

metropolis

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Margitházi Beja

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

Archív anyagok a kortárs filmben¹

- 6 Bevezető az „Archív anyagok a kortárs filmben” összeállításhoz
- 8 *Catherine Russell*: Bevezetés az archivológiába
Andorka György fordítása
- 26 *Pócsik Andrea*: Az archivológus Forgács
Az „elmélyült” nézés lehetősége
- 36 *Somlyai Fanni*: A hiány jelenléte
Az emlékezés affektív lenyomata az *Un’ora sola ti vorrei* (2002)
című filmben
- 46 *Knopp Eszter*: Határvonalon
Manipulált archív felvételek és a hiteles múltábrázolás kérdései az
Akik már nem öregszenek meg (2018) című filmben
- 58 *Blos-Jáni Melinda*: Érzékelni a történelmet
Médiumspecifikus zörejek használata a kelet-európai kortárs
dokumentumfilmben
- 70 Archív anyagok, found footage a filmben – Válogatott bibliográfia

Kritika¹

- 76 *Müllner András*: Új érzékenység a tudományban, avagy a
romaképkutatás pátoszformái
Pócsik Andrea: Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája
- 78 *Emődý Botond*: Család és film
Blos-Jáni Melinda: A családi filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr
médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgóképfajtáig
- 81 Szerzőink

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztő:

Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Macsári Viktória

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:

Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4
számra 3000 Ft személyes átvétellel,
5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a
metropolis@metropolis.org.hu
e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink
megvásárolhatóak az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 6–8.), az Írók
Boltjában vagy megrendelhetőek
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap.

**KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMÁJA:**

BÜNÜGYI SOROZATOK

A címlapon Bill Morrison *Beyond Zero 1914–1918* című filmjének egy képkockája, a hátsó borítón Bill Morrison *Dawson City: Frozen Times* című alkotásának munkafolyamata során készült felvétel látható (fotó: Kathy Jones-Gates).

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ KÉPEK JOGTULAJDONOSAI MINDEN ESETBEN A FILMEK KÉSZÍTŐI.

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2007 no. 1.	Bollywood
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1997. ősz	Festészet és film Derek Jarman	2007 no. 3.	A thriller
1997. tél – 1998. tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1998. nyár	Narratológia Szöts István	2008 no. 1.	Film és tér
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2008 no. 2.	Film és építészet
1998. tél – 1999. tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2008 no. 3.	A filmmusical
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
1999. ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2009 no. 1.	Az animációs film
1999. tél	Jean-Luc Godard	2009 no. 2.	Robert Altman
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2000 no. 2.	Orson Welles	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2001 no. 2.	Új képfajták	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2011 no. 4.	Michael Haneke
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2003 no. 1.	Fotó és film	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2003 no. 2.	Science fiction	2012 no. 3.	Melodráma
2003 no. 3.	Szabó István	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2013 no. 3.	Film/test/film
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2004 no. 4.	Jeles András	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2005 no. 1.	Varratelmélet	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
2005 no. 3.	Gaál István	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2006 no. 1.	A horrorfilm	2015 no. 2.	Hang a filmben
2006 no. 2.	Lars von Trier	2015 no. 3.	Magyar animáció
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)	2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem
		2017 no. 4.	Transznacionális film
		2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
		2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
		2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
		2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
		2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
		2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
		2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

Archív anyagok a kortárs filmben

Bevezetés az „Archív anyagok a kortárs filmben” összeállításhoz

Az elmúlt évek globalizációs, technológiai és mediális fordulatai alapjaiban változtatták meg a fotografikus és mozgóképes anyagok fogyasztási-, archiválási- és felhasználási módjait, de az ezredfordulóra átalakult a múlthoz, az emlékezethez, és a tárgyi dokumentumokhoz való viszonyunk is. Az „archiválási láz”, a családi- vagy intézményi archívumok gyűjteményeihez való hozzáférés, elveszettek hitt felvételek megtalálása egyre több filmkészítő számára hozta karnyújtásnyi közelségbe az ilyen anyagokat továbbgondoló alkotói munkát.

Amikor archív anyagokról beszélünk a filmben, olyan másik tér- és időkoordináták között született, később elővett vagy megtalált mozgóképes anyagokra gondolunk, melyeket az eredeti céljuktól független, más módon használnak fel. Az új felhasználás módja igen sokféle lehet, az egyszerű idézéstől a de- vagy újrakontextualizáláson át a kisajátításig, valamint totális átalakításig, és egyaránt előfordulhat kísérleti filmekben (pl. Bruce Conner, Joseph Cornell, Forgács Péter, Bill Morrison), dokumentumfilmekben (pl. Alain Resnais, Kevin Rafferty, Ken Burns), illetve játékfilmekben (pl. Orson Welles, Woody Allen, Robert Zemeckis, stb.).

A témát aktuálisá teszik az audiovizuális archív anyagok tárolásával, restaurálásával és bemutatásával kapcsolatos, az archívumok etikai és (emlékezet)politikai szerepét, felelősségét firtató kortárs eszmecserek, a kulturális emlékezet formálhatósága iránti tudatosságunk, a digitalizálás és hálózatosodás nyomán megsokszorozódó hozzáférési módok, valamint a videómegosztás és digitális filmvágás számtalan új, kézreálló lehetősége. Az archív anyagokkal való munka, mindezekon túl, izgalmas alkotói kihívás, melyben összetett jelentésekkel, egymásba olvadó idősíkokkal, kontextuális határátlépésekkel és különleges állapotú felvételekkel dolgoznak a filmkészítők, akik gyakran gyűjtögetőnek, guberalónak, archeológusnak vagy kutatónak aposztrofálják magukat.

A *Metropolis* jelen lapszáma egy átfogó, elméleti alapvetéssel és néhány dokumentum- illetve kísérleti film esettanulmányával járja körül az archivologikus filmké-

szítés kortárs gyakorlatait. Catherine Russell *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* (2018) című könyvének első fejezete az archivológia benjamin kultúraelméletéből származtatott kritikai módszerét vezeti be a képi adattárat „újrakeverő, újrahasonosító és újrakonfiguráló gyakorlatok” jelentőségének megragadásához. Russell egyaránt foglalkozik a jelenség film- és médiatörténeti, illetve elméleti vonatkozásaival, a „hordozók” különleges anyagságával, egy eredendő valósághoz való indexikus kapcsolataival, miközben azt firtatja, hogy vajon a filmnyelv egy új kifejezőmódjával állunk-e szemben, illetve hogy hogyan olvashatjuk kritikusan és termékenyen ezeket a mozgóképes szövegeket?

Pócsik Andrea tanulmánya az „archivológus” Forgács Péterről a rendező magyarországi recepciótörténetében található hiányokra keresi a magyarázatot, és egy olyan új szempont bevezetését javasolja, amely részben ezeket a vakfoltokat magyarázza, részben pedig a Forgács-művek megértéséhez visz közelebb. A szerző Catherine Russell gondolatmenetére utalva hangsúlyozza, hogy a megidézett történelmi korszakok és a jelen közötti átjárás érzéki megteremtése minden archívfelhasználás lényege, amelyhez a kísérleti filmes eszköztár a megfelelő távolságot és az intellektuális befogadási feltételeket alakíthatja ki. Javaslatára szerint Forgács Péter műveinek újraértelmezését az emlékezetkultúra keretei és fogalmai mentén kell elkezdni, így láthatóvá válhat, hogy az életmű hogyan szolgálhatja új emlékezetközösségek kialakulását.

Egy másik szövegben Somlyai Fanni az autobiografikus kísérleti film példáján keresztül a családi archívumban talált kép- és hanganyagok emlékezés- és identitásépítő szerepére mutat rá. Az olasz Alina Marazzi a 2000-es évek óta hívta fel magára a figyelmet kísérletező és szubjektív hangú dokumentumfilmjeivel. A tanulmány Marazzi *Un'ora sola ti vorrei* (*For One More Hour With You*, 2002) című filmjét olyan elméletekre alapozva elemzi, melyek az archív anyagoknak affektív aurát és kifejezőerőt tulajdonítanak, és azokra az esztétikai megoldásokra mutat rá, melyekkel az emlékek konstruált természete láthatóvá válik.

A szerző érvelése szerint Marazzi műve egyszerre lesz az emlékezés és az emlékeztetés médiuma és eszköze, miközben a talált felvételekkel nemcsak a hiányzó anyaghoz kapcsolódó élményeket helyettesíti, de az elveszített közös időt kísérli meg újratertetni.

Knopp Eszter az elmúlt két évtized olyan dokumentum- és kísérleti filmjeire, illetve televíziós sorozataira hívja fel a figyelmet, melyek archív anyagok színezésével és (újra)hangosításával operáltak. Ezek közé illeszkedik Peter Jackson *Akik már nem öregsznek meg* (*They Shall Not Grow Old*, 2018) című, első világháborús felvételeket manipuláló népszerű, de sok vitát kavart munkája is, melyet a szerző főként a történelmi hitelesség és valóságábrázolás szempontjából tesz kritika tárgyává. Érvelése szerint a módosított felvételek spektakuláris, érzelmileg megnyerő hatása ellentmondásban áll az autentikusság ígéretével, Jackson filmje mégis új kritikai szempontokat adhat a történelem transzparensszen kontextualizált „fellesztésének” módszereihez.

Tematikus blokkunkat Blos-Jáni Melinda tanulmánya zárja, mely néhány kortárs kelet-európai, found footage felvételekkel dolgozó dokumentumfilm példájával mutat rá arra, ahogyan a film médiuma a nézői tudat stimulálása érdekében nem egyszerűen képek hordozója vagy a valóság megjelenítője lesz, hanem a „történelem bőrévé” válik. Maciej Drygas, Andrei Ujică, Marta Popidova, Vladimir Tomić és Corneliu Porumboiu képi zörejekkel és haptikus vizualitással dolgozó, a közelmúlt történelmi eseményeit elemző filmjeiben a szerző négy különböző médiastratégiát különböztet meg. Érvelése szerint az érzékek archeológiája, az elfátyolozás, a törés és a képrombolás kérdésfelvetésekre és kimozdulásra bátorítják a befogadót, ilyen értelemben a labilis képekben való fogalmazás a formálódó, még rögzítetlen kommunikatív emlékezet adekvát formája lesz.

Összeállításunkat az archív anyagok, found footage filmes felhasználásáról szóló szakirodalmi gyűjtés egészíti ki, melyet a témát mélyebben megismerni vágyók számára ajánlunk.

A szerkesztők

Catherine Russell

B e v e z e t é s a z a r c h i v o l ó g i á b a *

„A nyelv félreérthetetlenül világossá tette, hogy az emlékezet a múlt megismerésének nem eszköze, hanem inkább médiuma.”
(Walter Benjamin)^a

A kortárs médiakultúrában a történelem lefilmezett részeiből folytonosan új film- és videóanyagokat állítanak össze a történelmi emlékezet új audiovizuális konstrukcióit létrehozva. A digitális média ezt a gyakorlatot a *found footage* és a kompilált filmek hagyományára építkezve virágoztatta fel. Az új technológiák az archívumok státuszát is megváltoztatták, zárt intézményekből nyitott terekké előléptetve őket, jelentős hatást gyakorolva ezzel az archívumi gyakorlatok esztétikájára és politikájára. Az archivológia egy Walter Benjamin kultúraelméletéből származtatott kritikai módszer, amely értékes eszközöket nyújt a képi adattárat újramegalkotó, újrahasonosító és újra-konfiguráló gyakorlatok jelentőségének megragadásához. Ezzel párhuzamosan az archivológus filmkészítés kortárs gyakorlatai^b nyilvánvalóan Benjamin örökségének értelmezését is segítik. Vajon a filmnyelv egy új kifejezőmódjával állunk szemben? Mit üzen nekünk, és hogyan olvashatjuk kritikusan és termékenyen? Ezek azok a kérdések, amelyeket az archivológia feltesz, és amelyekkel jelen könyv foglalkozik.

Az archivológia szót eredetileg Joel Katz találta ki 1991-ben, részben válaszként a *Dal Polo all'Equatore* (A sarkvidéktől az egyenlítőig, Yervant Gianikian – Angela Ricci Lucchi, 1987) bemutatására, amely az egyik első, nyíltan filmarchívumok anyagaiból dolgozó kísérleti film

volt.¹ Katz a kifejezéssel azokra a módokra utalt, ahogyan a filmkészítők felhasználják az archívumokat, és a saját szabályaik szerint játszanak velük. Az 1990-es évek elejére Rick Prelinger „efemer” filmeket tartalmazó archívuma már rámutatott, hogy az audiovizuális giccs gazdag forrása lehet az amerikai kultúrtörténet újragondolásának és újraalkotásának. Mind az olasz páros, mind Prelinger továbbvitték és kiterjesztették archivológus filmkészítési gyakorlataikat, számtalan más film- és videóművésszel egyetemben, akik az audiovizuális töredékekben rejlő lehetőségeket kutatták, hogy új módokat találjanak a máskülönben elfeledett és mellőzött történelmekhez való hozzáférésére és azok keretezésére – valamint arra, hogy ezeket a történelmeket a mából nézve is relevánssá tegyék.

Etimológiailag az *archivológia* archívumok kutatását is jelentheti, a görög „-lógia” toldalék azonban valójában bizonyosfajta közlésmódra utal – a filmkészítés gyakorlatára alkalmazva a szó a képi archívumok nyelvként való használatát takarja. Az „archeológia” szó konnotációi továbbá a feltámasztott filmtöredékekbe elkerülhetetlenül beleíródott kultúrtörténet irányába is mutatnak. A különböző filmnyersanyagok használata, a szemcsézettség és a médium történetének egyéb lenyomatai gyakran tetten érhetőek az archivológus filmek képein, amivel ebbe a gyakorlatba egyfajta anyagosság íródik bele; ugyanilyen

*A fordítás alapja: Russell, Catherine: Introduction to Archiveology. In: *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham – London: Duke University Press, 2018. pp. 11–34.

a. Benjamin, Walter: Excavation and Memory. In: Jennings, Michael W. – Eiland, Howard – Smith, Gary (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 2: 1927–1934*. (trans. Rodney Livingstone et. al.) Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1999. p. 576. [Benjaminnek ezt a rövid, magyarul eddig nem olvasható írását Andorka György fordításában Russell szövege után függetlenül közöljük. – A szerk.]

b. A Russell által használt „archival film practice” kifejezést „archivológus filmkészítési gyakorlat”-ként fordítjuk, hogy jelezzük ezeknek a filmkészítési módoknak és az archívumtól, mint helytől való függetlenségét. [– A szerk.]

¹ Katz, Joel: From Archive to Archiveology. *Cinematograph* (1991) no. 4. pp. 96–103.

gyakran azonban a képet digitális effektusok változtathatják meg, és elfedhetik mind eredeti „hordozó” anyagát, mind indexikus kapcsolatát egy eredendő valósággal. Mindazonáltal a film- és médiaművészek a filmet egyre inkább archivumi nyelvvé változtatják, amellyel hozzásegítenek, hogy a filmtörténetre mint történelmi tapasztalatokra gazdag rálátást nyújtó forrásra tekinthessünk. Ahogyan Thomas Elsaesser írja, ha az utómunka „alapértelmezésé” válik, az „megváltoztatja a filmmédiaum belső logikáját és ontológiáját.” Elsaesser a képalkotás új módját többek között a „természeti erőforrások kinyeréséhez” hasonlítja. Kitétele, miszerint „a kisajátítás etikája egészen új dimenziót nyer”, olyan téma, amelyhez Benjamin kultúrapolitikája értékes sorvezetőt nyújthat.²

Az archivológia szó emellett az archívumok tanulmányozásának kontextusában is használható, a kifejezés pedig fel is szokott bukkanni Derrida és Foucault munkásságára vonatkozóan, akik természetesen hatalmas mértékben járultak hozzá az archívumok szociális gyakorlatként való megértéséhez.³ A Derrida-féle „archívum kínzó vágya” testesül meg abban, ahogyan az archivologikus filmkészítési gyakorlatok éppen az archívum ellen dolgoznak azzal, hogy széttördelik, lerombolják és tönkreteszik a forrásanyag narratív szövetét. A halálösztön állandóan működésben van azon filmekben, amelyek történeti élvezetek és tapasztalatok romjaira épülnek, és azokat a remedializáció formájában ismétlésnek vetik alá. Az archivológia kifejezés időnként Foucault-val kapcsolatban is felbukkan, aki számára az archívum a tudás archeológiájának helyszínét és minden diszkurzív gyakorlat alapját

jelenti.⁴ Foucault felfogása „az idő szegélyét” megképző archívumról⁵ alapvető a médiaarchivológia hatásai és annak történeti valóságosságát illető diszkontinuus hatásai tekintetében.

A huszonegyedik század elejére az archívumok építészete, társadalmi szerepe és politikája radikálisan megváltozott az intézményes „letelepítést” (*domiciliation*) célzó eredeti koncepciójukhoz képest. A film- és médiaarchivisták feladata, hogy a filmtörténetet hozzáférhetővé és továbbadhatóvá tegyék; a filmeket „felújításuk” és megőrzésük végett gyakran digitális technikák segítségével más médiumokba alakítják át, megkérdőjelezve ezzel a hitelesség, a médiaspecifikusság és az eredetiség tradicionálisan az archívumokhoz kötődő elvárásait.⁵ A kapukat őrző „arkhónok”, új személyiségeket és formákat öltve, nyilvánvalóan ma is léteznek, mint a jogtulajdonos vagy a fizetőfal – digitális eszközök segítségével azonban a kapuk jó része könnyedén kikerülhető.^d Jelen könyv nem elsősorban a film- és médiaarchívumok új kihívásaival, platformjaival és tevékenységeivel foglalkozik, de szükségszerűen kitér azokra a vonatkozásokra, hogyan változott meg az archiválás folyamata, és olvadt bele sok szempontból a kreatív művészeti gyakorlatokba. Ha egyszer mi sem teszünk mást saját számítógépes fájljaink kezelése során, mint hogy egyfolytában archiválunk, akkor az archívum és magángyűjtemény közötti publikus/privát különbségtétel is eltűnni látszik. A digitális fordulat azonban csupán újabb állomása egy folyamatnak, amelyet Sven Spieker a modernitás sajátságának tart. Az archívum az avantgárd szemszögéből nézve egy olyan transzformációs folyamat

2 Elsaesser, Thomas: *The Ethics of Appropriation. Found Footage between Archive and Internet. Found Footage Magazine* (October 2015) no. 1. pp. 30–37.

3 2009-ben jelent meg egy német nyelvű antológia, amely többek között Derrida és Foucault, továbbá számos más irodalom- és művészetelméleti, mint Boris Groys, Benjamin Buchloh és Paul Ricoeur szövegeit tartalmazza. Ld.: Ebeling, Knut – Günzel, Stephan (eds.): *Archivologie: Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009.

4 Huffer, Lynne: *Mad for Foucault: Rethinking the Foundations of Queer Theory*. New York: Columbia University Press, 2009. p. 177. c. cf. Foucault, Michel: *A tudás archeológiája*. (trans. Perczel István) Budapest: Atlantisz, 2001. pp. 169–170. [– A ford.]

5 A filmmegőrzés digitális átalakulását kitűnően tárgyaló források többek között Prelinger, Rick: *Points of Origin: Discovering Ourselves through Access. Moving Image* 9 (2009) no. 2. pp. 164–175.; Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.; valamint a *Cinema Futures* című dokumentumfilm (Michael Palm, 2016).

d. A „letelepítés” és az „arkhón” kifejezések a bekezdésben Derrida szövegére tett utalások, cf. Archive Fever. A Freudian Impression. (trans. Eric Prenowitz) *Diacritics* 25 (Summer 1995) no. 2. pp. 9–63. kül. pp. 9–10. [Magyarul cf. Derrida, Jacques: *Az Archívum kínzó vágya. Freud impresszió*. (trans. Lénárt Tamás) In: Derrida, Jacques – Ernst, Wolfgang: *Az Archívum kínzó vágya – Archívumok morajlása*. Budapest: Kijárat, 2008. pp. 7–104. kül. p. 14.] [– A ford.]

helye, amely a szemetet kultúrává képes változtatni. Az állításnak azonban az ellenkezője is igaz – azaz „ha az archívumnak mindent be kell gyűjtenie, mert a jövőben egyszer majd bármely tárgy hasznosnak bizonyulhat, akkor rövid úton megadja magát a káosznak és az entrópiának”.⁶

Spieker elemzése a különböző, magukat a bürokratikus intézményekkel és kódokkal szemben megfogalmazó művészeti gyakorlatokról Paula Amad az „ellenarchívumról” írt monográfiájában is visszhangzik, amely hasonló állításokat tesz a huszadik század elején felbukkanó filmarchívumokkal kapcsolatban.⁷ A fotografikus felvétel totalizáló képességében megtestesülő teljes körű tudás álma, továbbá a „hétköznapi” belefoglalása a rögzített történelembe (a hulladék) valódi kihívást jelentett a történetírás módszere számára. A film esetében az archívumok többé már nem az eredet kérdéséről szólnak. A dokumentumok olyan reprezentációk, amelyek titkok saját hálózataival rendelkeznek, és ez mindig is túlsúlyban lesz látszólagos, bizonyítékként értett jelentésükkel szemben. Ahogyan arra Foucault megtanított minket, az archívumra nem szabad pusztán a tudás forrásaként tekintenünk, hanem fel kell ismernünk benne azon hatalmi és társadalmi viszonyok kulcsfontosságú helyszínét is, amelyek a tudás feltételeit biztosítják.

Benjamin értelmezésének alapját az archívum építési helyszíneként való felfogása jelentette. Hasonlóan Henri Bergsonhoz és Siegfried Kracauerhez, az archívum Benjamin számára mindig is az emlékezés és a felejtés állapota körül forog. A kamera lényegileg megváltoztatta az emberi emlékezet szerepét, éppen azáltal, hogy egyfajta archívum-má változtatta. Benjamin maga sosem élt olyan neologiz-mussal, mint az „archivológia”, de vitán felül felsejlik egy 1932-ből származó írástörredékben, amelynek a *Kiásvni és emlékezni* címet adta. Ebben a törredékben Benjamin azt veti fel, hogy az emlékezet maga is egyfajta médium lehet. Az emlékezést egy régészeti folyamathoz hasonlítja, ahol a „legnagyobb jutalom” a jelen és a múlt közötti kapcsolat fel-állítás. „Egy jó régészeti beszámoló – írja – leírást ad azok-

ról a rétegekről is, amelyeken először keresztül kellett törni.” Azt is írja, hogy a „tárgy maga,” amely „felfedi régóta keresett titkait,” olyan képeket produkál, amelyek „megfosztva minden korábbi asszociációtól, kincsként pihennek későbbi meglátásaink józan helyiségeiben”.⁸ Az emlékezet Benjamin számára csak annyiban „médium”, amennyiben megélik; és éppen az élmény ezen ismételt felkeltése az, amit a mozgókép képes véghez vinni.

Követve Benjamin historiográfiájának szellemét, meglehetősen tudatosan vetitek kortárs kulturális probléma-felvetéseket a *Kiásvni és emlékezni* c. szövegbe, hogy azt a jelen számára hasznossá és relevánssá tegyem. Benjamin számos kulcsfogalma kerül elő az archivologikus filmkészítési gyakorlatok tárgyalása során, köztük a dialektikus kép és az optikai tudattalan; ezenfelül a *Passzázatok* számos karaktere is visszatér, mint például a gyűjtő és a rongyszedő. A következő oldalakon Benjamin kultúraelméletének számos oldalára, köztük a nyelvet és az allegóriát illető elméletére igyekszem „fényt vetni”, az audiovizuális rekombináció és a médiaarcheológia kortárs témáinak tükrében.

Az élő archívum

Benjamin az allegorikus képre vonatkozó elméletét általában egyfajta modern barokk kontextusában értelmezték, de a kortárs archivologikus filmkészítési gyakorlatok világosan mutatják, hogy a kisajátított képek nyelve élő nyelv. Habár az archívum kétségkívül gyakran ihlet egyfajta melankolikus érzékenységet, az olyan filmek, mint az *A Maelstrom* (Forgács Péter, 1997) a múlt romjai közt fellelhető újfajta jelentésekre és történelmekre ébresztenek rá. Forgács mozgóképművész, aki egyben az Európában a huszadik század középső évtizedeiben készült családi amatőrfilmek gyűjtője és archivistája is; munkássága bámulatba ejtő betekintést nyújt a totalitárius rezsimekben élő családok mindennapjaiba.⁹ Jan Verwoert épp ezen

6 Spieker, Sven: *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008. p. xiii.

7 Amad, Paula: *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. New York: Columbia University Press, 2010.

8 Benjamin: *Excavation and Memory*.

9 Nichols, Bill – Renov, Michael (eds.): *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.



A Maelstrom

aspektus mentén írt a kisajátítás új művészeti formáiról. Verwoert szerint a hidegháború utáni korszak a domináns történelmi narratívák által korábban láthatatlanná tett, párhuzamos történelmek felbukkanását hozta el. A késő 1970-es években, írja Verwoert, „a halott történelmi idő összefagyott rögei [...] a művészi kisajátítás tárgyaivá váltak.”¹⁰ A modern történelem mintha csak megállt volna, és valóban ez a nyomasztó mondanivaló húzódott amögött az apokaliptikus életérzés mögött, amelyet az 1960-as években olyan filmkészítők közvetítettek, mint például Bruce Conner.

Az 1990-es évek óta azonban a kisajátított kép Verwoert szerint többé már nem tekinthető halottnak, hanem immáron az élőkhöz szól. Állítása szerint a kritikai diskurzusban megfigyelhető volt egyfajta elmozdulás „a nyelvi jel esetleges és konstruált jellegétől a nyelv performativitása megértésének vágya felé.”¹¹ Verwoert, Derridát idézve, emellett érvel, hogy a kisajátított tárgy vagy nyelv vissza tud és vissza is fog beszélni, ellenállva az őt újra birtokba

venni kívánó gyűjtő vágyának. A képi adattárban pihe-nő felfejtetlen történelmek és modernitások így ebben az értelemben gyakorló filmkészítőkre várnak, hogy visszahozzák őket az életbe, és beszélni engedjék őket. Bár Verwoert az archivologikus művészeti gyakorlatokat általában tárgyalja, mindez a mozgóképre különösen igaznak tűnik. A fent leírt változás nem elsősorban a hidegháború befejeződésével függhet össze (amelynek egyébként talán nincs is vége), mint inkább az új média és a digitális kultúra felemelkedésével, ami a képek globális forgalmát robbanásszerűen megnövelte.

Az archívumra építő művészetek posztmodern követő újragondolásai mögött jelentős részben az a felismerés áll, hogy a képek nem pusztán reprezentációi, hanem létrehozói a történelmi tapasztaltoknak. Emma Cocker például emellett érvel, hogy az archivologikus filmkészítési gyakorlatok „az emlékezet empatikus – sőt, akár ellenálló vagy ellenvéleményű – formáit, progresszív politikát” hívhatnak életre.¹² Cocker az „etikus birtokbavételt” az archi-

10 Verwoert, Jan: Apropos Appropriation: Why Stealing Images Today Feels Different. *Art and Research* 1 (2007) no. 2. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>.

11 *ibid.*

12 Cocker, Emma: Ethical Possession: Borrowing from the Archives. In: Iain Robert Smith (ed.): *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. Nottingham: Scope, 2009. pp. 92–110. loc. cit. p. 93.

vumból való kölcsönzés azon módjaként írja le, amikor az a jóvátétel és ellenállás diskurzusai számára történik. Hacsak valaki nem veszi véresen komolyan a szerzői jogi törvényeket, a kisajátításon egyfajta kölcsönvételt kell érteni, ami a történetírás és a jövő konceptualizálásának új gyakorlatait nyithatja meg.¹³ Cocker „paradigmaváltása” specifikusan a film- és videóművészet lehetőségeiről szól, de a trend az egész művészeti világban látható. Hal Foster szövege az „archiváló készletéről” 2004-ben jelent meg, amikor a téma előtérbe került a vizuális művészetekben. Foster a kortárs archivológiai gyakorlatban egy „paranoid” komponenst ismer fel, és úgy írja le, mint a modern adminisztratív és bürokratikus muzeológia témáját jelentő archiválási készlet utópikus ambíciójának a „fonákját”. Az elmozdulás az „ásatási helyszínektől” az „építési helyszínek” felé Foster szerint egyúttal elmozdulást jelent attól a melankolikus kultúrától is, amely „a történetiben alig lát többet a traumatikusnál”.¹⁴

Benjamin számára a „kiásás” és „felépítés” közötti kapcsolat szintén kulcsfontosságú, amennyiben a múlt traumái (a barbarizmus története) a történeti gondolkodás alapjául szolgálhatnak. Módszerét a *Passzázásokban* úgy írja le, mint amellyel „átvíszi a montázs elvét a történelemben [...] [a] történelem konstrukcióját mint olyat megragadni.”¹⁵ A képek, éppen mediált voltak, avagy „másodlagos természetük” révén,⁶ egyedi bepillantást engednek a múltba. Okwui Enwezor magyarázata szerint a 2009-es Archive Fever kiállítás „a fotografikus lenyomat hűségén túlmutató, új képi és történeti tapasztalatok felé nyit”.¹⁶ Más szavakkal, a kisajátításra építő művészet történeti értéke és jelentő-

sége nem a dokumentum indexikus tekintélyéből fakad, hanem a dokumentum mint kép és a kép mint dokumentum életéből.

Marc Glöde is megfigyelte, hogy az 1990 utáni *found-footage* filmkészítésben valamiféle alapvető változás állt be. Ebben az évben mutatták be Matthias Müller *Home Stories* (Otthoni történetek) című munkáját, amelyben Müller hollywoodi melodramákból származó jeleneteket gyűjtött egybe, amelyeket a német televízióból rögzített. Glöde a film megtekintésének élményét úgy írja le, mint ahol „egyszerre működik a hisztérikus nevetés, a legintenzívebb empátia, valamint a filmnézés egyfajta sebészeti módja”.¹⁷ Olyan művészekhez hasonlóan, mint Stan Douglas, Christian Marclay, Monica Bonvicini és Douglas Gordon (és még sokan mások), Müller arra használja a talált felvételeket, hogy a filmet a gesztusok, érzéletek, érzelmek és élmények nyelveként segítsen jobban megérteni. Számos kortárs alkotás hatásmechanizmusának része, hogy a mozi magát archívumivá változtatják, felfedve a titkait, amelyek a szemünk előtt rejtőztek.

A halál, a romok és a veszteség az archivológia kitüntetett motívumai maradnak, különösen a celluloid és más, az idő vasfoga által megrongált médiumok helyreállítása kapcsán. És mégis, az új életre keltett felvételek, hangok és képek érzéki, megtapasztalható dimenzióikban vizuálisak, dinamikusak és nagyon is jelenvalóak lehetnek. Nem véletlen, hogy az archivológia előlépése és elterjedése párhuzamosan zajlott a mozi „halálával”, a film centenáriumával és a digitális fordulattal. Habár mindez rendkívül magától értetődőnek látszik, még előttünk áll, hogy

13 *ibid.* p. 92.

14 Foster, Hal: An Archival Impulse. *October* (Fall 2004) no. 110. pp. 3–22. loc. cit. p. 22.

15 *Passzázások* [N 2, 6], ld. Benjamin, Walter: *The Arcades Project*. (trans. Eiland, Howard – McLaughlin, Kevin) Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. p. 461. [Magyarul: *A szírének hallgatása. Válogatott írások*. (trans. and ed. Szabó Csaba) Budapest: Osiris, 2001. p. 225.]

e. cf. Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. (trans. Barlay László) In: *Kommentár és prófécia*. Budapest: Gondolat, 1969. pp. 301–334. kül. pp. 321–322. A szöveg újabb fordítása: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. (trans. Kurucz Andrea – Mélyi József) In: *AURA. A technikai reprodukálhatóság korszaka után*. (katalógus) Budapest: C3, 2003. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html [– A ford.]

16 Enwezor, Okwui: Archive Fever: Photography between History and the Monument. In: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen: Steidl, 2009. pp. 11–50. loc. cit. p. 11.

17 Glöde, Marc: A Different Rediscovery of Something (Lost): The Dynamics of Found Footage Film after 1990. In: Bloemheugel, Marente – Fossati, Giovanna – Guldmond, Jaap (eds.): *Found Footage: Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. pp. 105–111. loc. cit. p. 106.

teljesen felmérjük az archivológia mint médiaművészet lehetőségeit. Ugyanabban az időben, amikor a filmtudományos diskurzusban előtérbe került a filmmegőrzés és a filmarchívumok kérdése, a médiaarcheológia a médiaelőállítás és -bemutató technológiával kapcsolatos, párhuzamos diskurzusa is felbukkant.

A könyvben tárgyalt filmkészítők gyakorta emelik ki és dolgoznak a celluloid romlásának nyomaival, pixillációval és a képek forrását jelentő médium más ismertetőjegyeivel, dialógust folytatva nem csupán a képi archívummal, de az őket létrehozó technológiákkal is. Számos filmkészítő hivatkozik saját munkásságára archeologikusként, filmjeik pedig annak bizonyítékai, hogy a médiaarcheológia nem szólhat pusztán a technológiáról és a „hardverről”, hanem számításba kell vennie a képeket és hangokat, a nézőket és az alkotókat is. Walter Benjamin médiaarcheológiát illető hozzájárulásával bővebben foglalkozunk a 3. fejezetben a gyűjtői gyakorlatok kapcsán. Benjamin történelemelméletét az idő és az emlékezet a fotográfia megjelenésének köszönhető rekonceptualizálása ihlette, és világosan látta, hogy a reprezentációs technológiák változásai hogyan vetettek mélyreható politikai és társadalmi következményekkel járó hullámokat.

Miközben a filmkészítők újfajta módokon hasznosítanak újra hangokat és képeket, a digitális korszakban a múzeumok és filmarchívumok szintén jelentős változásokon mennek keresztül. 2012-ben az amszterdami EYE filmmúzeum innovatív stratégiák sorával állt elő, hogy a filmkészítés gyakorlatát összefonja a filmfelújítással és -megőréssel.¹⁸ Gustav Deutsch, Peter Delpeut, sok más alkotóhoz hasonlóan, arra kaptak felkérést, hogy új munkáikhoz a Holland Filmarchívumból származó filmtöredékeket használjanak fel; online, digitális platformokon keresztül pedig a széles közönség számára is lehetővé tették az archívum anyagaihoz való hozzáférést, és azok átdolgozására bátorítottak. Az archivisták tehát a filmkészítőkhöz fordulnak, hogy a filmarchívumot hozzáférhetővé tegyék és életre keltsék. Eközben médiaművészek, mint Christian Marclay a

The Clock (Az óra, 2010) és a *Video Quartet* (Videonégyes, 2006), valamint Rania Stephan a *The Three Disappearances of Soad Hosni* (Soad Hosni három eltűnése, 2011) című munkáikban a populáris kultúra archívumaiból merítenek, kihívást intézve a múzeumi gyakorlatokat történetileg vezérlő, a válogatás és az eredet kérdéseivel kapcsolatos konvenciók felé. Ezek a filmkészítők és múzeumok vagy galériák közötti viszonyok a mozgókép új szerepére mutatnak rá a filmre vett történelem és a film történetének átfarmálásában.

