

Kérchy Vera

## A halál és a Leiter-lányka

### Absztrakt

A tanulmány a *Saul fiában* (2015) kidolgozott formanyelvi koncepció megismétlődését és relevanciáját kutatja Nemes Jeles László második nagyjátékfilmjében, a *Napszálltában* (2018). Feltevése, hogy az objektív (történelmi) megismerés lehetőségét sugalló totalizáló ábrázolásmód dekonstrukciója újabb, sajátos értelmet nyer Leiter Írisz és a Monarchia végnapjainak történetében, tovább bontva az eredeti invenciót. A társadalmi nemek előírt „színházi” előadásait minduntalan eltérítő Írisz szubverzív performanszai, hiányos, traumatizált élettörténetéből fakadó töredékes önéletrajza a láthatatlanság filmje után ezúttal az olvashatatlanság filmjét hozza létre.

### Szerző

Kérchy Vera 2004-ben szerzett diplomát a Szegedi Tudományegyetem magyar szakán, irodalomelmélet, valamint dráma- és színháztörténet speciális képzésein, majd 2012-ben ugyanitt doktori fokozatot az Irodalomtudományi Doktori Iskola Irodalomelmélet képzési programján. 2017-től az SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe: performativitás, teatralitás, kortárs színház és film. Kötetei: *Színház és dekonstrukció. A Paul de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai* (2014), *Médea lányai. Performatív aktusok a kortárs film „színpadán”* (2019).

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.5>

## A halál és a Leiter-lányka

*Alkonyatkor nem tudni, a fenyegető közelség azt jelenti-e, hogy a várt már visszatért [...] Nem tudni, hogy a várakozás az el-jövő eljövételét készíti-e elő, vagy ugyanannak az ismétlődésére emlékeztet, magának a dolognak mint fantomnak az ismétlődésére (»What! ha's this thing appear'd againe tonight?«). [1]*  
(Jacques Derrida)

### Invenció és iterabilitás

A *Napszállta* (Nemes Jeles László, 2018) recepciójában egybehangzó véleménynek tűnik, hogy képtelenség nem „másodikként” megközelíteni és a világsikert hozó *Saul fia* (2015) felől értelmezni Nemes Jeles László újabb, történelmi keretbe helyezett nagyjátékfilmjét. [2] Kár is lenne tagadni a filmtörténeti ismeretek befogadást befolyásoló hatását, azonban az értelmezési kísérletek mintha ennél többet is felfednének a Nemes-filmek körüli elvárásrendszerből. A *Saul fiában* látott formanyelv „puszta megismétlésének” esztétikai vádjá, a *Napszálltát* kísérő negatív kritika mögött mélyebb felháborodás érzékelhető: mintha a sajátos formanyelv visszatérése az első film háttértörténetétől eltérő történelmi (és személyes) esemény kapcsán kétségbe vonná az egyetemes gonosz szimbólumává emelkedett náci népiirtás borzalmának „összemérhetetlenségét”, „példanélküliségét”, „felülmúlhatatlanságát”. [3] Vagyis az az érdekes helyzet áll elő, hogy mégsem a *Napszállta* olvasódik a *Saul fia* felől, hanem fordítva. Mintha a *Napszállta* körüli befogadói zavar a korábbi filmmel kapcsolatos élményt is megfertőzné, felvetve a gondolatot, hogy a *Saul fia* nem is volt „igazi” holokauszt-film. A kérdés az, hogy nem ez lenne-e eleve a helyén való olvasata az első nagyjátékfilmnek, mely hasonlóképp szabadította ki a témát a kanonikus ábrázolásmód fogságából, ahogy Kertész Imre *Sorstalansága*, [4] mely szintén azzal provokált, hogy nem tűnt „igazi” holokauszt-regénynek? [5]

A traumatikus ábrázolás holokauszt számára való kisajátításának igénye és az ettől való elhajlások mögött a kulturális trauma szociológiai és pszichoanalitikus felfogásának feszültségei húzódnak. A közösségi identitásképzés szolgálatába állított emlékezetkultúra és az emlékezet lehetetlenségére építő (épp a koherens énképződés megakadásához kötött), freudi eredetű traumaelmélet más-más reprezentációelméleti implikációkat hordoz. Míg az előbbi társadalmi praxis a kollektívát érintő borzalmas eseményt utólagosan, tudatosan választja ki, ismeri fel, értelmezi traumaként, addig a pszichoanalízis arra a meghatározásra alapoz, hogy a trauma lényege pontosan az értelmezésnek való ellenállás. A megrázkódtatás pillanatában esemény és ennek tapasztalata (reflexiója) elválik

egymástól, a trauma mindent elsöpítő ereje, értelmet szétfeszítő nagysága miatt nem hozzáférhető a tudatos észlelés számára, csak hatásában, a neurózisban, az ismétlési kényszerben érhető tetten és nyomozható vissza. A holokauszt azért válhat ez utóbbi megközelítésben kiemelt elemzési témává, mert – ahogy azt Shoshana Felman Claude Lanzmann *Shoah* (1985) című filmje kapcsán kifejti – a résztvevők kénytelenek voltak a borzalom befogadhatatlansága miatt „vakon” közlekedni a láger falai között. [6]

Míg a kollektív emlékezetkutatás központjában azok az emlékművek és múzeumok állnak, melyeknek célja egy ismert motívumokon keresztül megírt történelmi szöveg, „trauma-dráma” [7] észben tartása, addig a pszichoanalízis szemszögéből nézve a kanonizált trauma koncepciója paradoxon. A „tanú nélküli esemény” bármiféle reprezentációja értelmezettként tünteti fel az élmény és tapasztalat szétválásán, az *out of joint* hamleti állapoton (a „kizökkent idő” állapotán) alapuló létélményt, ezért egy koherens értelemmel bíró, jelentésközpontú szövegmodell nem lehet annak hiteles kifejezője. (Így érnek össze a reprezentáció vakfoltjainak, performatív fordulatainak felmutatásában érdekelt dekonstrukciós törekvések a holokausztábrázolás esztétikai kihívásaival.) Hogyha a „belső még annak a számára is *elképzelhetetlen*, aki már bent van” [8] (mert „belülről a belső érthetetlen, *önmaga számára nem jelenlévő*” [9]), hogy lennénk képesek arról „kívülről” tanúskodni? – teszi fel a kérdést Felman a *Shoah*-t lemezve. Lanzmann filmje – értelmezése szerint – azért kerüli ki a reprezentáció csapdáit, mert a hiány nyelvén beszél: nem használ dokumentumfelvételeket, nem illusztrálja az interjúkban elhangzottakat azzal például, hogy halottakat mutatna. „[A] megvilágítás igazi folyamata magában foglalja a sötétséget” [10], írja. (Hasonló képet használ Didi-Huberman, amikor arról beszél, hogy a *Saul fia* kihozta a „feketét” a fényre. [11]) Ezzel a reprezentáció lehetetlenségét hordozó élményt nem megjeleníti, hanem (a nézővel együtt) „tanúskodik” az elbeszélés és a megmutatás lehetetlenségéről. Lanzmann holokauszt-(nem)reprezentációja nem más így, mint „egy amnéziára való emlékezés” [12].

Ugyanakkor a reprezentáción esett lyuk megszűnik lyuknak lenni, ha egy olyan esemény jelentésével töltjük fel, melyet – épp mint „kizárólagos” trauma-drámát – nagyon is olvashatónak tartunk. [13] Mivel a hiány esztétikája a holokausztábrázolás kapcsán egy idő után kanonikussá (s ezáltal jelentéssé) vált, a *Saul fia* – mint „a” trauma, a huszadik századot besötétítő példátlan borzalom filmje – megközelíthetőnek tűnhetett a szociológiai emlékezetkultúra nézőpontjából is. Azzal viszont, hogy Nemes a *Napszálltával* elszakította a traumatikus formanyelvet a kiemeltként kezelt tragikus eseménytől, hogy egy másik történelmi (és személyes) történet kapcsán ugyanazt a traumakoncepciót mutatta fel, mint amely a lágerbeli „vakság” teoretikus értelmezésében is kiindulási alappá vált, mégiscsak megrendült a *Saul fia* „holokausztfilm” pozíciója. [14] (Némi képzavarral élve) a *Napszálltával* vált világossá, hogy a Nemes-filmek nem csinálnak mást, mint visszavezetik a trauma teóriáját pszichoanalitikus gyökereihez, melyet „ráadásul” a filmnézői szituáció metaforizálásán, a mediális önreflexión keresztül végeznek el. Fel kell adnunk a kisajátítás igényét ahhoz, hogy meglássuk, az emberi lét alapvető traumatikus szerkezetének álláspontja (melyet a mozinéző „vaksága” kiválóan illusztrál, sőt mi több, átélhetővé tesz) nem vitatja el a náci népiirtás borzalmait, csupán (s ez nem kevés) megmutatja, milyen okokból

válhatott ez a tragikus történelmi esemény „a tudat és a történelem viszonyának paradigmaticus modelljévé”. [15]

A *Saul fia* első pillanatától érződik az erőteljes filmnyelvi érdeklődés, a mediális önreflexió, mely a film történéseit a vászon és a néző közötti térbe helyezi. A Saul hátára rajzolt X – amellet, hogy fikciós szinten Saul sonnerkommandósi beosztásának a jele – mintha kiszólna a befogadóhoz, azt üzenve, hogy azért nem látjuk a háttérben zajló eseményeket, mert a film a szemünket erre az X-re – mint célkeresztre – irányítja, szinte hipnotikusan odaszegezi, „miáltal” a mélységélesség a láthatatlanság szintjére csökken. [16] Igaz ugyan, hogy „a legklasszikusabb narratív filmben sem rendkívüli, hogy úgy látunk »a szereplő szemén keresztül«, hogy közben őt is látjuk a képen” [17], ennek általában a karakterhez kötődő világ alaposabb megismerése a célja. Nemes filmjében (filmjeiben) azonban „a képmező részleges olvashatatlanságát” [18] nem ellensúlyozza a látvány megmutatása, így a néző elakad a megidézett formanyelvi kód – a szubjektivitás konvenciója – szerinti értelmezői munkában, és (a normatív használatmóddal épp ellentétesen) a megismerés, a filmhez való hozzáférés lehetetlenségét tapasztalja meg.



