szenvednek jelentős veszteséget a nekik a való világban megfelelő hanghoz képest: elviekben semmi sem különbözteti meg egy filmben elhangzó fegyverlövés hangját egy az utcán hallott fegyverlövésétől.”⁴⁸ Vagyis egy adott filmbeli hang esetében, amennyiben a hallgató elfogadja azt mint annak a bizonyos fajta hangnak egy tipikus esetét, az eredeti akusztikus szituáció, mely a filmezés során előidézte a hangot, nem releváns többé. Ebben az értelemben semmi sem választja el a filmnéző számára a *Saul fiának* halálsikolyait az egykori gázkamrákban elhangzott sikolyoktól. A film azzal, hogy ilyen kiemelt szerepet szán a hangoknak, talán nemcsak a már-már elfeledett emberi arcot őrzi meg a tragédiából – amint azt a rendező több helyütt megfogalmazta a film szándékai kapcsán –, hanem képes megszólaltatni a lelkiismeret hangját is.⁴⁹

46 ibid. p. 327.

47 Branigan: Soundtrack in Mind. p. 55

48 Christian Metz et idézi: Branigan: Soundtrack in Mind. p. 45.

49 Számos metafora kapcsolja össze a nyelvben a hangot a lelkiismerettel. Erről lásd: Dolan, Mladen: *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Mass. – London: The MIT Press. p. 83.

Teréz Vincze

The Voice of Conscience

Sound and Haptic Sensuality in *Son of Saul*

The winner of many prestigious prizes (Oscar prize for the best foreign language film, Grand Prize of the Cannes Film Festival, and the Golden Globe among them), the Hungarian film *Son of Saul* – according to most of their critics – represents the Holocaust trauma in a completely new and intriguing way. The filmmakers have invented a special form in order to tackle the heroic task of showing the unwatchable, representing the unthinkable.

In this article Teréz Vincze analyses the representational strategy of the film from a phenomenological point of view and positions it in the theoretical framework of haptic sensuality formulated by Vivian Sobchack and Laura U. Marks among others. The author focuses on the use of sound, the role of sound design in the creation of haptic space. With the help of the analysis of the representation and artistic invocation of the different senses in the film, the article demonstrates how traditional artistic formal elements (characteristic of highly artistic, even experimental productions) are combined with high impact effects often present in popular film forms. The article argues that the successful combination of these two factors makes the film an example of artistic immersive cinema.