A kisajátítás posztmodern kritikája az elmúlt húsz évben a digitális korszak eljövételével lendületét veszítette, a *pastiche* pedig új érzéki és affektív értékre tett szert.¹⁹ A távolság hiányának, ami a korábban használt anyag kölcsönvételeivel jár, lényeges csábító hatása lehet, ami a kultúrtörténetek érzéki benyomásait mozgásba hozva közelebb vihet minket a múlt tapasztalataihoz. Ez az, amiben az audiovizuális archívum alapvetően különbözik bármely más archiválási gyakorlattól. Többet képez az időbeliség, valamint többet a jelentés és az érzelmek terén, ezt pedig az archivológus filmkészítő feltérképezheti és felhasználhatja új történeti hatások érdekében. Mindezeket Walter Benjamin kritikai történelemszemléletén keresztül világossá válik az, ahogyan a képkultúra jellemzően rövidre zárja a történeti gondolkodást, de egyúttal saját visszavonásának az eszközeit is magában hordozza. A film- és médiaművészek kitüntetett helyzetben vannak, hogy megtalálják és felhasználják ezeket az eszközöket, amelyekkel kritikus történelemszemléletre ösztönöznek és történeti ráébredéseket indítanak be.

Found footage, kompiláció, gyűjtemény

13

A *found footage* a kísérleti film egy válfajaként indult, az elmúlt húsz évben azonban a dokumentumfilm fontos típusává és a kiállítási gyakorlatok kulcselemévé lépett elő. A kompilációs filmkészítés eredete a filmhíradókban keresendő,²⁰ amelyek különböző forrásokból szár-

18 Fossati, Giovanna: Found Footage: Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms. In: *Found Footage: Cinema Exposed*. pp. 177–184.

19 Cocker: *Ethical Possession*. p. 95.

20 A kompilációs film történetének kitűnő áttekintéséhez ld. Leyda, Jay: *Film Beget Films*. New York: Hill and Wang, 1964.



The Great Flood

mazó mozgóképeket kombináltak, mindazonáltal sem a „found footage”, sem a „kompiláció” kifejezés nem tűnik igazán odaillőnek olyan munkák esetén, amelyek kritikai párbeszédbe lépnek az archívummal. Először is kevés filmkészítő bukkan rá forrásanyagára a pusztán véletlennek köszönhetően – ehelyett aktívan keresik azt fizikai és digitális archívumokban, azaz a filmjeik kutatómunka eredményei. Az újrahasznosított filmtörödékek nem a szemétből és a bolhapiacról (vagy nem kizárólag onnan) származnak, hanem az eBayről és hivatalos, állami fenntartású archívumokból is.

14

Másodsorban a filmkészítők egyre kevésbé filmnyersanyaggal, mint inkább olyan digitális fájlokkal dolgoznak, amelyek talán filmként kezdték pályafutásukat, de immáron bájtokban és pixelekben mérhetők, és így elsősorban digitális eszközök segítségével térképezhetőek fel. Ezeket a hangokat és képeket oly módon gyűjtik és állítják össze, hogy új perspektívákkal szolgáljanak a múlttól. Ez a munka mindig is, lényegénél fogva a filmtörténetről szól, filmkészítők történetéről, akik em-

bereket, helyszíneket és tárgyakat filmeznek le; mi több, ez a történet a kollektív emlékezet, képzelet és tapasztalatok gazdag forrásának bizonyul. Bill Morrison *The Great Flood* (A nagy árvíz, 2012) című filmjében például, amely az 1927-es Mississippi áradásáról készült felvételeket tartalmaz, a narráció nélküli összeállítás teret enged az archív képeknek, hogy a saját hatásukkal érvényesüljenek, amit a kifinomult, Bill Frissell által jegyzett jazzgitáros zenekíséret tovább fokoz. A Ken Burns-féle, baseballról, jazzről és amerikai nemzeti parkokról szóló kollázs-dokumentumfilmekkel összehasonlítva Morrison kollázsa nyitottságában és abban, hogy nem kötelezi el magát egy adott értelmezés mellett, inkább esszéisztikus. Morrison korábban ritkán látott képeket mutat meg, hogy egy, az amerikai Dél etnikai szövetével mélyen összefonódó nemzeti tragédiát meséljen el. Az ilyen jellegű alkotás akár az érzéki etnográfia egy formájaként is leírható, amennyiben költői módon idézi fel az emberi viselkedés adott helyekhez és korszakokhoz kötődő mintázatait.²¹

21 A Harvard Egyetemen működő Sensory Ethnography Lab közreműködésével készített filmek bizonyos meghatározó témáinak és jellemzőinek áttekintéséhez ld. MacDonald, Scott: Conversations on the Avant-Doc: Scott MacDonald Interviews. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 54 (2013) no. 2. pp. 259–330.

William Wees 1993-as *Recycled Images* című könyvében jól használható megkülönböztetést tesz kompiláció, kollázs és kisajátítás között. Elemzésében a kompilációs film a kép mint történeti dokumentum realista felfogására épül, míg a kisajátítást művelő film teljesen leválik a történelemtől, és a képet felszínes szimulákrumként kezeli. Wees szerint a Bruce Conner által példázott kollázs-mód a *found footage* egyetlen műfaja, amely a képek mediális forrásait kérdőre vonja. A kollázstechnikákat alkalmazó montázs, mint írja, reflexív, és a talált felvételeket új jelentésekkel tölti fel, ily módon pedig megkérdőjelezheti a média hatalmát. A kisajátítás módszerét Wees a posztmodernizmussal kapcsolja össze, Michael Jackson *Man in the Mirror* videóklipjét használva fő példaként. Wees meggyőzően érvel az avantgárd fősodorbeli média általi kisajátítása mellett, húsz évvel később azonban a „szimulákrum” már nem feltétlenül üres jelölő. Felfoghatjuk potenciállal telített, performatív képként is. Wees bírálata nem állja meg a helyét a kisajátítás általános kritikájaként, ha annak célja *homage*, kölcsönvétel, újrahasznosítás és archivumi visszakeresés, sőt akár megőrzés is lehet. A *Tribulation* 99-ben (*A nagy nyomorúság '99*, 1992) például Craig Baldwin láthatóan kisajátítást alkalmaz amerikai filmekből szőtt *pastiche*-ában, amelyek látszólag az USA közép-amerikai beavatkozását „illusztrálják” az 1950-es évektől az 1990-es évekig. Jaimie Baron a *kisajátító film* kifejezést valójában a korábban *found footage* jelzővel illetett filmek széles skálájára vonatkoztatva alkalmazza.²²

Wees kompilációs módot illető kritikája az *Atomic Café* (Jayne Loader – Kevin Rafferty – Pierce Rafferty, 1982) használja elsődleges példaként. Állítása szerint a filmkészítők nem kérdőjelezik meg „az önmagukban vett képek reprezentatív természetét.”²³ Meglátásom szerint az *Atomic Café* számos részlete – mint például a filmkészítők által szerepeltetett oktatófilmek – valójában nagyon is performatív. Ahelyett, hogy a realizmust tűzné zászlajára, az *Atomic Café* inkább azt mutatja meg, hogyan reprezentálta a nukleáris szorongást a tömegkultúra és az oktatási

média. Ezenfelül az archivumi gyökerű kompilált filmek számos példánya, mint amilyen például a *The Clock*, nyíltan fikciós filmekből veszi forrásanyagát, és nem állítja, hogy a realizmushoz bármi köze lenne. Wees a kompilációs mód és a kisajátítás közötti különbségtételekor nagyobb hangsúlyt helyez a filmek bemutatási kontextusára, mintsem maguknak a filmeknek a formai alkotóelemeire. Az olyan alkotás, mint az Adam Curtis-féle *Century of the Self* (*Az én évszázada*, 2002) nevezhető ugyan kisajátításnak játékfilmekből és tv-adásokból kiollózott jelenetei miatt – de a részleteit valóban lopta volna, vagy csupán kölcsönvette? A *kompiláció* kifejezés egy gyűjteményt takar, és például zenei albumokra is alkalmazzák, a kompilált film ily módon legjobban kölcsönvett hangok és képek gyűjteményeként írható le.

A digitális korszakban az archivumokat újrászervezték, újratervezték, és jelentősen átformálták. A „média” mint hatékony ideologikus erő státusza ezzel egyidejűleg revízióra szorul. Annyi bizonyos, hogy a média demokratizálódása mellett a vállalati és állami hatalom továbbra is jelen van, a médiaelőállítók számának gyarapodásával azonban nem csupán több újrahasznosítható és újrameghajtható médiaanyag áll rendelkezésre, de mindez egyre inkább részévé is válik a mindennapi életünknek. A történelmi valóság és annak medializációja közötti különbségtétel kevésbé fontos, mint az a felismerés, hogy a médiatörténet maga is valóság. A „spektákulum társadalma” már nem olyan homogén, mint egykoron volt,²⁴ az interaktivitás minket körülvevő különböző formái pedig azt mutatják, hogy darabokra törhető és újraépíthető; a mediális gyakorlatok ezenfelül maguk is történetileg változatosak, előásva őket pedig adott esetben kortárs problémafelvetésekkel telítve kelthetők életre és használhatók újra.

Patrik Sjöberg arra mutatott rá, hogy a kompilációs filmek ellenállnak bármiféle kategorizálásnak vagy műfaji besorolásnak, mivel éppen a dokumentum- és a kísérleti film közötti határvonalat mossák el. Arra is rámutat, hogy

22 Baron, Jaimie: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge, 2014. p. 9.

23 Wees, William C.: *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993. p. 36.

24 Debord, Guy: *Society of the Spectacle*. (Rev. ed.) (trans. Perlman, Fredy – Supak, Jon) Detroit: Black & Red, 1977. [Magyarul: *A spektákulum társadalma*. (trans. Erhardt Miklós) Budapest: Balassi Kiadó, 2006] Debord egy filmet is készített azonos címmel, amelyet 1974-ben mutattak be.

a kompilációs mód gyökerei a filmhíradókhoz vezethetők vissza, és a második világháború során kiterjedten használták propagandacélokra.²⁵ A huszonegyedik századi médiakultúrában a kompilációs mód virágkorát éli a reklámfilmekben és a televíziós hírpropagandában, az archívumi elemzés pedig olyan szatirikus hír- és közéleti műsorok gerincét képezi, mint például a *The Daily Show*. Egymástól oly különböző alkotások, mint a *The Autobiography of Nicolae Ceaușescu* (*Nicolae Ceaușescu önéletrajza*, Andrei Ujica, 2010) és a *Le Grand Détournement: La Classe américaine* (*A nagy eltérés*, Michel Hazanavicius – Dominique Mézerette, 1993) egyaránt nevezhetők kompilációs filmek, ahogyan az archivológia példái is.

A kompiláció, kisajátítás és kollázs kifejezések elégtelennek tűnnek, hogy leírják a napjainkban archívumi források felhasználásával készülő filmek széles skáláját, tekintve, hogy a három módszer között világosan látható egyfajta konvergencia. A remix és az újrahasznosítás folyamatai a hangok és képek összegyűjtésével kezdődnek különböző keresőeszközök igénybevételével, amelyek lehetnek manuálisak, automatizáltak vagy algoritmikusak. Az ebben a könyvben tárgyalt filmek egyértelműen a kompilációhoz állnak közel, ezt azonban korábban leforgatott anyagok kisajátításával teszik, összeállításuk során pedig kiaknázzák a kollázsban, mint az egymás mellé rendelés módszerében rejlő lehetőségeket is. A közösségi média felületeire posztolt, sztárokat szerepeltető rajongói munkák jól példázzák a kompilációs gyakorlatok terjedését a digitális korszakban, de az is igaz, hogy a cinefil videóesszéik korában egyre inkább elmosódik a vonal amatőrök, művészek és kutatók között. Amikor egy fikciós filmből kölcsönöznek részleteket, amelyeket egy sztár tanulmányban vagy *mashup*ban újrakontextualizálnak, az azzal jár, hogy a fikció kipukkad és minden rögzített eseménybe átszivárog. A filmképek saját korábbi fikciós kontextusuk dokumentumává, valamint a kamera előtt létezett profilmű valóság dokumentumává

lesznek. Minden esetben egy új nyelv alapegységeivé válnak, melyekből egyaránt lehet kritikai, kreatív módokon építkezni, vagy anélkül – ez a „nyelv” azonban nem kizárólag az avantgárd privilégiuma.

A digitális keresőtechnikákra épülő munkák leírására időnként az „adatbázisfilm” kifejezést alkalmazzák. Az adatbázisfilmek példái közé tartozik a számos YouTube *mashup* és *supercut*, ahol egy bizonyos mondat vagy színész bukkan fel többféle variációban, mint például az „Öreg vagyok már ehhez a szarhoz” („*I’m too old for this shit*”).²⁶ Lev Manovich az „adatbázislogikát” antinarratívaként határozza meg, amely az ok és okozat rendjére épülő történetmesélést algoritmikus keresésekből származtatott listák rendszerével cseréli fel. Szemiotikai fogalmakkal élve Manovich azt állítja, hogy a paradigmátikus^f viszonyok „*fizikailag megjelennek*” az adatbázis formájában.²⁷ Manovich elmélete egyaránt alkalmazható lehet számítógépes játékokra, weben megjelenő dokumentumfilmekre, *mashup*okra és *supercut*okra is; az archívum fizikai valóságossága pedig pontosan az archivológia történeti hatásai felé mutat. Mivel azonban egy montázsalapú formáról beszélünk, ahol a képek, valamint képek és hangok között új kapcsolatok jönnek létre, nem szükségszerű, hogy az archivológia nemnarratív legyen. Lehetnek nemlineárisak, de ellentétben az adatbázisfilm-készítéssel, ezek az alkotások formába öntöttek, és elbeszélendő történeteik vannak. Az archivológia valójában gyakran ölti magára az esszé narratív formáját. Lényeges különbséget tenni az adatbázisfilm-készítés és az archivológia között, mivel bár az utóbbi kamerák nélkül készült filmekre utal, ezek nincsenek híján a szerzői „vizióknak”, hiszen a kreativitás és a képzelőerő a hatásos montázsépítkezés elengedhetetlen kelléke. Másfelől, noha ezeknek a műveknek van szerzőjük, mindazonáltal a kulturális és kollektív emlékezettel lépnek párbeszédbe. Lehet, hogy nem konvencionális formájú történeteket beszélnek el, de – akár Benjamin

25 Sjöberg, Patrik. *The World in Pieces: A Study of Compilation Film*. Stockholm: Aura Florlag, 2001. p. 25.

26 HuffPost Entertainment: „I’m Too Old for This Shit” (6 March 2012). <https://www.youtube.com/watch?v=MqBNSMbEzI0> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 09. 25.)

f. Russell az eredetiben itt tévesen „szintagmatikus” ír „paradigmatikus” helyett. [– A ford.]

27 Manovich, Lev: Database as Symbolic Form. *Millennium Film Journal* (Fall 1999) no. 34. pp. 24–43. [Magyarul: Az adatbázis mint szimbolikus forma. (trans. Kiss Julianna) In: *Apertúra* (2009. ősz) <http://uj.apertura.hu/2009/osz/manovich/>] (Manovich maga is megjegyzi a szövegben, hogy az elektronikus média kontextusában a „fizikailag” talán nem a legszerencsésebb kifejezés, inkább „a virtualitás alacsonyabb fokáról” lenne érdemes beszélni. [– A ford.]

mesemondójánál – tárgyaik a „tűnékeny emlékek”, a múlt pillanatai és töredékei, „több, egymással nem összefüggő esemény”.²⁸ Az archivológus ilyen értelemben mesterember, aki a munkáját elsődlegesen a vágóasztalon vagy számítógépen végzi, és „a tapasztalatok nyersanyagát” alakítja át „régii történetek romjává.”²⁹

Archivológia és az esszéfilm

Az archivológia a filmkészítési gyakorlatok egy olyan módja, amely archív anyagokra építve állít elő tudást a történelem reprezentációjáról, és arról, hogy a reprezentációk maguk nem „hamis” képek, hanem önmagukban is antropológiai értékkel bíró, történeti lenyomatok. A rétegzés és remedializáció ezen folyamata gyakran az esszéfilm kategóriájába esik. Habár a fogalom mibenlétét csekély konszenzus övezi, a kritikusok többsége feltehetőleg egyetértene abban, hogy az esszéfilm magába foglalja a kísérleti és a dokumentumfilmes gyakorlatok keresztezését, továbbá abban is, hogy közlésmódja gyakran szubjektív.³⁰ Az archivológia esszéisztikus értéke abban áll, ahogyan a filmkészítők lehetővé teszik a képek számára, hogy azok a saját nyelvükön szólaljanak meg. Az archivológia egyik kulcsfontosságú vonása, hogy a felismerés kritikai formáját hívja életre; a néző képes rá, hogy olvassa a képeket, akkor is, ha eredetük nem mindig és nem teljes mértékben világos.

Timothy Corrigan az általa „esszéisztikus agenciának” nevezett koncepció kapcsán idézi Benjaminget, aki az archivológia interaktivitását jósolta meg azon megállapításával, mely szerint a mechanikus reprodukálhatóság által „[a]z olvasó mindig kész arra, hogy íróvá legyen”.³¹ Emellett, ahogyan Corrigan rámutat, „Benjamin nagyobb filozófiai rendszerén belül a történeti gondolkodás időben törékeny, és ily módon kockázatos felismeréssé válik, amely helyreállítja vagy kimentti az események jelentését egy »homogén, üres időből«”.³² Ugyan Benjamin dialektikus képről szóló elmélete hírhedten nehezen értelmezhető, Corrigan számára a „megismerhetőség Mostja”, a ráébredés pillanata, amelyben az idő kikristályosodik,³ pontosan az az attitűd, amelyet a filmesszéista a történelemmel szemben felvesz. Jómagam azzal finomítanám Corrigan érvelését még tovább, hogy a felismerés ezen módját kimondottan az archív anyag újrafelhasználása hozza létre; a kortárs mediális térben elfoglalt növekvő szerepének fényében pedig mindebben a tudás egy új és sürgető formáját kell felismernünk.

Jaimie Baron az archivumeffektust egyfajta perceptuális élményként írja le a néző részéről. Ahelyett, hogy az „archívumi” és a „talált” definíciói közötti különbségeket elemezné, Baron azt feltételezi, hogy a mellérendelésen és újrakontextualizáláson keresztül a „talált anyag” magára veszi az archívumi dokumentum történeti jelentőségét.³³ Baron ezek után az ironia szerepe

28 Benjamin, Walter: *The Storyteller. Observations on the Works of Nikolai Leskov*. In: Eiland, Howard – Jennings, Michael W. (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 3: 1935–1938*. (trans. Jephcott, Edmund– Eiland, Howard et. al.) Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 2002. p. 154. [Magyarul: *A mesemondó. Gondolatok Nyikolaj Leszkovról*. In: *Kommentár és prófécia*. pp. 94–126. loc. cit. p. 112. (Az első kifejezés esetében eltértem a kötet jelen kontextusba nem illeszthető fordításától [– *A ford.*])

29 *ibid.* p. 162. [Magyarul p. 125.]

30 Corrigan, Timothy: *The Essay Film: From Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press, 2011; Rascaroli, Laura: *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower, 2009.

31 Benjamin, Walter: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version)*. In: *Selected Writings, Vol. 3*. pp. 101–133. loc. cit. p. 114. [Magyarul: *Kommentár és prófécia*. p. 320.]

32 Corrigan: *The Essay Film*. p. 175. A Corriganéval beágyazott hivatkozás: Benjamin, Walter: *On the Concept of History*. In: Eiland, Howard – Jennings, Michael W. (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 4: 1935–1938*. (trans. Jephcott, Edmund – Eiland, Howard et. al.) Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 2002. pp. 389–401. loc. cit. p. 396. [Magyarul: *A történelem fogalmáról*. (trans. Bence György) In: Radnóti Sándor (ed.): *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon, 1980. pp. 959–974. loc. cit. p. 972.]

g. cf. *Passázsok* N jelzet alatti részei (ld. *The Arcades Project*. pp. 456–488.; magyarul: *A szirének hallgatása*. pp. 222–235.), különösen [N 3, 1] (pp. 462–463.; magyarul: p. 226.) és [N 9, 7] (p. 473.; magyarul p. 231.) [– *A ford.*]

33 Baron: *The Archive Effect*. p. 17.

mellett érvel az archívumeffektus létrejöttében, „*amely azon alapul, hogy egy adott kisajátító filmben a néző többféle jelentés és kontextus megjelenésének is tudatában van*”.³⁴ Michael Zryd hasonlóképpen érvelt amellett, hogy a *Tribulation 99* „diszkurzív metatörténelmet” ír a hidegháborús USA-beavatkozásról Közép-Amerikában. Habár jómagam kritikával illetem a *Tribulation 99*-t mint „történelmen kívüli” filmet, amelynek nincs kapcsolata a valósággal, Zryd helyesen mutat rá, hogy a film „*a történelmi események mögötti diszkurzív erőkre – a történelem retorikájára, mintsem a történelem reprezentációjára*” hivatkozik.³⁵ Mind Baron, mind Zryd nyelvészeti terminusokat alkalmaz azoknak a változatos módoknak a leírására, ahogyan az archívumi, talált és fragmentált képi anyag új jelentésre tesz szert az archívumalapú filmkészítésben.

Baron szerint „*az iróniához hasonlóan az archívum-effektus is egy »másik« jelentés felismerésére vagy befolyására épül – ez a jelentés egy »másik« időbeli vagy intencionális kontextusból ered, amelyben az adott dokumentum valami mást jelentett (vagy szándékozott jelenteni)*”.³⁶ Benjamin szemében az allegória olyan közlésmódot takart, ahol a kép és a jelzés szétválík egymástól, a jelentés pedig a történelmi részletek romjain épül fel, elegáns elméleti keretet nyújtva ezzel az újrahasznosított filmképekhez, amelyek a profilmé esemény „magára hagyottan” áll. Az eredeti kontextus a filmkészítés történeti stílusai mellett az előadásmódban, korszakokban és a múlt más jelölőiben is tetten érhető

lehet. Az, hogy az archivologikus képek első életükben – játékfilmek elemeiként – gyakorta árucikként kezdték, Benjamin allegóriaelméletét még inkább relevánssá teszi az archivológia számára.³⁷ A kritika, Benjamin nézőpontjából, magába foglalja „*a művek megsemmisítését*”, az archivológia pedig ebben az értelemben kritikai szerepet tölt be, méghozzá sürgetőt, amennyiben „*az allegóriának mindig újszerűen és meglepően kell kibontakoznia*”.³⁸

Továbbgondolva a *found footage* ezen, történeti diszkurzusként való átértékelését, azt állítom, hogy az archivológia valójában az audiovizuális archívum nyelvét jelenti. William Wees *found footage*-taxonómiájában gyakran idézi Benjaminget, mégis elkerüli a figyelmét Benjamin írásainak egy fontos aspektusa, mégpedig az, hogy Benjamin a filmben a technológia egy olyan, „második” típusának példáját látta, ahol a hangsúly az „*ember és természet közötti összjátékon [interplay]*” van. Ahogyan Miriam Hansen kifejtette, a megfogalmazásban a „játék” szó jelenti az egyik kulcsot.³⁹ Ismét csak úgy tűnik, hogy az archivologikus filmkészítési gyakorlatok terjedése Benjamin elméletének mint kritikai gyakorlatnak a hasznát is immáron világosabbá teszi. Benjamin „játéktere”^h annak fokára utal, ahogyan a mediált világok magukban hordozzák önnön repedéseiket és ellenállási pontjaikat. Az apparátus messze nem hatalmi struktúra, hanem éppenséggel „termékeny erőket” rejt, amelyek átirányíthatók és újrendezhetőek. Véleményem szerint ez a tér az, amelyet az archivologikus filmkészítési gyakorlatok jelenleg betöltenek, és amelyet a jövőben tovább tágítanak.

34 *ibid.* p. 36.

35 Russell, Catherine: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, NC: Duke University Press, 1999. pp. 260–264; Zryd, Michael: *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. *Moving Image* 3 (2003) no. 2. pp. 40–61. loc. cit. p. 46.

36 Baron: *The Archive Effect*. p. 37.

37 Az allegória koncepcióját Benjamin *A német szomorújáték eredete* című könyvében dolgozza ki, ld. *The Origin of German Tragic Drama*. (trans. John Osborne) London: NLB/Verso, 1977. pp. 159–235. [Magyarul: *A német szomorújáték eredete*. (trans. Rajnai László – Tandori Dezső) In: *Angelus Novus*: pp. 191–482. Ezen belül is főképp lásd az „Allegória és szomorújáték” c. fejezetet: pp. 358–450.]

38 Benjamin: *The Origin of German Tragic Drama*. pp. 182–183. [Magyarul: pp. 385–387.]

39 Hansen, Miriam: *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012. pp. 183–204. Az „ember és természet közötti összjáték” kifejezést ld. Benjamin: *The Work of Art...* p. 107. [Az idézet és az azt kontextualizáló bekezdések a szöveg magyar fordításban elérhető, első változatában nem szerepelnek. – *A ford.*]

h. Benjamin a „játékter” (Spiel-Raum) kifejezést a film mediális tulajdonságai (közelképek, nagyotállok, lassítás stb.) révén feltároló lehetőségekre utalva használja, melyekkel a valóság, a tér és az idő tapasztalatai átalakíthatóvá válnak. Lásd: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. XIII. szekció. [– *A szerk.*]

Más szavakkal, ha egyszer a spektakulum társadalmába zártan élünk, a kiút lehetősége nélkül, hasznunkra kell fordítanunk a korábbi képi kultúrák maradványait, hogy jobb fogalmat alkothassunk a jövőről.

A kompiláció, kisajátítás és kollázs összeolvad az elsősorban dokumentumfilmese beszédmódú esszéfilmbe, amely ítéletet vár a nézőjétől. A kollázs kulcseleme ennek az összefésülésnek, hiszen a termékeny feszültségek vagy a nemlineáris elbeszélés, akárcsak a meglepő összefüggések és ismétlődések a folyamat részét kell hogy képezzék, amennyiben kritikai hatás elérése a cél. A *voice-over* narráció véleményem szerint nem elengedhetetlen kelléke az esszéfilmnek, mivel „jelentést” akár a zene, akár maguknak a képeknek a dinamikája is létrehozhat. Nora Alter szerint az esszéfilm az is megkülönbözteti, hogy képes a láthatósághoz kapcsolt tapasztalatiság megzavarására, arra hogy felkavarja a „politikai láthatót/láthatatlant és hallhatót/hallhatatlant, amely titokban a látás, látvány és láthatóság alatt, azon belül és körülötte mozog”.⁴⁰ Harun Farocki *Images of the World and the Inscription of War* (A világ képei és a háború lenyomata, 1988) című filmjét tárgyalva azt írja, hogy az esszéfilm „megkérdőjelezi a filmkészítő és a közönség szubjektumpozícióit, akárcsak magát az audiovizuális médiumét”.⁴¹ Az archivológia hasonlóképpen arra hívja fel a nézőt, hogy a láthatóság korlátaiba gondoljon bele, amennyiben minden kép hiányos, csupán egy nagyobb, hiányzó látvány darabkája. Ahogyan Emma Cocker írja, a képek archívumból való kölcsönvétele „a történelem újrairásának gyakorlata [...] elmúlt dolgok leltárba vételének és kiválogatásának folyamata, hogy a szubjektivitás új, kritikai formáit kényszerítsék ki, amelyeken keresztül megragadható egy bizonytalan jövő.”⁴²

Wees megállapításai a montázs kritikai funkciójáról a kollázsformákban még mindig nagyon relevánsak, a montázseffektusok azonban nem összeférhetednek a kompilációs gyakorlatok dokumentarista indítatásával. Amennyiben a kompiláció együtt jár a gyűjtéssel, válogatással és újrabemutatással, az archivológia felfogható a kurátori munka és

kiállítás egy módjaként is. Az archivológia változatos forrásokból származó képeket rendel egymás mellé, amelyek emellett oly módon vannak elrendezve, hogy új tudást adjanak a kultúrtörténetről, beleértve azt is, hogy ez a történelem hogyan lett filmre véve, és milyen filmeket eredményezett. A gyakorlat ebben az értelemben az esszéizmushoz közelít. A cél az, hogy a múltból való gondolkodás új formáival álljanak elő, ami – Benjamin gondolatait követve – egyúttal lehetséges, be nem következett jövőkről is szólhat vagy korábbi jövőkről, amelyek még eljöhhetnek számunkra.

Cinefilia

Az archivológián belül a filmtörténetben való elmélyedés ezenfelül sok esetben, lásd például Jean-Luc Godard *Histoire(s) du cinémáját* (A film története(i), 1998) a cinefilia egy formája. A kommersz és művészfilm gazdag kincstárainak aajtjai kitárulnak, a leleteket pedig új formációkba állítják össze, ilyen lehet például a sztárimázsokkal való kísérletezés, mint a *Meeting of Two Queens* (Két királynő találkozása, Cecilia Barriga, 1991) és Candice Breitz különböző alkotásai. Hollywood és más klasszikus filmművészetek archívumai egy heterogén archívumot képeznek, amelyben keverednek az alacsony és magas presztízsű filmkultúrák, médiaművészetek és platformok. A videóösszék elterjedése szimptomatikus a Girish Shambu által „új cinefilia”-ként leírt jelenség tekintetében, amely messze túllépett a művészfilm szektás hevületű képrombolásán, egy kollektív, mediált emlékezetéről alkotott tudásforma felé.⁴³ Az 5. fejezetben folytatni fogom a cinefilia és az archivológia közötti kapcsolat feltérképezését, arra rávilágítandó, hogy a cinefilia bizonyos formái új módokat teremtenek a kultúrtörténet megismerésére, és olyan, antropológiai funkciót is betölthetnek, amiből fakadóan meglehetősen különböznek a cinefilia Shambu és Christian Keathley által leírt szubjektív formáitól.⁴⁴ A videóösszéken túl az archivológia olyan filmekben is szerepet kap, amelyekre jellemzően inkább a filmtörténetre új rálátást ki-

40 Alter, Nora M.: The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*. *New German Critique* (Spring–Summer, 1996) no. 68. pp. 165–92. loc. cit. p. 167.

41 *ibid.* p. 171.

42 Cocker: *Ethical Possession*. p. 92.

43 Shambu, Girish: *The New Cinephilia*. Montreal: Caboose, 2014.

44 Keathley, Christian: *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.



Film ist.

náló dokumentumfilmekként gondolunk. Sophie Fiennes *The Pervert's Guide to Cinema*ja (Filmkalauz perverzeknek, 2009), melyben Slavoj Žižek pszichoanalitikus elemzése hallható az amerikai filmről, és Maximilian Schell Marlene Dietrichről készült filmje, a *Marlene* (1984), melyben Dietrich valamennyi jelentős háború előtti filmjét mint szintisza giccset tagadja meg, kitűnő példái annak, hogy az archívumbázisú filmkészítés hogyan hozhat létre fontos és eredeti tudásanyagot magáról a filmtörténetről.

Amint a klasszikus filmben magában felismerjük a filmes archívumot, abban az értelemben, hogy kereshető, valamint hogy rengeteg dolog vár benne felfedezésre és átértelmezésre, újragondolásra és helyrehozásra, egyszerre sokkal több lesz sztárok és rendezők katalógusánál – több szinten is feltérképezhető lesz. A gesztusok, díszletek és kosztümök, helyszínek és színpaletták részletei nagyobb jelentőségre tesznek szert, a változatos anyagban pedig tematikus mintázatokra lehet bukanni. Tracey Moffatt, Gary Hillberggel közösen egy egész filmsorozatot készített a Hollywood-archívumból előhúzott témák köré építve: a *Lip* (Ajak, 1999) fekete cselédekről, az *Artist* (Művész, 2000) művészekről, a *Love* (Szerelem, 2003) pedig a klímaktikus hollywoodi csókról szól. Ugyan a könyvben elemzett alkotások többsége az amerikai filmtörténetbe ágyazódik, a 6. fejezetben a *The Three Disappearances of Soad Hosnit* fogom tárgyalni, amelyben Stephan klasszikus

egyiptomi filmekből használt fel részleteket. A klasszikus film témája, különösen a melodramát tekintve, valóban alapvető fontosságú a saját archivológiaértelmezésben és annak Walter Benjamin allegóriát és színházat illető koncepcióival való összekapcsolásában. Az avantgárd fősodorhoz való közelsége és a tömegfilmet célzó eltérítése (*détournement*) a Benjamin kultúraelméletében mélyen megbúvó többértelműséghez és ellentmondásokhoz fog vezetni minket.

Követve a kísérleti médiumok általános trendjét, az archivológia alkotói a bemutatási helyszíneiket a filmszínházakból jellemzően kiállítóterekbe tették át. Ahogy a „mozi” meghaladottá vált, úgy látszik, bevonult a galériákba a „régimedia” egy formájaként, amelyből a művészek új alkotásokat hoznak létre. Erika Balsom azt veti fel, hogy a mozi újrahaznosított formájában „tömegművészeti” gyökereinek kollektivista impulzusát hívja életre. Ellentétben a kortárs, egyre inkább atomizált és individualizált nézőséggel, a „régimedia” kollektív módon fogyasztották.⁴⁵ Balsom ebben az összefüggésben Walter Benjaminget idézi meg, aki számára a mozi ígéretének jelentős része kollektív befogadásában rejlett. Balsom szerint „a klasszikus Hollywoodhoz való, a művészetben 1990 óta megfigyelhető visszatérés módot teremt arra, hogy felszínre hozzuk a kollektivitás élményét, amely a média közös befogadásában gyökerezik”.⁴⁶

45 Balsom, Erika: *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. p. 137.

46 *ibid.*



Film ist.