1. A Saul hátára rajzolt X

A történetképzés, a megismerés vágya és kudarcra összefonódik tehát a látás vágyával és kudarcával, melynek tapasztalata túlmutat az önazonos szubjektumot központba állító pozitívista történelemfelfogás kritikai reflexióján. A mozinéző transzcendentális pozíciójának elbizonytalanítása a szubjektum hiányon alapuló mindenkori struktúráját fedi fel. Ezt a hiányt a realisztikus illúzió a kamera és a néző szemének összekapcsolásával leplezi el, azt az érzést keltve, hogy nem az apparátus, hanem a néző tekintete szervezi a teret (ezt nevezi „elsődleges azonosulásnak” a filmelmélet). Azonban bármilyen gesztus, mely a kettő különállására emlékeztet, megzavarja a transzcendentális látás élményét. Az az érzés, hogy a látvány terét nem a saját szemem, hanem egy engem megelőző (hátram mögül leselkedő) tekintet szervezi, referenciális krízist, episztemológiai bizonytalanságot vált ki a befogadóban, mert elveszíti tájékozódó

képességét külső és belső, valóság és fikció között. A „néző többé már nem tisztas távolságra helyezkedik el a képtől, mert az körbeveszi őt, sőt eggyé is válik vele” [19], a néző bekerül a látvány terébe, és ezzel elveszíti megfigyelői omnipotenciáját.

Ezért tartja Lacan a kamerát a tekintet megfelelő metaforájának, melyhez a pszichoanalitikus diskurzus szerint nem kapcsolódik hús-vér emberi szem, mivel azt az általam kivetített Másik rám szegeződő pillantásának *érzeteként* (a psziché önmagától való elkülönülődéseként) határozza meg. [20] Lacan híres példája a tekintet érzékeltetésére Holbein *Követek* (*The Ambassadors*. Ifj. Hans Holbein, 1533) című festménye, melyen a frontálisan ábrázolt két figura mellett egy szürkés fehér nyúlvány látható a kép alján, mely csak egy másik szemszögből válik (lebegő) koponyaként felismerhetővé (ha a lépcsőforduló aljában állunk). Ez az ábrázolási technika – melynek következtében a szemlélő a két figura észlelése közben mint egy idegen perspektíva zavaró jelenlétét észleli a koponya „nyomát” (s melyet Lacan anamorfózisnak nevez) – annak az univerzális lételménynek a művészeti megfogalmazása, hogy az ember „olyan lény, amely nézve van” [21]. (Nem érdektelen, hogy a két egymásra íródó kép – a követek és a koponya – üzenete tartalmilag is traumatikus színezetű: a *memento mori* a *vanitatum vanitas*, az anyagi és szellemi javak múlandóságának jelölője – melyeket a képen a világ meghódítására és uralására, egyszóval a tudás birtoklására alkalmas tudományos eszközök képviselnek.. A tekintet, mint a koponya tekintete, a nézve levés okozta egzisztenciális krízist az ember legalapvetőbb lételméleti bizonytalanságához, a halálhoz köti.) [22]



2. Anamorfózis (*Követek*. Ifj. Hans Holbein, 1533)

A jól kivehető két figura és az eltorzult koponya viszonya köszön vissza a közlőről mutatott fejek és az elmosódott háttér kapcsolatában, mind a *Saul fia*, mind a *Napszállta* esetében. Írisz sokat látott, hátteret elhomályosító, hajpíhész tarkója legalább olyan emlékezetes, mint a Saul hátára rajzolt, tekintetünket magára szegező X. Ez az ábrázolási technika mindkét esetben összekapcsolódik a néző történelmi előismereteinek – a holokauszt, illetve az első világháború katasztrófájával kapcsolatos tudásának – játékba hozásával. Azonban „a” történetek újramondására irányuló elvárásaink kielégítetlenek maradnak, mert az ismert történelmi „szövegek” megidézésének a célja sokkal inkább a körüljárás lehetőségének megteremtése, egy olyan periférikus nézőpont megragadása, melynek következtében a fókusz mindvégig homályban marad. A *Követek*-analógiát kibontva: a két különböző perspektíva a film által láttatott valóság (az éles X) és a nézői többléttudás, melyet a homályos háttér jelenít (vagyis inkább nem jelenít) meg. A *Napszállta* a történelem hozzáférhetetlenségét tovább fokozza azzal, hogy cselekményét egy időbeli hátra lépéssel a „vihár előtti” (az első világháború kirobbanása előtti) időpillanatba helyezi, fikciós idejét „előesteként” pozicionálja. A napszállta természeti képével jelölt átmenet kimerevített *suspense*-ének, a változás felfüggesztett állapotának, az *out of joint* hamleti helyzetének jelentése a néző és a szereplő nézőpontja közti összeférhetetlenség eredménye.



3. Írisz tarkója

Ezt a megrekedtséget a személyes történet-szálak szintjén a szereplők traumatizált állapotukból fakadó vaksága motiválja. Saul azért nem lát, mert elvakítja az élmény felfoghatatlansága, Írisz azért, mert még nem történt meg az az esemény, amire a film kontextusa utal; ami pedig megtörtént (személyes múltja), az a felejtés és elfojtás miatt hozzáférhetetlen a számára. „Segítsen tisztán látnom”, kéri a lány az orvost, majd hunyorog, amikor az utcai napfénybe ér, mintha még nem lenne kész a látvány befogadására. „Látni akkor, amikor ez a pillantás még vak, a szemünket mereszteni ott, ahol még nem látjuk azt, amit látunk” [23], ez a traumatikus állapot optikai modellje. Ezt az élményt éli át a szereplővel együtt a film nézője (a történelem olvasója) is, aki elől a főszereplő – paradox módon maga a téma – folyamatosan kitakarja a képet.



Fontos különbség azonban, hogy az a megismerői pozíció, melyet ez az ismeretelméleti homály ellehetetlenít, beemelődik a *Napszállta* fikciós történetébe, sőt mi több központi tematikus motívummá lép elő. Míg a holokauszt jelentette trauma okozta „vakság” a *Saul fiában* a főhős mitikus-szagrális temetési akciójának háttérében bontakozik ki, tulajdonképp a nézőre tolva el az értelmezhetetlenség frusztrációját, addig Írisz története nem *szól* másról, mint a lány olvasói-önolvasói törekvéseinek kudarcáról. A hunyorgás imént kiemelt jelenete előtti percekben a lány a múltjáról próbált információkat szerezni, s mindvégig ezt tekinthetjük legfőbb motivációjának. Úgy próbálja meg a múlt nyomait értelmes egészzé formálni, ahogy a történész teszi ezt a kollektív vonatkozású eseményekkel. De még akkor is, amikor a történések elterelik némileg a fókuszot, és Írisz nyomozása a kalaposlányokkal történő titkos ügyletek felé kanyarodik, a környezet olvashatatlanságának motívuma mindvégig központban marad. A lány számára a múlt (a gyermekkori trauma), a jelen (a kalaposlányok tragédiája) és a jövő (a világháború katasztrófája) egyformán hozzáférhetetlen; minden irányba háttal áll a történelemnek, mint Benjamin angyala. [24]



4. Háttal a történelemnek

A nyomozás történet szála a látás mellett az olvasást és ezáltal a nyelv médiumát helyezi központba, a lacani tekintetkonceptió helyett (illetve mellett) a dekonstrukciós retorikaelmélet diszkurzív motívumait hozva játékba. Azt mondhatnánk, hogy a *Saul fia* a láthatatlanság, a *Napszállta* pedig az olvashatatlanság filmje. S mint ilyen egy olyan szövegfelfogást modellez, mely szerint a referencialitás és a performativitás – a leíró reprezentáció és a nyelv beszélő által kontrollálhatatlan eseményaspektusa – kölcsönösen kizáró, ugyanakkor elválaszthatatlan viszonya ellehetetleníti a szövegek (minden szöveg) érthetőségét, az egyértelmű (világ- és én-) olvasást. [25] Ez a dekonstrukciós szövegmodell színházi formát ölt, a performativitás jelentésromboló munkáját a teátrális helyzetek rendezői-szerzői koncepció szerinti „sikertelensége” [26], a mindennapi élet „színházi” jeleneteinek kiszámíthatatlansága, a végnapjait élő Monarchia társadalmi színjátékainak folytonos eltérülése allegorizálja.