A klasszikus film kisajátítása maga után vonja a népszerű zsánerek érzelmi hatáselemeinek, köztük a melodráma érzelmi töltetének és az ipari technikákkal létrehozott esztétikai látványosságnak a kisajátítását. Benjamin számára mindez nagyon is részét képezi a filmben rejlő azon lehetőségnek, hogy a társadalmi változás eszköze legyen. Az *Egyirányú utcában* például értékeli a kereskedelmi reklámokat, mert azok lehetővé teszik a „leglényegibb pillantást, a merkantil bepillantást a dolgok szívébe”. A reklám „főlényét a kritikával szemben” nem az adja, „amiről a piros fényű villanyújság beszél – hanem a tűztócsa, amely az aszfalton visszatükrözi”.⁴⁷

Emlékezet és dokumentum

Az archivológiában a filmrészleteket más rendszer és elvek szerint gyűjtik össze és rendezik el, mint azt eredeti kontextusuk diktálná. A gyűjtemény ebben az értelemben egy új archívumot képez; számos filmet találunk, amely „fájlok” vagy „szalagok” mintájára komponált. Ahogyan Foster rámutatott, az archívumra építő művészet gyakran követ „kvázi-archívumi logikát” egy „kvázi-archívumi architektúrában”, a befejezetlen-

ség inherens érzete mellett.⁴⁸ A *Film ist.* (Gustav Deutsch, 1998–2009),⁴⁹ amely jelenleg 13 részből áll, de befejezetlen marad, vagy Rick Prelinger „Lost Landscape” filmjei Detroitról és San Franciscóról nem pusztán befejezhetetlen projektek, amelyek a végtelenségig folytathatók lennének, de a magángyűjtemény és a publikus archívum közötti határvonalat is elmoszák, ahogyan összegyűjtött anyagaikat nagyszabású sorozatok formájában prezentálják.

Az olyan filmkészítők, mint Bill Morrison, Gustav Deutsch, valamint Yervant Gianikian és Angela Ricci Lucchi az archívumi anyagokat hozzáférhetővé teszik, a raktárak sötétjéből a nyilvános emlékezet fénykörébe emelve őket. Mások, mint Matthias Müller, Rania Stephan, Tracey Moffatt és Christian Marclay a tömegkultúra és a játékfilm ismerős mezejének archívummá változtatását célozzák, pontosan azal, hogy darabokra török, hogy ezek a darabok új környezetekben új jelentésekre tegyenek szert. A két irányzat közös vonása az archívumi források „elismerése”: gyakran tüntetik fel akár a filmek címét, akár az archívumok nevét, ahol az anyagra ráleltek. A filmkészítők reflexív módon lépnek párbeszédbe történeti dokumentumokkal, amelyek se nem ismeretlen, se nem véletlen leletek, hanem nagyon is tudatosan választják ki őket, formai és esztétikai minőségükön

47 Benjamin, Walter: *One-Way Street*. In: Bullock, Marcus – Jennings, Michael W. (eds.): *Selected Writings, Vol. 1: 1913–1926*. Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1996. pp. 444–488. loc. cit. p. 476. [Magyarul: *Egyirányú utca – Berlini gyermekkor a századforduló táján*. (trans. Berczik Árpád – Szitás Erzsébet – Márton László) Budapest: Atlantisz, 2005. p. 74.]

48 Foster: *An Archival Impulse*. p. 5.

49 A *Film ist.* 1–6. részeit 1998-ban mutatták be; a 7–12. részeket 2002-ben; a *Film ist a Girl & a Gunt* 2009-ben.

túlmutató aspektusai miatt. A kísérleti és dokumentumfilm-es gyakorlatokban megfigyelhető változások természetesen összhangban vannak és párhuzamosan zajlanak az archívum formájában és működésében végbemenő drámai változásokkal – az összegyűjtött dokumentumok szigorúan őrzött helyszíne helyett ma sokkal inkább „hivatalos” és „nemhivatalos” digitális archívumok különféle, nyílt elérésű oldalairól van szó. Az archivológus filmkészítési gyakorlatokra kreatív vállalkozásokként kell tekinteni, amelyek a média-megőrzés ezen új társadalmi feladatát is magukra vállalják.

A *found footage* filmkészítés archivológiként való újragondolásával a korábban filmre vett anyagok töredékeinek összegyűjtésében és összeállításában rejlő dokumentarista értéket szeretném hangsúlyozni. Hogyan és mikor válik egy kép dokumentummá? Véleményem szerint rögtön azzá lesz, amint leválasztják narratív gyökereiről vagy eredeti „dokumentumfilm” formájáról, ha éppenséggel onnan származik. Az *Egyirányú utcában* Benjamin a műalkotás és a dokumentum között tett különbséget egy a Tizenhárom tézis sznobok ellen címre hallgató szakaszban. A dokumentumokat érintő velős kinyilatkoztatásai között az alábbiakat olvashatjuk:

- Minél mélyebbre ás az ember egy dokumentumban, annál sűrűbben: anyag.
- A dokumentum csak a meglepetés ereje által tud hatni.
- A dokumentum számára ártatlansága a fedezék.⁵⁰

A digitális eszközök az archivológiát mint kritikai gyakorlatot amatőrök és művészek számára egyaránt elérhetővé tették. Különbséget kell tennünk azon gyakorlatok között, amelyek a történelem transzparens felfogásai ellen dolgoznak, és amelyek azért nyúlnak az archívumhoz, hogy a lineáris kauzalitás „varratmentes” történelmeit konstruálják meg. Benjamin historiográfija a múlt és a jövő közötti nemlineáris kapcsolódások gondolatán alapul, valamint a pillanat sokkján vagy kikristályosodásán, ami az egymás mellé helyezésen és montázson keresztül jön létre. A félebredés és megismerés körül forgó esztétikája olyan technikákról szól, amelyek megszakítják a képek „áramát”, amelyre a hagyományos historicizmus támaszkodik. A „film” halála és a digitális

média felemelkedése voltaképpen lehetővé tett és megteremtett egy új kritikai nyelvet, amelyet igazán csak most kezdünk tanulni. A kritikai diskurzus új módját jelentő videóösszék elterjedésével meg kell őriznünk a kollázs technikáit a kompilációs módokon belül, ez pedig részben a részletek és a „sűrűség” felismerésén múlik; de ezenfelül a meglepetésen is, valamint a háttér és előtér olyasfajta megfordításán, amire az archivológia képes. Míg a fikciós filmek töredékei a divat és az építészet dokumentumaivá lesznek, a dokumentumfilmek töredékeiben performativitást ismerhetünk fel.

A *Passzázatok* bővelkedik a filmre tett utalásokban, mint ha csak Benjamin módszerét magát is a film inspirálta volna: „Csak a film képes begyűjtani azt a robbanószert, amelyet a tizenkilencedik század halmozott fel a giccsek nevezett furcsa, és korábban talán ismeretlen anyag formájában.”⁵¹ Benjamin írásai az európai történelem sorsdöntő időszakában születtek, és kétségtelenül hatott rájuk technológia, propaganda, kapitalizmus és fasizmus különleges együttállása. Közben a huszonegyedik század elején a digitális fordulat körül cikázunk, éles balkanyart véve az archívumi fordulat felé, Benjamin gondolatai fényt vetnek a digitális kultúra *lingua francájává* váló képi archívumok politikájára.

Ha felismerjük, hogy a képek, a média, valamint a filmek a történelem és a „való világ” részei, akkor a képek és a valóság között többé nem áll fenn szakadás. Az archivológia egy álmvilág belsejébe vezet minket, amely a jövő nézői számára teszi közzemlére magát. Az archívumi többlet lehetővé teszi számunkra, hogy tekintetünket a múlt „bizonyítékain” túlra szegezzük, a technológiai modernitás beváltatlan ígérete felé. Függetlenül attól, hogy a filmeket dokumentumfilmként, kísérleti filmként, vagy esszéfilmként akarjuk-e besorolni, ha gyűjteményekre épülnek – amelyek pedig különféle archívumokból származnak –, és új szövegeket állítanak össze, akkor ott rejlik bennük a lehetőség, hogy betekintést engedjenek egy rögzített emlékek sokaságából összeálló történelembe.

A digitális média interaktivitása bárki számára lehetővé tette, hogy újraírja a történelemet, és ennek a lehetőségei mellett természetesen a veszélyei is megvannak. Az archivológia arra tanít minket, hogy a történelmet nem feltétlenül kell megírni vagy történetté faragni. Össze is lehet szerelni

50 Benjamin: *One-Way Street*. p. 459. [Magyarul pp. 39–40.] [A fenti mondatok műalkotáshoz kapcsolt párhuzamjai a következők: „A műalkotásban az anyag ballaszt, melytől a szemlélődés megszabadul.”; „Minden újranézés növeli a műalkotást.”; „Az alkotások férfiasága a támadás.” – A ford.]

51 Benjamin: *The Arcades Project*. p. 396.

vagy ollózni, ami azt jelenti, hogy az archívum felkínálja magát a keresés és gyűjtés gyakorlatai számára, a materialista történész pedig tiszteletben tartja a történelmi tapasztalatok ezen mozaikszerű konstrukcióját. Ha a történelem képekké esik szét,⁵² az archivológia ezen képek megszólításának és a bennük való elmerülésnek az eszköze, hogy olyan kollektív emlékeket hozzunk létre, amelyekből új jövők szűrhetők le.

Az archivológia jó példáját jelenti Gustav Deutsch kísérleti kompilációs filmje, a *Film ist.*, amely tizenhárom, többségében a Holland Filmmúzeumból kölcsönzött képanyagra épülő részből áll. Deutsch számára „film” minden, amit csak valaha filmre vettek, a vállalkozás pedig lényegénél fogva befejezhetetlen. Deutsch fájlokat vagy – akár Benjamin a *Passzázásokban* – „kötegeket” állított össze filmtöredékekből, amelyeket dialógusba léptet egymással. Az Emlékezet és dokumentum című részben a viszonzott tekintet motívumát használva a korai film időszakából származó, különböző képeket kapcsol össze egymással. A befolyásosnak látszó polgárok összekötése egy operatőrrel és a tripodokkal játszó afrikai gyerekekkel az egymás mellé rendelés szürrealista technikáira támaszkodik. Deutsch megmutatja nekünk, hogy a kamera hogyan befolyásolja a viselkedést, hív elő reakciókat, és hozza létre a tekintetek hálózatait. A filmre vett történelem az emberek közötti interakció történelme. Deutsch kollázstechnikája megvilágítja, hogyan jön létre a dokumentum, mint ahogyan rávilágít az emlékezet korlátaira és megbízhatatlanságára is. Walter Benjamin úgy gondolta, hogy a film felfedheti az ipari társadalom „optikai tudattalanját”, ez a fajta filmes gyakorlat pedig ideális helyzetben van, hogy beteljesítse az ígéretet.

A *Film ist.* egy másik részének címe: Anyag. Deutsch itt bolhapiacra vásárolt, kidobott filmanyagot állított össze, ami eredetileg egy brazil szappanoperából származik. A filmszalag sérülései annak köszönhetőek, hogy felmosásra használták, és szó szerint szappanban ázott.⁵³ Ilyen értelemben Deutsch újrahasznosította az újrahasznosított filmet, a férfi és női szereplők pedig továbbra is élhetik a maguk drámáját az 1970-es évekbeli lakásbelsőben. Az „anyag” ily módon megkettőződik: egyfelől celluloid, másfelől kép, amelyek mindegyike saját történetet mesél. Ahogyan Tom Gunning

írta a *Film ist.* kapcsán, Deutsch kollázstechnikái „felébresztik a régi anyagban szunnyadó energiákat”.⁵⁴ Valóban, a mozgóképek által felkeltett energiaérzet érzéki kapcsolatot tesz lehetővé a múlttal. Az anyagi romlás és pusztulás rétegeinek magába foglalásával az archívumi töredék archeologikus lettként tűnik fel: fosszília lesz, saját időbeli lenyomataival.

Deutsch archívumi kutatásai során nem tesz megkülönböztetést dokumentum és fikció között. Ez a kísérleti filmes gyakorlat jól példázza az új média nagy része által követett irányt, amikor a filmtörténethez mint képek formákban és stílusokban gazdag, provokatív és érzéki archívumához nyúlnak vissza. Minden fikció – minden tény. A történelem az igazság elfeledéséről szól, hiszen minden emlék érvényes emlék, akár a „filmekből”, akár a kamera előtti világból szakították ki őket. Az archeológia tanúságában csak a töredékes történelem az, amelyet láthatunk és hallhatunk, bizonyítéka egy múltnak, amelyet a jelenben újra összerakhatunk, hogy a jövőt megpróbálhassuk másként alakítani. A digitális eszközök egyértelműen elősegítik a múlt feltárását, újrendezését és rekonstrukcióját; és ebben az összefüggésben a múlt azáltal nyílik meg a rekonstrukció számára, hogy a domináns történelmi narratívák által korábban elfedett részleteket állítunk előtérbe. Az archivológia így végtelen lehetőséget nyújt arra, hogy újragondoljuk az „emlékezet és dokumentum” mottója alá illeszthető történelmek és történetek sokféleségét.

Kötegek

A *Passzázások* angol fordítói a *convolute* kifejezést választották a német *Konvolut* kifejezés átültetésére, amelyet Benjamin használt a projekt szakaszainak jelölésére, amely a halála idején mappákban pihent, és amelyet talán soha nem is szándékozott tényleges köteté formálni. A fordítók fontolóra vették a *folder* (mappa), *file* (akta) és *sheaf* (köteg) kifejezéseket is, de nem találták adekvátnak őket Benjamin jegyzeteket és egyéb anyagokat, köztük számos, pedánsan kimásolt idézetet tartalmazó gyűjteményeire.⁵⁵ Benjamin ezeket különböző címek alá rendezte, mint Di-

52 *ibid.* p. 476. [Magyarul: *A szirének hallgatása.* p. 235.]

53 MacDonald, Scott: A Conversation with Gustav Deutsch (parts 1 and 2). In: Brainin-Donnenberg, Wilbirg – Loebenstein, Michael (eds.): *Gustav Deutsch.* Vienna: Österreichisches Filmmuseum, 2009. pp. 63–73., 145–162., loc. cit. p. 84.

54 Gunning, Tom: From Fossils of Time to a Cinematic Genesis: Gustav Deutsch's *Film Ist.* In: *Gustav Deutsch.* pp. 163–80. loc. cit. p. 174.

55 Benjamin: *The Arcades Project.* p. xiv. [Míg a német „Konvolut” szó szerint iratköteggként is olvasható, az angol *convolute* kifeje-

vat, Tükrök, A kószáló (*flâneur*) és így tovább. Hasonlóan a médiaarchivológia azon példáihoz, amelyekkel e könyvben foglalkozom, Benjamin számára a kutatás maga a kommunikáció egy „továbbítható” formájává vált. Jelen könyv konvencionálisabb módon, fejezetekre tagolva épül fel, az egyes fejezetek mégis bizonyos értelemben gyűjtemények, filmelemzések és olyan kritikai koncepcióké, amelyeket Benjaminsól és más elméletíróktól kölcsönöztem. Bár a „szövevényességet” (*convolution*) remélhetőleg elkerülöm, igyekszem tiszteletben tartani Benjamin a jegyzetek és anyagok összeállításában mutatott esszéisztikus hozzáállását.

A következő fejezetek azt mutatják be, hogyan működik az archivológia különböző területeken, válogatott filmpéldákat hozva a mozgóképarchívumok különféle fajtáival való kreatív kapcsolatba lépés illusztrálására. Mielőtt azonban rátérnék ezekre a film- és videópéldákra, a 2. fejezetben specifikusan Walter Benjaminra fókuszálok. Mivel Benjamin kultúraelméletének oly sok értelmezése létezik, valamint olyan elképesztően szerteágazó és sokféle tudományterületet felölelő, kibontom belőle azokat a szálakat, amelyek beleszöhetnek egy, az archivológiát mint kritikai módszert leíró elméletbe. Benjamin állandó hivatkozási pont a filmelméletben, jelentősége és hozzájárulása azonban folyamatosan változik az új fordítások, új médiumok és új interdiszciplináris nézőpontok megjelenésével. A 2. fejezet a *Histoire(s) du cinéma* tárgyalásával végződik, Godard nagyszabású archivologikus vállalkozásával, amely nyilvánvalóan sokat köszönhet a Benjamin-féle *Passzázso*knak.

A 3. fejezetben a város, valamint a városfilmek és a montázs közötti, régre visszanyúló kötelék témájába merülök bele. Benjamin kultúraelmélete maga is mélyrehatóan foglalkozik a városkép kaleidoszkopikus formájával, és az örökké mozgásban lévő történelem benne rejlő rétegeivel. A *Paris 1900* (Nicole Védres, 1947) és a *Los Angeles Plays Itself* (*Los Angeles önmagát játssza*, Thom Andersen, 2003) elemzésein keresztül Benjamin számos, a *Passzázso*knak felbukkanó témáját járom körbe, köztük a divatot, a mágiát, az álmvárost és az építészetet. A fejezet végén a *The Exiles*-ről (*A számkivetettek*, Kent MacKenzie, 1961) lesz szó, egy



Film ist.

olyan „elveszett” filmről, amelyet a *Los Angeles Plays Itself* készítése során „fedeztek fel”. Az archivológia egyfajta „időszerűtlen” filmművészet, amennyiben a szövegek utóéletével képes termékeny, kritikai módokon kapcsolatba lépni.

A gyűjtésről szóló 4. fejezet egyúttal az archivológia antropológiai és etnográfiai vonatkozásairól is beszél. A fejezetben tárgyalt három film, a *()* – vagy más néven *Parentheses* – (*Zárójel*, Morgan Fisher, 2003), a *Hoax_Canular* (Dominic Gagnon, 2013) és a *World Mirror Cinema* (*Világtükör-mozi*, Gustav Deutsch, 2005) nem is különbözhetne jobban egymástól tartalmát, kulturális kontextusát és kiállítás-történetét tekintve. Az alkotók azonban mindegyik esetben a médiaformákra épülő sajátos etnográfikus „kronotoposzok”¹ egyedi kulturális

zés speciális konnotációját talán úgy lehetne visszaadni: „szövevény”. Ahogyan a fordítók a könyv előszavában, a fenti helyen írják, éppen az ezen alternatívák által előhívott hétköznapi asszociációkat szeretnék volna kikerülni: a *convolute* kifejezés elsöre furcsának tűnhet, de „Benjamin projektje és tagolási elve is az”, és amellet, hogy formájában közel áll a német eredetihez, ezt találták „a legprecízebb és legbeszédesebb kifejezés[nek] a »jegyzetek és anyagok« sokrétűen összekapcsolódó gyűjteményének megnevezésére”. *ibid.* – A ford.]

panorámáit tárják elének. A fejezetben előforduló témák között szerepel a médiaarcheológia, a fiziognómia, valamint Aby Warburg, melyek mindegyike fontos pontokon kapcsolódik Benjaminhoz és az ő nyelvvel, emlékezettel és a reprezentációs technológiákkal kapcsolatos gondolati hálóihoz.

A fantazmagória¹ és a klasszikus film közötti összehasonlítás az 5. fejezetben inkább a két koncepció egymásra vetítése, ami egyúttal a kétfajta álmvilág lerombolását és szét-tördelését is jelenti. A *The Clock*, a *Kristall* (Christoph Girardet – Matthias Müller, 2006) és a *Phoenix Tapes* (Christoph Girardet – Matthias Müller, 1999) elemzésein keresztül a két képi szféra közötti párhuzamok kritikai formában bukkanak felszínre. A fejezetben emellett a cinefilia egy kritikai módja mellett is érvelek, egy további analógiát végiggondolva a melodráma és a barokk dráma között, ahogyan utóbbit Benjamin A német szomorújáték eredetében konceptualizálta. A melodráma az archivologikus filmkritika fontos kategóriájaként lép elő, a gesztusokra, érzelmekre és „kettős artikulációra” való támaszkodása miatt. A melodramatikus kép szoroson kapcsolódik a filmet „giccseknek” és „melengetésnek” tekintő benjamini felfogáshoz. Ezzel egyidejűleg a melodramai képek erősen performatívak, amint a médiatörténet színpadára állítják melankolikus és vágykifejező gesztusaikat.

A 6. fejezet a *found footage* filmkészítés egy kanonikus példájához, Joseph Cornell *Rose Hobart*jához (1936) tér vissza, hogy az archivológia és az archivumi sztár aurájának fogalmai mentén értékelje újra. A gender kérdése közvetlenül kapcsolódik a fantazmagóriát körbejáró előző fejezethez, az archivumból való felébresztés és a genderpolitika eltérítése pedig különösen fontos kérdéssé válik a klasszikus film kontextusában. A fejezet, Laura Mulvey, Domietta Torlasco és Agnès Varda nyomdokain, egy olyan eretnek archivologikus gyakorlat mellett érvel, amelynek révén a női nézők és a filmtörténetet benépesítő nők akár szellemekként is hozzáférhetnek a felébresztés kritikai eszközeihez. Benjamin antropológiai materializmusát gondol-

lom itt tovább, mint azon koncepciót, amelynek mentén a nők helyzetéről beszél forradalmi Párizs-történetében. Végezetül a *The Three Disappearances of Soad Hosni* kerül terítékre, mint az archivológia egy olyan példája, mely egy újabb archivumi sztárt, a színésznő Soad Hosnit ébreszti fel az interaktív nézőség egy új módjába.

Walter Benjamin: Kiánsi és emlékezni**

A nyelv félreérthetetlenül világossá tette, hogy az emlékezet a múlt megismerésének nem eszköze, hanem inkább médiuma. Médiuma a megélt dolgoknak, éppúgy, ahogyan a föld az a médium, amelyben ősi városok vannak eltemetve. Aki saját eltemetett múltjához igyekszik hozzáférni, úgy kell viselkednie, akár az ásatást végző embernek. Mindenekelőtt nem szabad félnie attól, hogy újra és újra visszatérjen ugyanahhoz a tárgyhoz; hogy szétszórja, ahogyan a földet szórják szét, hogy megforgassa, ahogyan a földet forgatják meg. Hiszen a „tárgy” maga nem több a földrétegeknél, amelyek csak a legmódszeresebb vizsgálat előtt fedik fel azokat a titkaikat, amelyekért ánsi érdemes; a képeket, amelyek megfosztva minden korábbi asszociációtól, kincsként pihennek későbbi meglátásnak józan helyiségeiben – akár a torzók egy gyűjtő galériájában. Az ásatásokat kétségtelenül hasznos módszeresen megtervezni. De nem kevésbé elengedhetetlen az óvatos próbálkozás az ásóval a sötét agyagban. És az, aki pusztán leltárba veszi a leleteit, miközben elfelejti meghatározni a pontos helyet, ahol az ősi kincsek találhatóak felhalmozva a jelen földjében, megfosztja magát a legnagyobb jutalomtól. E tekintetben az autentikus emlékek számára sokkal kevésbé fontos, hogy a kutató beszámoljon róluk, mintsem hogy megjelölje, meglehetősen pontosan, a helyet, ahol a birtokába jutottak. A legszorosabb értelemben vett epikus és rapszodikus, valódi emlékezetnek ezért képet kell adnia az emlékező személyéről is, hasonlóan ahhoz, ahogyan egy jó régészeti beszámoló nem csupán azokról a földrétegekről informál minket, ahonnan a leletei származnak, hanem leírást ad azokról a rétegekről is, amelyeken először keresztül kellett törni.

Andorka György fordítása

i. Eredetileg Mihail Bahtyin fogalma, amely alatt tér és idő jelölőinek szétválaszthatatlanul összefonódó, az egyes elbeszélő műfajokra egyedi módon jellemző konfigurációit érti – cf. Bahtyin, Mihail: A tér és az idő a regényben. In: *A szó esztétikája*. (trans. Könczöl Csaba) Budapest: Gondolat, 1976. pp. 257–302. [– A ford.]

j. Szellemeket, démonokat és más horrorisztikus figurákat megjelenítő, a berendezéseket jellemzően háttérvetítés alkalmazásával elrejtő laterna magica előadások, amelyek a 18. század végétől váltak népszerűvé. [– A ford.]

** A fordítás alapja: Benjamin, Walter: Excavation and Memory. In: Jennings, Michael W. – Eiland, Howard – Smith, Gary (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 2: 1927–1934*. (trans. Rodney Livingstone et. al.) Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1999. p. 576.

Pócsik Andrea

Az archiviológus Forgács Az „elmélyült” nézés lehetősége

Bevezetés

Forgács Péter filmrendező, videóművész műveihez egy újabb értelmezési keret megteremtését kínálja fel a *Metropolis* folyóirat jelen tematikus száma, amelyet a szerkesztők az archívhasználat mozgékony módzatainak és kortárs elméleteinek szenteltek. Munkáival sokan foglalkoztak, jómagam is többször, többféle aspektusban (kiállítás- és könyvrecenziókban, konferencia-előadásokban, tananyagként¹), de mindvégig volt egy erőteljes hiányérzetem. Hadd kezdjem épp ezért egyfajta leltárral ezt a tanulmányt, hogy lássuk (az életmű-kronológia mentén, ám a teljesség igénye nélkül) azokat a főbb megközelítéseket, kontextusokat, amelyekkel műveit elemezték, s amelyekben azokat itthon és külföldön elhelyezték.

Az első, főleg a Balázs Béla Stúdióhoz köthető kísérleti filmeket a *Privát Magyarország*-sorozat követte 1988-ban, amelynek darabjait eleinte csak külföldi fesztiválok díjazták, az első elismerést majd egy évtized múlva *Az örvény* (1996) kapta az 1997-es Magyar Filmszemlén. Az ezt követő években párhuzamosan érkeztek a sikerek, magyar filmszemledíjak, bár kétségkívül a nemzetközi rang, amit a Forgács-életmű máig legismertebb, legtöbbet hivatkozott darabjai (*Bartos család*, 1988; *A Maelstrom*, 1997; *Dunai exodus*, 1998) kivívtak, példa nélküli a magyar dokumentum- és kísérleti filmkészítésben. A különböző ösztöndí-

jak újabb kutatási és alkotási lehetőséget hoztak, így született meg a spanyol polgárháborút feldolgozó *El Perro Negro* (2005); az osztrák Természettudományi Múzeumban lappangó náci antropológiai anyagot óriási installációvá alakító *Col Tempo – A W. Projekt* (Ernst Múzeum, 2009; 53. Velencei Biennálé, Magyar Pavillon, 2010), a *Német egység a Balatonnál* (Berlin, Dortmund, Cottbus, 2010; Balatonfüred, 2011), *Looming Fire – Stories from the Dutch Indies* (Amszterdam, Hága, 2013). Külön kiemelem a Los Angeles-i Getty Research Institute-ban a *Dunai Exodus* alapján készült Internet-könyvtárat (The Labyrinth Project, 2002) és installációt, amelyet világszerte összesen tizenhárom nemzetközi hírű múzeumban, köztük a budapesti Ludwigban állítottak ki (2002 és 2009 között).

Hogy mi is az oka Forgács külföldi népszerűségének, arra többféle választ kapunk az alapján a tanulmánykötet alapján, amelyet 2011-ben a *Visible Evidence* című, dokumentumfilméletműveket feldolgozó sorozatban két kiváló dokumentumfilm-teoretikus, Bill Nichols és Michael Renov szerkesztettek.² A különböző hátterű, de főleg film-történettel és filmelmélettel foglalkozó neves szerzők behatóan elemzik Forgács történelemszemléletét, időkezelését, formai eljárását, zenehasználatát.

A Forgács-művek magyarországi recepciótörténete különösen alakult. Filmjei valójában a nagy fesztiválsikerek éveiben kaptak némi figyelmet.³ A *Metropolis* folyó-

1 Fontosabb írásaim Forgács-művekről: Pócsik Andrea: „Látom, hogy nézek”. Forgács Péter: *Col Tempo. Filmkultúra* online, <https://filmkultura.hu/archiv/keptar/cikkep/coltempo.pps> (utolsó letöltés: 2020. 10. 31.); Pócsik Andrea: Az „ellenőrzött szabadság” színei, hangjai, ízei, illatai. *Német egység a Balatonon – egy európai történet. Pannonthalmi Szemle* (2010) no. 4. pp. 117–123.; Pócsik Andrea: A Capa Központ három T-je. *Tranzit.blog*. <http://tranzitblog.hu/a-capa-kozpont-harom-t-je/> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 14.).

2 Nichols, Bill – Renov, Michael: *Cinema’s Alchemist. The Films of Péter Forgács*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. A kötetről írtam egy rövidebb és egy hosszabb recenziót, lásd: *Kötet egy világhírű magyar „filmalkímistáról”*. *Élet és Irodalom* (2012. okt. 31.) p. 20.; illetve: *Alkímista, antropológus, archeológus. Socio.hu* (2013). no. 1. pp. 90–95. http://socio.hu/uploads/files/2013_19pocsik.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2020. 01. 17.).

3 Stóhr Lóránt nemrégiben megjelent könyvében, amelyet a magyar dokumentumfilm-készítésben zajló paradigmaváltásnak szentelt, hosszan ír erről a több okra visszavezethető hiányról. Ő mellett érvel, hogy Forgácsot nemzetközi filmes sikerei ellenére képzőmű-

irat 1999-es nyári számának tematikus összeállításában közölt magyar szerzőktől tanulmányokat, filmográfiát és Forgács munkáiról összeállított válogatott bibliográfiát.⁴ (Az összegyűjtött irodalmak között közel annyi külföldi írás szerepel, mint ahány magyar, ráadásul ez utóbbiak jelentős hányada beszélgetés az alkotóval.) A későbbiekben azonban már csak kiállítási katalógusokban találkozhattunk mélyebb elemzésekkel, főleg művészettörténetesek tollából.⁵ Ritka kivétel Strausz László tanulmánya a *Dunai exodus*ról, amelyben a posztkolonialista elméleti háttérre épülő megközelítés tartalmas filmformanyelvi vizsgálattal párosul.⁶ (Következtetései a későbbiekben még visszatérek.)

Tanulmányomban nem ennek a hiánynak a pótlását kísérlem meg, természetesen szerénytelenség lenne erre vállalkozni, mindössze egy olyan aspektust keresek, amely nemcsak a Forgács-művekhez vihet közelebb, hanem magyarázatot is ad a magyarországi recepciótörténet szegénységére. Ennek okait én ugyanis inkább az emlékezetkultúránk problémás működésében látom.

Jelentéstulajdonítások, „világító filmrészletek”

Azonkívül, hogy Forgácsot konkrét munkakapcsolat is fűzte egy alkalommal Nádas Péterhez (*Saját halál. Nádas Péter könyve alapján*, 2007), látásmódjukban is vannak közös vonások.⁷ Nádas életrajzi regénye (*Világító részletek*,

2015) traumatikus emlékek kollázsa, rendhagyó memoár. Forgács Péter a közelmúltban használta először egy nagyobb installációban alapanyagként saját, személyes emlékeit: a felidézés oka nem kevésbé traumatikus, módja is szokatlan. A Capa Központban 2016-ban a *Jelentés* című kiállításon két másik kortárs művésszel együtt (Esterházy Marcell: *Jelentésetolás*, Gerhes Gábor: *Jelentésfelügyelet*, kurátor: Mucsi Emese) állított ki fotókat, dokumentumokat és videókat.⁸ Az installációnak a *Jelentéstulajdonítás* címet adta, ami egyfelől utalás a fiatal művészként őt ért Bódy Gábor-hatásra, másfelől egy kirívóan személyes kontextusba helyezése a filmnyelvi kísérletezésnek. Forgács megkísérli művészileg, „mediatizálással” feldolgozni a nem sokkal korábban tudomására jutott tényt, miszerint anyja, Avi-Saul Bruria az 1975 és 1985 közötti időszakban titkos hírszerzőként működött, zsidó kapcsolatait és héber nyelvtudását használva jelentéseket írt, fordított a Belügyminisztériumnak. Mindezt azokban az években, amikor Forgács már a Balázs Béla Stúdióban tevékenykedett, abban az ellenkulturális közegben, amely számára iskolát, műhelyt és közösséget jelentett. A Maurer Dóra által kezdeményezett K/3-as csoportban (Közművelődési Komplex Kutatások) készítette el *Idea* címmel azt a munkáját, amelyben a „Bódy Gábor által felvetett visszacsatolás és késleltetés technikáit vizsgálta” – olvashatjuk Mucsi Emese kurátor tanulmányában. „1985-ben a Spinoza rükverc című filmjével együtt – melyben szintén alkalmazta ezt a két technikát – 16 mm-es filmre nagyította és előmontírozta az anyagot. Forgácsot legközelebb a 'Pápainé-drájj' terelte e nyersanyag

vészként tartotta számon a filmes szakma. Alighanem igaza van, ám véleményem szerint a kérdés ennél összetettebb. Lásd: Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmekben*. Budapest: Gondolat, 2019. Ugyancsak kitér erre a kérdésre néhány gondolat erejéig Forgách András is, az 1999-es *Metropolis*ban megjelent tanulmányában. Bár ő a Forgács Péter filmrendezőként való elismeréséről szóló vitát épphogy „elhalkulónak” írja le, s leszögezi „mindegy miként nevezzük, legyen filmrendező, a forma él.” Forgách András: Zárt kertek pusztulása. Forgács Péter és a film. *Metropolis* (1999 nyár) no. 2. pp. 58–76.

4 Pszichoanalízis és filmelmélet / Forgács Péter. *Metropolis* (1999. nyár) no. 2.

5 Rényi András (szerk.): *Col Tempo. A W. Projekt. Forgács Péter installációja*. Katalógus. Budapest: Műcsarnok Nonprofit Kft., é.n. <http://www.coltempo.hu/katalogus.html> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 10. 16.); Mucsi Emese (szerk.): *Jelentés. Esterházy Marcell: Jelentésetolás, Forgács Péter: Jelentéstulajdonítás, Gerhes Gábor: Jelentésfelügyelet*. Budapest: Robert Capa Nonprofit Kft., 2015.

6 Strausz, László: On the River: History as a Palimpsestic Narrative in *The Danube Exodus. Film-Philosophy*. (2011) no. 1. pp. 100–117. <http://www.film-philosophy.com/index.php/fp/article/view/110/784> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 10. 16.)

7 Hasonló elgondolásból indul ki Bán Zsófia elemzése ebben a tanulmányban: Bán, Zsófia: 2W: Párhuzamos tekintetek. A *W-fejezet (Nádas Péter)* és a *W-projekt (Forgács Péter)*. In: Uő.: *Turul és dinó. Jelenetek a képek életéből. Esszék, tanulmányok, kritikák*. Budapest: Magvető, 2016. pp. 133–161. és pp. 161–181.

8 <https://capacenter.hu/kiallitasok/jelentes/> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 04.)

újraértelmezése és befejezése felé, ugyanis a Kafka-szöveget citáló szereplők között ott ült édesanyja is, a film készítésének dátuma pedig az 1975–1985 közötti időszakra, azaz 'Pápa-iné' ügynöki tevékenységének periódusára esett. A nyolcvanas években létrehozott képspirált tehát 2015-ben tovább rétegelte: a filmet digitalizálta, majd felszámolta az anyag időrendjét, elemeire szedte, és egy új koncepció szerint komponálta össze a különböző években forgatott filmrészleteket. Forgács a felvétel újrakeverésével az *Idea* (és így a *Tudok én is nevetni*) alapját képező Kafka-szöveg linearitását is megtöri, amivel egyrésztől különböző Kafka-olvasatokat hozott létre. Másrészt a videómunkában egymásra rétegzett kép- és hangsvávok így egy folyton ismétlődő, sajátos kép-hang kánont alkotnak, és egy olyan vágyott állapotot tükröznek, amelyben a gyermek több ízben átnézhet (a még vele várandós) édesanyjára.⁹

A kiállítás másik terében Forgács egy óriási „időszönyeget” hozott létre a korszak személyes emlékeiből: fotókból, dokumentumokból (melyhez felhasználta többek között Bódy Gábor ügynöki jelentésének szövegét is). A vízszintesen futó kronológiát különböző aspektusokból kiválogatott „rekordok” egymásra rétegzésével gazdagította. Ezáltal a szönyeg mintázata kialakult, ám mégis a látogatói mozgás és tekintet állítja össze a képet.

Ez a személyes múltfeldolgozás egy egyoldalú, késleltetett szembenézési folyamat, egy olyan vizuális memoár, amelynek a létrehozására az alkotót egy már megszűnt diktatúra utáni történelmi helyzet, az iratok véletlenszerű előkerülése készítette: a beszerzett anya kettős élete fölötti morális töprengés vagy vívódás megkésétt, annak halála utáni lehetősége, pontosabban lehetetlensége. Ez kizárja ugyanis a leginkább érintett személy válaszainak megismerését. Amit azonban ez a mediatizált jelenlét létrehoz, az egy érzéki valóság, egy kísérteties élmény (melynek egyébként szerves hozzátartozója a testvérbáty, Forgách András 2015-ös *Élő kötet nem marad* című, az anya történetét feldolgozó regényének a kiállításra időzített bemutatója) – a tudás és az adott időszakra jellemző nemtudás közötti átjárásban Avi-Saul Bruria segíti fiait, s velük együtt a nézőt-olvasót is.

Ennek az érzéki valóságnak, a letűnt történelmi korszak és a jelen közötti átjárás megteremtése minden archívfelhasználás essenciája. Az experimentális filmes eszközök használata pedig a megfelelő távolság és az intellektuális befogadási feltételek kialakításának záloga. Ezt a helyzetet súlyosbítja, egyszersmind az élményt mélyíti az a tény, hogy a felvételeken látható személyek többnyire tragikus történelmi tapasztalatokkal (háború, deportálás, diktatúra) bírnak. A talált képek, a családi archívumok darabjainak újrafelhasználása (újranezése) során hasonló folyamat játszódik le, mint amit Nadas Péter kivételes írásmódja eredményez. A pontos emlékek felidézésének erőfeszítése mindvégig részleges eredménnyel kecsegtet bennünket: nem tudhatjuk, valóban úgy, egyáltalán valóban ott és az történet-e. Nadas ezért kezd lázas nyomozásba, ez a lüktetés kíséri végig az elbeszélő-émlékező történeteit, tartja ébren az olvasói figyelmet, annak ellenére, hogy az egyes események állandóan elágaznak, szereplőik eltűnnek, helyüket újak, idegenek foglalják el. Az archív dokumentumfilm felvételeken hasonló a helyzet (különösen a külső helyszíneken való forgatásokon): az ismerős alakok környezete folyton változik, újabb és újabb tárgyak, figurák tűnnek fel, akik és amik között a néző kapcsolatot teremt. Bizonyos részletek „világlanak”, a nézőből kiváltak egy „érzetet”, miközben a környezet látványa hol pontosítja (mert akarva-akaratlan láttatja), hol épp elhomályosítja (mert hiszen nem képes mindent megmutatni) a vonatkozó ismereteket.¹⁰ Nézzük, milyen filmes eszközökkel „tulajdonít jelentést” Forgács Péter a „világoló részleteknek”.

A Forgács Péter-i archivológia

Arról a fontos filmtörténeti tényről, hogy hogyan hatott Forgács Péterre Bódy Gábor és Tímár Péter formai kísérlete, a *Privát történelem* (1978), majd a hatás alól némiképp felszabadulva miképp alakította ki saját archívfelhasználási eljárásait, új alkotói megközelítését, már sok helyen

9 Mucsi: *Jelentés*. p. 52.

10 Clifford Geertz antropológus épp ezért a filmet (az antropológiai íráshoz képest) „elmosódott műfajnak” nevezte. Lásd: Geertz, Clifford: *Blurred Genres: the refiguration of social thought*. *The American Scholar* 49 (1980) no. 2. pp. 165–179. [Magyarul: Geertz, Clifford: *Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás felé*. In: Uő.: *Az értelmezés hatalma*. (trans. Kovács Éva) Budapest: Osiris Kiadó, 2001.]



A Maelstrom

esett szó.¹¹ Legutóbb a Romakép Műhelyben 2019-ben elemezhettük ezt a kérdést, amikor Bódy munkáját és a *Privát Magyarország* első részét, a *Bartos családot* egymás után, az alkotó jelenlétében volt alkalmunk látni.¹²

A két film elkészítése között egy évtized telt el, s épp ez az az időszak, amikor a dokumentumfilmnek a történelemhez való viszonyában erőteljes változások zajlottak. Stóhr Lóránt a kortárs dokumentumfilmben zajló paradigmaváltást elemezve (amelyben a személyesség, a jelenlét és a performativitás erőteljessé válik) részletesen kitér a traumafeldolgozás módjaira. Itt Thomas Elsaesser nyomán kiemeli, hogy a trauma egy olyan mediális konstrukcióvá vált, amellyel az egyén „beírja magát a média-emlékezetbe”¹³. A huszadik század meghatározó kollektív traumája a holokauszt lett, a történelmi hősök helyét az áldozatok foglalták el.

Az oral history jellegű történelmi filmeket (amelyek már az 1960-as évektől kezdve készültek, bár maga a műfaj mint történelmi forrás, a nyolcvanas években vált népszerűvé) 1990-től felváltották az archív anyagokat felhasználó filmek, ám ez nem visszatérést jelentett a hatvanas évek előtti archív anyagokra épülő, mindentudó narrátori szöveggel ellátott munkákhoz, tehetjük hozzá. Ellenkezőleg: főleg amatőrfilmeket, családi archívumokat újrafelhasználó, gyakran experimentális és merőben más megközelítést alkalmazó, kontextust létrehozó filmek készültek.

Catherine Russell közelmúltban megjelent munkája az archívfelhasználásnak a filmtörténetben és kortárs filmes, művészi gyakorlatban (képzőművészeti installációkban) betöltött szerepét egészen új megközelítésben vizsgálja.¹⁴ Amint könyve címében is jelzi, Walter Benjamin gondolataira, történelemszemléletére alapozza elemzéseit.

11 A már említett *Metropolis*-összeállításban Forgács András érinti, Muhi Klára tanulmánya részletesen elemzi a különbségeket. Lásd: Forgács: *Zárt kertek pusztulása*. pp. 58–59.; Muhi Klára: A talált képek vonzásában. *Metropolis* (1999 nyár) no. 2. pp. 77–91.

12 Forgács Péter közlése szerint a két filmet még soha nem vetítették egymás után. A vetítés után az alkotóval és velem Petri-Lukács Simon beszélgetett. A beszélgetés megtekinthető a Romakép Műhely Youtube-csatornáján: <https://www.youtube.com/watch?v=4z76PpOSLqM> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 10. 16.)

13 Stóhr: *Személyesség, jelenlét, narrativitás*. p. 179.

14 Russell, Catherine: *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham – London: Duke University Press, 2018.

Ő ugyanis „egy archívumalapú kritikai módszerben gondolkodott, és az archeológiát többnyire a kulturális emlékezet műlékonyságának és üledékességének metaforájaként gondolta el”.¹⁵ Russell abból az alapvetésből indul ki, hogy a filmarchívum többé nem filmek tárolására, megőrzésére szolgáló hely, hanem egy átalakult, kiterjesztett, újragondolt „képbank” (*image bank*), amelyből a kulturális emlékezetünk táplálkozik.¹⁶ (Forgács Péter 1983-ban Bán Andrásal közösen létrehozta a Privát Fotó és Film Alapítvány óriási gyűjteményét, ahol amatőr felvételeket rendszereztek, katalogizáltak. Művei nagyrészt ezekből a munkákból építkeztek.)

Russell Walter Benjamin kultúraelméletét legfőképp két szempontból tartja alkalmasnak a huszonegyedik század képi kultúrájának, azon belül az újrafelhasználásnak, a művészi kisajátításnak a megközelítésére: a nemlineáris, szenvedélyesen képekre alapozott historiográfia és a mindenkor alkotónak tulajdonított elkötelezettség, kritikai attitűd miatt.¹⁷ Mindezek alapján az archivológiát a benjamin kultúraelméletből származtatható kritikai módszerként definiálja, amely a képbank remixelésének, újrafelhasználásának és újraformázásának gyakorlatait értékes szempontokkal teszi megközelíthetővé. Russell Thomas Elsaessert idézi, aki szerint „amikor az utómunka alapértelmezett értékévé válik, megváltozik a film logikája és ontológiája”, és aki ezt a fajta képkészítést a „természeti források kiaknázásához hasonlítja”. Elsaesser fenntartásait is megfogalmazza a dolog etikai aspektusára vonatkozóan, s leszögezi, ez a gyakorlat egészen új dimenziókat nyit. Walter Benjamin kultúrpolitikája pedig megfelelő ahhoz, hogy eligazodjunk bennük, teszi hozzá Russell. Ezután Jacques Derridára utal, aki másképp közelítette meg az „archívumlátat”, az archívumkutatás társadalmi gyakorlatát: számára ez a forrásanyag fragmentálásával, pusztításával volt egyenlő. Michel Foucault ellenben érintőlegesen foglalkozott az archivológia gondolatával: hiszen a tudás

archeológiájaként működő archívum az ő felfogásában „minden diszkurzív gyakorlat alapja”. Az „idő szegélyén” helyezkedik el, ezért kulcsszerepet játszik a média archivológiájának és a historicitás szakadozott határvonalainak kialakításában, foglalja össze Russell ugyanott.¹⁸

Bár Benjamin maga soha nem használta az archivológia fogalmát, Russell felidézi, hogy egyik írástörredékében leszögezi, „az emlékezet maga is egyfajta médium lehet”. Az archeológiai folyamathoz hasonlítja, amelyben a „legnagobb jutalom” a múlt és jelen közötti megfelelés. Az átört archeológiai rétegek a rég elveszett titkok feltárásával olyan képeket hívnak elő, amelyek „megfosztva minden korábbi asszociációtól, kincsként pihennek későbbi meglátásaink jözan helyiségeiben”. Az emlékezet mindaddig pusztán egy médium, amíg tapasztalatunk része, a mozgókép viszont épp ennek a tapasztalatnak az újralesztését képes előidézni.¹⁹

Ez az utóbbi gondolat bonyolult filmelméleti, filmesztetikai kérdéseket vet fel, amelyeket Russell a későbbiekben nem Forgács-művek, hanem egyéb kiváló archívumfelhasználói művészi gyakorlatok segítségével elemmez. Forgácsot épp a következő, *Az élő archívum* című alfejezetben említi, a kontextus igencsak figyelemre méltó. „Habár az archívum kétségkívül gyakran ihlet egyfajta melankolikus érzékenységet, az olyan filmek, mint az *A Maelstrom (1997) a múlt romjai közt fellelhető újfajta jelentésekre és történelmekre ébresztenek rá.*”²⁰ Russell Jan Verwoertet idézi, aki szerint Forgács a kisajátítás új művészetét oly módon műveli, hogy hozzájárul a sokszorosan összetett történelmi narratívák létrehozásához: ezek a hidegháború időszakában elérhetetlenek voltak, hiszen az uralkodó elbeszélések eltakarták őket.²¹ De miképpen lehet alkalmassá tenni családi felvételeket, amatőr filmeket történelmi elbeszélések megteremtésére, s még inkább, azok művészi közvetítésével ideális befogadási módok előidézésére?

15 *ibid.* p. 2.

16 *ibid.*

17 *ibid.* pp. 5–9.

18 *ibid.* p. 12. [Magyarul: Russell, Catherine: Bevezetés az archivológiába. (trans. Andorka György) *Metropolis* (2020). no. 1. pp. 8–25. loc. cit. p. 9.]

19 Russell: Bevezetés az archivológiába. p. 9.

20 *ibid.* p. 9.

21 *ibid.* p. 10.

Az archivológia és az elmélyült nézői pozíció

Forgács Péter az újrafelhasználás számtalan különböző művészi gyakorlata között (a több mint harmincéves munkásságában természetesen számos variáns, a nyersanyaghoz, a koncepcióhoz illő forma és megközelítés létrehozásával) kidolgozott egy egyéni stílust. Ez eszközeiben ugyan nem tér el más, kísérleti dokumentumfilmes kisajátítástól, eredményét tekintve azonban magán viseli a szerző kézjegyét. Kissé rendhagyó módon a lassítás, a kimerevítés, az osztott képmező, a feliratok és nem utolsósorban a meditatív hang- és zenehasználat eljárásait itt nem filmrészletek elemzésével fogom bemutatni, hanem azok általános működésmódjára, lehetséges hatásaira összpontosítok egy nemrégiben megjelent elmélet segítségével. Laura Mulvey *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image* című könyvében egy különleges nézőpontból veti fel a film történetiségét, a befogadás „akkor” és „most”-ja közötti különbséget. A „lassított film” fogalmát két szinten vizsgálja: a filmek időkezelésében rejlő és a valóságos lassítást. „Laza párhuzamot lehet vonni Freud késleltetett-cselekmény-fogalmával (Nachträglichkeit): a tudatalatti bizonyos tapasztalatot rögzít, míg annak traumatikus hatását csak egy másik, később hozzátársított esemény hívja elő. (...) A filmnek (miképp a fotónak) kitüntetett kapcsolata van az idővel, megőrzi azt a pillanatot, amelyben a képet rögzítette, beleíródik a múlt ábrázolásába a soha nem látott valóság. Ily módon, ha úgy tetszik, ez a raktározó funkció a tudat által elveszített pillanatnak a tudattalanban hagyott emlékéhez hasonlítható. Mindkettő az indexikus jel tulajdonságait viseli, a trauma vagy a fény jelét, és mindkettő az időben visszatekintve fejthető meg.”²²

A könyv valójában erről a „visszafejthetőségről” szól. Bár Mulvey nem az újrajátszás során lassított, kimerevített, ismételt felvétel hatását elemzi, hanem a korszak technológiája kínálta lehetőséget, a filmek különböző indíttatásból történő újranézésének „következményeit”. Az ily módon életre kelő elmélyült nézőt (*pensive spectator*)

megkülönbözteti a voyeurisztikus, birtokló nézőtől (*possessive spectator*). (Mulvey ontológiai fejtegetésében az előbbi attitűdöt tekinti a filmkészítői szenvedély alapjának: a vágoasztalon végzett műveletek, a mozgás irányának, ritmusának megváltoztatása, a kimerevítés olyan játékos varázslat, amelyet más médium nem tesz lehetővé.) Ezek a műveletek vezetnek ahhoz, hogy a fotográfiához hasonlóan a mozgókép láttán is birtokába jusson a néző a *studium* („az általános kulturális érdeklődést kiváltó képmező”) megfigyelése mellett „az ezen meglepetésszerűen átcikázó” *punctum*nak.²³ „A mozdulatlanság mozgássá másul, amely összeolvad a narratív idő regiszterével, hogy aztán újra szét-töredezzon, visszatérve a pillanatképhez és az index regiszteréhez. Nemcsak a fotografikus index kísérteties tulajdonságai maradnak fenn, hanem egy olyan akut érzet is kialakul, hogy az idő nem ragadható meg, ám a filmben »az életet megkettőző idő« annál is világosabban a halál fuvaltatát magán viselve tér vissza.”²⁴

Úgy gondolom, hogy amint az archívum kulturális emlékezetünk tárházává válik, úgy az archívfelhasználással való kísérletezés is létrehozza azt a formát, amely bár, ha különféle stílusalakzatokkal, a múltfeldolgozás mozgóképi, filmnyelvi alapjait rakja le.

A Forgács-filmek empátikus nézői és új emlékezeti közösségei

A forgácsi poétika mottója lehetne az alkotó első filmjének címe: *Látom, hogy nézek* (1978). Az archív felvételek újrendezése a tekintet megkettőződését feltételezi: az alkotó egyszerre azonosul és távolítja el magát a nyersanyag készítőjétől. A gondos kutatások, az eredeti szerző lezármazottjaival készített oral history anyagok nemcsak olyan többlettudás birtokába juttatják, mely a történelmi és antropológiai kontextus megteremtéséhez szükséges, hanem érzékenyítik is. Ehhez az érzékenységhez keresi, találja meg a formát, amellyel az közvetíthetővé válik a

22 Mulvey, Laura: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006. pp. 8–9. [saját fordítás – P. A.]

23 Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a Fotográfiáról*. (trans. Ferch Magda). Budapest: Európa Kiadó, 1985.

24 Mulvey: *Death 24x a Second*. p. 196. [saját fordítás – P. A.]



Dunai exodus

néző felé: feladata nem kevesebb, minthogy az első tekintet (az eredetit, a kameráét) összekapcsolja a mindenkori nézőével saját, második tekintetén keresztül a vágás folyamán.²⁵ A jelen enyészpontjából teremt rálátási lehetőséget a múltbeli eseményekre, miközben folyamatosan reflektál saját alkotói pozíciójára, s így a közbeeső távolságra.

Strausz László a fent említett tanulmányában ezt az eljárást egy palimpszesztikus elbeszélés létrehozásaként értékeli a *Dunai exodus* című filmben. Ez az alkotása szinte allegóriája lehetne a forgácsi archivológiának, hiszen a filmben felhasznált felvételek a traumafeldolgozás szempontjából is kivételesek. Andrásovits kapitány sétahajójának két irányú mozgása, a pozsonyi zsidó lakosok kimenekítése a második világháború kitörése előtt a Fekete-tengerhez, hogy onnan eljuthassanak Palesztínába, majd a besszarábiai kitelepített németek szállítása Németországba (hogy aztán besorozzák őket a Wehrmachtba). Ez korántsem az áldozatiság relativizálása, egyszerűen ugyanannak az amatőr-film-készítőnek a felvételei alapján a többszörösen áldozattá válás párhuzamos, egymásra rétegződő narratíváinak a mozgóképi ábrázolása. Russell

a fenti művében utal rá, hogy a posztmodern kor utáni archív alapú művészetek újragondolásának egyik legfontosabb felismerése az volt, hogy az archív képek nem egyszerűen a történelmi tapasztalatok reprezentációi, hanem azok helyettesei.²⁶ Strausz a különféle nézőpontok megteremtésének filmes eljárásait kimerítően elemezve, a palimpszesztikus elbeszélésmódot posztkolonialista értelmezési keretbe helyezve írja: „A történetelbeszélő autoritás dekonstrukciója a jelenkori Közép-Kelet-Európa kontextusában politikailag jelentős, mivel a régió nemrég éledt újjá a kommunista diktatúra után. Azzal, hogy Forgács a történelmi szubjektum retorikájában meglévő folyamatos hasadást feltárja, aláássa a nemzeti történelem egy kizárólagos enyészpontból való elbeszélésének elméleti lehetőségét.”²⁷

A legfrissebb emlékezet- és traumakutatásokban találkozhatunk az emlékezetközvetítés új, „empatikus módjával”, amely a néző és az áldozatok közötti távolság és új kapcsolódási lehetőség megteremtését teszi lehetővé. Marianne Hirsch és Aleida Assmann „utóemlékezeti kultúránkat” az emlékek folyamatos medializálásával jellemzik, s hangsúlyozzák, ebben a talált filmek

25 A Bódy Gábor és mások (pl. Erdély Miklós) által alkalmazott eljárásról Muhi Klára írt részletesen a fent idézett tanulmányában. Muhi: A talált képek vonzásában. pp. 83–86.

26 Russell: *Bevezetés az archivológiába*. p. 11.

27 Strausz: *On the River*. p. 116. [saját fordítás – P. A.]

és lassított feldolgozásuk kivételes fontossággal bír. Így jöhetnek létre azok az „új emlékezeti közösségek”, amelyek a történelmi kollektív traumák újraértelmezésével képesek formálni identitásukat.²⁸ Assmann a rothbergi „összekapcsolt emlékezetekből” indul ki, amikor is a különböző nemzetek egymás múltbeli traumáinak megismerésével válnak empatikussá, szolidárisná: „A másik fél traumatikus emlékeinek a saját emlékezetbe való integrálása révén felbomlanak a nemzeteken belül létrejött egységes emlékezeti konstrukciók határai.” Mindez azt is eredményezheti, hogy kialakul az a dialogikus emlékezet, amely során áldozatok és tettesek szempontjai kölcsönös elismerésre kerülnek.²⁹

Bódy Gábor a hetvenes évek végén az esztétika szónak az eredeti jelentéséhez való visszatérést hangsúlyozta, ami az érzékelésre vonatkozik.³⁰ Olvasmányaimban más összefüggésekben sorra előkerülnek esztétika és érzékelés kapcsolatai, érthető módon egyértelműen politikai kontextusban. (Mellesleg Bódy forradalmi gondolkodásmódja egyfajta politikai művészetként értelmezhető, különösen jelen korunkból visszatekintve rá.) Jacques Ranciere a politika és esztétika kapcsolatának

újrágondolását sürgető kötetében részletesen foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy az „észlelhető, az érzékelhető” különválasztása egyet jelent annak a tér/idő kapcsolatnak az elkülönítésével, felbontásával, amely a különféle gyakorlatokat, a láthatóság és megértés formáit összeköti. Azok, akik osztoznak ezekben a látásmódokban, egyazon „érzékelő közösség” tagjai.³¹

Egy másik, kissé távolinak tűnő, ám valójában meglehetősen közeli értelmezés a dekolonizáció kritikai elméletében bukkan fel. Hornyik Sándor egyik írásában utal egy argentin filozófus, Walter Mignolo és Rolando Vázquez mexikói társadalomtudós gondolataira, akik a szó írásképeinek megváltoztatásával (aestheSis) is jelzik ezt a váltást. Így foglalja össze törekvésüket: „...el akarunk határolódni az európai, lényegében a kanti esztétika koncepciójától, hogy saját esztétikai-politikai vállalkozásunkat megkülönböztessék a nyugati, kodifikált, filozófiai esztétikától, és visszatérhessenek az aisthesis szó görög eredetjéhez, amely magára az érzékelés folyamatára utal, vagyis nem arra, hogy milyen a szép műalkotás, hanem inkább arra, hogy miért és miként látjuk és érzékeljük olyannak, amilyen.”³² Walter Benjamin (amint Russell kiemeli) a művészetkritikát szoros összefüggésbe helyezte a társada-

28 Lásd: Assmann, Aleida: Transformations of Holocaust Memory. Frames of Transmission and Mediation. In: Bayer, Gerd – Oleksandr Kobrynkyk (eds.): *Holocaust Cinema in the Twenty-first Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation*. New York: Columbia University Press, 2015. pp. 23–40. Illetve: Hirsch, Marianne: Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism* (2001) no. 14. pp. 5–37. [Magyarul: Hirsch, Marianne: Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája. (trans. Pintér Ádám) In: Szász Anna Lujza – Zombory Máté (eds.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 185–213.] Marianne Hirsch és Aleida Assmann idézett gondolataira Margitházi Beja hivatkozik *Az érzékek felébresztése. Fotografikus traumanyomok és mediális emlékezetmunka (Saul fia, Regina, Varsói felkelés)* című tanulmányában. *Metropolis* (2018) no. 1. pp. 52–66.

29 Assmann, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában. Beavatkozás*. (trans. Huszár Ágnes) Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2016. p. 19.

30 Bódyval eredetileg Bán András készített interjút a *Fotóművészet* 1977/4. számába. Az interjú szövege *Sor, ismétlés, jelentés* címmel jelent meg újra egy 1996-os kiadású szerkesztett kötetben. Bódy ezzel a gondolattal zárja a „Nem fásarsítja a közönséget ez az ábrázolásmód?” kérdésre adott válaszát: „Nem szabad elfelejteni, hogy az esztétika, mint az eiszthézisz tudománya, filozófiai jelentésében sosem a szépségre irányult, hanem az érzékelés-felfogás módjaira. Tehát az a kifejezőmód az esztétikusabb, amelyik érzékelésünket-felfogásunkat mélyebben és igazabban fedezi. Ezt szolgálja az analízis. Az analízis útjai persze végtelenek bár, mégis korlátozottak, egy ponton túl ezért mindig életre hívják a kreativitást.” In: Peternák Miklós (ed.): *Végtelen kép*. Budapest: Pesti Szalon Kiadó, 1996. p. 81.

31 Ranciere, Jacques: Contemporary Art and the Politics of Aesthetics. In: Hinderliter, Beth et al (eds.): *Communities of Sense. Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham–London: Duke University Press, 2009. pp. 31–50. Idézi Turai Hedvig: Holokausztemlékezet a globalizáció korában. *Ars Hungarica* (2017) no. 4. pp. 423–436. loc. cit. p. 434.

32 Hornyik Sándor: (Poszt)kommunizmus és (de)kolonizáció? Kulturális dekolonizáció Közép-Kelet-Európában? *Ars Hungarica* (2017) no. 4. pp. 387–394. loc. cit. p. 387.

lom- és a kultúrákritikával. A műalkotás megítélésében elsődleges szempontnak ugyancsak nem a „szépet”, az értékeket, hanem a korszak változó áramlataiban való elhelyezését tekintette.

Forgács Péter műveinek újraértelmezéséhez érdemes e felfogás szerint hozzálátnunk. Meggyőződésem ugyanis, hogy kritikai szemléletű műveivel jóval megelőzte azt a kort, amikor Magyarországon az utóemlékezeti kultúra kibontakozásával *valódi* dialogikus emlékezet kezd majd formálódni. Jelenleg a politikailag kisajátított, propagandacélokra használt, versengő emlékezetek korszakában még kevés esély látszik erre. De talán épp az ő életművének újabb és újabb szempontok szerinti vizsgálata, szélesebb körben való terjesztése, oktatási programokba való beépítése és mindezzel tágabb társadalmi diskurzus generálása lehetne egy nemes, távolabbi cél. A Forgács-életmű egy lehetséges katalizátora az új emlékezet-közösségek kialakulásának.

Andrea Pócsik

Forgács, the archiveologist The possibility of „in-depth” viewing

The reception of Péter Forgács' works despite of his international recognition is in Hungary not balance, consistent although they are of exceptional importance in our postmemory culture. The author's new approach is based on the intersections of recent developments of memory, trauma and film studies thus revealing some previously neglected characteristics of his unique found footage films. In her analysis she tries to justify that experimental filmmaking and archival research result in a crucial, critical understanding of film as a medium that is archiveology. Forgács produces aesthetics in its original meaning (perception) which calls into life pensive spectators who are able to think about their own and others' historical traumas in an empathy mode.

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Call for papers

Tervezett összeállítások:

Subjects to be Treated:

100 ÉVES A KOREAI FILM

100 YEARS OF KOREAN CINEMA

FILM ÉS PSZICHOLÓGIA

FILM AND PSYCHOLOGY

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 3

SOCIAL HISTORY OF HUNGARIAN CINEMA 3

FILMARCHÍVUMOK

FILM ARCHIVES

MAGYAR BŰNÜGYI FILM

HUNGARIAN CRIME CINEMA

NÉPSZERŰ FILMKULTÚRA A SZOCIALIZMUS IDEJÉN

SOCIALIST POPULAR CINEMA

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet.

Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY
Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Somlyai Fanni

A hiány jelenléte**Az emlékezés affektív lenyomata az*****Un'ora sola ti vorrei* (2002) című filmben**

„A fotó a szó szoros értelmében az ábrázolt kisugárzása. Egy valóságos test, amely ott volt, fénysugarakat bocsát ki, ezek megérintenek, megfognak engem, aki itt vagyok, mindegy, hogy az áttétel mennyi ideig tart; az elhunyt lény fotója úgy érint, mint egy más csillagról érkező sugárnyaláb. Mintha köldökzsinórszerű kapcsolat volna a lefényképezett dolog és az én tekintetem között; a fény itt testi közeg, noha tapinthatatlan, bőrfelület, amelyen osztozom azzal, akit lefényképeztek.”

(Roland Barthes)¹

Alina Marazzi első filmje, az *Un'ora sola ti vorrei* (*For One More Hour With You*, 2002) fiatalon elveszített édesanyjának, Liseli Hoepli Marazzinak állít emléket. A nagyapa, Ulrico Hoepli 1920-as és 1970-es évek között készített privát felvételeiből és az édesanya után maradt naplókából, levelezésekből és iratokból összeállított egyórás film az anya, Liseli életén vezet végig szülei megismerkedésétől és az ő megszületésétől saját gyerekei születéséig és végül öngyilkosságáig. Noha a film kísérletként is értelmezhető az ismeretlen anya megismerésére, Liseli mindvégig elérhetetlen és megfoghatatlan, celluloidon rögzítettségére ellenére is rögzítetlen marad. Bár az élete bizonyos értelemben feltárul előttünk, és a családi körülményektől kezdve a legbensőbb gondolataiig sok mindent megtudunk róla, a története csak első pillantásra emlékeztet egységes narratívára, valójában csak töredékeiben elérhető a számunkra. Marazzi megidézi, de nem fedi föl, nem leplezi le alakját; az mindvégig nosztalgikus és rejtélyes marad. Ezt támasztja alá már a film eleji narrációban elhangzó képzeletbeli levél részlete², amelynek kettős szerepe van:

egyrészt, mivel Liseli a lánya, Alina hangján szólal meg, leleplezi a narrátor kettős személyét (a narrátor Alina és Liseli egyszerre), ugyanakkor az utána következő autobiografikus történetet fikciós keretbe helyezi.

Az olasz Alina Marazzi a 2000-es évek óta tett szert nemzetközi hírnévre kísérletező és szubjektív hangú dokumentumfilmjeivel.³ Visszatérő témái a különböző női szerepek (*Un'ora sola ti vorrei*, 2002; *Per sempre*, 2005; *Vogliamo anche le rose*, 2007; *Tutto parla di te*, 2012; *Anna Piaggi, una visionaria nella moda*, 2016), az anyasággal kapcsolatos sztereotípiák (*Un'ora sola ti vorrei*; *Vogliamo anche le rose*; *Tutto parla di te*), az identitás és az emlékezés. Filmjei többnyire a dokumentumfilm, játékfilm (*Tutto parla di te*) és animációs (*Vogliamo anche le rose*, *Tutto parla di te*, *Anna Piaggi*) formák elegyítésével kísérletező műfaji hibridek, és gyakran használ privát vagy nyilvános archívumból származó archív felvételeket, naplódízeteket. Marazzi filmjei az angol nyelvű szakirodalomban is egyre sűrűbben tárgyaltak, a *Vogliamo anche le rose* mellett leginkább első filmje, az *Un'ora sola*

1 Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. (trans.: Ferch Magda) Budapest: Európa Kiadó, 1985. p. 92.

2 „Drága Alina, a hang, amit az előbb hallottál, az én 30 évvel ezelőtti hangom. Egész idő alatt senki sem beszélt neked rólam, hogy ki voltam, hogyan éltem, és hogy mentem el. El akarom mesélni neked a történetemet, most, hogy már annyi ideje meghaltam.” (Az idegen nyelvű idézetek magyar változatai, ha másként nem jelzem, saját fordításaim. SF)

3 Teljes filmográfia: <https://dafilms.com/director/8362-alina-marazzi>

ti vorrei kap kiemelt figyelmet, melynek értelmezése néhány jól körülhatárolható megállapítás köré csoportosul. A Marazzi munkáit tárgyaló szerzők jellemzően a dokumentumfilm formával való kísérletezés, az ebből következően nehezen meghatározható műfaj, továbbá a feminista szempontból jól megközelíthető témák tengelyén helyezik el a filmet. Gamberi mellett Benini és Bergonzoni, illetve Scarparo és Luciano is a kortárs olasz dokumentumfilmek legújabb hullámának tágabb kontextusából kiindulva elsősorban kortárs társadalmi problémák viszonylatában olvassák a filmet, bekapcsolva az olyan filmek sorába, amelyek azzal az igénnyel lépnek fel, hogy vizsgálat tárgyává tegyék a nők helyzetét Olaszországban.⁴ Az utóbbi szerzők mindegyike a feminizmus második hulláma alatt ismertté vált *the personal is political* jelszóra is visszautal; a filmben megjelenő három női generáció egymással való interakcióját feminista szempontból értelmezett női leszármazási genealógiaként olvassák. Az anyával való találkozást értelemszerűen minden szerző központi helyen tárgyalja, némelyek csak említés szintjén, de van, hogy más filmekkel összehasonlítva vagy részletesebben is elemezve az 'anyafilmek' kontextusában.⁵ Másféle keretben látatja az anyaképet Emma Wilson, aki kevésbé a társadalmi dimenziókat és a női genealógiát, mint inkább a tünékeny képek érzéki-affektív természetét hangsúlyozza.⁶ A szerzők többsége emellett arra is rámutat, hogy a privát felvételek képkompozícióit a filmező nagypapa férfitekintete (*male gaze*) határozza meg, ezt azonban a narrátorhang által felolvasott naplók és levelek szövege ellenpontoszza, miközben

a vágás és a különböző anyagok egymásra montírozása által is megtörténik a férfitekintet felforgatása, és a tekintet visszavétele (*reappropriation*).⁷ Laura Mulvey, illetve őt követve Bernadette Luciano és Susanna Scarparo a gyűjtögetés, (*gleaning*) és az eltérítés (*detournement*) fogalmakkal közelíti meg, lényegében hasonlóan ezeket a folyamatokat.⁸

A tanulmányban az *Un'ora sola ti vorreit* olyan elméletekre alapozva értelmezem, amelyek az archív anyagoknak affektív kisugárzást tulajdonítanak. Ezek az elméletek építenek ugyan a found footage filmek tipologizálásából eredő hagyományra, ami egyszerűen felosztható csoportokba rendezi ezek különböző integrálási módjait, de túl is lépnek ezen a megközelítésen, és az archívumokkal kapcsolatos kortárs tudományos érdeklődés tágabb kontextusában helyezik el az ún. „archivológus filmet” (*archival film*), így az archív anyagokkal való munka újfajta esztétikai megközelítését teszik lehetővé. Ezenfelül Marianne Hirsch eredetileg fotókról és családi fotóalbumokról megfogalmazott, a dokumentumfilm esetében is alkalmazható megfigyeléseit használom a film autobiografikus dokumentumfilm kontextualizálásához.