A Leiter-lány „nagy” történelmi kontextusba ágyazódó „kis” narratívája, mely során saját elvesztett

családja nyomait kutatva olvashatatlan múltjának, hiányos priváttörténelmének labirintusában kering, olyan női önéletírásként prezentálódik, mely „arról szól, amit az emlékezet nem képes – egységes egészként – tárolni, de amelynek fragmentumai mindig megjelennek az írás folyamatában.” [27] Mondhatni hasonló elmozdulás történik a két film között, mint ami a kilencvenes évek kulturális traumalemélete kapcsán is megfigyelhető volt, amikor a nyugati fehér férfi nézőpontját vizsgáló kutatást felváltotta a történetírás alapvetően férfielvű értékeket megjelenítő műfajából kizárt, marginalizált nő történelembe vetett helyzetének vizsgálata. A sokat hivatkozott *Testimony* után, mely a holokauszt kiemelt történelmi eseményére fókuszált, *What Does a Woman Want?* című kötetében Shoshana Felman a női önéletírás sajátosságait állítja középpontba összekapcsolva a trauma diskurzusát a feminista elméletekkel, egyenesen azt állítva, hogy „a női lét traumatizált lét” [28]. Így a *Napszállta* és a *Saul fia* közti kapcsolatra is igaz lehet az, amit Somogyi Gyula a két Felman-kötet közti elmozdulásról ír: a „*What Does a Woman Want? – a Testimony* feminista szupplementumaként – a trauma »kritikai történelmét« írja meg, azokból a töredékekből kiindulva, amelyeket a »monumentális történelem« kihagy, kizár, vagy elfelejt.” [29]

Ami a *Napszállta* „nagy” narratíváját illeti, nem csak az elöttiség árnyékszerű helyzete gátolja a történelmi ismerethez való hozzáférést, de az is, hogy egy olyan eseményre való várakozásról van szó, mely maga mint a „felejtés helye” [30] íródik be majdan a történelembe. Stéphane Audoin-Rouzeau és Annette Becker könyvének kiindulópontja, hogy a soha nem látott tömeges gyász mellett az első világháborút olyan űr veszi körül, amely ezt a gyászt folytonossá és befejezetlenné teszi. A csend oka a közmegegyezés hiánya a Nagy Háború értelmezését illetően, a szemérmes és zavart hallgatás a totális háború brutalitásával, a kontrollvesztett erőszakkal, a harci technológia következtében megjelenő új halálnemekkel kapcsolatban. Olyan csöndek ezek, melyek „a történetírást is gúzsba kötötték” [31]. A *Napszállta* motívumai alapján a „kihagyottnak”, a „kizártnak”, az „elfelejtettnek” a történetében a női lét válik a trauma „paradigmatikus modelljévé”, az emlékeit, így énképét is elvesztett Írisz, a megerőszkolt-megcsonkított Leiter-lányok és a politikai erők által kiszigerelt Magyarország egymást tükrözve fogalmazzák meg az olvashatatlanság, a jelentésvesztés élményét.

A *Napszállta* tehát nem pusztán megismétli, de tovább is bontja azt a traumakoncepciót, mely a *Saul fia* látásméleti keretei között kibontakozott. [32] Az első film invenciójának megismétlése különbséggel teli ismétlés, iterabilitás [33]. Ez az elmozdulás egyben a találmány eredeti megjelenésének rendbontó jellegét is feltárja, mely az invenció mindenkori sajátossága: „A föltalálás mindig feltételez valamilyen törvényteleniséget, feltételezi egy hallgatólagos szerződés megszegését, felbolygatja a dolgok békés rendjét, felrúgja az illemszabályokat.” [34] Ugyanakkor a találmány másik elhagyhatatlan védjegye, hogy ismételhetőnek kell lennie, mert csak így nyerheti el az invenció státusát, csak így ismerhetik fel és el találmányként, tekintve, hogy a fel/elismerés mindig magában hordozza az összehasonlítást, azaz az ismétlés mozzanatát. [35] A következőkben azokra a rendbontó újdonságokra koncentrálok, melyeket a Nemes-találmány *Napszállta*beli újramondása felszínre hozott, a láthatatlanságtól az olvashatatlanság felé, a metafilmtől a



metaszínház felé történő elmozdulásra.

## Halálszínház

A néző első benyomását a *Napszállta* esetében a látvány aprólékos kidolgozottsága, a korhű ruhák anyagának tapinthatósága, a csipkék vetette árnyékok érzékisége, az utcadíszlet porfelhőjének „szaga”, a hangok szédítő zsvijaja határozza meg. [36] Miközben a konvencionális történelmi filmben a mise-en-scène-hez tartozó eszköztár „jelenti a történelmi film egyik legfontosabb verifikációs bázisát” [37], a tárgyi környezet, a jelmezek precíz korhűsége ez esetben érdekes módon nem a realiztikus illúziót támogatja, hanem egy sajátos teátrális benyomást kelt. Míg az ezredforduló szimulációs filmjeiben a figurák „el akarják feledtetni beöltözöttségüket” [38], addig itt a kellékek kellék-mivoltukban nyűgöznek le. [39] Ezért a hatásért – a már említett anamorfikus szerkesztésen kívül – felelős lehet a rendező számára (az interjúk alapján) alapvető fontosságú (az esztétikát döntően meghatározó) analóg technika alkalmazása, mely a fikció illuzórikus realitása helyett a modell – vagyis a forgatási időben kamera előtt zajló események – valóságát hangsúlyozza. [40] Az új és a régi mediális technika ütközésében a ruha selyme, az Írisz homlokán gyöngyöző veritékcseppek, a tarkóján rezzenő hajpihék egyszerre taktilisan közeli és hangsúlyozottan jelszerűek, a köztes létbe (jelenlét és távollét határvonalára) ragadva a film világát s magát a filmélményt. [41]

A teatralitást a film tematikus szintjén a társadalmi rítusok történetszála hangsúlyozza. Amellett, hogy az utcai forgalmat folyamatos masírozások, katonai felvonulások színpadiasítják, a kalapszalon életét „belülről” is ünnepi események sorozata tartja izgalomban. Írisz azért érkezik különösen rossz pillanatban, mert a bolt a héten egy hercegi pár fogadására készül, ami szorgos előkészületeket igényel. De épp a napokban kerül sor a kalapszalon 30 éves jubileumának megtartására is. Mindezek háttérében pedig egy mitikusra hangolt áldozati rituálé húzódik mintegy a nappali, rendezett világ sötét, éjszakai kiegészítőjeként: (szűzlányok helyett) kalaposlányokat szolgáltatnak (ki) időről időre (sárkány helyett) a bécsi udvarnak. Brill Oszkár – a kalapszalon jelenlegi tulajdonosa – elhiteti a lányokkal, hogy „kiválasztottnak” lenni érdem, hisz ki ne szeretne a császári udvarban dolgozni, miközben mindannyian sejtik, hogy ez a munka a szexuális kizsákmányolás elképzelhetetlenül perverz formáit jelenti. Feltehetően az efféle sötét ügyletek adnak okot a merényletekre. Leiter Kálmán titkos szervezete a feleségét bántalmazó Rédey gróf és a lányokat „feláldozó” Brill háza ellen a történet jelen idejében már másodszer, visszatérően szervez erőszakos rajtaütéseket.



5. A kalaposlányok

A nyilvános ünnepek célja a kollektív identitás kialakítása, a kalapszalon jelölte társadalmi elit, az elnyomó uralkodó réteg önazonosságának visszatükrözése. Az új terem (és az új lány) rituális átadása hasonló ideológiai üzenetet közvetít, mint a hadihajó felavatásának performatív aktusa Mohácsi híres *Csárdáskirálynő*-rendezése végén. <sup>[42]</sup> (Ahogy ennek elsüllyesztése – „sikertelenné” válása – is rímelni látszik a Leiter-ház filmvégi felgyújtására.) Ez a közösségformáló, ideologikus beszédmód azon az illúzió alapszik, hogy létezik egy önazonos szubjektum, aki cselekvéseit előre meghatározott célokat kitűzve hajtja végre, elleplezve, hogy a performativitás lényege szerint megelőzi a szubjektumot (hiszen az ennek kialakulási feltétele). A kalapszalon rituáléi úgy szerveződnek, mint gondosan eltervelt, megrendezett teátrális események, „sikeres” performatívumok <sup>[43]</sup>: a jubileumi ünnepség színtere (díszlete) a Liget, jelenetei a koccintás, a köszöntőbeszéd és a hőlégballon felengedése. A Sissi szoba felavatását (a fal rituális áttörését) a „közönség” (a tanúk helyzetébe állított vendégek) tapsvihara kíséri. A hercegi pár fogadása precíz koreográfiát követ, melyben a kicsinosított („jelmezbe” öltöztetett) lányoknak ugyanúgy kijelölt helye van, mint az újonnan érkezett kalapoknak. (Ebből fakad a rituálé alig leplezett kétértelmősége: a kalapok szemrevételezése tulajdonképpen a lányok szemrevételezését jelenti.)

A hatalmi elit „logocentrikus színházának” sötét Másikja Leiter Kálmán föld alatti szerveződésének váratlan akciókkal rajtaütő performansz-sorozata. A „terror színháza” épp azt az önazonos nézői pozíciót bizonytalanítja el, melyet a teologikus, reprezentációs színház <sup>[44]</sup> megerősíteni szándékozik. „[A terror színháza] a tér váratlan szegmenseit változtatja a legváratlanabb pillanatokban színpaddá vagy még inkább pódiummá, melyre azonban a színész-áldozatok nem akaratuk szerint lépnek fel, hanem sokkal inkább az »csusszan« alájuk, függetlenül attól, hogy szándékukban áll-e szerepelni ebben a kitervelt scenárióban.” <sup>[45]</sup>

Az elnyomásra és kirekesztésre építő úri életforma jól szervezett színházának efféle életveszélyes elromlása a küszöbön álló katasztrófa előjelévé, s általában a kontrollvesztés allegóriájává válik a többlettudással bíró néző szemében. A kalapszalon körüli izgalmban a történelmi kontextus jelölte korszakváltás, „vihar előtti csend” vészjósló ünnepélyessége tükröződik. Ezzel a szereplők „lámpaláza” kettős irányúvá válik, egyrészt arra az előadásra vonatkozik, melybe a társadalmi játszmák épp helyezik őket, másrészt pedig (az olvasatok metaszintjén) arra, amiben a történelem

világszínpadán fognak keveredni. A lámpaláz szülte félelem „bármely színpadra, bármiféle nyilvános megjelenésre vonatkozhat... Olyan érzés, amit bárki átélhet, aki szeretné elkerülni a vizslató nézői tekinteteknek való kitettséget, vagy azt, hogy valamilyen rendezői akarat határozzon róla.” [46] A színpadra való váratlan felkerülés, a látványt irányító-uraló nézőből a kiszolgáltatott nézett pozíciójába való átkerülés a kamera és a szem szétválásakor megtapasztalt bizonytalanság élményét visszhangozza. Mindkét helyzet „referenciális krízishez”, a „transzcendentális látás” élményének elvesztéséhez, s ezáltal episztemológiai bizonytalansághoz vezet. [47] Annak félelme, hogy egy olyan előadás szereplőivé válunk, melyben nem terveztünk részt venni, vagy másképp fogalmazva, az attól való szorongás, hogy a talpunk alatt lévő színpad forrása, a szerzői intenció bizonytalanná válik – a *Napszállta* minden teátrális helyzetét átjárja, szétszórva a rendezői-szerzői kontrollvesztés élményét a történet különböző síkjain.

Mivel minden társadalmi rituálé – legyen bár célja a kollektív (s ezen keresztül az egyéni) identitás megerősítése – az átmenet karneváli (*out of joint*) idejének is teret ad (felfüggeszti a hétköznapi rendjét), sikertelenné válása inherensen kódolt. (Ezért tekinthetjük az éjszakai terrorista színházat a rendezett nappali kiegészítő Másikjának, nem pedig egy ettől teljesen különálló színházi formának.) A kulturális antropológiában liminálisnak nevezett rituális fázisban a résztvevő

liminális *personae* („küszöbemberek”) jellemzői szükségképpen bizonytalanok, hiszen ez a helyzet és ezek az emberek kicsúsznak vagy átfolynak az osztályozások azon a hálóján, amelyek rendes körülmények között meghatározzák a kulturális térben elfoglalt állapotokat és pozíciókat. A liminális személyek sem itt nincsenek, sem ott; a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás által kijelölt és elrendezett pozíciók köztes területén helyezkednek el. [48]

A határozott szándékok szerint megrendezett teátrális eseményeket eltéríti a bináris oppozíciókat (nappal-éjjel, élő-halott, férfi-nő) felrúgó liminalitás, a nyelvi tetteben húzóódo kiszámíthatatlanság, performatív erő, melyet nem lehet egy öntudatos nyelvhasználat keretei között kontroll alatt tartani, a „felfogás, a felismerés, az azonosítás, a leírás, a meghatározás, az értelmezés [által] kisajátítani” [49]. Időszaki heterogenitásában a törvény rendezett világa megnyílik a Másik felé, aki előbb a terroristák, majd Írisz formájában, mint váratlan vendég, mint „beláthatatlan esemény” [50] meg is érkezik.



6. *A vissza-visszatérő Írisz*

Az uralkodó elit és az őt szolgáló hatalmi réteg eltervelt színházához képest Írisz az első pillanattól fogva a félreértés, a félretartó cselekvés megtestesüléseként van színen. A filmet nyitó legelső kép egy kalappróbáló jelenet, melyről kiderül, hogy teljesen motiválatlan és felesleges, mert a lány nem vásárolni, hanem a meghirdetett állásért jött a boltba. A kamera mindvégig a lány réveteg arcára fókuszál, miközben a kalapokat a fején cserélgető, kötelező reklámszövegeket sustorgó eladó lányok („illik a szeméhez”, „ez nagyon divatos”) háttérzajként jelzik a néző számára a jelenet félreértett jelentését. <sup>[51]</sup> A helyzet tökéletes előképe a későbbieknek, annak, ahogy Írisz nincs jelen (csak kísértétként van jelen) az éppen zajló események sodrában, melyet a környezete egy bizonyos módon (célorientált cselekvésként félre-) értelmez. E nem célvezérelt cselekvés érzékeltetésében a színészi játéknak is nagy szerepe van, Jakab Juli arcáról ugyanúgy képtelenek vagyunk olvasni, akár csak Röhrig Gézáéről Saul szerepében: furcsa, rezzenetlen ábrázatuk ugyanúgy keltheti az együgyű, mint a titkokat tudó istenség benyomását. <sup>[52]</sup> A lány nem helyénvaló viselkedése, jelenetét illető eltérő (vagy egyenesen hiányzó) olvasata zavart kelt a környezetében: „mondhatta volna hamarabb”, bosszankodik az őt tévesen kiszolgáló boltoslány, hívatlan vendégként botrányt kelt a jubileumi rendezvényen, nem odaillo öltözéke a lányválogató táncmulatság sikertelenné válását kockáztatja.



7. Félreértett kalappróba

Íriszt nem vezérlik, nem vezérelhetik konkrét szándékok, hiszen nincs még annyi információ a birtokában, ami alapján bármiféle, konkrét tettekre motiváló történetrészletet összerakhatna. Bár lépései mögött sejthető egy távlati cél, a családi múlt kiderítése, az egyes helyzetekbe mindig mintha véletlenül keveredne bele. A társadalmi szerepek színházában olyan színész, akit nem írtak meg, nem rendeztek meg („szerzőt keres” narratív identitásához szükséges élettörténete után kutatva), így szerepét is anélkül adja elő, hogy azt megelőzné egy önazonos, a különböző maszkokat szándéka szerint cserélgető színészidentitás. Mint a szerepét gépszerűen ismétlő (nem egy háttérben húzódó tudat, ágencia által irányított) színész, Írisz annak a szubjektumot megelőző performativitásnak az allegóriája, mely soha nem ott ér célba, ahova a jelentést szándék szerint irányítottuk.

A kontrolálhatatlan performativitás elleni védekezés módszere annak szerzői szándékkal bíró, „sikeres” performansszal való elfedése. A tudatosan megrendezett és véghezvitt színházi esemény képes helyreállítani a bináris oppozíciók (nappal-éjjel, élő-halott, férfi-nő) átmeneti rítusok által megbontott struktúráját, s ezáltal az egységes, lehatárolt identitás képzetét. Sajátos *Fort und Da* játékot játszik Brill, amikor azzal igyekszik „megmenteni” a jubileumi rendezvényt, hogy utólag okot kreál Írisz botrányt keltő jelenlétére, és mint eltervelt meglepetés-programpontot mutatja be az örököszt a közönségnek. <sup>[53]</sup> Ugyanakkor e stratégia sikerességét továbbra is kérdésessé teszi, hogy a jelenet kétértelmű marad az Írisz-üdvözlés és a léggömbfeleresztés közti gyors váltásban: Brill köszöntő szavait – „Hölgyeim és uraim! Kérem, fogadják körünkben Leiter Íriszt, az alapítók, Róza és Lipót leányát! Messziről érkezett hozzánk, hogy ma velünk ünnepeljen!” – rögtön az a felkiáltás követi, hogy „Engedjük hát szabadon!”, melyet, ha nem a léggömbre, hanem továbbra is a lányra vonatkoztatunk, a performatív siker kudarcba fulladásaként, az Írisz keltette káosz előrevetítéseként értelmezhetünk. <sup>[54]</sup> Brill átírási machinációja tendenciózus: egyszerre büszkélkedő és mentegető szavai – „Évekbe telt, míg elértem, hogy az emberek a Leiter név hallatán ismét kalapokra gondoljanak, s ne egy gyilkosra” – a kalapszalon intézményének

fantomtanítási vágyáról tanúskodnak. Az hogy, ez a kitartó munkálkodás is kudarcba fullad az üzlet másodszori felgyújtásakor (melybe Brill ezúttal bele is hal) egy újabb (végső?) csapás a sikeres performatívum ideológiájára nézve.



8. A jubileumi rendezvény

Írisz nem helyénvaló viselkedésének pszichoanalitikus magyarázata, hogy szüleinek és otthonának elvesztését még kisgyerekként szenvedte el, amikor még esélye sem lehetett az élmény feldolgozására, így hatványozottan a felejtés állapotában van. Traumatizált állapota miatt a lány lépései nem szándékvezéreltek, olyan érzésünk van, mintha folyamatosan sodródna saját „filmjében”. A trauma úgy van jelen az elszenvedőben, hogy nincs jelen, valahol a tudatosság és a tudatlanság köztes állapotában zavarja szüntelen a pszichés működést. Mivel még nem vált a tudat által észleltté (s ezáltal, mint inger, megkötötté), minduntalan („túl az örömelven”) kísérti az elszenvedőt (pl. rémálmok formájában, „melyek traumás benyomások lelki megkötése érdekében követik az ismétlési kényszert”<sup>[55]</sup>). Intellektuális reflexió hiányában az elfojtott élmény testi szinten tör utat magának, Íriszt mindig másfele „viszi a lába”, mint amerre tudatos céljai vezérelnék őt. Miközben felnőtt életét akarja elkezdni szülővárosában, mint kalapos lány, folytonosan a régi élet nyomaiba fut bele az új kezdet helyett.

Így jön szembe vele folyamatosan a halál képe: az öt éve gyászoló Rédey grófné alakjában, vagy az idegen ravatal által, melybe véletlenül fut bele a bátyját keresve. De a traumát a testén hordozó, emeleten rejtegetett, égett arcú Fanni is alteregónak („arcrongált” tükörképnek)<sup>[56]</sup> tekinthető Írisz privát történelmében. A lány hazatérése a múlthoz való visszatérést jelenti, vagyis az „elfojtott visszatérését”,<sup>[57]</sup> melynek számos pszichoanalitikus motívumát megtalálhatjuk a filmben. A kalapbott befalazott termét – melynek felújítását a boltvezető Íriszre bízta – Sissi „kriptájának” nevezik (mert a királyné járt benne utoljára). E sötét szoba („ódon sír”) feltárásával megnyílik a lány „nevét viselő”, vagyis az ő pszichés terét jelképező ház eltemetett, elzárt rétege, és előtörhetnek az elfojtások „kísértetei”. („Ami rejtve volt, napvilágra kerül!”, harsogja a jubileum exkluzív programpontját hirdető újságos fiú.) A tudattalan nyílik fel annak a bátyinak az ottfelejtett ládájával is, akit (az orvos szavaival élve) „elnyelt a sötétség”.