Archív felvételek a dokumentumfilmben

Az archív felvételek újr felhasználása már a némafilm korában is alkalmazott eljárás volt a filmkészítésben, de az 1990-es évektől kezdődően került igazán a filmkészítői és

4 Gamberi, Cristina: *Envisioning Our Mother's Face. Reading Alina Marazzi's Un'ora sola ti vorrei and Vogliamo anche le rose* In: Cantini, Maristella (ed.): *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*. New York: Palgrave-Macmillan, 2013. pp. 149–172.; Benini, Stefania: 'A face, a name, a story': Women's Identities as Life Stories in Alina Marazzi's Cinema. *Studies in European Cinema* 8 (2011) no. 2 pp. 129–139.; Bergonzoni, Maura: Alina Marazzi's *Un'ora sola ti vorrei* and *Vogliamo anche le rose*: The personal stands for the political. *Studies in Documentary Film* 5 (2011) no. 2–3. pp. 247–253.; Scarparo, Susanna – Luciano, Bernadette: The Personal is Still Political: Films 'by and for Women' by the New documentariste. *Italica* 87 (2010) no. 3. pp. 488–503. 5 Említett művek, valamint: Luciano, Bernadette - Scarparo, Susanna: *Stories My Mother Never Told Me: The Autobiographical Films of Alina Marazzi, Margot Nash, and Sarah Polley*. *Quarterly Review of Film and Video* (2019) no. 1. pp. 1–24.

6 Wilson, Emma: 'Her hair over her arms and her arms full of flowers': Love and unknowing in Alina Marazzi's *Un'ora sola ti vorrei* [For One More Hour With You] *Paragraph*, 38 (2015) no. 1. pp. 7–19.

7 Gamberi: *Envisioning Our Mother's Face*. p. 155.

8 Lásd: Luciano, Bernadette – Scarparo, Susanna: *Stories My Mother Never Told Me*. Illetve: Mulvey, Laura: *Gleaning, Detournement and the Compilation Film. Some Thoughts on Un'ora sola ti vorrei (Alina Marazzi, 2002)*. Elérhető itt: <http://reframe.sussex.ac.uk/conversations/talksmfm/mulvey-2015/> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 10. 18.

a filmelméleti figyelem központjába. Korábbi filmek részleteiből összeállított filmekre a korábbi időkből csak szórványos példákat találunk. Esfir Shub szovjet filmrendező 1927-es filmjét, *A Romanov-ház bukását* (*The Fall of the Romanov Dynasty*) szokás az egyik legkorábbi példaként emlegetni; többek között a női found footage filmrendezőkről tanulmánykötetet közlő Monica Dall'Asta és Alessandra Chiarini, illetve Jay Leyda nyomán Bill Nichols is az egyik első kompilációs (vagy found footage) filmként hivatkozik Shub alkotására.⁹ Az 1960-as és 1990-es évek között már jelentősebb számban készültek found footage filmek, kezdettől a társadalmi-politikai reflexió szándékával, de még sokáig csak egy marginális terület volt a dokumentumfilmzésen vagy más kategorizálások szerint¹⁰ az experimentális filmen belül. Catherine Russell és Bill Nichols is az 1990-es éveket azonosítja fordulópontként, amikor a found footage film alkotói gyakorlatában és kritikai diskurzusában elmozdulás történt. Nichols megállapítása szerint a dokumentumfilm azonnali reakciókészsége, az eseményekhez való közelség lehetősége jobban foglalkoztatta a filmkészítőket, mint az inkább intellektuális hatásra apelláló, reflexív found footage film, ezért sokáig inkább csak marginális jelenségként létezett ez a filmkészítési forma.¹¹ Az 1990-es évektől az archív felvételekre alapozott filmekben a filmre mint médiumra, az archívumra mint intézményre, és mindkettőre mint tudást létrehozó jelenségre adott reflexiók is felbukkannak.

A kortárs archivológiai¹² diskurzusban egyfajta alcsoportot jelentenek a családi és amatőr gyűjteményeket felhasználó, azokat privát archívumként értelmező filmek. A privát anyagokat a családi múlt feldolgozásának eszközeként használják fel a filmkészítők, amit 1990-es

évek óta egyre nagyobb arányban készülő autobiografikus dokumentumfilmek tanúsítanak, melyek közül több kifejezetten a (családi) privát archívumhoz fordul alapanyagért, mint például az *Intimate Stranger* (Alan Berliner, 1991), a *La línea paterna* (José Buil, 1995), az *Obsessive Becoming* (Daniel Reeves, 1995), a *Must Read After My Death* (Morgan Dews, 2007), a *The Sun Island* (Thomas Elsaesser, 2017) vagy a *Silvia* (Silvia Maria Estevez, 2018); illetve további olyan filmek, ahol a privát felvétel a javarészt jelen idejű felvételek kísérőjeként nem központi építőanyaga a film szerkezetének, de fontos részét képezi a narratívának, mint például a közelmúltban készült *Apáim története* (*Stories We Tell*, Sarah Polley, 2013), *Granny Project* (Révész Bálint, 2018) és *Csúszópálya* (*Minding the Gap*, Bing Liu, 2018) esetében.

A privát felvételek önéletrajzi dokumentumfilmekben való felhasználásának Efrén Cuevas szerint három elkülöníthető kategóriája van: „honosítás” (*naturalization*) esetében a dokumentumfilmben felhasznált archív felvételek eredeti jelentése megmarad; „ellenpontozás” (*contradiction*) során a film kimozdítja az eredeti, archív felvételek jelentését, rámutat azok hiányosságaira vagy új kontextussal egészíti ki őket, míg a „historizálás” (*historicization*) esetében a filmben az archívoknak valamilyen történelmi eseménnyel való kapcsolata kerül előtérbe, vagy mikro-történelmi dokumentumként értelmezhetők.¹³ Az *Un'ora sola ti vorrei*t Cuevas a második kategóriába sorolja, a vizuális anyagok, illetve a narrációban elhangzó, naplók-ból és levelekből származó szövegtörödékek különböző hangoltsága alapján.¹⁴ Noha a film működésében az archívok újrahaznátalásával kapcsolatban az ellenpontozás valóban felfedezhető, véleményem szerint nem az

9 Dall'Asta, Monica – Chiarini, Alessandra: Found Footage: Women Without a Movie Camera. Editors' Introduction. *Feminist Media Histories* 2 (2006) no. 3. pp. 1–10., illetve Nichols, Bill: *Speaking Truths With Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*.

10 Például: Zyrd, Michael: Found Footage Film as Discursive Metahistory. Craig Baldwin's Tribulation 99 *The Moving Image* 3 (2002) no. 2. pp. 40–61.

11 Nichols, Bill: *Speaking Truths With Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland, California: University of California Press, 2016. p. 131.

12 Az archív anyagok újrafelhasználásával foglalkozó irodalmat nevezi így Catherine Russell. Lásd Russell, Catherine: *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke University Press, 2018). A kötet első fejezetének fordítását lásd a *Metropolis* jelenlegi számában. Russell, Catherine: Bevezetés az archivológiába. (trans. Andorka György). *Metropolis* (2020) no. 1. pp. X–X. pp. 8–25.

13 Cuevas, Efrén: Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries. *Studies in Documentary Film* 7 (2013) no. 1. pp. 17–29.

14 *ibid.* p. 25.

ellentételezés önmagában írja le a legpontosabban a film szerkezetét, hanem a látszólagos ellentétek egyidejű jelenléte nagyon érzékeny megmutatása. A film vizuális és auditív rétegei nem egyszerűen egymás ellentettjeként vagy kontrasztjaként működnek, hanem sokszor magukban is ellentmondások és többrétegűek. A különböző anyagok egymásra montírozása még tovább árnyalja ezt a képet, kialakítva azt a közeget, ahol megelevenednek az emlékfoslányok, és átérzhetővé válnak a hozzájuk kapcsolódó érzetek és képzetek.

Az anyag felhasználási módja egy filmen belül is változhat, az *Un'ora sola ti vorrei* például a Cuevas által használt kategóriák közül egyszerre kettővel is leírható. Egyfelől „ellenpontozás” (*contradiction*), mert szembeállítja az Ulrico Hoepli által megörökített idilli családi eseményeket a Liseli naplójában megőrzött kétségekkel, bizonytalanságokkal, majd depresszióval, valamint az orvosi leletek és feljegyzések szikár és száraz tárgyyszerűségével. Ugyanakkor „historizálás” (*historicization*) is abban az értelemben, hogy egy mikrotörténeti világ jelenik meg benne, beazonosítható társadalmi eseményekkel és időszakokkal. A Cuevas által azonosított kategóriák leginkább abban az esetben értelmezhetők, ha az archív felvételeket jelen idejű felvételekkel helyezi valamilyen viszonyba az alkotó. Amikor azonban teljesen vagy majdnem teljesen archív felvételekre alapozott művek készülnek, ott másféle dinamika lép működésbe a felhasznált anyagok között, és a filmekre bármelyik vagy mindegyik Cuevas által definiált kategória igaz lehet, hiszen egyidejűleg működtetnek különböző rétegeket. Efrén Cuevas tanulmányában hangsúlyosan jelen van a klasszifikálási szándék, de ezek a filmek, mint Catherine Russell is rámutatott, ellenállnak a klasszifikációs törekvéseknek.¹⁵ Russell szerint a kortárs, archívumra épülő művészeti alkotásokban (*archive-based artworks*) az átértelmezés, átkeretezés, ellenállás, kritikai reflexió eredendően jelen van. Így a kortárs archívumra épülő művészeti alkotásokban úgy tűnik, nem is érdemes olyan kategóriákat felállítani, amelyek nem tételezik

fel, hogy a reflexió eredendően a folyamat része – de a found footage filmet már William Wees is alapvetően reflexív természetű alkotói gyakorlatként határozta meg 1993-ban¹⁶.

Jaimie Baron az archív felvétel (*archival footage*) és a talált felvétel (*found footage*) fogalmainak új értelmezését javasolja könyvében,¹⁷ amely a befogadás szempontjából közelíti meg a kérdést. Baron amellettt érvel, hogy az archív dokumentumok alapvető tulajdonsága a „találtság” (*foundness*), így a különbségtétel egyre inkább megkérdőjelezhetővé válik, nem csupán a digitális korszak átalakuló tárolási struktúrájának köszönhetően, hanem a hagyományos archívumok átértelmezése révén is. Egyre szélesebb halmazz jelent, hogy mi képezi archívumi megőrzés tárgyát, és az archív felvételeket egyre kevésbé jellemzi a fellelés helyszíne, a terminus többféle származású és hasznosítású felvételek heterogén csoportját jelölheti. Baron olyan hatásmechanizmust ír le, amelyet archív effektusnak (*archive effect*) nevez el; ennek lényege, hogy a film nézője vagy az időbeli vagy pedig a kontextusbeli különbség, vagy pedig e kettő együttes érvényesülése révén felismeri, hogy archív dokumentum van jelen a filmi szövegben, és ezáltal létrejön az archív effektus. A Jaimie Baron által hangsúlyozott fontos tulajdonságát a dokumentumfilmeknek Leyda és Nichols is említette már, nevezetesen azt, hogy a found footage film kritikai-reflexív aspektusának érzékeléséhez az eredeti felvételek „kiragadottságával”, megváltoztatott természetével tisztában kell lennünk.¹⁸

A privát archív felvételek újrafelhasználásával kapcsolatban Jaimie Baron megállapítja, hogy amikor az eredetileg személyes használatra szánt film nyilvánosan kerül bemutatásra, Baron szerint „kategóriát vált”, miközben még az eredeti funkció is leolvasható marad, ezáltal palimpszesztszerűen egymásra rétegződik a két különböző (személyes és nyilvános) funkció.¹⁹ A Baron által intertemporálisnak nevezett film (*intertemporal cinema*) esetében nemcsak a két különböző funkció, hanem a különböző idősíkok is egymásra rétegződnek.²⁰

15 Russell: *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. p. 21. [Magyarul lásd: Russell: Bevezetés az archivológiába. p. 16.

16 Wees, William C.: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films* New York City: Anthology Film Archives, 1993

17 Baron, Jaimie: *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London and New York: Routledge, 2014.

18 Nichols: *Speaking Truths With Film. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. p. 134.

19 Baron: *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. p. 91.

20 *ibid.* p. 131.

Az én és a Másik az autobiografikus dokumentumfilmben

„Amit valójában megtapasztaltam, az két érzés volt: a fiatal lányé, aki elveszett anyja keresésére indul, és a felnőtt nő, aki úgy néz anyja arcába, mintha ő lenne a gyermek. Rájöttem, hogy az anya szerepébe léptem, amikor visszahoztam őt az életbe, és segítettem neki újra megszületni a film médiumán keresztül.”

(Alina Marazzi)²¹

Michael Renov szerint az önéletrajzi filmben a filmkészítőnek családtagként olyan gesztusokra, megnyilvánulásokra is lehetősége van, ami egy kívülálló filmkészítő esetében etikailag elfogadhatatlan volna. Köszönhetően „bennfentes” szerepének, a történet egészen más rétegzettségben tud kibomlani előtte. Renov kiemeli „... a családi etnográfiaiban rejlő potenciált a kulturális emlékezet olyan intenzitással történő felhasználására, amely kívülállók számára elérhetetlen”.²² Stóhr Lóránt hasonló következtetésre jut az önéletrajzi film alkotójának szerzői pozícióját illetően, amikor amellett érvel, hogy a személyes érintettség nem csak terhet jelenthet a rendezőnek az alkotói folyamatban, de bizonyos előnyökhöz is juttatja, amennyiben egy már meglévő kapcsolati, érzelmi tőkére támaszkodhat, amelyet sokféleképpen játékba hozhat a filmkészítés során.²³

A Renov által „családi etnográfának” (*domestic ethnography*) nevezett filmtípus egyfajta „kiterjesztett önéletrajzi filmes gyakorlat”, amelyben a szubjektum identitáskonstrukciós útja egy családtaggal való interakcióban valósul meg.²⁴ Az autobiografikus dokumentumfilmek effajta kiterjesztett változatában saját maga és családtagja megismerésének szándéka szorosan összekapcsolódik a filmkészítő alkotói folyamatában, ahogyan Renov is hangsúlyozza: „a másik iránti vágy mindenkor összekapcsolódik az önmagunkról megszerzett tudás kérdésével”²⁵. A családi



Un'ora sola ti vorrei

etnográfának nevezett filmek Renov által elemzett példáiban a családtaggal való interakció általában a kamera előtt történik, ahol a filmalkotó adott esetben láthatóan (például a kamerát átadva) is megosztja a filmszereplővel és családtagjával a film szerzőségét. Az archív anyagokat újra felhasználó dokumentumfilmek esetében azonban a filmben szereplő családtag nem személyesen, jelen idejű felvételeken, hanem a korábban készült filmekben keresztül van jelen, így a szereplők, alkotók közötti interakció is ebben az intergenerációs, több idősíkot magába foglaló térben tud megtörténni.

Az *Un'ora sola ti vorrei*ben a narráció fikatív Liselije egyszerre intézi szavait Alinához és a nézőhöz, ennek köszönhető magával ragadó ereje. Az egyes szám első és második személyben elmondott narráció fokozott személyesége és intimitása folytán megtörik a Baron által kényelmes időbeli különbségnek (*comfortable temporal disparity*) definiált jelenség, könnyebben aktiválódik a bevonódás, és létrejön egy, a gyermekkori meséléseket megidéző, álomszerű burok. A mesélés, a családi élménymegosztás sodrását és intenzitását idézi fel a sűrűn, kevés szünettel szerkesztett narráció akkor is, amikor úgy fonódik egyik

21 Another Gaze: In Conversation with Alina Marazzi. *Another Gaze. A feminist film journal*. 2 (2018) pp. 118–121.

22 Renov, Michael: Domestic Ethnography and the Construction of the „Other” Self. In: Michael Renov: *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 226.

23 Stóhr Lóránt: Személyesség, jelenlét, narrativitás. *Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2019. pp. 184–199.

24 Renov: *Domestic Ethnography and the Construction of the „Other” Self*. pp. 216-229.

25 ibid. p. 218.

életesemény a másikba, hogy észre sem vesszük, hogy nem minden eseményt kronologikus sorrendben idéz fel a narrátor. Az éppen aktuálisan elhangzó szövegrészlethez vagy történettörődékhez ugyancsak a hangulatilag megfelelő fényképek vagy filmfelvételek hívódnak elő a családi archívumból; az időrendi logikától függetlenül az emlékek és a hozzájuk kapcsolódóan feltörő érzések jelölik ki a helyüket a filmben, akár csak a mindennapi emlékezési folyamatok során. A narráció sűrű szövetében, a látszólag pontosan idézett levelek és naplórészletek között emellett szinte feltűnés nélkül bújnak meg olyan szövegismétlések, amelyek a narráció fikcionalizáltságát és az emlékezés megbízhatatlanságát egyszerre leplezik le. Az „*I told you I love you and yet I don't know a thing about you*” mondat például kétszer hangzik el, egyszer a nagyanyához, egyszer az anyához társítva a narrációban (mindketten szerelmüknek, későbbi férjüknek mondják), így elbizonytalanít a szöveg származási helyét illetően, mert nem tudhatjuk, hogy valójában ki mondta kinek. Emma Wilson tanulmánya mellett arra is felhívja a figyelmet, hogy a mondatot éppen így társíthatnánk a filmkészítőhöz, Alina Marazzihoz, aki a soha sem ismert anyjához intézi a szavait, amikor azt mondja, hogy „*szeretlek, pedig semmit sem tudok rólad*”. Az utóbbi asszociációhoz kötődik a film címének többféle értelmezhetősége is; az *Un'ora sola ti vorrei* ugyanis egy népszerű olasz szerelmes szám címe, amely, a fentiek értelmében, ugyancsak az anyához és a kedveshez is szólhatna.

Marazzi szimbolikusan és valóban is hangot „ad” az anyjának, akinek a hangja kívül került a saját történetén nemcsak azért, mert néma felvételeken látjuk, hanem olyan értelemben is, hogy számúzve van a róla készült fotókról és felvételekről; azokon csak a tehetős, vidám és vonzó fiatal lány perszónája jelenik meg, de legbensőbb gondolatai, érzései és vágyai nem. Marazzi ezt a „kívült” (a Hirsch által említett *space-off* terét²⁶) aktiválja, amikor egy kettős gesztussal, amely éppen annyira tartalmaz a felmenők felé tanúsított tiszteletet és szeretetet, mint az utódok felé tanúsított gondoskodást és gyengédséget, visszaadja Liselinek (szimbolikusan és valóságosan is) a hangját. Marazzi filmkészítőként már birtokában van olyan, az

autonóm szerzőhöz köthető képességeknek és lehetőségeknek, amelyeknek Liseli még nem lehetett birtokában; Liselivel ellentétben ő olyan pozícióban van, ahol hozzáférési és ellenőrzési lehetősége van a hang és a kép felett, és az archív felvételeket ennek a tudásnak a birtokában használja fel.

Marazzi eljátszik a szerepek felcserélhetőségének és átadhatóságának gondolatával, és több olyan gesztust is tesz, amellyel egyrészt a generációs anya-lánya leszámazási vonal folytatóságát hangsúlyozza, másrészt meg is osztja a történetmondó szerepét a felmenőivel. Szimbolikus jelentőségű, hogy Liseli anyává válásának időszakában helyezi el egymás mellé azokat a felvételeket, ahol Alina és testvére látható Liselivel, valamint ahol Liseli kislánként látható a saját édesanyjával, Teresával, az anyai tanács és anyai gyengédség utáni belső vágyak kifejeződéseként, nem utolsósorban közvetlenül a depresszív zavarok megjelenését megelőzően.

Marianne Hirsch fotográfiákat és családi fotóalbumokat elemző tanulmánya szerint, hasonlóan Renov családi etnográfijához, a családi fotók nézegetése és egy bizonyos logika szerinti elrendezése mindig interpretatív gesztust is tartalmaz, amely legalább annyira jellemzi a képeket elrendező egyént, mint a képek szereplőit.²⁷ Efrén Cuevas amellet érvel, hogy a privát felvétel nem a filmfelvétel végeztével nyeri el a végső formáját alkotásként, hanem akkor, amikor a nézők, akik számára készült (a család, barátok és ismerősök) megnézik és kommentárjaikkal kiegészítik a filmen látottakat. Az otthoni felvételek ebben az interszubjektív, dialogikus és interpretatív létezésben nyernek végül értelmet. Amikor az elveszett vagy elfeledett, azután újra megtalált felvételek a rendező által újraértelmezve egy dokumentumfilm építőanyagaivá válnak, tovább formálódnak, új rétegekkel gazdagodik a már az eredeti filmanyagban is meglévő, generációk közti dialógusra építő értelmezési keret. Noha Marianne Hirsch a családi albumok létrehozásának mozzanatában szembetűnő narratív gesztust emeli ki, a megállapítás a privát felvételeket felhasználó dokumentumfilmek esetében is releváns lehet: „*Ezen az ismerős tekinteten keresztül kijelölöm a belső és a külső világ határát, és saját történetem részévé avatom*

26 Hirsch, Marianne: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997. p. 198.

27 *ibid.* p. 83.



Un'ora sola ti vorrei

a képen szereplő nőket, a történet részévé, amely engem is meghatároz. [...] Végso soron egy interpretatív és narratív gesztusról van szó, ahol a kép egészét a rendelkezésre álló részletekből állítom össze, amellyel egyúttal az önéletrajzírás szükségképpen töredékes jellegét, és a referenshez való ambivalens és kétértelmű természetét is elismerem.²⁸

A privát archív felvételek affektív olvasata

42 Laura Mulvey 2015-ös előadásában²⁹ a *gleaning* és a *detournement* fogalmait alkalmazza az *Un'ora sola ti vorrei* képeltérítési módozatainak jellemzésére. A *detournement*-re úgy hivatkozik, mint olyan jelenségre, amely kiemel egy hétköznapi tárgyat és új kontextusba helyezi azt, új elgondolás szerint mutatja be, és ezzel rávilágít annak valamely problematikus vagy kérdéses aspektusára; illetve amikor egy adott tárgy vagy jelenség fontos, kiemelkedő része új jelentést kap. A *detournement* első változatát, az új kontextusban elhelyezett, mindennapokból össze-

gyűjtött tárgyak jelenségét a *gleaning*gel is szinte azonosnak tekinthetjük. A *gleaning* esetében egyfajta nyelvi szemétről, hulladékról, feleslegről (*semiotic waste*) beszél Mulvey, Agnès Varda *A guberalók és én* (*La glaneur et la glaneuse*, 2000) című filmjéből kölcsönözve a koncepciót. Ez a nyelvi felesleg az *Un'ora sola ti vorrei* esetében maga a privát felvétel, melyet a felvételeket készítő Ulrico Hoepli is úgy határozott meg, mint amelyek nem tarthatnak számot túl nagy érdeklődésre. Amikor Alina Marazzi rátalál a gyermekkorában előle rejtegetett képekre – és ezáltal a gyermekkorában előle rejtegetett anya emlékére –, már ezzel a gesztussal kezdeményezi a filmfelvételek és általuk az emlékek visszavételét saját maga, illetve az édesanya számára, amely kettősség az *Un'ora sola ti vorrei*-ben szinte szétszalazhatatlanul összefonódik. Marazzi filmje „felszabadítja” Liselit a privát felvételek által biztosított, szűkös mozgásteret jelentő keretből, és azzal a gesztussal, hogy egymás mellé helyezi, ahogyan mások látták őt (az apja, Ulrico Hoepli családi felvételein), illetve ahogyan Liseli látta saját magát és a családját (a naplóiban, levelezéseiben megjelenő gondolatai, belső vívódásai), Marazzi teret

28 *ibid.* p. 83.

29 Mulvey: *Gleaning, Detournement and the Compilation Film*.

ad annak, hogy egy kevésbé rögzített, a megismerhetőség határait elbizonytalanító kép lépjen működésbe Liseliről.

A kezdő képsorokban Liselit megidéző, rögzített vizuális és auditív emlékek, ahogyan Gamberi és Wilson is rámutat, nosztalgikus és álomszerű érzetet keltenek. A legelső élmény, amely nézőként Liselivel kapcsolatban ér minket, egyszerre vizuális és auditív, azonban az utóbbi hangsúlyosabb szerepet kap a film többi részét meghatározó narrációtól való elkülönülése folytán. Egy lemezját-szót látunk ekkor, amelyen forogni kezd egy lemez, majd megszólal Liseli valódi hangja, ahogyan a férjével a gyerekeiket ugratják viccelődve; ezután Liseli a film címadó dalának egy részletét éneklí. Ez a felütés tehát különös hangsúlyt helyez Liseli személyének hang és beszéd általi megidezésére. A lemezját-szó és a lemezről hallható párbeszéd a hang anyagságát és valóságosságát mutatja föl az ezután következő, az emlékezet más jellegzetességeit megmutató részeket megelőzően; a hang, a beszéd szorosan kötődik testi élményeinkhez, illetve testben tárolt emlékeinkhez, hiszen a hangok rezgését is a testünkön keresztül érezzük, és ez különös jelentőséggel bír az anya-gyerek kapcsolatban. Így az emlékezés mint affektív élmény jelenik meg, és meg tudja nyitni az utat a testben rögzült emlékezet számára.³⁰ Ahogyan Alina Marazzi is említi a film hangsávjának komponálásával kapcsolatban, amikor kinyílik előttünk a múlt egy időszaka, akkor nem csak régi képekkel szembesülünk, hanem mindazzal, ami az emlékekkel együtt jár, hangokkal, zajokkal, tapintással, illattal: „különféle hanghatásokat, zajokat, suttogásokat adtunk hozzá a hangsávhoz, hogy előidézzük azt az érzést, amikor kinyílik egy öreg láda, és szavak, iratok, képek, videók, hangok, gyerekzsivaj kerül elő belőle...”³¹

A hiány folyamatos jelenléte ismétlődő képeken és ismétlődő zajokon keresztül, repetícióként nyilvánul meg, hangsúlyozva, hogy valaminek a hiánya pontosan a folyamatos jelenlét által válik kísértetiesé, olyasvalamivé,

amitől nehéz szabadulni, és a lét egészét meghatározza. Marazzi az azonos képek újramegmutatásával és a felvételek lassításával éri el ennek a hiányállapotnak az állandó kísérteties jelenlétét az *Un'ora sola ti vorrei*-ben. Amikor újra meg újra visszahozza, lassítja Teresa vagy Liseli arcát, úgy tűnik, mintha keresne ott valamit; valamit, amit az arc mikro kifejezéseiben rögzült emlékekben igyekszik megtalálni; még akkor is, ha a tanulmányozásuk által végső soron megállapíthatatlan marad, hogy mi vezetett Liseli öngyilkosságához, hiszen pusztán a róla lemezen vagy filmfelvételeken tárolt emléknymok felidézésével még nem válik megfejthetővé a sorsa. Olykor azonban a képek ilyen lassított olvasása, a képekbe rejtett titkok vágyott kiolvasása Marazzi saját eredettörténete szempontjából meghatározó pillanatokra való rátalálással is jár. A fiatal házaspár egy sétatáján Liseli játékosan mondja a kamerába, hogy babát várnak; örömtől sugárzó arcának rezdülései az abban a pillanatban érzett őszinte boldogságot rögzítik.

Összefoglalás

Az *Un'ora sola ti vorrei*-ben a film egyidejűleg az emlékezés és az emlékeztetés eszköze; nemcsak a hiányzó emlékeket, közös élményeket és tapasztalatokat helyettesíti, de végső soron a közösen töltött idő helyébe lép, ahogyan azt a cím is implikálja. Marazzi számos esztétikai megoldással hívja fel a figyelmet az emlékek konstruált természetére, mint például a narráció fikciós elemekkel való elegyítése vagy a szövegismétlések elbizonytalanító hatása, amelyek egyszerre világitanak rá az önéletrajzi munka eredendően fragmentált és interpretatív természetére, ugyanakkor narratív gesztusként is definiálják azt. Az emlékezés konstruáltságának központba állítása azonban nem az emlékek és események „igaz” vagy „igazi” voltának elbizonytalanítását

30 Anca Parvulescu Arlie Russell Hochschildre hivatkozik, aki részletesen elemezte a mosoly jellegzetességeit, különös tekintettel a szolgáltató szektorban dolgozók (pontosabban a légiutas-kísérők) esetére, akiknél a munka velejárája, a munkáltatók és ügyfelek elvárása az őszintének tűnő, de valójában nem spontán mosoly. Hochschild arra a következtetésre jut, hogy a mosoly maga egyfajta emlékként és emlékeztetőként működik, és anélkül újra alkalmazható, hogy konkrét szituációkat kellene felidézni („the smile is already a form of memory, lodged in the muscles of the face”). Az arc apró rezdülései (*microexpressions*) tehát maguk is tudnak hordozni emlékeket testben rögzült formájában. Lásd Parvulescu, Anca: Affect. In: Goodman, Robin Truth (ed.): *The Bloomsbury Handbook of 21st-Century Feminist Theory*. Bloomsbury, 2019. pp. 95–108. loc. cit. p. 102.

31 Alina Marazzi, idézit idézi Gamberi: *Envisioning Our Mother's Face*. p. 158.

jelenti. A szubjektivitás hangsúlyozása arra világít rá, hogy a valóságot sokféle prizmán keresztül érzékeljük; ahogyan Renov írja tanulmányában, az új, szubjektumot előtérbe helyező dokumentumfilmben „a szubjektivitás (...) az a szűrő, amelyen keresztül a valóság belép a diskurzusba”.³² Az *Un’ora sola ti vorrei* arra a kérdésre reflektál, hogy hogyan lehet felidézni valakit anélkül, hogy (pontosan) emlékez-nénk rá, és hogyan lehet emlékezni valakire anélkül, hogy (pontosan) ismernénk. Alina Marazzi nem manipulálja, anyagi létükben nem érinti vagy változtatja meg magukat a képeket, hanem hagyja a saját kisugárzásukat életre kelni, és a képek hatását (*archive effect*) változtatja meg azáltal, hogy egy erőteljes hatást előidéző hangszóvat illeszt hozzá, és eközben az emlékezés affektív szerveződésének felidézésével megalkotja Liseli Hoepfli Marazziról az emlé-keket helyettesítő filmemléktárgyat.

Fanni Somlyai

The presence of an absence

Affective imprint of memory in *Un’ora sola ti vorrei* (2002)

The debut feature documentary of Italian filmmaker Alina Marazzi, *Un’ora sola ti vorrei* (2002) retells the story of her mother by the use of private archival footage. The article places the film in the contemporary discourse of archival films by drawing on Catherine Russell’s book *Archivology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Incorporating Michael Renov’s term domestic ethnography and Marianne Hirsch’s conclusions about private family photo albums, it interprets the film as one in which authorship is shared between subject and object, expanding the notions of autobiographical documentary. By analyzing the aesthetic choices of the director when reconstructing her mother’s story in evocative images, the article points to memory as inherently fragmented, narrative and defined by affects.

32 Renov: *New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-verité Age*. In: Uő.: *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 176.

Neked egy bérlet ára, karácsonyi ajándékötlet és rengeteg mozizás a jövőben – nekünk pedig a túlélés.

Ha szeretnéd, hogy a válság után is létezzen a Cirko-Gejzír mozi, kérünk, vedd most egy Cirko-bérletet! Később is elkezdheted használni: az érvényessége az első használat napján kezdődik meg.

Ha most megveszed, segítesz, hogy túléljük ezt az időszakot, és a Cirko akkor is nyitva legyen, amikor újra jönnél mozizni – hogy akkor is a legfontosabb fesztiválok díjnyertes filmjeivel, különleges programjainkkal és a jól ismert cirkós hangulattal várhassunk.

Köszönjük, ha segítesz!

www.cirkogejzir.hu/berlet

**| CIRKO |
| GEJZIR |**

Knopp Eszter

Határvonalon**Manipulált archív felvételek és a hiteles múltábrázolás kérdései az *Akik már nem öregszenek meg* (2018) című filmben**

„A múlt igazi képe elszuhan előttünk. Egy felvillanó képben lehet csupán a múltat megragadni; abban a soha vissza nem térő pillanatban, amelyben éppen megismerhető.”

(Walter Benjamin)¹

Milyen módon közelíthető meg egy olyan esemény, amelynek szemtanúi, résztvevői már nem élnek, ellenben az általuk rögzített kiterjedt és széles körű audiovizuális és írott anyag fennmaradt? Az utóbbi időben archív fekete-fehér és néma felvételeket színezéssel és hangosítással kiegészítő filmek aktualizálták azokat a diskurzusokat, amelyek a filmi reprezentáció helyét keresik az emlékezet, múlt és történelem által kijelölt térben, újraélesztve a dokumentumfilm formai és műfaji határait övező vitákat, illetve e filmek dokumentumfilmként való besorolhatóságának kérdését.²

Az archív anyagok felhasználása, átalakítása, újrakontextualizálása a dokumentum- és a kísérleti film közötti átmeneti zónába sodorja ezeket a műveket, ami ambivalens viszonyítási alapot hoz létre. Az elmúlt két évtizedben több film (pl. Jan Komasa *Varsói felkelés* [*Powstanie Warszawskie*, 2014]; Sergei Loznitsa *Blokád* [*Blokada*, 2006]), illetve televíziós sorozat (*World War II in Color*, 2009; *America in Color*, 2017; *Britain in Color*, 2019; *Australia in Color*, 2019; *Auschwitz Untold in Color*, 2020) is alkalmazott olyan audiovizuális kiegészítési stratégiákat, mint Peter Jackson *Akik már nem öregszenek meg*

(*They Shall Not Grow Old*, 2018) című munkája. Jackson filmje az első világháború századik évfordulójának alkalmából, a 14-18 NOW összművészeti program keretein belül készült el a brit Imperial War Museum archívumában őrzött felvételek felhasználásával. Az archívumok anyagainak digitalizálása és restaurálása, illetve a filmes utómunka folyamatainak digitalizálódása lehetővé tette, hogy a több mint százéves felvételeket kiváló minőségben lehessen színezni, hangosítani, stabilizálni. Az *Akik már nem öregszenek meg* a found footage, illetve archív anyagokból való filmkészítés számos olyan korábbi kérdését aktualizálja, mint a montázshatás, a kisajátítás, a történelmi és politikai narratíva viszonya vagy a historizálás, miközben a színezés és hangosítás funkciójának, a 3D technológia hatásának és szerepének, valamint a mesterséges intelligencia sebességkorrekcióhoz való felhasználásának új problémáival is szembesít, amely kérdésköröket ebben a tanulmányban az elemzett film ambivalens státuszának vizsgálatába szeretném bevonni.

Hogyan viszonyulnak egymáshoz a nyíltan manipulált felvételek és a készítők azon kijelentései, melyek szerint a történelmileg hiteles valóság megmutatására vállalkoztak?

1 Benjamin, Walter: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon, 1980. pp. 963–964.

2 Kelly, Alice: *They Shall Not Grow Old: World War I film a masterpiece of skill and artistry – just don't call it a documentary. The Conversation* (2018.11.05.) <https://theconversation.com/they-shall-not-grow-old-world-war-i-film-a-masterpiece-of-skill-and-artistry-just-dont-call-it-a-documentary-105229> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 05. 21.

Milyen következményei lesznek ennek a dokumentum- és kísérleti film határvidékén elhelyezkedő alkotásra, ahol megfelelő kontextus nélkül hitelességük alapjaiban kérdőjeleződik meg? A szöveg további részében amellet fogok érvelni, hogy a módosított felvételek felhasználásával készült film érzelmileg megnyerő, de önpozicionáló állításai miatt mégis eltávolító, különös hatása akkor képes új és kritikai szempontot behozni a történelemábrázolás kérdésében, ha a látottak megfelelően és transzparensten kontextualizáltak a befogadó számára.