Írisz folyamatos szomjúsága, levegőért kapkodása mint a hisztéria potenciális jelölője, az „őrült nő a padláson”<sup>[58]</sup> motívuma (az emeleten rejtegetett Fanni és a kastélyában élve elenyésző Rédeyné) a „női hang” megjelenéseként számontartott 19. századi angol regények világát idézi. Az említett visszatérő elemeket a társadalmi nemi szerepébe (konkrétan otthonába) zárt nők frusztrációinak megnyilvánulásaként, „rossz kulturális közérzetük szimptomáiként” elemzi a feminista szakirodalom.<sup>[59]</sup> Ennek kibeszélése, megjelenítése „a homogén, patriarchális diskurzusrendszer felbomlásának eredetpontja”.<sup>[60]</sup> A vásári forgatagban kurjongatott csalogató – „Erre, erre! Itt az arcnélküli nő! A legsötétebb titkokat hallja, elmondja legmélyebbre temetett vágyadat” – a karneváli egzotikum mellett Íriszre is vonatkoztatható, aki lezáratlan identitásával (arcnélküliségevel) és a titkok kitergetésével (az elfojtott visszatérítésével) veszélyezteti a Szimbolikus Rend stabilitását. Ezért akarják minduntalan (újra) eltávolítani (kitessékelik parkból, üzletből, kastélyból, országból), mely „elfojtási” kísérletek összefonódnak a történet nőalakjainak elhallgattatásával, eltüntetésével.

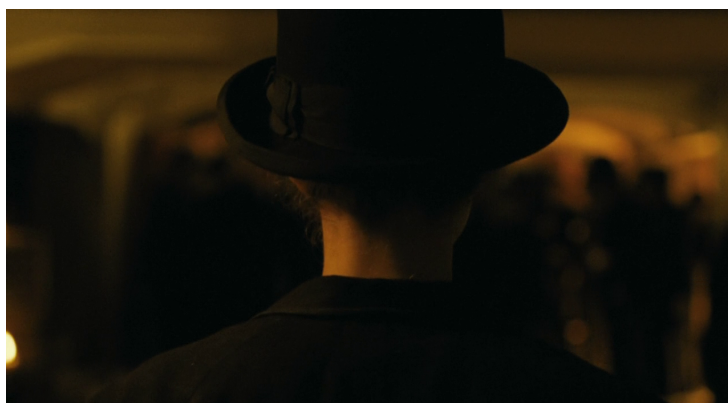
A groteszk látványosságokat kínáló, szédítő karneváli forgatag a „sikertelen” performativitás emblematikus jelenete. A szándékolatlan s egyben szándékolatlanságában húzódozó tetterő kifejező képe a játékfegyvert tartó Írisz látványa. A céllövő puskát (melyet a kalaposlányok nyomnak a kezébe) értetlenül tartó lány figurája a vidámpark játékhelyzetén kívüli, valódi harcszíntéren betöltött „katona” Írisz szerepét is előrevetíti. Bár a kép az *akarat ellenére* való szerepvállalás üzenetét, a mindent bekebelező ideológia jelentését is felkínálja, az események kontextusában a fegyvert fogó lány alakja sokkal inkább az eltervelt szándék hiányából fakadó szerepnemvállalás performatívumában rejlő de(kon)struktív erő allegóriájaként értelmezhető. Mivel nem helyénvaló viselkedése folyton felülírja az eltervelt performanszokat, a lány(ka) mint a halál alakzata<sup>[61]</sup> jelenik meg a Schubert-mű Nemes féle történetverziójában. (A „halál” így a homogenizáló, totalizáló, racionális gondolkodás halálát jelöli. A kézben tartott puska egyfelől ezt szimbolizálja, ugyanakkor – tekintettel a világháborúk okozta „feketeségre” – a jövőbeli ideologikus vérontást is jelöli. Ez a kétértelműség – mely a *Napszállta* enigmatikus hangulatában vissza-visszatér – a szubverzió és ideológia szüntelen egymásba fordulására mutat rá).





9. A halál alakzata

Írisz felforgató jelenlétére a Monarchia rendezett társadalmi színházában identitásának betervezetlen *queer* formálódása teszi rá a koronát. Mivel elsőre (nőként) nem sikerült bejutnia a földalatti szervezet titkos központjába, ahova a bátyja utáni nyomok vezetnek, másodszor férfiöltözékben (a báty kalapszalomban hagyott ruháiban) tér ide vissza, hogy feltartóztassa a véres akciót. De hiába lépi át a küszöböt, merényletet megakadályozó célja látványosan kudarcba fullad, amint a titkos társaság serege megindul vele szemben a kijárat fele, pontosan azért, mert érkezését lázító szikraként érzékeli. Ahogy belép a sötét helyre és testvére után érdeklődve azt kérdezi: „Leiter?“, a tömeg felharsan: „Itt van!“, és megindítja az akciót. A válasz tehát megint kétértelmű, de ezen a ponton már sokkal erősebb a benyomásunk, hogy nem a helyiségben tartózkodó Kálmánra vonatkozik (mintegy választ adva Írisz kérdésére), hanem magára a lányra, pontosabban a Kálmánból és Íriszből gyúrt közös identításra, és mint csatakiáltás funkcionál.



10. Kritikus queerség

Írisz behatárolhatatlan társadalmi nemi szerepe ideális stratégia a „terror színháza” szemében. Az olvashatatlan test látványának hatására „az ember megfontolt és megszokott kulturális percepciója használhatatlanná válik” [62], ismeretelméleti krízisbe sodorja, akárcsak a színpad határait

elbizonytalanító terrorista performansz. [63] „Felébresztettél minket”, suttogják Kálmán emberei már a női ruhás Írisznek is, majd „uramnak” szólítják a kevert öltözékű alakot. Nem feltételezhető, hogy csak a férfiruha miatt tévesztenék össze a merénylők a két testvért. Látják a különbséget (hiszen Írisz épp csak a haját gyűri be a keménykalap alá), csak nem vesznek róla tudomást. [64] A kalap nem az identitásváltás garanciája, hanem üres jelölő, pusztán színházi kellék, tökéletesen függetlenül a jelmez alatt található színész „saját” intencióitól. Írisz *gender-crossing* performanszának [65] „fertőző”, szubverzív hatásáról árulkodik az a kép, melyen a Leiter-házat lángokba borító férfiakat a feldúlt kalapszalomból elemelt női kalapokban látjuk. „Hogy festünk, uram?”, kérdezik bolondozva a nemtelenített „Leitert”, mely tükrös szituáció (az énképnek a Másik pillantása alatt való formálódása) groteszk, ironikus verziója a heteronormatív identitáspozíciók „nárcisztikus ökonómiájának” [66].

Amikor a filmet záró képen – egy történelmi ugrással az első világháború lövészárkába kerülve – Írisz katonaruhában pillant a kamerába, a Leiter-performatívum az értelemzésre törekvő nézőnek is megadja az utolsó döfést. A zavarba ejtő kamerába nézés záróképe megint csak a *Saul fia* invencióját ismétli (emlékezzünk Saul titokzatos mosolyára). Mivel megelőző megnyilvánulásai ellehetetlenítik, hogy biztonsággal megmondjuk, Írisz miért van ott, ahol van (a háború ideológiáját szolgálva vagy épp ez ellen, annak belülről való rombolásán tevékenykedve, vagy mert egyszerűen ide sodorta a történelem), a lövészárokból ránk pillantó lány képe annak ellenére értelmezhetetlen, hogy tudjuk (tudjuk, hogy tudnunk kellene), „miről” van szó. Az értelmezés nélkül maradó alak a filmszínész „természetellenes magányosságában”, fantomszerűségében tekint ránk (itt is van és még sincs itt). Nem Jakab Juli néz ki Leiter Írisz maszkja mögül, hogy összekacsintson a nézővel, incselkedjen vele (mint a *music hallok* és *kabarék sztárjai*), de nem is egy általános közönséget szólít meg (mint a burleszk szereplői). [67] Úgy néz ránk, mint a vak ember, akinek a tekintete „a személyközi kommunikáció lehetetlenségét közli, lévén, hogy aki így néz, nem »személy«.” [68] Az ilyen fajta kamerába nézésben „a láthatatlan, a Máshol, a Halál látszik.” [69]

Mivel ez az utolsó kép a katonafotókat (az első világháború „névtelen katonáit”) is megidézi, a halottaknak és láthatatlanoknak való arcadás, a kitalált és elhallgattatottak (a tiszta jelenlét illúziója nélküli, a kísértet létmódjában való) beszéltetése egyben a tanúságtétel performatívumává válik. A kísértet általi megszólítás a megszólítottból is kísértetet csinál, beemeli az élők és a holtak terébe, akárcsak az „utazót” a temetők sírfeliratai, ott és itt, múlt és jelen összekapcsolódik egy pillanatra. [70] Így hát amellett, hogy a *Napszállta* a trauma általános emberi élményévé tágítja a megelőző film invencióját, mégis csak velejéig történelmi film marad, a kifejezés nem műfaji értelmében: a *Napszállta* nem-történelmi film, ahogy a *Saul fia* nem-holokauszt film. Ha „a történelmi filmből épp a Történelem hiányzik, vagyis a történelem bemutatására szolgáló jelek történetiségének a tudata” [71], akkor azt lehet mondani, hogy Nemes nem-történelmi filmjei ezt a hiányt pótolják (paradox módon épp a hiány esztétikája által), mint a szó szerinti (filmesztétikai) és az átvitt értelemben vett (történelemszemléleti) „fotokopikus perspektíva” [72] kritikai diskurzusának manifesztumai. Halálfilmek, olyan értelemben, ahogy Kantor beszélt Halálszínházról, felismerve, hogy „a művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékeltetni, a halál szólítása útján,

a látszatok, az üresség, az üzenet hiánya segítségével” [73].