A továbbiakban a jelenség többrétegű elemzéséhez Jackson filmjét először a dokumentum- és kísérleti film érintkezési zónájában igyekszem elhelyezni, majd a hitelesség és valóságábrázolás történetírói és a filmkészítői fogalmi segítségével mutatok rá a felmerülő problémákra, kiemelve az erős érzelmi és érzelmileg hatást kiváltó formanyelvi eszköztárat, valamint az átalakítás, módosítás kérdéseit.

A dokumentumfilm műfaji határainak elmosódása

Archív felvételek ritkán láthatóak önmagukban, „nyers” anyagként, úgy ahogy „megtalálták” őket, vagy ahogyan fennmaradtak; leggyakrabban más filmek alkotóelemeiként jelennek meg. Ezek a felvételek azonban egy új alkotás részeként, dekontextualizálva, átvágva, bizonyos elemek kihagyásával vagy cseréjével komoly jelentésmódosuláson mehetnek át, amely különösen olyan filmek esetében válik kulcskérdéssé, amelyek önmagukat történelmileg hitelesként tételezik.³ William C. Wees Émile Benveniste gondolatai mentén amellet érvel, hogy míg a kontextus nélkül bemutatott felvétel önmagáért beszél, interpretációja szabad, addig az archív anyagok újrafelhasználása, rendezése, montázsa új kontextussal és újabb

jelentésrétegekkel ruházza fel azokat. Ilyenkor az archív anyagok eredeti környezetükből kiragadva egy másik diskurzus részévé válnak, az alkotó céljait szolgálva támasztják alá filmjének üzenetét.⁴

A „found” avagy „talált” és archív felvételek felhasználásával készült művek esetében az egzakt fogalmi keret felállítása kettős nehézségbe ütközik. Egyfelől ezen mozgóképes anyagok terminológiája és definíciói nem egységesek, a found footage és archív felvételek fogalmi nem válnak el élesen. A hagyományos terminológiai válaszvonal a „found” (talált) és „archív” felvétel között a fizikai lelőhelyükre utal: míg a found footage fogalma véletlenül (utcán, bolhapiacra stb.) felfedezett felvételekre utal, addig az archív felvételek hivatalos keretek között megőrzött és célzottan felkereshető, előhívható anyagot jelölnek.⁵ Ez a határ Jaimie Baron szerint egyrészt azért tágul, mivel egyre inkább „archívumként” hivatkozhatunk különböző, nem hivatalos gyűjteményekre is (pl online adatbázis), melyek „odailló”, „megfelelő”, „megőrzésre érdemes” anyagai időben is folyamatosan változnak, másrészt mivel a szó szoros értelmében „hivatalos” dokumentumok is igen sokféle felhasználási és interpretációs folyamaton mennek át. Ráadásul míg korábban az „archív” felvétel a dokumentumfilm-készítés hagyományaihoz társult, addig a „found” vagy „talált” felvételekre a kísérleti film eszköztárának alapjaként hivatkoztak, ami egyszerre fedte és feledtette el ezen egymásból merítkező és egymásra ható módszerek közötti összefüggéseket.⁶

Az elmosódó fogalmi keret megnehezíti, tisztázatlaná teszi az „archív” vagy „found” felvételeket felhasználó filmek műfaji besorolását. A dokumentumfilm az emlékezet közvetítője, hordozója, a múltban bizonyítékot keres és azt a jelenbe emelve új jelentést ad neki.⁷ A kísérleti film ezzel szemben Jill Daniels szerint eltér a konvencionális filmkészítési módszerektől,⁸ eszköztá-

3 Wees, William Charles: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993. p. 42.

4 ibid. p. 43.

5 Baron, Jaimie: The archive effect: Archival footage as an experience of reception. *Projections* 6 (2012) no. 2. pp. 102–120. loc. cit. pp. 103–104.

6 Baron, Jaimie: *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge, 2014. p. 16.

7 Daniels, Jill: Blurred boundaries: remediation of found footage in experimental autobiographical documentary filmmaking. *Journal of Media Practice* 18 (2017) no.1. pp. 73–82.

8 ibid.

rától nem idegen az sem, hogy új jelentéstartalommal lásson el felvételeket, azokat nem a „megtalált” formájában mutassa be. A színezés vagy hangosítás, a 3D technológia alkalmazásával Jackson filmje a hollywoodi filmnyelv érzéki és spektakuláris elemeit emeli be a kísérleti film dimenziójába, mellyel ambivalens atmoszférát teremt a mainstream és kísérleti filmnyelvek határán.⁹ A művel szemben megfogalmazott kritikus észrevételek jól szemléltetik ezt a kettősséget, és ezeket az ellentmondásokat. Santanu Das például a műfaji besorolás tágítható és kreatív fogalmi térként való értelmezését veti fel, de nem szorgalmazza azt. A történelem szelekciós és reprezentációs hagyományainak tükrében túl sarkosnak tartja azokat a bírálatokat, melyek a történelmiség eltagadását vetik Jackson szemére.¹⁰ Alice Kelly ezzel szemben Jackson művét jelentős művészeti alkotásnak tartja, de nem gondolja, hogy az dokumentumfilmnek tekinthető.¹¹

Jaimie Baron a hasonló filmek vizsgálatához új értelmezési keretet kínál Vivian Sobchack meglátásai alapján. Sobchack szerint a dokumentumfilm nem csupán filmes objektumként létezik – egy olyan szubjektív befogadási élményt is feltételez, amely így a dokumentumfilmet a tárgy fogalmából az élmény fogalma felé tolja el. Baron úgy véli, ezeket a filmeket objektív tulajdonságaikon túl, azon képességeik szempontjából kell értelmezni, hogy a befogadóban milyen hatást és tudatosságot váltanak ki.¹² Jackson filmje ilyen értelemben ugyan a „múlt életre keltését” hirdeti, mégis keretbe helyezi a tartalmát azal, hogy a film elején és végén is az eredeti felvételeket használja. Mindennek célja a látottak lehatárolása, kontextusba helyezése, amelyet a kép keretezettsége is jelez; az elején fokozatosan lépünk be a film világába, végül pedig, a színesített és hangosított felvételek ámulatba ejtő hatásába belefeledkező befogadó a zárószekvencián keresztül újból távoli nézőpontot vesz fel.

Valóságábrázolás és hitelesség

A fényképezés és filmezés megjelenése óta a fennmaradó felvételek a múlttal való kapcsolatba lépés illúzióját, a megismerésen túl az észlelhetőség benyomását keltik.¹³ A megőrzésre kerülő audiovizuális anyagok az írásos és tárgyi emlékek mellett a múlt kutatásának értékes forrásaivá válnak. Ezek a dokumentumok azonban az írásos forrásoktól eltérő megközelítést kívánnak, így hitelességük kérdése is más kritériumok mentén vizsgálható. A felvételek nemcsak a látottakról tartalmaznak információt, általuk megismerhetők többek között az adott korszak technikai fejlettsége és produkciós kultúrái is. Bár a tárgyi és írásos emlékek is hordoznak információt a korabeli infrastruktúráról, erőforrásról és tudásról, ezek mennyisége jelentősen alacsonyabb mint egy fénykép vagy filmfelvétel esetében. Az információgazdagság, a jelenkori vizuális kultúrától eltérő képi behatás ugyanakkor könnyen túltelített, homályos, többértelmű befogadási élményt kelthet. E felvételek kontextusba, narratívába helyezése ugyan elősegítheti a könnyebb befogadást, de így elkerülhetetlenül beindul egy, a rendező szándékaival párhuzamos szelekciós folyamat, amely kritikai olvasatot igényel. Száz év elteltével, mire Peter Jackson felhasználja őket, ezek a felvételek már egy többszörösen rétegzett szelekción mentek keresztül. Már a felvétel pillanatában kettős szűrő érvényesült: az egykori operatőr választásán, döntésein túl a felvételen szereplők kamerához való viszonyulása is meghatározó. Ahogy az gyakran megfigyelhető a korai filmekben, a bennük szereplő emberek rácsodálkoznak a kamerára, reagálnak a felvételi helyzetre, interakcióba lépnek a géppel és az operatőrrel. Mindehhez olyan további „szűrők” járulnak hozzá, mint a megőrzésre „érdemesnek” tartott anyagokról született archivumpolitikai döntések, amelyek a különböző korokban kevésbé hangsúlyosnak ítélt események és szemszögek felidézhetetlenségének, archivumból való kiszorulásának kérdését vetik fel. Jackson filmje esetében például ez utóbbi magyaráz-

9 ibid.

10 Das, Santanu: Colors of the past: Archive, art, and amnesia in a digital age. *The American Historical Review* 124 (2019) no. 5. pp. 1771–1781.

11 Kelly: *They Shall Not Grow Old*.

12 Baron: *The Archive Effect*. p. 9.

13 ibid.

hatja a női, illetve más, a brit hadseregben szolgáló etnikumok szemszögének, jelenlétének szinte teljes hiányát. A dokumentumfilm forma valóságábrázoláshoz és történelmi hitelességhez való viszonyát mindez tehát tovább árnyalja az *Akik már nem öregszenek meg* esetében.

A hetvenes évektől kezdve a történetírás lineáris, hivatalos narratívájával szemben kialakuló újhistorizmus¹⁴ a fennmaradó források kritikus szemléletét, a párhuzamos és többoldalú vizsgálódást kezdte el hangsúlyozni, amely így a történelem alternatív értelmezéseinek is teret enged. Mindezek mentén fontosnak tartom azt megvizsgálni, hogy az archív felvételek történelmi dokumentumokként, milyen módon, milyen paraméterek között jelenhetnek meg különböző történelmi filmekben, és milyen problémákat vetnek fel a valóságábrázolással és hitelességgel kapcsolatban? Walter Benjamin szerint „történelmet írni annyit jelent, mint történelmet idézni”, így a „montázsfilmek vizuális történelmi-dézetekből állnak össze (pontosabban válogatott pillanatai a történelmi valóságnak)”, ami azt eredményezi, hogy „ezekben az esetekben, idézés és reprezentáció szinonimákká válnak”.¹⁵ Benjamin szerint tehát a filmi reprezentáció történelmi jelentősége felér az írásbeli történelmiséghez, amely kijelentés a digitalizálódás korában legalábbis újraértelmezésre és kiegészítésre szorul. Közel ötven évvel később az újhistorizmus elméletét kidolgozó Hayden White és Robert Rosenstone közötti vita a filmi reprezentáció történelmiségé-

ről a problémakör több fontos pontjára rávilágított. White szerint a történetírás (*historiography*), amely a történelem írásbeli és szóbeli reprezentációja, a filmkészítés és a fényképezés megjelenésével kiegészült a történelem vizuális és filmi reprezentációjával (*historiophoty*).¹⁶ Esszéjében White amellett érvel, hogy a képi reprezentáció hitelesebben képes megragadni és később visszaadni a múlt atmoszféráját, mint bármely szóbeli vagy írásbeli elbeszélés.¹⁷ Rosenstone ugyanakkor megkérdőjelezi a filmi reprezentáció kritikus, többoldalú álláspont bemutatására való képességét, illetve azon történetírói elbeszélésmódoknak a narratívájához áll közel, amelyeket White kifogásol 1970-ben.¹⁸ A filmkészítő célja mindig elsősorban a befogadó figyelmének megragadása, fenntartása és ennek mentén a történelmi dokumentumfilm nyelve tökéletes kompozíciók illetve narráció mentén a néző érzelmeire hatva sugallja, érezteti: amit látunk az közvetlen ablak a „valóságra”; Rosenstone szerint azonban nem felejthetjük el, hogy amit egy dokumentumfilmben látunk, az sem maga az esemény, és nem is az eseménynek az a változata, amit a korabeli szemtanúk láthatták, hanem az ezen eseményekről készült felvételek gondosan megválogatott montázsa, amely a filmkészítő érveit vagy narratíváját kívánja alátámasztani.¹⁹

Az írásos és tárgyi források többféle interpretációnak adhatnak teret, Bill Nichols²⁰, Jill Godmilow és Ann-Louise Shapiro²¹ mégis azt hangsúlyozzák, hogy az audiovizuális dokumentumok és a dokumentumfilmek állnak a

14 A történetírás és az archívumokkal való munka a múlt század második felétől jelentős változásokon ment keresztül. A 1970-es évekig a történelem és a történetírás, egy lineárisan, ok-okozati alapra épülő logika mentén felépített általánosan és megkérdőjelezhetetlenül objektív narratíva, amely a fennmaradó írásos és tárgyi dokumentumokon alapszik. Számos történész köztük, Hayden White, Catherine Gallagher és Stephen Greenblatt azonban megkérdőjelezi és kritizálja a múlthoz való ilyen naiv és szimplicista hozzáállást, és Foucault-hoz nyúlnak vissza, aki szerint a történelem során fennmaradó források strukturált rendszerben megőrzött válogatott dokumentumok halmaza, amelyek már eleve mediált információkat tartalmaznak. Foucault, Michel: *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon Books, 1972. pp. 126–135. [Magyarul ld.: *A tudás archeológiája*. (trans. Perczel István) Budapest: Atlantisz könyvkiadó, 2001. pp. 163–172.]

15 Benjamin, Walter: N [Theoretics of Knowledge: Theory of Progress]. *The Philosophical Review* 15 (1983-84) no. 1-2. p. 24. Idézi: Wees: *Recycled Images*. p. 42.

16 White, Hayden: *Historiography and historiophoty*. *The American Historical Review* 93 (1988) no. 5. pp. 1193–1199. loc. cit. p. 1193. 17 *ibid*.

18 Rosenstone, Robert A.: *History in images/History in words: Reflections on the possibility of really putting history onto film*. *The American Historical Review* 93 (1988) no. 5. pp. 1173–1185. loc. cit. p. 1174.

19 *ibid*. p.1180.

20 Nichols, Bill: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. p.150.

21 Godmilow, Jill – Shapiro, Ann-Louise: *How real is the reality in documentary film?* *History and Theory* 36 (1997) no. 4. pp. 80–101.

legközelebb ahhoz, hogy a „valóságot” és az „igazságot” közvetlenül is magukban hordozzák: autentikusságuk indexikalitásukból ered, mely azt jelzi a befogadónak, hogy a látottak történelmi igazságot, és nem annak szimulációját közvetítik.²² A dokumentumfilm formája azonban, ellentétben például egy biztonsági kamera felvételével, azt is feltételezi, hogy a látottak kontextusba kerülnek, a valós események interpretációs kereteket kapnak.²³ Nichols konstans ingadozást feltételez a befogadó oldaláról, melynek során képes felismerni mikor lát éppen nyers felvételt, illetve a filmnek mely része átdolgozott. De mi történik akkor, ha egy film nyíltan manipulált anyagról állítja azt: ez történelmi valóság?

Nichols szerint a dokumentumfilm hitelességet, transzparenciát feltételez a látottak autentikusságát illetően, amely hitelesség a film megfigyelő szemszögéből ered, amint az a történelmi eseményeket a képi és szonorikus anyagok manipulációja nélkül mutatja be.²⁴ A képanyag látványos és egyértelmű átalakításán túl Jackson filmjének több pontján nem egyértelmű, hogy eredeti vagy később készült felvételeket látunk. Ez a látszólag kis horderejű alkotói döntés megnehezíti a befogadó számára a tájékozódást azzal, hogy elmosza a határt valódi és a hamis, a tény és az illusztráció között. Ugyanezt a kérdést egészen másképp pozicionálja Sarah Polley *Apáim története (Stories We Tell, 2012)* című filmje, amelyben a rendező leplezetlenül keveri az eredeti, privát családi felvételeket, és az attól szinte megkülönböztethetetlen, ugyanolyan super8-as technikával utólag felvett anyagokat, amelyek paradox módon az archív felvételek vélt hitelességét, bizonyítóerejét dekonstruálják. Az *Akik már nem öregszenek meg* ilyen értelemben több problémát vet fel: azzal, hogy Jackson színez és hangosít, nem csupán olyan információréteget visz rá a filmre, amelyet az sosem tartalmazott, hanem azt a világot is módosítja, amelyet ábrázol. A veterán katonákkal készült interjúk hanganyaga erős narratív kereteket képez, és azt az érzést kelti, mintha a felvételeken szereplő katonák hangját hallanánk,

amely bár nem hamis, mégsem valódi. Hasonló módon konstruálódik a film egyik csatajelenete is, ahol váltakozva láthatunk mosolygó arcokat és holttesteket, amely felvételek gyors vágásokkal, és rajtuk látható katonák hasonló fizikai attribútumaival azt próbálják sugallni, hogy ugyanazokat a személyeket látjuk élni és meghalni. A film a helyszínek és személyek megnevezésének elhagyásával az élmény univerzalitását hangsúlyozza, de ezzel egy olyan konstruált jelentésréteget hoz létre, amely szembe megy a hitelességről és a történelmi valóságról tett alkotói állításokkal.

Stella Bruzzi szerint ugyanakkor a felvétel dokumentumként mindig magában hordozza az újraértelmezés és akár a módosítás lehetőségét is, amely nem zárja ki az eredeti jelentése megőrzését. Bruzzi Jean-Louis Comollit idézi, aki hangsúlyozza a kamera szemszögének köztes pozícióját, és André Bazin realizmuselvével vitatkozva a filmi reprezentációnak a valóságot szükségszerűen megváltoztató képességét hangsúlyozza. Comollival és Linda Williamssal szemben, akik szerint a film csupán narratívakon és szubjektív álláspontokon keresztül képes megmutatni eseményeket,²⁵ Bruzzi nem a valóság és a reprezentáció közé tesz egyenlőségeket, hanem egy alternatív, nyitottabb álláspontot képvisel. A kérdést egészen másképp aktualizálja Catherine Russell akkor, mikor arra hívja fel a figyelmet, hogy a teljes valóságosság filmi megragadása a digitális korban értelmet veszti. Az új technológiák, azzal hogy végtelen lehetőséget biztosítanak az audiovizuális anyagok manipulációjára, a reprezentáció határain túlra számúzik a klasszikus dokumentumfilm-készítés valóságához fűződő viszonyát. Russell ezzel nem a valós, realiztikus ábrázolás ellen érvel, hanem annak szerepét hangsúlyozza a történelem közvetítésében, szem előtt tartva azonban a hiteles ábrázolás határait. Szerinte így az audiovizuális reprezentáció új formái jöhetnek létre, amelyek referenciális és allegorikus elemeken alapulnak.²⁶ Jackson filmje ezen értelmezések mentén a jelen befogadói felé keres kapcsolódási pontokat akkor, amikor néhol olyan nyers, a hivatalos narratívákkal szemben

22 Nichols: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. p. 154.

23 *ibid.* p. 36.

24 Nichols, Bill: *Representing Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press. 1994. p. 80.

25 Bruzzi, Stella: The event: archive and imagination. In: Rosenthal, Alan – Corner, John (eds.): *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005. pp. 419–435.

26 Russell, Catherine: *Experimental Ethnography: the Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press, 1999. p. 20.



They shall not grow old

túlélői beszámolókat is felhasznál, mint például a fiatal sor-katonák csínytevésai, vagy az egymást megviccelő bajtársak felvételei, amelyek árnyaltabb, emberközelibb élményként mutatják be a háborút.

A fennmaradt filmanyag átalakításának problémái

„(...) azok, akik átélték, nem egy néma, fekete-fehér világban éltek (...)”²⁷

A filmanyag jelentős mértékű átalakítása a hitelesség és dokumentumforma más ismérveit is megkérdőjelezi. Az *Akik már nem öregszenek meg* több száz órányi nyersanyag feldolgozásával készült, melyet veterán katonákkal készült életinterjúk hanganyagával egészítettek ki. Az eredetileg

néma, fekete-fehér és rossz minőségű, sérült mozgóképi nyersanyagot digitális úton restaurálták, a korabeli tárgyak (pl. ruhák, fegyverek) kinézetéhez igazítva színezték, sebeségét korrigálták, valamint sound design segítségével autentikus hangeffektusokkal, zajokkal, zörejekkel egészítették ki. A film előzetesében a filmanyag átalakításának legitimitása és létjogosultsága mellett érvelő mondatok hangzanak el, illetve a rendező nyilatkozatai is betekintést nyújtanak koncepciójába: „Egész egyszerűen fogtunk egy adag borzasztóan kinéző 100 éves felvételt... Nem adtunk hozzá semmi olyat, ami nem volt ott azon a napon, amikor forgatták. Egyszerűen visszahoztuk abba a formába, amilyenben száz évvel ezelőtt volt.”²⁸ A filmarchívumok nemzetközi szervezete (FIAF) ugyanakkor a következőképpen rendelkezik az archív anyagokkal kapcsolatban etikai szabályzatában: „Az archívumok tiszteletben tartják és megőrzik a gondozásuk alatt álló anyagok integritását, és

²⁷ Részlet Peter Jackson *Akik már nem öregszenek meg* című filmjének előzeteséből. A továbbiakban, ha másként nem jelzem, az angol szövegek magyar változatai a saját fordításaim. (K. E.)

²⁸ Buckmaster, Luke: Interview: „The faces are unbelievable.” Peter Jackson on *They Shall Not Grow Old*. *The Guardian* (2018. 11. 05.) <https://www.theguardian.com/film/2018/nov/10/the-faces-are-unbelievable-peter-jackson-on-they-shall-not-grow-old> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 04. 09.

megóvják őket a manipuláció, megcsonkítás, hamisítás vagy cenzúra bármilyen formájától (...)”, továbbá „nem törekszenek megváltoztatni vagy torzítani az eredeti anyagok természetét vagy alkotói szándékait.”²⁹ Jackson koncepciója ennek fényében disszonánsnak tűnhet, hiszen az utómunka során épphogy olyan rétegekkel ruházták fel a felvételeket, amelyek rögzítésére abban a korban nem volt mód. A színek, hangok, de akár az egyetlen felvevősebesség miatt kimaradó mozdulatok száz éve sem szerepeltek ezeken a felvételeken; ha figyelembe is vesszük, hogy az eredeti felvételek természetesen nem sérültek a digitális feldolgozás során, nem tekinthetünk el attól, hogy a tartalmuk, és így jelentésük is lényegesen megváltozott.

Az *Akik már nem öregszenek meg* tehát azt állítja magáról, hogy a valós percepciókhoz (és a kortárs filmbefogadási kultúráinkhoz) közelítő látványvilággal és szonorikus élménnyel, a korabeli filmkészítés technikai paraméterein átlépve, a múlt és jelen közötti kapcsolatot teremti meg. Azonban, ha ragaszkodunk a Jaimie Baron által is képviselt állásponthoz, miszerint nemcsak tartalma, hanem a keletkezési körülményei is meghatározzák egy dokumentum történelmi, szociológiai és antropológiai olvasatát, úgy a színezés és hangosítás, illetve a sebességkorrekció, bármennyire is közel kíván kerülni ahhoz, hogy mit és hogyan hallottak és láttak az esemény szemtanúi, csupán feltételezéseken alapulhat. De nem felejtethetjük el azt sem, hogy egy korabeli néző is csak abban a formában ismerhette meg ezeket a felvételeket, amelyben elkészültek.

Elsőként a színezés kérdését szeretném vizsgálni. Az első világháború idején a filmeket zöld és a kék színre érzékeny, a vörös árnyalatokra azonban „vak” ortokromatikus nyersanyagra fényképezték. Az első pánkromatikus, tehát mindhárom színre érzékeny film csak a húszas években jelenik meg. Mivel ezek a felvételek nem rögzítették a vörös árnyalatokat, így hiteles színezés sem jöhet létre, az utólagos színezés feltételezéseken alapszik.³⁰ Ezek

ismeretében a színezés elidegenítő: valami olyasmivel ruházta fel a filmet, ami sosem volt a sajátja, aminek megismerése nem lehetséges, amelyről a filmbe kódolt információ nem létezik. Ezt a problémát Tom Livingstone három oldalról is megragadja. Elemzésében kiemeli a vörös és kék szín ortokromatikus leképeződését, továbbá a kaukázusi bőr egységes, rózsaszínes színekódját, amely mesterkélt árnyalatot kölcsönöz az arcoknak. Ezek közül talán a legszimbolikusabbat, a vörös szín szerepének livingstone-i értelmezését szeretném bemutatni. Mivel a vörös szín nehezen megkülönböztethető az ortokromatikus felvételeken, ezért a színezés során beolvad, más színekkel kompenzálódik; ha mégis megjelenik, az szabálytalan, túl éles lehet. Mivel a vörös szín önmagában is figyelemfelkeltő, ugyanakkor szimbolikus jelentésű (Livingstone a vér vörösségét a közismert brit első világháborús szimbólumhoz, a pipacs vöröséhez hasonlítja), feltűnő használata felborítja a film „semleges” és „pártatlan” álláspontját, egyúttal rávilágít az ortokromatikus filmfelvételek információtartalmának határait. A vörös élénk árnyalata a néző tekintetét önkéntelenül ráirányítja a néha már-már az elviselhetetenség határán álló és sokkoló képsorokra, és talán ezen a ponton tűnik ki a legélénkebben a színezés mesterkéltége, természetellenessége. Livingstone azt is megkérdőjelezi, vajon a tájban vöröslő pipacsok tényleg pipacsok-e, vagy a virágokat a színezés látványosságának (és szimbolizmusának) hangsúlyozása céljából festették ilyenre.³¹ Ez az eltávolító, már-már elidegenítő hatás érzékelhető azon a képen is, amelyen egy festményszerű naplemente előtt látjuk a menetelő katonákat: természetellenessége, nyílt művisége megtöri a film korábbi hitelességét, és megkérdőjelezi a nézővel a látottak autentikusságát.

Míg a színek árnyalatairól rendelkezhetünk valamilyeni információval, a hang másképp van kódolva a felvételeken. Ha egy fegyvert látunk elsülni vagy egy férfit beszélni, ezekhez képzeletben hozzávetőleges hangzást társíthatunk; nem ismerhető meg azonban minden olyan

29 FIAF Code of Ethics. <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 10. 09.

30 Az első világháború idején ugyan már létezett színesfilm-technika, a Kinemacolor eljárás, azonban nem volt elterjedt. A háború során színes filmre fényképezett filmanyagból csak néhány percnyi felvétel maradt fenn, a korabeli filmek 99,9 százaléka fekete-fehér. McKernan, Luke: Colouring the past. <https://lukemckernan.com/2018/01/25/colouring-the-past/> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 04. 09.

31 Livingstone, Tom: Colourisation and the archive: Repurposing World War One. *Frames Cinema Journal* 15 (2019) no. 1. <http://framescinemajournal.com/article/colourisation-and-the-archive-repurposing-world-war-one/> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 10. 13.

hang, amely nem látható a felvételen, ezek csakis kísérleti és képzeletbeli módon lehetnek jelen az utólagos hangkeverésben. Mivel a korabeli filmtechnika nem volt képes a pontos, szimultán hangrögzítésre, Jackson veterán katonák elbeszéléseinek hanganyagát társítja a felvételekhez. A szóbeli visszaemlékezések az Imperial War Museum archívumából származnak, csakúgy mint a filmfelvételek. A dokumentumfilm-készítésben a vizuális anyag illusztrációjának általánosan elfogadott, hiteles módja a résztvevők hangfelvételeivel való kiegészítés, azonban a hangfelvételeken szereplő veteránok nem azonosak a filmen látható katonákkal. Bár úgy tűnhet az archív felvételeken látható személyek saját élményeiket idézik fel, valójában kontextusukból kiragadott, független hangfelvételekről van szó, melyeket gondos szelekció során válogattak a filmfelvételek illusztrációjához. A másik hangréteg a némafilm feltételezhető hangjának rekonstrukciójára tett kísérlet. Korabeli fegyverek hangjáról készült felvételek mellett a katonák beszédét szájról olvasó igazságügyi szakértők elemezték ki, hogy az elhangzó mondatokat minél pontosabban rekonstruálják. Az azonban, hogy egy-egy katonán milyen dialektusban beszélt, milyen volt a hanghordozása, a hangszíne, soha nem válik megismerhetővé. A film továbbá arról sem vesz tudomást, hogy az eltelet száz év során milyen nyelvi változások mehettek végbe, így a katonák szájáról leolvasott mondatok ismét csak inkább a mai szakértők feltételezéseit és tudását tükrözik, mintsem az eredeti tartalmakat. A film hangjai ugyanakkor fel tudnak idézni valódi élményeket is: a szünni nem akaró fegyverpogás például a háború nem-némaságával szembesít.³² A közel félórányi fegyverzaj megviseli a nézőt, és csak elnémulásával döbbenünk rá, a hatása milyen erős volt. De a fegyverek hangja valami mást is tudatosít: a katonák valódi élményei, tapasztalatai ezzel együtt is elképzelhetetlenek, megmutathatlanok maradnak. A film befejezése is erre utal: a frontot megjárók egyedül marad-

nak az átélt borzalmak által okozott traumákkal, hiszen azok, akik nem voltak ott, aligha érthetik meg az emberi felfogáson túlmutató pusztulással való napi szembesülés megrázó, radikális tapasztalatát.

Dokumentumfilm mint élmény?

Ha a technikailag nyilvánvaló, és így etikailag problematizálható képmanipulációtól eltekintünk, akkor szembe kell néznünk Jackson művének egy olyan hatáseffektusával, mely a kritikák ellenére az archív anyagokból készült, feljavított, kiegészített filmeknek helyet biztosíthat úgy a történelmi, mint a filmtörténeti diskurzusokban. Ez az álláspont összhangban áll Russell és Bruzzi gondolataival, illetve a sobchacki befogadói oldal felőli vizsgálódással. A tény, hogy az *Akik már nem öregszenek meg* technikai manipulációja pozitív közönségfogadtatást kapott, nyílt és egyértelmű jelzés a kortárs nézői érdeklődésről. „A jelenkori tömegeknek éppolyan szenvedélyes óhaja, hogy a dolgok térben és emberileg is »közelebb« kerüljenek hozzá”³³ – írta Benjamin 1936-ban, amely mondat jelentősége a tanulmány megjelenése óta eltelt években, a reprodukációs technológiák tökéletesedésével csak tovább erősödött. Ahogy Martyn Jolly fogalmaz, Jackson filmjének nézése során „kilépünk a történelemből és belépünk az élménybe”.³⁴ Az erős érzelmi és audiovizuális impulzusok mintha a mai nézők megváltozott befogadási képességéhez, ingerküszöbéhez alkalmazkodnának, így a megfelelő kontextusba helyezve értéket képviselhetnek, mivel azt jelenítik meg, hogy hitelesség és manipuláció összefonódása hogyan hív életre egy új dimenziót. Desmond Bell szerint a found footage filmek nem azt állítják magukról, hogy olyan közvetlen, indexikus kapcsolatban állnak a múlttal, mint a forrásfelvételeik.³⁵ Susan Sontag pedig úgy fogalmaz, hogy a film – szemben például egy festménnyel –,

32 Meyer, Jessica: Sound and silence in Peter Jackson's *They Shall Not Grow Old*. *The American Historical Review* 124 (2019) no. 5. pp. 1789–1792.

33 Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. (trans. Kurucz Andrea – Mélyi József) In: *AURA. A technikai reprodukálhatóság korszaka után*. (katalógus) Budapest: C3, 2003. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html Utolsó letöltés dátuma: 2020. 06. 28.

34 Jolly, Martyn: Oh What a Lovely War. <https://martynjolly.com/2018/11/12/oh-what-a-lovely-war/> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 03. 10.

35 Bell, Desmond: Found footage filmmaking and popular memory. *Kinema: A Journal for Film and Audiovisual Media* (2004) no. 2. <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/download/1071/1232?inline=1> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 10. 22.



They shall not grow old

nem azt állítja önmagáról, hogy megidéz, hanem azt, hogy megmutat. Ez történt. Így történt. Ezt a bizonyító erőt hangsúlyozza Jackson akkor, amikor a film trailerében arra invitál, „*utazzunk vissza az időben, hogy azokkal éljük át a történelmet, akik valóban ott voltak.*” Ekkor a kép a vásznon hirtelen kifeszül, és az ámulatba ejtő érzéki csatlódás magával ragadja a nézőt – egyszerre érzi azt, hogy mindez nem igazi, de azt is, hogy nem teljesen hamis. Az ott-és-akkor, illetve az itt-és-most közötti álomszerű kapcsolat, a valóságossággal átszőtt anyag azt sugallja: *talán így történhetett.* Peter Benson szerint a lényeg éppen ebben ragadható meg: a látottak megtévesztő ereje nem maga a kép és a valóság közötti különbségekben rejlik, hanem a valóságról alkotott kép és az öncélú szimulákrum között húzódik, melynek kapcsán Baudrillard-t idézi: „*A valós ebben az esetben nem a képzeletbeli, hanem a valósabbnál valóságosabb, a hiperrealisztikus tartományába lép át. Ez az igaznál igazabb, a szimuláció, [a szimulákrum tartománya]*”³⁶.

A színésített és hangosított found footage filmek érzelmi hatása eltagadhatatlan. A rossz minőségű felvételeken szereplő emberek a színek, a sebességkorrekció és a hangok által a közvetlenebb közelségbe kerülnek a

kortárs vizuális kultúra HD-képein szocializálódott nézőhöz. A szinkronhangon megszólaló katonák, ledöntve a negyedik falat, szinte cinkosan szólnak ki a képből: „*Nézzétek, benne vagyunk a filmben.*” A filmkritikusok beszámolóí egyértelműen a tapasztalat, az élmény (*human experience*) erejét hangsúlyozzák, és a korábban említett eltávolító hatással szemben kapcsolódási lehetőséget, egy aktualizált és befogadható filmnyelvet írnak le.³⁷ Mindez egyszerre kínál tájékozódási pontot, és mutat rá a dokumentumfilm valóságrepresentációs korlátaira: amikor a katonák a mindent átható halálszagról és a mindent elborító sárról beszélnek, az a megismerhetőség illúziójára, az emberi észlelőapparátus végességére mutat rá.

Az összehatás élményszerűségét, érzelmi töltetét nem véletlenül hangsúlyozzák vissza-visszatérő módon a színezett, hangosított archívokat használó filmek elemzői is. Neil Genzlinger az *America in Color* (2017) című sorozatról, amely az amerikai történelem kulcspillanatait mutatja be 1920 és 1960 között, és amely szintén utólag színezett felvételek felhasználásával készült, így ír: „*A színezett képek érzelmeinkre gyakorolt hatása tisztább*

36 Benson, Peter: The ontology of photography: From analogue to digital. *Philosophy Now*. (2013) no. 95. https://philosophynow.org/issues/95/The_Ontology_of_Photography_From_Analogue_To_Digital Utolsó letöltés dátuma: 2020. 06. 25.