## Jegyzetek

1. Derrida, Jacques: *Marx kísértetei. Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995. 46.
2. „Testvérfilm, előzményfilm, *Saul fia* 2.0 – a *Napszálltát* mindenki a *Saul fiához* fogja hasonlítani.” Polák Zsóka: A szalon, ahol kalapokat igen, válaszokat viszont nem kapunk. *Filmtett*, 2018. szeptember 5. URL: <https://www.filmtett.ro/cikk/a-szalon-ahol-kalapokat-igen-valaszokat-viszont-nem-kapunk-sunset-napszallta-kritika/>. „[S]zinte minden ízében egy *Saul fia* 2...” Bodnár Zsolt: Nemes Jeles László új filmjére jó ránézni, de szabályosan riasztja a nézőket. *!!!444!!!*, 2018. szeptember 3. URL: <https://444.hu/2018/09/03/nemes-jeles-laszlo-uj-filmjere-jo-ranezni-de-szabalyosan-riasztja-a-nezoket>. „Alapkonfliktusát tekintve a *Napszállta* egyértelműen a *Saul fia* remake-jének tekinthető...” Gyenge Zsolt: Budapest Bécs kurvája lett. *Revizor*, 2018. szeptember 26. URL: <https://revizoronline.com/hu/cikk/7477/nemes-laszlo-napszallta/>
3. „A holokauszt vagy a soá elnevezésekkel címkézett népiértés [...] megszerezte magának az ontológiai gonosz státuszát, miáltal az összehasonlíthatatlanság, a történelmi példa nélküliség, az emberi gonoszt illetően a felülmúlhatatlanság rangjára emelkedett.” Gyáni Gábor: Kulturális trauma: adott vagy teremtett? In A trauma alakzatai. *Studia Litteraria*, 2011, L. évfolyam, 3-4. 5-19. 14.
4. Kertész Imre: *Sorstalanság*. Budapest, Magvető, 2002.
5. Hasonló gondolatot fogalmaz meg Janisch Attila: „Attól tartok, hogy sokan, akik két éve lelkesedtek a *Saul fia* újszerűsége láttán, most viszont elutasítóan és/vagy értetlenül tekintenek a *Napszálltára*, nem a lényegi mélységében értették a *Saul fiát* sem.” Janisch Attila: Janisch Attila különvéleménye Nemes Jeles László *Napszálltájáról*. *Magyar Narancs*, 2018. szeptember 30. URL: <https://magyarnarancs.hu/mikrofilm/janisch-attila-kulonvelemenye-nemes-jeles-laszlo-napszalltajarol-113977>. A *Sorstalanság* és a *Saul fia* párhuzamaihoz lásd Sággy Miklós írásait: Sággy Miklós: A *Saul fia* és a *Sorstalanság*. *Élet és irodalom*, 2015. LIX. évfolyam, 36. 13.; uő: Közéletek Nemes Jeles László *Saul fia* című filmjéhez. *Tiszatáj*, 2019. szeptember, 73. évfolyam, 77-94.
6. „[...] a veszteség és a megtévesztettség elborító élménye vakká teszi őket az általuk tanúsított dolgok jelentésével/jelentőségével [significance] szemben.” Felman, Shoshana: The Return of the Voice: Claude Lanzmann’s *Shoah*. In Felman, Shoshana – Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, Routledge, 1992. 204-283. 208. Saját fordítás.
7. Gyáni: i. m. 14.
8. Felman: i. m. 231.
9. Uo. 231.
10. Uo. 239.
11. „Mintha világosságot akart volna vetni – nem »teljes világosságot«, nem, mert a világosság sohasem lehet »teljes«, kivéve az érinthetetlen igazságok paradicsomában –, *világosságot akart volna vetni* az Önt olyan megszállottan foglalkoztató »fekete lyukra«, oly módon, hogy vizuálisan kibontja azt.” Didi-Huberman, Georges: *Túl a Feketén. Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez*. Ford. Forgách András. Budapest, Jelenkor Kiadó, 2016. 14.
12. Felman: i. m. 224.
13. Ez „a hiány a helyén van” esete, melyet Derrida Lacan Poe-olvasata kapcsán fejteget. Azzal, hogy Lacan *Az ellopott levél* című novellában a kézzől kézre járó levelet tiszta jelölőként azonosítja, feltölti jelentéssel, véli Derrida. Lásd Derrida, Jacques: Az igazság postása. Ford. Gyimesi Timea. In *Testes könyv II*. Szeged,

Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 41-140.

14. Feltevésem, hogy a *Napszállta* leértékelése ezt a pozíciót hivatott védeni. Erről árulkodik az összehasonlítás stratégiája a minősítésben: „De míg a *Saul fiá*ban a forma tökéletesen szolgálta a célt, addig a *Napszálltában* ez kérdéses” (uo.); „Más környezetben ugyanez a stílus nem képes ugyanolyan zsigeri hatást kiváltani... A *Napszállta* azért sem ismétli meg elődje formai tökéletességét, mert stílus és történet nem szervesül benne olyan egységesen.” Sós Tamás: A Nyugat Alkonya. *Filmvilág*, 2018/10. URL: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=13827](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=13827);
15. Somogyi Gyula: Dekonstrukció és etika között. A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban. In A trauma alakzatai. *Studia Litteraria*, 2011, L. évfolyam, 3-4. 20-35. 31. Az idézet kontextusa az itt képviselt lacani felfogással ellentétesen a trauma univerzalizálásának problematikusságára utal: „Az a veszély fenyeget tehát, hogy a történelem fogalma a pozitivista/humanista történelemfelfogás másikjaként allegorizálódik, a trauma tapasztalata pedig a tudat és a történelem viszonyának paradigmatis modelltévé lépteti elő.”
16. Érdekes párhuzam vonható itt az *Amerikai anizs*ban (Bódy Gábor, 1975) látható célkereszttel, melynek szintén megvan a diegézisen belüli helye, hisz a főszereplő által használt mérőeszköz nyújtotta látványt mutatja, ugyanakkor feltűnő módon bele is ír a képbe, megzavarja a néző látvánnyal való azonosulását. Ráadásul a technika itt is a történelmi megismerés kérdésességével fonódik össze (archív mozgóképes anyagok szimulációja egy olyan korból, amikor még nem létezett a mozgókép technikája).
17. Vernet, Marc: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Ford. Füzi Izabella, Kovács Flóra, Huszár Linda. Szeged, Pompeji, 2010. 61.
18. Uo. 64.
19. Lásd Silverman, Kaja: A tekintet. Ford. Szemző Hanna. *Metropolis*, 1999/2. 24-33. 27.
20. „A tekintet, amivel szembesülök [...], nem egy látható tekintet, hanem egy általam a Másik oldalán elképzelt tekintet.” Lacan, Jacques: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Ford. Alen Sheridan. London, Penguin Books, 1994. 84. Saját fordítás.
21. Lacan: i. m. 75.
22. A festmény gazdag, misztikus feltételezéseket is tartalmazó művészettörténeti recepcióját Jeles András *A rossz árnyék* (2018) című filmje is felvonultatja. A Holbein-kép szerepeltetése itt sem kizárólag tematikus. Mivel ez a film is – ahogy Jeles többi alkotása – eljátszik az ábrázolhatatlan ábrázolási lehetőségeivel, a fikciós szinten is főszerepet kapó kép mint belső tükör veri vissza a formanyelvi síkon kibontakozó művészetfelfogás alapvető kérdéseit.
23. Derrida: *Marx kísértetei*. 162.
24. „Van Kleenek egy *Angelus Novus* című képe. Angyalt ábrázol, aki mintha rámeredne valamire és el akarna hátrálni tőle. Szeme tágra nyílik, szája nyitva, szárnyai kifeszülnek. Ilyen lehet a történelem angyala. Arcát a múlt felé fordítja. Ahol *mi* események láncolatát látjuk, ott *ő* egyetlen katasztrófát lát, mely szüntelen romot romra halmoz, s mindet a lába elé sodorja. Időzne még, hogy feltámassza a holtakat és összeillessze, ami széttörtött. De vihar kél a Paradicsom felől, belekap az angyal szárnyaiba, és olyan erővel, hogy nem tudja többé összezárni őket. E vihar feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé, amelynek hátat fordít, miközben éig nő előtte a romhalmaz. Ezt a vihart nevezzük haladásnak.” Benjamin, Walter: A történelem fogalmáról. Ford. Bence György. In uő: *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Budapest, Magyar Helikon, 1980. 959–974. 966. További összecsengést érezhetünk a film és a Benjamin-Klee-kép között a háttérbeszélgetések visszatérő időjárásjelentése kapcsán: „Vihar közeleg”, mondják a kánikulában, egyszerre reménykedve (a forróság enyhülése miatt) és szorongva (az elkövetkező vészes eseményekre való öntudatlan várakozásban). (Ez utóbbira az „ezen a héten itt vér fog folyni” típusú kijelentések még