37 Lyttelton, Oliver: Peter Jackson's stunning documentary 'They Shall Not Grow Old' brings World War I into 3D. *The Playlist* (2018. 10. 16.) <https://theplaylist.net/peter-jackson-shall-not-grow-old-review-20181016/> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 10. 27.

képet ad arról, hogy elődeink ugyanúgy éreztek félelmet és bizonytalanságot, ahogyan mi is, esendők és néha kegyetlenek voltak, éppen ahogy mi is.”³⁸ Peter Bradshaw, a *The Guardian* filmkritikusa az *Akik már nem öregszenek* megkapcsán pedig így ír: „A színezés és minden további [módosítás] egyfajta elidegenítő soktaktika, egyben az élménybe való bevonás eszköze. Közvetett módja annak, hogy emlékeztessen, mindez valóban megtörtént, olyan emberekkel, mint te és én”.³⁹

Egy olyan korban, amikor első világháborús filmfelvételek is másodpercek alatt elérhetőek a különböző online videómegosztókon, új reprezentációs formákra van szükség. Ahogy Sontag fogalmaz, a kamera korában a néző többet igényel a valóságtól: amit látunk, az többé már egyszerűen nem elég félelmetes. A látottakat újabb és újabb tulajdonságokkal szükséges felruházni, hogy meggyőző erejük legyen.⁴⁰ Ha egyetértünk Benjaminnal, akkor „a feladatok, melyek elé az emberi észlelőapparátus kerül a történelmi fordulópontokon, a puszta optika segítségével, tehát kontemplációval egyáltalán nem oldhatók meg. Fokozatosan, a taktilis befogadás irányításával, a megszokás révén lehet megbirkózni velük.”⁴¹ Érvelhetünk emellett, hogy az archív felvételek, új, taktilis, érzéki tulajdonságokkal való felruházása tulajdonképpen illeszkedik az észlelhetőség, a megismerés határaitól alkotott összképpel. Ernst Wolfgang szerint bár az archívum eredeti formájában statikus memória, az internet korában inkább körforgásként értelmezhető, amely az adatok módosításáért és naprakészen tartásáért felel. Az emlékezetet így elsősorban nem mint kulturális feljegyzést, hanem mint kommunikációs eszközt tartja számon, magában hordozva állandó újrakonfigurálhatóságának lehetőségét.⁴²

Összegzés

Elemzésemben azt szerettem volna alátámasztani, hogy az archív anyagok felhasználásával kapcsolatban új értelmezési keretre van szükség, amely képes megfelelően elhelyezni ezen műveket mind a felhasználás, mind a befogadás egyre táguló spektrumán. A vizsgált álláspontok nyomán a bravúros és látványos audiovizuális technikai kiegészítéssel élő, archív anyagokat felhasználó film filmtudományi és történelmi megítélése termékeny ambivalenciát mutat. Képviselhet művészi értéket, de reprezentációs eszköztára nem teremt hitelesebb, „valósabb” történelemképet; dokumentumfilm-készítési módszere ugyanakkor a múlt olyan elfeled(tet)ett aspektusaira hívja fel a figyelmet, amelyek az esemény átélői számára evidenciát képeztek, kritikai reflexióra készítetve a mai elemzőt az egykori szemtanúk élményei, tapasztalatai és az erre való emlékezés módozatainak összefüggései között.⁴³

Ezek a filmek, időbeli kontextusukból kiszakítva, eredeti mediális sajátosságaiktól eltávolítva a prezentista szemlélet és a spektákulummá redukálódás nyomait hordozzák magukon. Az elmosódó filmnyelvi határok, az analitikus és többoldalú közlést háttérbe szorító, érzelmekre ható megoldások, a megkérdőjelezhető, hangzatos állítások a dokumentumfilmesek élmény szférájába pozicionálják a filmet, ezzel gyengítve annak fontos törekvéseit. A vizsgálódás központi kérdésévé nem az válik tehát, hogy miként hivatkozunk a hasonló technológiával készülő filmekre, és nem is az, hogy mit gondolunk arról, ahogyan forrásanyagaikat kezelik; a fő kérdés az lesz, hogy adott film kapcsán mennyire transzparenssé kontextualizáltak a látottak, megtudunk-e elég a készülés körülményeiről ahhoz, hogy megítélhes-

38 Genzlinger, Neil: Review: ‘America in Color’ refreshes 20th-century history. *The New York Times* (2017. 06. 30.) <https://www.nytimes.com/2017/06/30/arts/television/america-in-color-tv-review.html> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 03. 10.

39 Bradshaw, Peter: *They Shall Not Grow Old* review – Peter Jackson’s electrifying journey into the first world war trenches. *The Guardian* (2018. 10. 16.) <https://www.theguardian.com/film/2018/oct/16/they-shall-not-grow-old-review-first-world-war-peter-jackson> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 03. 10.

40 Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003. [Magyarul: Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. (trans. Komaromy Rudolf). Budapest: Európa kiadó, 2004]

41 Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*.

42 Ernst, Wolfgang: *Digital Memory and the Archive*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013. p. 99.

43 Meyer: *Sound and Silence in Peter Jackson’s They Shall Not Grow Old*.

sük, valóban azt látjuk-e, amit a film magáról állít. Ha azonban a múlt megismételhetőségének illúziójával leszámolunk, az archív felvételeket audiovizuális feljavító, megváltoztató eljárások a dokumentumfilm határait feszegető stratégiákként tűnnek fel, melyek termékenyen járulhatnak hozzá, a múlthoz és a történelemhez való viszonyulásunk újragondolásához.

Eszter Knopp

On the Borderline

Manipulated archival footage and issues of the authentic representation of the past in *They Shall Not Grow Old* (2018)

Recent practices of digital modification of archival footage in documentary filmmaking have revived and brought forth new debates surrounding the ambiguous status of such footage. In his documentary, *They Shall Not Grow Old*, Peter Jackson claims to “bring the past vividly alive”, a statement evoking authenticity, while transparently and deliberately modifying his source material. The essay investigates the ambivalent relationship between the film’s pronounced historicity and its apparent enhancement of its source material, situating the argumentation within pre-existing debates surrounding documentary practices and historical representation. Furthermore, the article looks into the appeal of the film in relation to its startling emotional impact, bringing old footage into the realm of contemporary visual culture. Through the close examination of distinct academic standpoints, the study finds that adequate context is necessary to avoid vacuous spectacularity and to understand the impact of modified images on how we perceive and represent the past.

VEDD MEG, VÉDD MEG!

A Filmvilág megjelentetéséhez továbbra is szükségünk van a filmszakma és olvasóink támogatására, mert a pályázati támogatás a költségeknek csak felét fedezi.

Minden megvásárolt vagy előfizetett példány, minden mecénási gesztus hozzájárul az egyetlen magyar filmművészeti havilap fennmaradásához. A szakma szolidaritása különösen fontos számunkra. A filmkultúra egységes egész: ahol nincs kritikai élet, vita és közös gondolkodás a filmekről, ott hamarosan a filmművészet is megszűnik.

Nemcsak milliomos lehet mecénás.

Aki megveszi az újságosnál a Filmvilágot – mindössze havi 490 forintért – a Filmvilág megbecsült szponzora lesz. Előfizetéssel még olcsóbb, még egyszerűbb.

És akinek többre telik, többet is segíthet:

FILMVILÁG ALAPÍTVÁNY

MKB Bank Zrt.

10300002-20340016-70073285

Utalás külföldről:

MKKB HU HB

IBAN: HU80 1030 0002 2034 0016 7007 3285

Külön köszönet azoknak a segítőkész olvasóinknak, akik évek óta minden hónapban átutalnak nekünk pár ezer forintot.

A szolidaritás nem oszt, hanem szoroz.

Aki filmes, velünk tart!



Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány számlájára



az adózók által felajánlott 1%-okból 2020-ban 130 217 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásait – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálásan köszönjük!

Kérjük, 2020. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat!

METROPOLIS

FILMELÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!

Blos-Jáni Melinda

Érzelni a történelmet

Médiumspecifikus zörejek használata a kelet-európai kortárs dokumentumfilmben*

„A történelem olyasvalamivé vált, amit előbb megmutatunk, mintsem elbeszelnénk.”

(Katarzyna Ruchel–Stockmans)

Az archív felvételeket a személyes és a történelmi emlékezet vagy a médiaarcheológia kutatói mellett a kortárs dokumentumfilm-készítők is nyersanyagként fedezték fel az újmédia korában. Az újrahasonosítás kortárs változatai azonban meghaladják a filmtípusnak azokat a kanonizálódott definícióit, mint amit Jay Leyda², William Wees³, Catherine Russell⁴ vagy Paul Arthur⁵ fogalmaztak meg. A történelemhez és a múlt képeihez való viszony annyira változatosá vált, hogy itt az idő újragondolni a paradigmatis megközelítéseket és az archív képek performativitásának kérdését.

Tanulmányomban olyan filmeket vizsgálok, amelyek egyszerre vetik fel a kelet-európai történelem reprezentáci-

ójának, de a képarchívumok és a médiumok szerepének problémáját is. Erre a polemizáló dokumentarizmusra gyakran találunk példát az 1989-es a rendszerváltás eseményeire vagy a szocializmus éveire reflektáló filmekben. A rendszerváltás és a médiatudatosság összenőtt: a vasfüggöny leomlását értelmezték már⁶ médiaeseményként, megkoreografált színjátékként is (ezt a tézist képviseli például Harun Farocki–Andrei Ujică *Egy forradalom videogramjai* [Videogramme einer Revolution, 1992] című film). A szocialista múltat értelmező filmek egyik sajátossága, hogy kevésbé a kulturális emlékezetre építenek; a nézőket közvetlenül kell megszólítaniuk, hiszen az események még elevenen élnek a kommunikatív emlékezetben.

* A tanulmány írása során a szerző a Román Oktatási Minisztérium CNCS – UEFISCDI, PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418 számú projektjének kutatói ösztöndíjában részesült, és a KPI-Egyetemi Kutatási Program 2019–2020 keretében *Az erdélyi magyar fotó- és mozgóképművészet az analóg-digitális korszakhatáron* című csoportos kutatás tagja volt.

1 Eredetiben: „history has become something to be shown before narrated.” Lásd: Ruchel–Stockmans, Katarzyna: *Images Performing History: Photography and Representations of the Past in European Art after 1989*. Leuven: Leuven University Press, 2015. p. 41. (A továbbiakban, ha másképp nem jelzem, az angol nyelvű szövegeket saját fordításban közlöm. BJM)

2 Jeyda, Jay: *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.

3 Wees, William C.: *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

4 Russell, Catherine: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham and London: Duke University Press, 1999.

5 Arthur, Paul: The Status of Found Footage. *Spectator. The University of Southern California Journal of Film and Television* 20 (2000) no. 1. pp. 57–69.

6 Lásd Vilém Flusser közismert kijelentését az 1989-es romániai forradalomról: „A kép mögött nincs valóság, a valós dolgok a képben vannak.” (Eredetiben: „there is no reality behind the image, there are realities in the image.”) Flusser, Vilém: *Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution*. Előadás Budapesten a Műcsarnokban, 1990. április 7. <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI&feature=> Utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 25.

A reciklálás alapanyagai is sajátosak, hiszen a filmkészítők kelet-európai filmes, illetve televíziós archívumokból vagy amatőrök felvételeiből válogathatnak, és az ebből adódó sajátosságokat kreatív módon használhatják fel (akárcsak a Farocki–Ujjicá alkotópáros).

A szocializmus képei tehát gyakran a propaganda vagy a szubjektivitás nyomait hordozzák magukon. A társadalmi kontroll ráadásul kifejezetten tompította a fotók és filmek dokumentarista potenciálját, hogy cserébe egy erőteljesen megkonstruált esztétikát állítson etalonként a fotókörök tagjai elé.⁷ Annak ellenére, hogy számos fénykép készült 1989 előtt, a szocialista valóságot bemutató képek mondhatni teljesen hiányoznak⁸, hiszen a fotókon bemutatott világ valójában kevésbé fedi a korszakban megélt valódi élményeket, amelyek inkább a kommunikatív emlékezetben maradtak fenn. Ezeknek a vizuális anyagoknak a valóság dokumentumaként való újrahasznosítása igazi alkotói kihívás lehet filmkészítők számára.

Noha a vágást, a kép és a hang montázsát tartják az újrahasznosító filmek leghatásosabb eszközének⁹, a vizsgált kelet-európai dokumentumfilmek emellett új meg-

oldásokkal is kísérleteznek: technikai hibákkal és zajos képekkel próbálják meg „szóra bírni” vagy „eltéríteni” a szocialista korszak képeit. Míg a montázs konstruktivista teóriái (mint az Eisensteini attrakciók montázsja vagy a vertovi intervallum) azt vizsgálták, hogy az összeillesztési módokkal hogyan lehet új jelentéseket létrehozni, addig a kortárs példákban a médiummal és a képek anyagszerűségével való foglalkozás kerül előtérbe.

Az egyre nagyobb felbontású kép és a 3D technológiák immerzivitása hiperrealista esztétikát eredményezett, de a szép (*pretty*¹⁰) és a tablószerű¹¹ kép is elterjedt lett. A kortárs filmekben ezzel egyidőben létrejött a silány képek (*poor images*¹²), az alacsony felbontás¹³, a homályos, határozatlan kép (*indefinite vision*¹⁴), a filmszerűtlen (*non-cinematic*¹⁵) és a bizonytalanság esztétikája (*precarious aesthetic*¹⁶) is. Arild Fetveit „médiumspecifikus zörejek”-nek nevezi az olyan, nem tervezett mediális jellemzők szándékos, esztétikai célú felhasználását, amit a kopottság, az elhasznátság vagy a technika hibás működése eredményezhet.¹⁷ A képi hibák tudatos használata jelenthet egyféle szembenállást a fősodorbeli esztétikákkal vagy a fo-

7 Bădică, Simina: „Forbidden Images?” Visual Memories of Romanian Communism before and after 1989. In: Todorova, Maria – Dimou, Augusta – Troebst, Stefan (eds.): *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*. Budapest: Central European University Press, 2014. pp. 201–216. loc. cit. p. 209.

8 *ibid.* p. 215.

9 Arthur: *The Status of Found Footage*. p. 63.

10 Lásd Galt, Rosalind: *Pretty. Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press, 2011.

11 Pethő, Ágnes: The Tableau Vivant as a „Figure of Return” in Contemporary East European Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies* 9 (2014). pp. 51–77. <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C9/film9-3.pdf>. Utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 25.

12 Steyerl, Hito: In Defense of the Poor Image. *E-flux* (2009) no. 10. <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/73>. Utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 25.

13 Balsom, Erika: One Hundred Years of Low Definition. In: Beugnet, Martine – Cameron, Allan – Fetveit, Arild (eds.): *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. pp. 73–89.

14 Beugnet, Martine: Introduction. In: Beugnet, Martine – Cameron, Allan – Fetveit, Arild (eds.): *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. pp. 1–13.

15 Lásd Brown, William: Non-Cinema: Digital, Ethics, Multitude. *Film Philosophy* vol. 20 (2016) no. 1. pp. 104–130.; illetve Nagib, Lúcia: Non-Cinema, or the Location of Politics in Film. *Film-Philosophy* vol. 20 (2016) no. 1. pp. 131–148. <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/film.2016.0007>. Utolsó letöltés dátuma 2018. 08. 25.

16 Fetveit, Arild: Death, Beauty, and Iconoclastic Nostalgia: Precarious Aesthetics and Lana Del Rey. *NECSUS* (2015) Autumn. <https://necsus-ejms.org/death-beauty-and-iconoclastic-nostalgia-precarious-aesthetics-and-lana-del-rey/>. Utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 25.

17 Fetveit, Arild: Medium-Specific Noise. In: Hausken, Liv (ed.): *Thinking Media Aesthetics. Media Studies, Film Studies and the Arts*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013. pp. 189–215. loc. cit. p. 189.

tografikus kép áttetszőségével szemben.¹⁸ A mediális zajok ugyanakkor a képek testi alapokon nyugvó (embodied), fenomenológiai dimenziójáról is árulkodhatnak, a reprezentációk létrejöttére és arra a kapcsolatra reflektálva, amit a világ és a néző között teremtenek meg.¹⁹

A klasszikus narratív dokumentumfilm konvenciókban a képi hibák és a talált/archív felvételek medialitásának előtérbe helyezése inkább az eredetiség jelölésére szolgál, és kevésbé szól a képek elsődleges történeti forrásként való használatáról, míg az avantgárd gyakorlatokban az archív képek denotatív funkciója, indexikussága inkább háttérbe szorul a képek anyagszerűségével szemben. Azonban a mediális áttetszőség és a képek pontos bizonyítékként való használata egyik paradigmára sem jellemző.²⁰ A sérülékenység, a képi hibák hangsúlyozása a klasszikus dokumentumfilmekben a korhűség alakzatává vált, míg az avantgárdabb projektekben magát a médiumot jelöli.

A kortárs gyakorlatokban a dokumentarista és a kísérleti jellegű kollázsfilmek közti különbség elmosódott, az új média-környezetben pedig az alacsony felbontású képek jelentősége is megváltozott. Erika Balsom szerint az új média hibridizáló tendenciáiban „az alacsony felbontású képek elmozdultak abból a médiumspecifitást jelölő pozíciójukból, amit az 1920-as években töltöttek be, hogy az intermedialitás és a kiterjesztett mozgókép jelölőivé váljanak”.²¹

A found footage filmekben tehát a médiumspecifikus zörejek az intermedialitás alakzataiként tűnnek fel, de a látás fenomenológiájának kérdéseit is élesen felvetik. A film tapinthatóságának hangsúlyozásáról eszünkbe juthat Laura Marks könyve a film bőréről²² vagy Hans Belting gondolatai a médiumról mint testről, amelyben a képek megtörténnek.²³ Az archív képek bizonyos felhasználási módjai egyenesen a haptikus vizualitás paradigmatis példáinak tűnnek, amely Marks szerint: „a testi alapokon nyugvó befogadás materialista tapasztalatait az ismeretlenre való nyitottságként értelmezi, amely nem akarja uralni azt.”²⁴ A haptikusként megmutatott archív felvételek „érzelmek és gondolatok kicsalókatóivá válnak”.²⁵ Ez a fajta képérzékelés megváltoztatja azt is, hogy a történelem képek által hogyan ismerhető meg. Amikor egy found footage film a haptikus-ságra épít, akkor átalakítja a dokumentumfilm fogalmát is, amely már nem a láthatóvá tételre törekszik, hanem a látás korlátaira, vagy éppen a látható dolgok hiányára mutat rá, amit Tarnay László paradox láthatóságnak nevez.²⁶ Aleida Assmann szavaival élve „a fizikai nyomok olyan jelek, amelyek csak szánalmasan hiányos foszlányokat tudnak helyreállítani a múlt mágikus hálózataiból”.²⁷ A képek lakonikussága: a feketeség²⁸ és a homály eltávolít mindattól, ami a múltbeli valóság azonnali hozzáféréseinek tűnik, ugyanakkor testi érzetként a néző valóságára is hatással van.

18 Beugnet: *Introduction*. p. 10.

19 Fetveit: *Medium-Specific Noise*. p. 197.

20 Arthur: *The Status of Found Footage*. p. 66.

21 Balsom: *One Hundred Years of Low Definition*. p. 84.

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

23 Belting, Hans: Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. *Apertúra* (2008) ősz. <http://apertura.hu/2008/osz/belting>. Utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 25.

24 Marks, Laura U.: Archival Romances: Found, Compressed and Loved Again. *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur* (2017) no. 61. pp. 30–41. loc. cit. p. 30–31.

25 Marks, Laura U.: *Hanan Al-Cinema. Affections for the Moving Image*. Cambridge, MA: MIT Press, 2015. p. 173. Itt Marks Whiteheadet parafrázálja.

26 Tarnay, László: Paradoxes of Visibility. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies* vol. 14 (2017). pp. 7–30. Online: <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C14/film14-01.pdf>. Utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 25.

27 Assmann, Aleida: Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory. *Representations* (1996) no. 56. pp. 123–134. loc. cit. p. 132.

28 Huberman fogalomhasználatában a „fekete” a fotók láthatatlan, fenomenológiai dimenziót jelenti, ennek paradigmatis példája a négy Sonderkommando-tag által Auschwitzban készített fénykép. Didi-Huberman, Georges: *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

A következő alfejezetekben kelet-európai found footage filmekben vizsgálom meg azt, ahogyan a film médiuma a történelem bőrévé válik, és nem képek hordozójává, annak érdekében, hogy stimulálni tudja a néző tudatát. Négy különböző, olykor egyidőben jelen lévő médiastratégiát különböztetek meg, annak függvényében, hogy milyen szerepet szánnak a készítők a képi zörejeknek és a haptikus vizualitásnak a közelmúlt történelmi eseményeit elemző filmjeikben.

Archeológia az érzékek által

Az archívumok memóriarétegeiben való keresgélés Patricia Pisters²⁹ szerint a kortárs filmkészítők egyik stratégiája, amellyel az archívumok adattengerében próbálják felfedezni az egyedit, az esetlegest, hogy a történelemnek egy friss olvasatát hozhassák létre. A képek megtalálásának és kibányászásának műveletei gyakran kihatnak az alkotói folyamatra és annak esztétikájára. A képsokaság, amin át kell dolgoznia magát egy kutatónak, gyakran inkább titokzatos töredékek láttatja az egyes találatokat, mintsem önmagában értelmezhető egységnek.

Az archívumon belüli komplex kapcsolódások megteremtése vagy a jelentéssel bíró töredékek lokalizálása a found footage filmkészítést tudományos kutatással egyenértékű kreatív munkává változtatta. Maciej Drygas lengyel filmkészítő szavait idézve: „nem tartom magam filmkészítőnek, legtöbb időmet a történelem dokumentálásával töltöm el, és csak ritkán készítek filmet. (...) A munka bizonyos mértékben az archeológuséhoz hasonlít. A felszín alá merészkedem, és rétegről rétegre haladva kutatok az igazság darabjai után az általam megmutatni szánt világról.”³⁰ Valójában ezek a filmek nemcsak az archívumban megtett kutatások eredményei, hanem olyan mélyfúrások, melyek a vizuális



Hear My Cry

minőségek hatásmechanizmusait és működését tárják fel. Mi több, az archívumokban elvégzett kutatás érzéki aspektusai a film formáján is nyomot hagyhatnak.

Létrehozni a jelentést az archívum képességéből

A found footage filmekről készült interjúk egyik visszatérő témája az a munka, amit a képanyag válogatásával töltött el a stáb. A keresgélés lehet kellemes vagy fizikailag megterhelő tevékenység, amelyik során a filmrészletek vagy fotók egyfajta átmeneti állapotba kerülnek a film és az archívum köztességébe. Például Maciej Drygas filmjei, a *State of Weightlessness* (Stan nieważkości, 1994), *Voice of Hope* (Głos nadziei, 2002), *One Day in People's Poland* (Jeden dzień w PRL, 2005), *Violated Letters* (Cudze listy, 2011) három-öt évnyi kutatómunka alapján készültek. Noha ezekre a filmekre nem jellemző a haptikus vizualitás, a rendező történelmi tudatosságát és empátiáját nagyban befolyásolta az archívum érzéki, taktilis megtapasztalása.³¹

29 Pisters, Patricia: The Filmmaker as Metallurgist: Political Cinema and World Memory. *Film-Philosophy* vol. 20. (2016) no. 1. pp. 149–167. loc. cit. p. 162. <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/film.2016.0008>. Utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 25.
30 Czerkawski, Piotr: Filmmaker and Archaeologist. Talk with Maciej Drygas. *Biweekly.pl*. (2011). <https://www.biweekly.pl/article/2307-filmmaker-and-archaeologist.html>. Utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 25.

31 A rendező ugyanis arról híres, hogy elutasítja a védőkesztyűk használatát. Maciej Drygas egy interjúból arról is beszámol, hogy porallergiája ellenére nem visel kesztyűt: „minden kutató kesztyűt visel, azonban én ezt nem tehetem meg, mert akkor nem fogom érezni az anyagot. Meggyőződésem, hogy ha kíváncsi vagy az igazságra, akkor meg kell fizetned érte, még akkor is, ha ennek olyan fiziológiai ára van, mint a sírás vagy a köhögés. Fehér kesztyűt viselni az igazság megérintésének pillanatában, ez nem egyezik az érzéseimmel.” Lásd: Garrad, Michael: *State of Weightlessness*. *Vertigo Magazine* no. 31 (2012). https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/



Yugoslavia, How Ideology Moved Our Collective Body

Máskor az archeológiai feltárás folyamata olyan, mint egy filmes eszközökkel véghezvitt nyomozás az optikai kép, a láthatóság tartományában. Ennek eredményeképp a kép kiszabadul az archívum kötelékéből, és a fizikai hordozóból a történelem eszközévé válik. A nyersanyagban való extenzív keresgélés fizikai élménye hatással lehet a film átlagsnitthosszára vagy a montázsra is.

A történelem leleplezésének az egyik, Harun Farocki-tól eredeztethető módja a képek működésének a tanulmányozása, amelyik egyszerre épít arra, amit a képek láthatóvá tesznek, és a megmutatás, a láthatóvá tétel kritikai reflexiójára. Az *Egy forradalom videogrammái* egyszerre rekonstruálja az 1989-es romániai forradalom eseményeit a több nézőpontból felvett jelenetek összeillesztésével, miközben a képek mögötti televíziós vagy amatőr filmes

gyakorlatokat is leleplezi. Hasonlóképpen a *Nicolae Ceaușescu önéletrajzában* (*Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu*, Andrei Ujică, 2010) kronologikus rendben követhetjük a diktátor életeseményeit³², valamint azokat a módokat³³ is, ahogyan a saját imázsát, biográfiáját felépítette. A *Videogrammák* szerialitását maga Andrei Ujică is kiemeli: „1989-ben száz kamera követte, hogy mi történik Romániában; a történelem már nincs színpadi jelenetekre vagy fejezetekre bontva – hanem úgy érzékeljük, mint egy szekvenciát; és a szekvencia filmre kívánczik.”³⁴

A *Nicolae Ceaușescu önéletrajzában* ez a gondolat a snittek hosszának kezelésében is megmutatkozik. A 260 órnyi előválogatott nyersanyag nézői tapasztalatából kiindulva, a vágás során úgy döntöttek az alkotók, hogy a hiánygazdaság korszakának tartott 1980-as évekről szóló résznél lelassítják a film tempóját. A film utolsó snittjeit, pl. a diktátor boltlátogatásairól szóló, vágatlanak tűnő felvételeket szándékosan tartották ki hosszan, hogy a néző minél érzékibben át tudja élni a korszak nyomasztó hangulatát, benne a véget nem érő, üres várakozásokkal.³⁵

Az analóg anyagok nagy léptékű kutatása és a digitális utómunka találkozásának egyik formai hozadéka a szerialitás előnyben részesítése. A montázs által kiemelt ismétlődések egyszerre tudják érzékeltetni a nézővel a háttéranyag mennyiségét, illetve a digitális tárolás adatbázis-esztétikáját. A *Nicolae Ceaușescu önéletrajzában* számos példáját láthatjuk ennek a kumulatív montáznak, amelyek közül talán a tömeges felvonulások és a diktátor születésnapjairól készült kompilációk a legemlékezetesebbek. Marta Popidova *Yugoslavia. How Ideology Moved Our Collective Body* (*Jugoslaviya, kako je ideologija pokretala naše*

issue-31-winter-2012-in-conversation/state-of-weightlessness/. Utolsó letöltés dátuma: 2020. 02. 25.

32 Nicolae Ceaușescu karrierjének vizuális kronológiája visszaemlékezésként van megjelenítve a filmben, mintha a diktátor a halál előtti pillanatokban visszapörgetné életeseményeit. Az archív felvételek emlékképként való definiálása mérsékeli a képekkel, mint a múlt objektív forrásdokumentumaival szembeni elvárásainkat.

33 Ilyenek például a filmtekercecsek elején és végén található töredékek, amelyek a nyilvános performanszok vagy a tévés közvetítés előtti vagy utáni mozzanatokot regisztrálták, amikor a szereplők előkészítik a nyilvános fellépésüket. A tekercsvégek az analóg film korszakának sajátjai. Dana Bunescu, a film vágója egy mesterkurzus keretében fejtette ki, hogy Ujică filmjét azért volt lehetséges elkészíteni, mert a vizsgált korszakban mindent celluloidra rögzítettek. Lásd: *Masterclass with Dana Bunescu*. <https://www.youtube.com/watch?v=rX9zplTH1Xw>. Utolsó letöltés ideje: 2020. 02. 25.

34 White, Rob: Interview with Andrei Ujică. *Film Quarterly* vol. 64 (2011) no. 3. <https://filmquarterly.org/2011/03/09/interview-with-andrei-ujica/>. Utolsó megtekintés 25. 02. 2020.

35 Filippi, Gabriela – Rus, Andrei: În dialog cu Dana Bunescu. *Film Menu* vol. 10 (2011). pp. 30–41. <https://filmmenu.wordpress.com/2014/11/10/interviu-dana-bunescu/>. Utolsó letöltés ideje: 2020. 02. 25.

kolektivno telo, 2013) című filmje is kumulatív montázsra épül. A rendező a jugoszláviai köztér 1945 és 2000 közötti tömegfelvonulásainak képeit helyezi egymás mellé, a szocialista berendezkedés éveit, a tömeget ornamensként felvonultató stadionünnepeket és Tito temetési menetét, mígnem eljut az ország szétdarabolásának pillanatáig. A *Yugoslavia*, akárcsak a *Videogrammak* és az *Önéletrajz* elkészítése „a történelem képekkel való túlzott ábrázolhatósága”³⁶ miatt volt egyáltalán lehetséges, azonban Popidova filmjében a képek sokasága, a kollektivitás ideológiája és a tömegek pszichológiája között még szorosabbra fonódik a kapcsolat. Az alkotó a tömeg ornamensként való ábrázolásának a Kracauer által megfogalmazott elméletére épít akkor, amikor a képek sokaságát mozgósítja annak érdekében, hogy tanulmányozni lehessen azt a pillanatot, amikor a kollektív tudatot individualizmusra cseréltek le, ez pedig társadalmi káoszhoz és pusztításhoz vezetett. A képek közötti vagy a képekben való keresgélés, amelyre a rendező hangalámondása is ráerősít, felfedeztetni a nézővel a társadalmi változás pillanatát, amikor a jól koordinált, táncoló tömeg képét felváltja egy energikus mozdulatokkal kiváló táncosnő képe, aki paradox módon egy tömegornamens show főszereplőjévé válik. Talán ez a film bizza rá magát a leginkább a képek látható tartományára.

A kézműves, kutatásalapú filmkészítés tehát hatással van a filmek figuratív dimenziójára (képek archívumokról, az adatbázisról), de a formanyelvre, a montázsra is. A filmkészítés fizikai tapasztalatai főként zeneiség és ritmus formájában mutatkoznak meg.

Előásni a „radioaktív leletet”

Vannak olyan képek, amelyek a hivatalos történelem vagy a kollektív emlékezet hiányosságaira hívják fel a figyelmet. Ezek a képek általában csak töredékek, nem tudják reprezentálni az eseményt, azonban „radioaktív leletként”³⁷ aktiválni tudják az emlékezetet. Hasonlóképpen működik az a hét másodperces filmtöredék, amelyre Maciej Drygas első filmje, a *Hear My Cry* (*Usłyszcie mój krzyk!*, 1991) épül. A film Ryszard Siwiec önfeláldozásáról szól, aki a varsói stadionban tiltakozásként felgújtotta magát az



Yugoslavia, How Ideology Moved Our Collective Body

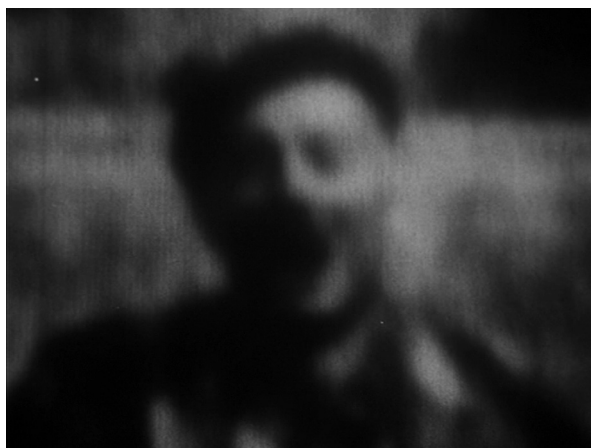
1968. szeptember 8-án megrendezett aratási fesztiválon. Az esetet a hatalom emberei eltussolták és minden archívumból törölték, noha a fesztivál erőteljesen mediatisált esemény volt. Mindennek ellenére a televíziós felvétel egy kis töredéke fennmaradt, amelyet a filmkészítő egy lengyel archívum nem listázott tárgyai között talált meg. A film dramaturgiájában kulcsfontosságú részt foglal el a részlet megtalálása, amelyet a rendező Siwiec történetének bemutatásába és beszélőfejes interjúk közé ágyaz be. A hét másodperces töredék létezése a film végén derül ki, de a rendező fokozatosan adagolja róla az információt, előbb vágóképként jelenik meg az interjúk között, majd a film tetőpontján Drygas addig keretezi át és lassítja le a felvételt, hogy négyszeres nagyítás után az égő, kiáltó ember a képkeret centrumába kerülhessen.

A narratív kontextus és a médium kreatív használata révén a hét másodperces töredék történelmi dokumentummá válik, amely kulturális, politikai és anyagi örökségként is előtérbe kerül ebben a folyamatban. Az ismétlődések, a képfolyam felfüggesztése és a lassítások által a nézőnek megadatik a lehetőség, hogy magáévá tegye a képsort, és elgondolkodjon rajta. Laura Mulvey megfogalmazásában: „egy képnek a narratív környezetéből való kivonása a birtoklás illúzióját nyújthatja a nézőnek.”³⁸ Drygas filmjének nagyításai, lassításai mesterségesen teremtenek

36 Leslie, Esther: Documents of Revolution. Incompetence and Resistance. *Film International* vol. 2 (2004) no. 4. pp. 26–37.