- inkább ráerősítenek.)
25. E nyelvi aspektusok kölcsönösen kizáró viszonyáról Paul de Man értekezik visszatérően írásaiban.
  26. A „sikertelen” beszédaktus austini elméletét és ennek dekonstrukciós olvasatát a *Halálszínház* című alfejezetben részletesebben igyekszem bemutatni a *Napszállta* egyes szituációin keresztül.
  27. Felmant idézi Somogyi: i. m. 32. Az idézet forrása: *Felman, Shoshana: What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1993. 15.
  28. Felman: *What Does a Woman Want?* 16, idézi Somogyi: i. m. 32.
  29. Uo. 33.
  30. Audoin-Rouzeau, Stéphane – Becker, Annette: *1914-1918, Az újraírt háború*. Atelier füzetek 12. Ford. Firsi Éva. Budapest, L’Harmattan, 2006. 17. A könyvre Fritz Gergely *Napszállta*-elemzése hívta fel a figyelmemet, lásd Fritz Gergely: A filmművészet visszahódítása. Nemes Jeles László: *Napszállta. Tiszatáj*, 2019. szeptember, 73. évfolyam, 95-99. 97.
  31. Uo. 44.
  32. Ezt a nézetet osztja Janisch és Gyenge is: „Az alkotói szemléletet és a megvalósítás folyamatát és eszközeit tekintve a *Napszállta* nem visszalépés a *Saulhoz* képest, és legkevesbé sem az azonos(nak látszó) filmnyelvi eszközök használatának szerényebb minőségű dokumentuma („Ezt tudja, ennyi” – summázta egy kritikai vélemény), hanem alkotói kiteljesedés, kibontakozás.” Janisch: i. m. „Nemes László legnagyobb érdeme, hogy a korábbi munkáiból már ismert ábrázolási rendszert megint új jelentéssel tudta feltölteni.” Gyenge: i. m.
  33. Az iterabilitás fogalmát Derrida a beszédet is átjáró írás kapcsán vezeti be: „Ez az iterabilitás (*iter* a szanszkrit *itara* szóból származik, melynek jelentése *alter*, vagyis más; mindaz, ami itt következik, úgy is olvasható, mint ennek az ismétlést a mással összekapcsoló logikának a kibontása) adja magának az írásjegyeknek a struktúráját...” Jacques Derrida: Aláírás esemény kontextus. Ford. Kicsák Lóránt. In *Performatív fordulatok*. Szerk. Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda. Eger, Líceum, 2015. 43-69. 51.
  34. Derrida, Jacques: *Psyché – A más föltalálása*. Ford. Kicsák Lóránt. Kézirat, 2017. (Eredeti megjelenés: Jacques Derrida: *Psyché: Invention de l'autre*. Éditions Galilée, 1987.)
  35. Ne felejtjük el, hogy a *Saul fia* mögött is ott áll egy megelőző rövidfilm, a *Türelem* (2007).
  36. A rendező mellett itt fontos megemlíteni a többi alkotót is, akik felelősek a „haptikus” hatásért: Rajk László (díszlet), Szakács Györgyi (jelmez), Erdély Mátyás (operatőr), Melis László (zene), Zányi Tamás (hangmérnök). A „haptikus” érzékelés Vincze Teréz *Saul fia*-elemzésének központi kifejezése. Lásd Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis*, 2015/2. URL: <http://www.metropolis.org.hu/a-lelkiismeret-hangja-1>.
  37. Tóth Zoltán János: A történelmi film retorikája. *Apertúra*, 2008. ősz. URL: <http://uj.apertura.hu/2008/osz/toth-3/> „[A]z ezredforduló után jól érzékelhető filmkészítői hozzáállás [...] a kosztümös, történelmi filmek rendezését a modellezés és a szimuláció eszközeivel valósítja meg. [...] A jelszerűség eltüntetésének szándéka az egyik legszembetűnőbb változás a történelmi filmek retorikájában az utóbbi évtizedben.” Uo.
  38. Uo.
  39. Érdekes analógiát jelent a *Világoskamra* elemzése a Barthes édesanyját ábrázoló gyerekkori fotóról (melynek dátuma – 1913 – is egybeesik történetünk idejével): „Ezen az egy képen látom őt így, ilyen történelem által meghatározottnak (ízlés, anyag, divat), az azóta odaveszett kiegészítők elvonják a figyelmemet róla, a ruha ugyanis veszendő, a szeretett lény második sírja.” Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985. 74.
  40. A modell fényképre vetülésének, képen/képbe való bealzsamoszódásának misztikusba hajló magyarázatát

- Bazin híres tanulmányából ismerhetjük: Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In uó: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 16-23.
41. A korábbiakban volt már arról szó, hogy a látvány ontológiai bizonytalansága miként sodorja a befogadót episztemológiai krízisbe. Lásd Silverman: i. m.
  42. *1916. A Csárdáskirálynő*. Kaposvári Csiky Gergely Színház. Rendezte: Mohácsi János. Bemutató: 1993. április 23.
  43. Austin, John L.: *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Budapest, Akadémiai, 1990.
  44. Derrida nevezi teologikusnak a nyugati szövszínházat, mely a reprezentációk láncolatán keresztül egy háttérben munkálkodó szerző-isten irányítását implikálja. Lásd Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása.
  45. Fogarasi György: Lámpaláz: terrorizmus, partizánharc, teatralitás. In *Performatív fordulatok*. Szerk. Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda. Eger, Líceum. 173-198. 178.
  46. Uo. 196.
  47. Silverman: i. m.
  48. Turner, Victor: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra. A Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*. Ford. Orosz István. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 108.
  49. Borradori, Giovanna: Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides – A Dialogue with Jacques Derrida, in uó: *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago – London, University of Chicago Press, 2001. 85-136. 90.
  50. „Az esemény az, ami érkezik, és érkezésében jön, hogy meglepjen, hogy meglepjen és hogy felfüggeszse a megértést: az esemény mindenekelőtt az, amit mindenek előtt képtelen vagyok felfogni. [...] Egy előreláthatatlan esemény...” Uo. 91. Saját fordítás.
  51. A felfrereések játéka mindvégig körülengi a film központi díszletelemeként szolgáló Leiter-házat. A „– Mit akarsz? – Csak kalapokat nézegetni” dialógustöredék – melyben a válasz nyilvánvaló hazugságként tételeződik – általánosságban jellemzi a helyhez való viszonyulást. A kalapszalonn alapvetően több mint üzlet: a társadalmi státusz jelölője az előkelő hölgyek szemében, leplezett nyilvánosház a bécsi „megrendelő” urak, áldozati oltár Brill számára, és Írisznek sem potenciális munkahely (ahogy azt a film eleji álláskereső-jelenet sugallja), hanem a származás titkokat rejtő tere.
  52. „[I]tt kulcsolódik egymásba világunk kerékvonalának két ellentétes vége”, „visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárta a végtelent, s így egyidőben abban az emberalkatban jelenik meg a legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az Istenben.” Kleist, Heinrich von: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In uó: *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 186-192. 189, 192.
  53. A szeparációs szorongást megelőző gyerek a „Fort und Da” játék során a játék kiságyból való kidobásával az anya eltávozását ismétli meg újra és újra szimbolikusan. Mivel a játékhoz kötött zsinórral képes azt kedve szerint a kiságyba visszahúzni, az anya bizonytalanba távozásának frusztrációját a hatalomgyakorlás élményévé írja át: „Hatalomba kerítési ösztönnek nevezhetnők e törekvést, mely függetleníti magát attól, hogy az emlék önmagában véve örömteljes-e vagy sem.” Freud, Sigmund: *A halálösztönök és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Budapest, Múzsák, 1991. 25.
  54. Hasonlóképp csendül össze a háttérzaj a jelenet központi történésével a filmet nyitó kalappróbán: a látszólag mellékes „Vihar közeleg” megjegyzés az időjárás (és tágabban a háború) mellett az Írisz jelenlétéből következő pusztító eseményekre is utalhat. Az újságos fiú kiáltásai – „Közveszedelméseket hoztak Magyarországra! Elmebetegek szabadlábon!” – ugyanilyen kétértelműek (az Írisz jelenléte jelentette veszélyhelyzetre is vonatkoztathatóak). Ahogy a kalaposlányok kezdeti ellenszenve – „szerintem

nem normális”, „bajt hoz ránk” – is értelmezhető a felszínes rosszindulatnál (öntudatlanul is) mélyebb szintű prognózisként.

55. Freud: *A halálösztön és az életösztönök*. 57.
56. Az arcadás és arcrongálás gondolatához lásd De Man, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, [8] 1997/2-3. 93-107.
57. Freud többek között így definiálja a kísérteties pszichoanalitikus kategóriáját, lásd Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Budapest, Filum, 1998. 65-81.
58. Sandra Gilbert és Susan Gubar *Mad Woman in the Attic* című, romantikus nőirodalmat elemző tanulmánykötete központi motívumának jelentéstartalmát Kérchy Anna így foglalja össze röviden: „A padlás, ahol a tébolyult asszony az újdonsült ara elől bujkál férje szégyenteli titkaként, a foszló, sárga tapétájú babaszoba mint a szülés utáni depresszióval küzdő, hallgatásra ítélt anya tejszagú börtöne, Bovaryné beteljesületlenségükben fullasztó álmokkal teli burzsoá budoárja, akár a Fekete Mama (*Black Mammy*) konyhája, ahol csak valaki más családja éhét csillapíthatja, mindig szeretetével rabszolgaként, vagy épp Virginia Woolf, a női alkotáshoz elengedhetetlen saját szobára való áhítozása mind az elégedetlenség, az elfojtás, a háborodottság, a megsemmisítő önfeladás tapasztalataival árnyalják a házas/otthonos (*domestic*) női létélmény jelentésmezéjét.” Kérchy Anna: A feminista pszichogeográfia és Jeanette Winterson szenvedélyei. In uő: *A nő nyelvet ölt. Feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok*. Szeged, JATEPress, 2018. 97-111. 98. (A hivatkozott mű: Gilbert, Sandra –Gubar, Susan: *Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979.)
59. Kérchy: i. m. 98.
60. Séllei Nóra: *Lánnyá válik, s írni kezd. 19. századi angol írónők*. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1999. 14.
61. Derrida: *Marx kísértetei*, 153.
62. Butler, Judith: *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter, Vándor Judit. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 25.
63. A *queer* politikáról így ír Butler: „Ez a fajta idézés azért tűnik teátrálisnak, mert *utánozza és hiperbolikusként mutatja meg* azt a diszkurzív hagyományt, amelyet ugyanakkor *meg is fordít*.” Butler, Judith: Kritikus queerség. Ford. Sándor Bea. *Theatron*, 2003. nyár–ősz, 84–97. 91. Ennek egyik lehetséges formája, a *drag* performansz (a nőnek öltözött férfi műsorszám), mely „nyilvánvalóvá teszi vagy allegorizálja azokat a mindennapi pszichés és performatív gyakorlatokat, amelyeken át a heteroszexualizált nemek kialakítják magukat, a homoszexualitás lehetőségének megtagadásával. [...] A drag tehát a társadalmi nemek normális létrehozásának útját-módját teszi nyilvánvalóvá, amelyben a megvalósított-előadott társadalmi nemet egy sor megtagadott kötődés vagy identifikáció konstruálja meg, s ezek ugyanakkor létrehozzák a »nem megvalósítható« elkülönülő tartományát is.” Uo. 93.
64. Az ebből következő szubverzív hatásra épít az amerikai popkultúra fiktív katonai diskurzusában a női vezetők „sir”-ként („uramként”) – nem pedig „ma’am”-ként („hölgyemként”) – való megszólítása is.
65. Szó szerint „társadalmi nem-keresztelés”, az a színházi hagyomány, amikor a színész és a szerep neve különbözik.
66. Felman, Shoshana: A nők és az örültség: a kritika téveszméje. Ford. Hódosy Annamária. *Testes könyv II*. Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc. Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 381-406. 398.
67. Vernet: i. m. 38-39.
68. Uo. 56.



69. Uo. 55.
70. A prosopopeia alakzatához lásd pl. De Man: i. m.; Fogarasi György: *Nekromantika és kritikai elmélet. (Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban)*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.
71. Tóth: i. m.
72. Uo.
73. Kantor, Tadeusz: Halálszínház. Ford. Király Nina, Heltai Gyöngyi. In uő: *Halálszínház*. Budapest – Szeged, OSZMI-MASZK, 1994. 163.

## Irodalomjegyzék

- Audoin-Rouzeau, Stéphane – Becker, Annette: *1914-1918, Az újraírt háború*. Atelier füzetek 12. Ford. Firsli Éva. Budapest, L'Harmattan, 2006.
- Austin, John L.: *Tetten ért szavak*. Ford. Pléh Csaba. Budapest, Akadémiai, 1990.
- Barthes, Roland: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
- Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In uő: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 16-23.
- Benjamin, Walter: A történelem fogalmáról. Ford. Bence György. In uő: *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 959–974.
- Bodnár Zsolt: Nemes Jeles László új filmjére jó ránézni, de szabályosan riasztja a nézőket. *!!!444!!!*, 2018. szeptember 3. URL: <https://444.hu/2018/09/03/nemes-jeles-laszlo-uj-filmjere-jo-ranezni-de-szabalyosan-riasztja-a-nezoket>
- Borradori, Giovanna: Autoimmunity: Real and Symbolic Suicides – A Dialogue with Jacques Derrida, in uő: *Philosophy in a Time of Terror. Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago – London, University of Chicago Press, 2001. 85-136.
- Butler, Judith: *Problémás nem. Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter, Vándor Judit. Budapest, Balassi Kiadó, 2001.
- Butler, Judith: Kritikus queerség. Ford. Sándor Bea. *Theatron*, 2003. nyár–ősz, 84–97.
- De Man, Paul: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, [8] 1997/2-3. 93-107.
- Derrida, Jacques: *Marx kísértetei. Az adósállam, a gyász munkája és az új Internacionálé*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs, Jelenkor Kiadó, 1995.
- Derrida, Jacques: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. Ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes. *Gondolat-Jel*, 1994. I-II. 3-17.
- Derrida, Jacques: Az igazság postása. Ford. Gyimesi Timea. In *Testes könyv II*. Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 41-140.
- Derrida, Jacques: *Psyché – A más föltalálása*. Ford. Kicsák Lóránt. Kézirat, 2017.
- Jacques Derrida: Aláírás esemény kontextus. Ford. Kicsák Lóránt. In *Performatív fordulatok*. Szerk. Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda. Eger, Líceum, 2015. 43-69.
- Didi-Huberman, Georges: *Túl a Feketén. Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez*. Ford. Forgách András. Budapest, Jelenkor Kiadó, 2016.
- Felman, Shoshana: The Return of the Voice: Claude Lanzmann's *Shoah*. In Felman, Shoshana – Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literatura, Psychoanalysis, and History*. New York, Routledge, 1992. 204-283.

- Felman, Shoshana: *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*. Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1993.
- Felman, Shoshana: A nők és az örülség: a kritika téveszméje. Ford. Hódosy Annamária. *Testes könyv II*. Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc. Szeged, Ictus és JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 381-406.
- Fogarasi György: Lámpaláz: terrorizmus, partizánharc, teatralitás. In *Performatív fordulatok*. Szerk. Antal Éva, Kicsák Lóránt, Széplaky Gerda. Eger, Líceum. 173-198.
- Fogarasi György: *Nekromantika és kritikai elmélet. (Kísértetjárás és halottidézés Gray, Wordsworth, Marx és Benjamin írásaiban)*. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015.
- Freud, Sigmund: *A halálösztönök és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma. Budapest, Múzsák, 1991.
- Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Filum, Budapest, 1998. 65-81.
- Fritz Gergely: A filmművészet visszahódítása. Nemes Jeles László: Napszállta. *Tiszatáj* 2019. szeptember, 73. évfolyam, 95-99.
- Gilbert, Sandra – Gubar, Susan: *Mad Woman in th Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- Gyáni Gábor: Kulturális trauma: adott vagy teremtett? In *A trauma alakzatai. Studia Litteraria*, 2011. L. évfolyam, 3-4. 5-19.
- Gyenge Zsolt: Budapest Bécs kurvája lett. *Revizor*, 2018. szeptember 26. URL: <https://revizoronline.com/hu/cikk/7477/nemes-laszlo-napszallta/>
- Janisch Attila: Janisch Attila különvéleménye Nemes Jeles László Napszálltájáról. *Magyar Narancs*, 2018. szept. 30. URL: <https://magyarnarancs.hu/mikrofilm/janisch-attila-kulonvelemenye-nemes-jeles-laszlo-napszalltajarol-113977>
- Kantor, Tadeusz: Halálszínház. Ford. Király Nina, Heltai Gyöngyi. In uő: *Halálszínház*. Budapest-Szeged, OSZMI-MASZK, 1994.
- Kérchy Anna: A feminista pszichogeográfia és Jeanette Winterson szenvedélyei. In uő: *A nő nyelvet ölt. Feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok*. Szeged, JATEPress, 2018. 97-111.
- Kertész Imre: *Sorstalanság*. Budapest, Magvető, 2002.
- Kleist, Heinrich von: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In uő: *Esszék, anekdoták, költemények*. Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001. 186-192.
- Lacan, Jacques: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Ford. Alen Sheridan. London, Penguin Books, 1994.
- Metz, Christian: *A képzeletbeli jelentő*. Ford. Józsa Péter. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981.
- Parker, Andrew – Kosofsky Sedgwick, Eve: Performativitás és performancia. Ford. Müllner András. *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet*, 2010. ősz. URL: <http://uj.apertura.hu/2010/osz/parker-sedgwick>.
- Polák Zsóka: A szalon, ahol kalapokat igen, válaszokat viszont nem kapunk. *Filmtett*, 2018. szeptember 5. URL: <https://www.filmtett.ro/cikk/a-szalon-ahol-kalapokat-igen-valaszokat-visited-nem-kapunk-sunset-napszallta-kritika/>
- Sággy Miklós: *A Saul fia és a Sorstalanság. Élet és irodalom*, 2015. LIX. évfolyam, 36. 13.
- Sággy Miklós: Közelítések Nemes Jeles László *Saul fia* című filmjéhez. *Tiszatáj*, 2019. szeptember, 73. évfolyam, 77-94.

- Silverman, Kaja: A tekintet. Ford. Szemző Hanna. *Metropolis*, 1999/2. 24-33.
- Somogyi Gyula: Dekonstrukció és etika között. A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban. In *A trauma alakzatai. Studia Litteraria*, 2011. L. évfolyam, 3-4. 20-35.
- Sós Tamás: A Nyugat Alkonya. *Filmvilág*, 2018/10. URL: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=13827](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=13827)
- Tóth Zoltán János: A történelmi film retorikája. *Apertúra*, 2008. ősz. URL: <http://uj.apertura.hu/2008/osz/toth-3/>
- Turner, Victor: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra. A Rochesteri Egyetemen (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások*. Ford. Orosz István. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Vernet, Marc: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Ford. Füzi Izabella, Kovács Flóra, Huszár Linda. Szeged, Pompeji, 2010.
- Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis*, 2015/2. URL: <http://www.metropolis.org.hu/a-lelkiismeret-hangja-1>

© Apertúra, 2020. tavasz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2020/tavasz/kerchy-a-halal-es-a-leiter-lanyka-2/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.5>

Apertura.hu

Image not found or type unknown