37 Marks itt Deleuze gondolatait idézi fel. Lásd Marks: *The Skin of the Film*. p. 51.

38 Mulvey, Laura: The Possessive Spectator. In: Lowry, Joanna – Green, David (eds.): *Stillness and Time: Photography and the*



Hear My Cry

közelséget a lángoló, tüntető ember képével. Az öngyilkosság képi eseménnyé válik, amelynek nézője a történeteknek is egyfajta résztvevője lesz. Nézőként nem tudunk elmerülni az aratási ünnepségben, mert szembesülünk az emberi áldozattal – a mozgásról lemondó mozgókép által. A lassítás esztétikája felfokozza az indexikus képpel való találkozást, és a „fetisizta néző számára, aki arra vágyik, hogy megállítsa, birtokolja és megismételje a képeket [...] felszínre tör a kamera ideje, a bebalzsamozott idő, ami az elbeszélés jelen idejéből a múlt időbe mozdít el. A valóság lesz úrrá a jeleneten”.³⁹

A filmrészlet állóképekre bontása addig folytatódik, amíg csak egy szemcsés, textúrált, absztrakt forma marad. Amíg a rendező archeológusként egyre beljebb és beljebb hatol a kép felszínébe, az élesség és a láthatóság eltűnik, és előtérbe kerül a kép fizikai hordozója, egy majdhogynem kitapintható tárgy, amely mintha óvná a képet a további kutatásoktól. A felnagyított indexikus kép

egy olyan emberi alakot ábrázol, amelyik a televíziós kép textúrájába zártan már nem beazonosítható. A kép csak nyomokban tárolja az eseményt. A reprezentáció határainak felfedése szempontjából nem véletlenül hasonlították a filmet Malcolm Browne 1963-as ikonikus fotójához⁴⁰ az önmagát felgyújtó buddhista szerzetesről, amelyet Ingmar Bergman is hasonló jelentésben hasznosított újra a *Persónában* (1966).⁴¹ A film címe és záróképe egyben Edward Munch *Sikoly* (1893) című festményével is rokonítható. Ahogyan a kép terének torzulása összefüggésbe hozható az emberi alak által kiadott hangokkal, a lángoló ember meg nem hallott, elfeledett kiáltása áthatja a filmképet. Amint egyre közelebb kerülünk Siwiec arcához, a felnagyított kép zöreje, homálya a tiltakozó kisember artikulálatlan emberi kiáltásának vizuális megfelelőjévé válik.

A kumulatív montázs és a radioaktív, sugárzó töredék kiemelése valójában egyazon érem két oldala: egy seregnyi kép mobilizálása vagy a legkisebb töredék felnagyítása a történelem láthatóvá tételének médiatudatos technikáivá váltak.

A médiumspecifikus zörej mint fátyol

Az újrahasonosításnak vannak olyan esetei, amikor kép és médiuma egyformán, szimultán módon válnak fontossá: egyfelől elvárások övezik a kép látható dimenzióját, de a médium anyagszerűségének affektív hatása is hangsúlyossá válik. A kép elfátyolozása⁴² analóg szemcsékkel vagy elektronikus zörejekkel nem a láthatóság kritikáját hivatott közvetíteni, és nem is a rossz, „silány képek”⁴³ felszabadító ellenesztétikájának a része. Az újrahasonosításnak azokról az

Moving Image. Brighton: Photoworks, 2006. pp. 151–163. loc. cit. p. 151.

³⁹ *ibid.* p. 155.

⁴⁰ Pfeifer, Moritz: The Double Death of Ryszard Siwiec. Maciej Drygas' *Hear My Cry* (*Usłyszcie mój krzyk!*, 1991). *East European Film Bulletin* vol. 84 (2018). <https://efb.org/retrospectives/maciej-drygas-hear-my-cry-uslyszcie-moj-krzyk-1991/>. Utolsó letöltés ideje: 2020. 02. 25.

⁴¹ Coates, Paul: Varieties of Smallness: A Swedish Art Film (*Persona*), a Polish Documentary (*Hear My Cry*). In: Blankenship, Janelle – Bielefeld, Tobias Nagl (eds.): *European Visions: Small Cinemas in Transition*. Transcript, 2015. pp. 129–140.

⁴² Az elfátyolozás és a törés metaforáit (lásd a következő fejezetet) itt a kép és a mediális testének viszonyával kapcsolatban használom, és nem abban az értelemben, ahogy Georges Didi-Hubermann meghatározta őket. Könyvében a fátyol-kép és a törés-kép fogalmát Lacan valós és imaginárius fogalmainak analógiájára képzeli el. Didi-Hubermann: *Images in Spite of All*. pp. 51–88.

⁴³ Steyerl: *In Defense of the Poor Image*.

eseteiről van szó, amikor a médiumspecifikus zörejek szerepe elsősorban az, hogy hozzáadjanak valamit a képekhez, mintsem hogy kritikai élel korlátozzák azok láthatóságát.

Ennek egy markáns példáját láthatjuk Vladimir Tomić *Flotel Europa* (2015) című, VHS-szalagokat recikláló filmjében. A film egy a jugoszláviai háború elől Koppenhágába menekült közösség sorsát követi nyomon, akiket átmenetileg egy úszó szállodában szállásoltak el. A közösség történetét, amelynek Tomić is egykor a tagja volt, a rendező narrációjából ismerjük meg, amelyhez a Flotel nevű hajón készült VHS-felvételek digitalizált másolatainak képi világa társul. A hangalámondás nemcsak narratív kohéziót teremt, hanem egy serdülőkor határán álló, 12 éves fiú játékosan naiv nézőpontjába csomagolja a történetet. A képi montázs is inkább egy emlékeztetőfolyamhoz teszi hasonlónvá a filmet, amely a képi elbeszélést csak lazán támogatja, és a hangalámondás pontos illusztrálására sem vállalkozik. Az újrashasznosított felvételek elektronikus interferenciái azonban nagy hangsúlyt kapnak a filmben, melynek hatására empátikusabban viszonyulunk Tomić emlékeztetőfolyamához. A film vágója, Srđan Keča szerint „bizonyos pillanatokban mintha érezni lehetne, hogy valaki azon ügyködik, hogy elindítsa a kazettát, máskor mintha visszatekerné a szalagot. Ezek a részek sokkal hasznosabbak voltak, mint a tisztán digitalizált felvételek, mert nagyobb mélységet adtak a képeknek”.⁴⁴

A VHS-kép textúrája és a személyes emlékezet közti kapcsolatot a film első képsorai teremtik meg, amelyben hemzsegnek a képi hibák (a film előzetesében is ez a rész dominál). Az elektronikus videó jellegzetes képromlása, a színek szaturációjának eltorzulása, a demagnetizálódó VHS-szalagra jellemző megszakítások, havazások folyamatosan jelen vannak abban a rokonoknak címzett videólevélben, amelyet a fiú, vagyis a rendező készít édesanyjával és bátyjával a Flotel előtt. A videólevél kulcsfontosságú, hiszen a megtalálása⁴⁵ adta a film ötletét a rendezőnek, ugyanakkor helyszínonosító és karakterbemutató szerepe is van az elbeszélésben. A tanulmány szempontjából azért is rek-



Flotel Europa

leváns, mert ebben a jelenetben a videó médiuma olyan fátyollá válik, amely a képet az analóg videó médiumához kapcsolódó különféle affektív jelentésekkel csomagolja be, mint amilyen a családi videó, vagy a videó médiumának sajátos konnotációi (nyugati termék, a fogyasztói társadalom szimbóluma) a nyolcvanas évek szocialista országában. Kelet-Európában a videó kevésbé nárcisztikus⁴⁶, mint inkább demokratikus médiumként releváns. 1992-ben Vladimir Tomić bosnyák családja eredetileg az otthon maradt hozzátartozókkal való kommunikációra használta a szakadozva működő jugoszláv telefonhálózat miatt. A filmben a videó a menekültek komplex valóságának hordozójává válik, ennek ellenpólusaként megjelenik a televízió is mint a külhoni hírek, a hátrahagyott otthoni világ mediátora. A Flotel tévésző szobájában gyülekező, otthoni hírekre várakozó közösség képe gyakran tér vissza a filmben, ilyenként a televízió már-már melodramatikus médiummá válik.

A médiumspecifikus zörejek a videólevél utáni jelenetekben is jelen vannak a képekre égetett időbélyeg vagy a képek alján folyamatosan jelen lévő elektronikus interferenciák által. A képek látható dimenziójának fátyolozása folytatódik: a videóképek affektív és ideológiai töltetű textúrája beburkolja a Flotel lakóinak életeseményeit.

44 Cohn, Pamela: Videos Home: How VHS Found Footage Became a Groundbreaking Film about Bosnian Refugees. *The Calvert Journal* (2015). <https://www.calvertjournal.com/articles/show/4521/flotel-europa-vladimir-tomic-srdan-keca> Utolsó letöltés ideje: 2020. 02. 25.

45 Tomić a család videólevelének felfedezése után gyűjtötte össze a Flotel egykori lakóinak a felvételeit, és az összesen húszórányi anyag felhasználásával készítette el a filmjét.

46 Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism. *October* Vol. 1. (Spring, 1976). pp. 50–64.

A médiumspecifikus zörejek egyik leggyakoribb funkciója, hogy jelezzék egyik médium jelenlétét a másikban⁴⁷, ez a fajta fátyolozottság jelen van a *Videogrammákban* és a *Jugosláviában* is. A textúrázottság és a videóra jellemző alacsony felbontás mindkét filmben a kamera jelenlétére hívja fel a figyelmet, és vele együtt az egyébként láthatatlan filmesek szubjektivitására. A fátyolozás tehát kijelölheti a szűkebb nézőpontot, és utalhat arra, hogy mindez csak a teljes kép töredéke. Populárisabb filmtípusokban pedig a képi hibák, az analóg hordozók anyagszerűségére utaló jelek a nosztalgikus hangnem hordozóivá válhatnak.⁴⁸

Törések és repedések a film bőrén

Míg a fátyolozás során a médium zajossága érzelmi hatások érdekében beburkolja a képeket, máskor a hibák törésekké, repedésekké válnak a film testén, hogy a néző haptikus élményként tapasztalhatta meg az ábrázolt történelmi eseményt vagy fordulatot. A törés stratégiájára jellemző, hogy a médium áttetszőségét (annak mindenféle kulturális, politikai és esztétikai vonatkozásaival együtt) a képi hibák hirtelen szüntetik meg, hogy megkérdőjelezzék kép és valóság viszonyát.

Az *Egy forradalom videogrammáinak* számos elméleti vonatkozása van, hiszen leleplezi a képek működését, és Flusser hipotézisét is próbára teszi a képek történelmi eseményekben betöltött szerepéről.⁴⁹ A képek nem reprezentálják az eseményt, hanem az esemény helyszíneivé válnak, vagy legalábbis annak „lényeges összetevőivé”.⁵⁰ A *Videogrammákban* két olyan rendezői gesztus is van, amelyikben a médiumtudatosságnak a szerepe az, hogy „a képekből kiindulva egyfajta kritikai tér teremtdjön meg.”⁵¹ A különböző képfajták kronológia szerinti egymás mellé

helyezése elsősorban egyfajta töredezettséget és diszkontinuitást okoz: a film az 1989-es romániai forradalom eseményeit egy óriási 3D-s puzzle-ként rakja össze az esemény különböző nézőpontjainak a kombinációjából. Az olyan változatos mediális textúrák, mint az amatőr videó vagy a tévéközvetítésre utaló jegyek használata révén a képek rétegzetté válnak. A montázs ezt a két médiumot egymás ellentétjeként mutatja be: a televíziót a társadalmi berendezkedés intézményeként, míg az amatőr videót a magánszféra kevésbé artikulált kifejezési formájaként. Egymás mellé helyezésük felfedi különbségeiket: a videók láthatóvá teszik, amit a televíziós képek elrejtenek, ezért mondhatni ideálisan egészítik ki egymást az események rekonstrukciójakor.⁵²

Mégis a legjelentősebb képi hiba a filmben az a technikai zavar lesz, amely megszakítja Nicolae Ceaușescu utolsó nyilvános beszédét. A politikai konszolidáció végett szervezett felszólalást a lázadó tömeg szakította meg, azonban a tévéközvetítés során a tömegről a kamerát elfordították. Egy hirtelen technikai interferencia azonban megzavarta a képet, amely instabillá vált, amit az élő közvetítés megszakadása követett. A kép ingatagsága és diszfunkcionalitása rést üt tehát a társadalmi kontroll képi esztétikáján, mi több, a szakadozó adásjel eggyé válik a forradalommal, a totalitárius rendszer széthullásának pillanatával. A törés pillanatát a közvetítő csapat beszédfüzvényainak feliratozása is kiemeli Farocki és Ujică filmjében, akik földrengéssel magyarázzák a hiba okát.

A nem-film (*non-cinema*) fogalmát megteremtő Lucia Nagib és William Brown⁵³ az ilyen típusú hibákat olyan ellenszétetikának tartják, amely a felszín alá hatol, és amely a megszilárdult látásrendszerekkel szemben megteremti a kapcsolatot a képek törékenysége és a változó valóság között. Andrei Ujică a *Videogrammák* folytatásaként elkészült *Nicolae Ceaușescu önéletrajza* kapcsán nyi-

47 Fetveit: *Medium-Specific Noise*. p. 204.

48 Ilyen például Papp Gábor Zsigmond sorozata, amely 16 mm-es celluloidfilmre forgatott mozihíradókból készült: *Budapest Retro 1–2.* (2002, 2003), *Balaton Retro* (2007), *Magyar Retro 1–2.* (2010, 2014).

49 A filmkészítési folyamat részletes leírását és értelmezéseinek összegzését lásd Ruchel-Stockmans: *Images Performing History*. pp. 55–97.

50 *ibid.* p. 62.

51 *ibid.* Eredetiben: „to create a space for critique from within the images.”

52 *ibid.* p. 72.

53 Lásd: Nagib: *Non-Cinema, or the Location of Politics in Film.* és Brown: *Non-Cinema: Digital, Ethics, Multitude.*

latkozta hogy, „ha elég figyelmes vagy és kitartóan keresgélsz – és emiatt a filmnek is hosszúnak kell lennie –, észreveszed, hogy a világon semmilyen propaganda nem tudja teljes mértékben megrendezni a valóságot. A képek mögött vagy azok mentén a valós élet töredékeit fedezed fel”.⁵⁴ Andrei Ujică „infraszintű realizmusnak” nevezi ezt, amely a metaszinttel ellentétben a képek nemfikciós, nyers, primér diskurzusát képviseli a found footage film rendezőjének másodlagos diskurzusához képest. A *Nicolae Ceaușescu önéletrajza* azzal a többlettel és azokkal az esetlegességekkel dolgozik, amelyek egy archív felvételen a készítő eredeti szándékai ellenére is ott vannak. A képek maguk szólnak meg a háromórás filmben, a képi montázsuk és a nagyon átgondolt, olykor naturalisztikus, máskor absztrakt hanghasználatnak köszönhetően.

Az „infralátás”, azaz a képek mögé látás vagy a tektonikus vonalak közé való belesés különösen fontossá válik az egyik kulcsjelenetben. A film utolsó harmada egy első-tétült képernyővel kezdődik, miközben sikoltó embereket és zúgást hallhatunk. Ez a hangtöredék valójában történelmi dokumentum, mivel az 1977. március 4-ének estéjén beinduló 7.3-as magnitúdójú földrengés közben rögzítettek, mely Bukarestben és országszerte is nagy károkat okozott. A földrengés egy olyan koncert szünete alatt következett be, amelyet éppen a rádió koncertermében rögzítettek, így a földrengés háttérzajaiból húsz másodpercnyi hanganyag a felvétellel is rákerült. „Súlyt szerettünk volna adni ennek az akusztikus dokumentumnak, ezért illesztettük az első-tétült kép alá” – nyilatkozta a rendező.⁵⁵ A valós, indexértékű hangok kioltják a képet, és rést ütnek a film textúráján, néhány másodpercig azt jelzik, ami a hivatalos reprezentáció képsoraiból kimaradt. A hang kikapcsolja a képet, ahhoz hasonlóan, ahogy a *Videogram*okban a forradalom is megszakította az élő közvetítés statikus beállítását. Sőt a korábbi film földrengésmotívumát is továbbgondolja: míg az előbbiben a filmkép szétesik, addig a folytatásban a földrengés miatt a diktátor története, vizuális reprezentációja inog meg.

Marta Popidova Jugoszláviáról szóló filmjében is hasonló jelentésben használja a képi hibákat a föderáció széthullásának az érzékeltesítésére. A vizuális zörejek akkor bukkannak fel, amikor a kollektív egység helyét a vandálizmus és az individualista törekvések veszik át. Amint a rendezett tömeg felbomlik, a képi hibák száma is megnő, a láthatóság helyett homályos képek, füsttel elárasztott teretek, hezitáló kameramozgás és szemcsék töltik be a képernyőt.

A médumspecifikus zörejek változást jelölnek a képrendszerekben és a társadalmakban egyaránt. A *Videogram*okban a technikai hiba a barthesi punktumhoz hasonló módon egy átmeneti állapot kezdetét jelöli, amelyik a film zárásaként látható „új” tévés képi világ létrejöttéig tart. Az *Önéletrajzban* a „vizuális földrengés” ugyanúgy a diktátor magánéletének válságát és az ország gazdasági életének válságát jelöli.

Intervallum és képrombolás

Azokban a filmekben, ahol a textúra kitapinthatósága a törés képzetét teremti meg, a mediális hibák célja nem a láthatóság felszámolása, hanem a változás vizuális megfelelőinek a tettenérése. Ezzel szemben a képrombolás stratégiája leválasztja a látható dimenziót az indexikusságról, és pusztá érzéki benyomásként szabadítja fel a képet. Ezek a filmek a kép és a médium határmezsgyéjén fejtik ki hatásukat, így próbálják a jelentéstermelés aktív résztvevőivé tenni nézőiket.

Ennek a stratégiának paradigmatis példája *A második játék* (*Al doilea joc*, 2014) című film lehetne, amelyet Corneliu Porumboiu, a konceptuális realizmusáról ismert⁵⁶ román új hullámos rendező készített. A kísérletező dokumentarizmus irányába tett kitérést értelmezhetjük a játékfilmrendező keresgéléseként, aki a realizmust a nemfilmben, a mozi peremterületein keresi, amint azt egyik elemzője⁵⁷ negatívumként róta fel. Porumboiu azt

54 Peranson, Mark: *The Greatest Dictator. The Autobiography of Nicolae Ceaușescu* (by Andrei Ujică). *Cinema Scope* no. 43. (2010). pp. 63–68. loc. cit. p. 67.

55 White: *Interview with Andrei Ujică*.

56 Lásd State, Andrei: *Realisme* lui Corneliu Porumboiu. In: Gorzo, Andrei – State, Andrei (eds.): *Politicele filmului. Contribuții la interpretarea cinemaului românesc contemporan*. Cluj-Napoca: Tact, 2014. pp. 73–89.

57 *ibid.* p. 87.



Second Game

nyilatkozta, hogy azért esett a választása a filmben látható futballmeccs felvételére, mert emlékeiben ez volt a legrosszabb minőségű kép, amelyet valaha televízióban látott. A film valójában egy újranyerítés, egy mérkőzés élő közvetítésének VHS-másolatról való remediálása, amely meccset 1988. december 3-án játszott le egymás ellen a kor két nagy román focicsapata, a Steaua és a Dinamo. A mérkőzésnek önéletrajzi vonatkozásai is vannak, hiszen a rendező apja, Adrian Porumboiu volt a bíró, ráadásul a rendezőnek saját emlékei is vannak az élő közvetítésről. A játék kezdete után nem sokkal sűrű havazás tette alig kivehetővé a lefilmezett jeleneteket. A havazás okozta elmosódottságra csak rádupláz a VHS-szalag alacsony felbontása és a tévé képernyőjének a szemcsés textúrája, azaz „havazása”.

A hangsávon a rendező és az apja közötti párbeszédet hallhatjuk, amint a mérkőzés után huszonöt évvel újranézik a felvételt, akár csak egy családi filmet. Beszélgetésük során olyan morális és esztétikai kérdéseket is érintenek, mint a játék szabályai, a szocialista sport etikettje vagy az élő közvetítés képi stílusa, amelyet Porumboiu a saját hosszú beállításaihoz lát hasonlónak. A képek közben elhangzó beszélgetés gyakran érinti

az emlékezet és a képi reprezentáció kérdéseit, Patricia Pfeifer éppen ezekből kiindulva vezeti be az „intervalum” terminust, hogy úgy írhasse le a filmet, „mint egy médiumalapú köztes tér, és mint a történelem retrospektív megjelenítésének az esztétikai-ismeretelméleti megközelítése”.⁵⁸ A fogalmat a szerző a *Seductiveness of the Interval* című kiállítás nevéből kölcsönözte, amelyet a 2014-es velencei biennálé román pavilonjában szerveztek meg, és amelynek felkérésére készült *A második játék* is. Pfeifer tanulmányában az intervallum szinonimájaként használja a törés és szakadás szavakat⁵⁹, sőt a diktátor utolsó beszédét megzavaró technikai hibával is rokonítja azt.⁶⁰ Azonban az intervallum és a törés közti különbségek is fontosak lehetnek. Míg a törés valójában egy dramaturgiai stratégia, hiszen a képi hiba a változás pillanatát jeleníti meg vizuálisan (l. *Videogrammák*), addig *A második játék* esetében az intervallumot egy apertúraként vagy időkeretként értelmezhetjük, amely még definiálatlan és kiismerhetetlen, és azt várja a nézőktől, hogy történelmi tudásuk felelevenítésével megfejtsek és kapcsolatba lépjenek vele. Az intervallum inkább egy időfolyam, mint egy törés, amelyben az átmenet fenomenológiája sokkal fontosabb a törés előtti és utáni állapotnál. *A második játék* az átmenetiségről, azaz a televízió, a VHS és a mozivásznon köztességéről, egyúttal a szocialista múlt és a jelen közti átmeneti korszakról is szól. Az intervallum kiterjesztése/kitartása érdekében a rendező lemond a vágásról, és egyfajta képtagadásként használja fel a kaotikus, roncsolt képeket a mérkőzésről. A játékból keveset látni, a labda nehezen lokalizálható a képen, és a játékosok is elmosódnak. A test képei helyett a film teste válik láthatóvá, és ezek a haptikus képek, Tarnay László szerint, a mentális képeinkhez, azaz az elgondolhatatlanhoz vezethetnek el.⁶¹ Az intervallum képtagadása tehát a tudatunkat szabadítja fel a képzeletünket uraló képek alól. Az érzékekre, az anyagszerűségekre és a képi bizonytalanságokra építő esztétika vágyakozóvá teszi a nézőt a képek mediálatlan, hiányzó tárgya után.⁶²

58 Pfeifer, Patricia: *The Spectator in the Interval: Corneliu Porumboiu's The Second Game (2014) and Marta Popivoda's Mass Ornament #1 (2013)*. *Studies in Eastern European Cinema* vol. 8 (2017) no. 3. pp. 232–251. loc. cit. p. 238.

59 *ibid.* p. 235.

60 *ibid.* p. 239.

61 Tarnay: *Paradoxes of Visibility*. p. 24.

62 *ibid.* p. 26.

Fetveit is ikonoklasztikusnak tartja a médiumspecifikus zajok használatát, amelyet Groys a médiumok rivalizációjaként ír le: „a haladás jele, amelyik félresöpri utunkból mindazt, ami redundánssá, erőtlenné és jelentés nélkülivé vált.”⁶³ A második játék ikonoklazmusa valójában egy nem kívánt képi hiba művészi eszközként való újrahasznosítása, amely közel enged ahhoz, ami a történelmi elbeszélésekből kimarad.⁶⁴

Következtetések

Az felsorolt found footage filmekben a képek nem feltétlenül a valóságot reprezentálják, hanem a képzeletűnket célozzák meg. A képkeretek itt nem egy jelentésteli egészként vagy a képek tartályaként működnek, hanem haptikus felületeket határolnak. Laura Marks szerint „a film bőrét nem képernyőként kell elképzelniünk, hanem membránként, amelyik kapcsolatot teremt a közönség és az emlékezet tárgyi/anyagi formái között”.⁶⁵ Egy ilyen filmben a történelemtől való gondolkodás feltétele a nyitottság az új formák iránt és a hajlandóság az emlékezet átgúrására. Ilyen tekintetben a még nem rögzült kommunikatív emlékezet és a labilis képek jól egymásra találnak ezekben a kelet-európai filmekben.

Az érzékek archeológiája, az elfátyolozás, a törés és a képprombolás különböző mértékben ugyan, de kézenfekvő, már leülepedett válaszok helyett kérdésfelvetésekre és kimozdulásra serkentik a nézőt. Ezek a stratégiák mindenkinek lehetővé teszik a „zajos súrlódást a végtelenel.”⁶⁶ A képek zajjává, ritmussá és zenévé válnak. Ahogyan a membrán ütögetése a dobot, ezek a képek – a médiumspecifikus zörejekkel – végeredményben a történelmet szólaltatják meg.

Melinda Blos-Jáni

Sensing History

On the Uses of Medium-Specific Noise in Eastern European Found Footage Films

This article examines how sensual aspects of the moving image, such as visual errors, blurring and technical disturbances are employed in found footage films dealing with the Eastern European socialist past and the regime changing events. In the selected films the Eastern European socialist visual culture is reworked with the cinematic practices of the post-media age in order to shape the spectators' historical consciousness. By deliberate reframing and intensifying the medium-specific noises (Fetveit, 2013) of the archival sources, or by an artificially created visual precariousness a new type of spectatorial awareness is created. The article delineates four different strategies, through which the mediality of the recycled archival footage is brought to the fore and made operational (turned towards the senses of its viewers).

63 Groys-t idézi Fetveit: *Medium-Specific Noise*. p. 205.

64 Pfeifer: *The Spectator in the Interval*. p. 248.

65 Marks: *The Skin of the Film*. p. 243.

66 Lásd Marks tanulmányának a címét: Marks, Laura U.: A Noisy Brush with the Infinite. Noise in Enfolding-Unfolding Aesthetics. In: Vernallis, Carol – Herzog, Amy – Richardson, John (eds.): *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York: Oxford University Press, 2013. pp. 101–114.

Archív anyagok, found footage a filmekben – Válogatott bibliográfia

Könyvek, monográfiák

- Baron, Jaimie: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge, 2013.
- Baron, Jaimie: *Reuse, Misuse, Abuse: The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.
- Basilico, Stefano (ed.): *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 2004.
- Bernard, Sheila Curran – Kenn Rabin: *Archival Storytelling: a Filmmaker's Guide to Finding, Using, and Licensing Third-party Visuals and Music*. New York: Routledge, 2020.
- Brunow, Dagmar: *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin: de Gruyter, 2015.
- Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk, 2009.
- Connarty, Jane – Josephine Lanyon (eds.): *Ghosting: The Role of the Archive within Contemporary Artists' Film and Video*. Bristol: Picture This Moving Image, 2006.
- Hausheer, Cecilia – Settele, Christoph: *Found Footage Film*. Lucerne: Viper Press, 1992.
- Heller-Nicholas, Alexandra: *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*. Jefferson: McFarland, 2014.
- Herzogenrath, Bernd (ed.): *The Films of Bill Morrison: Aesthetics of the Archive*. Amsterdam University Press, 2018.
- Isizuka, Karen L. – Patricia R. Zimmermann (eds.): *Mining the Home Movie: Excavations in Histories and Memories*. Berkeley – London: University of California Press, 2008.
- Kádár Anna: „Körberajzolni a tűz árnyékát”. Újra felhasznált felvételek a Balázs Béla Stúdió 1968-1979 között készült filmjeiben. Pécs: PTE BTK Kommunikáció- és Médiaelméleti Tanszék, 2010.
- Moran, James: *There's No Place Like Home Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Nichols, Bill – Renov, Michael (eds.): *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2011.
- Labandeira Moran, Sibley Anne: *From Waste to Worth. Recycling Moving Images as a Means for Historical Inquiry*. Getafe: Carlos III University of Madrid, 2015. PhD-disszertáció-kézirat.
- Leyda, Jay: *Films Beget Films. A Study of the Compilation Films*. London: Allen and Unwin, 1964.
- Pogaár, Martin: *Media Archaeologies, Micro-Archives and Storytelling. Re-presenting the Past*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Rascaroli, Laura – Gwenda Young – Barry Monahan (eds.): *Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- Russell, Catherine: *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke University Press, 2018. [Első fejezete magyarul: Russell, Catherine: Bevezetés az archivológiába (trans. Andorka György). *Metropolis* (2020) no. 1. pp. 8–25.]
- Sjöberg, Patrik: *The World in Pieces: A Study of Compilation Film*. Stockholm: Aura Forlag, 2001.
- Wees, William Charles: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

Tanulmányok, cikkek, könyvrészletek

- Arthur, Paul: The status of found footage. *Spectator* 20 (1999) no. 1. pp. 57–69.
- Atkinson, Michael: Collective preconscious. *Film Comment* 29 (1993) no. 6. pp. 78–83.

- Balint, Ruth: Representing the past and the meaning of home in Péter Forgács's *Private Hungary*. In: Rascaroli, Laura – Gwenda Young – Barry Monahan (eds.): *Amateur Filmmaking: the Home Movie, the Archive, the Web*. New York: Bloomsbury Academic, 2014. pp. 193–206.
- Barefoot, Guy: Recycled images: *Rose Hobart, East of Borneo, and The Perils of Pauline*. *Adaptation* 5 (2011) no. 2. pp. 152–168.
- Baron, Jaimie: Contemporary documentary film and the „archive fever”: history, the fragment, the joke. *The Velvet Light Trap* 60 (2007) no. 1. pp. 13–24.
- Bell, Desmond: Found footage filmmaking and popular memory. *Kinema. A Journal for Film and Audiovisual Media* (2004) <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/download/1071/1232?inline=1>
- Bertozi, Marco: The poetics of reuse. Festivals, archives and cinematic recycling in Italian documentary. *Studies in Documentary Film* 5 (2011). nos. 2–3. pp. 91–106.
- Bracha, Rachel: Artists and the film archive: re-creation – or archival replay. *Archival Science* (2013) no. 13. pp. 133–141.
- Brunow, Dagmar – Ingrid Stigsdotter: Scandinavian cinema culture and archival practices: Collecting, curating and accessing moving image histories. *Journal of Scandinavian Cinema* 7 (2017) no. 2. pp. 75–78.
- Bruzzi, Stella: The event: archive and imagination. In: Rosenthal, Alan – John Corner (eds.): *New Challenges for Documentary*. Manchester – New York: Manchester University Press, 2005. pp. 419–431.
- Chapman, James: Researching film and history: Sources, methods, approaches. In: Margolis, Eric – Pauwels, Luc (eds.): *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Los Angeles – London: Sage Publications, 2011. pp. 359–372.
- Cuevas, Efrén: Home movies as personal archives in autobiographical documentaries. *Studies in Documentary Film* 7 (2013) no. 1. pp. 17–29.
- Dall'Asta, Monica – Chiarini, Alessandra: Found footage: Women without a movie camera. Editors' introduction. *Feminist Media Histories* 2 (2016) no. 3. pp. 1–10.
- Daniels, Jill: Blurred boundaries: remediation of found footage in experimental autobiographical documentary filmmaking. *Journal of Media Practice* 18 (2017) no. 1. pp. 73–82.
- Danks, Adrian: The global art of found footage cinema. In: Bradley, Linda – Palmer, R. Barton – Schneider, Steven Jay (eds.): *Traditions in World Cinema*. Edinburgh University Press, 2005. pp. 241–252.
- De Jong, Wilma: From wallpaper to interactivity: use of archive footage in documentary filmmaking. *Journalism and Mass Communication* 2 (2012) no. 3. pp. 464–477.
- Ebbrecht-Hartmann, Tobias: Three dimensions of archive footage. Researching archive films from the Holocaust. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe* (2016) no. 2–3. <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/51/105>
- Fournier, Anik: Archival gambits in recent art. What can an image do? *NECSUS. European Journal of Media Studies* (2013) no. 2. pp. 337–358.
- Fossati, Giovanna: Found footage filmmaking. Film archiving and new participatory platforms. In: Bloemhevel, Marente – Giovanna Fossati – Guldmond, Jaap (eds.): *Found Footage: Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press – Eye Film Institute Netherlands, 2012. pp. 177–184.
- Frye, Brian L.: *Copyright in a nutshell for found footage filmmakers*. *Found Footage Magazine* (2016). nr. 2. pp. 34–43.
- Grossman, Alyssa – Arine Kirstein Høgel: Looking for a „now-time” in family film footage: Appropriating and activating archival images in the present. *Visual Anthropology Review* 36 (2020) no. 1. pp. 90–112.
- Habib, André: Ruin, archive and the time of cinema: Peter Delpet's *Lyrical Nitrate*. *SubStance* 35 (2006) no. 2. pp. 120–139.
- Haggith, Toby: The uses and abuses of archive footage. In: De Jong, Wilma – Erik Knudsen – Jerry Rothwell (eds.): *Creative Documentary: Theory and Practice*. London: Routledge, 2014. pp. 252–266.
- Horwatt, Eli: A taxonomy of digital video remixing: Contemporary found footage practice on the Internet. In: Smith, Iain Robert (ed.): *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. Edition of

- Scope, An Online Journal of Film and Television Studies, 2009. pp. 76–91.
- Jarosi, Susan: Recycled cinema as material ecology: Raphael Montañez Ortiz's found-footage films and Computer-Laser-Videos. *Screen* 53 (2012) no. 3. pp. 228–245.
- Jekanowski, Rachel Webb: Confronting the archive: found footage filmmaking, history, and archival practice in *One Man's War* and *The Autobiography of Nicolae Ceausescu*. *Shift. Graduate Journal of Visual and Material Culture* (2013) no. 6. pp. 1–20.
- Kepley, Vance – Swender, Rebecca: Claiming the found: archive footage and documentary practice. *The Velvet Light Trap* 64 (2009) no. 1. pp. 3–10.
- Kuehl, Jerry: Visual history traduced: A century of compilation films. *Journal of War & Culture Studies* 1 (2007) no. 1. pp. 31–37.
- Luckhurst, Roger: Found-footage science fiction: Five films by Craig Baldwin, Jonathan Weiss, Werner Herzog and Patrick Keiller. *Science Fiction Film & Television* 1 (2008) no. 2. pp. 193–214.
- McRobert, Neil: Mimesis of media: found footage cinema and the horror of the real. *Gothic Studies* 17 (2015) no. 2. pp. 137–150.
- Muhi Klára: A talált képek vonzásában. Archívok a magyar filmben. *Metropolis* 3 (1999) no. 2. pp. 76–91.
- Murai András: Emlék-nyom-követés. Az archív felvételek stílusalakzatai. In: Gelencsér Gábor (ed.): *A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest: Műcsarnok, 2009. pp. 115–127.
- Nichols, Bill: Remaking history: Jay Leyda and the compilation film. *Film History: An International Journal* 26 (2014) no. 4. pp. 146–156.
- Op den Kamp, Claudy: Recycled images: from orphan works to found footage. *Art Libraries Journal* 41 (2016) no. 1. pp. 24–31.
- Pieldner Judit: Remediating past images. The temporality of „found footage” in Gábor Bódy's *American Torso*. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 8 (2014) no. 1. pp. 59–78.
- Pieldner Judit: Archival and fake found footage as medial figurations in Hungarian experimental filmmaking. *Revista Laika* 3 (2014) no. 6. pp. 1–17.
- Pierson, Michele: Avant-garde re-enactment: *World Mirror Cinema*, *Decasia*, and *The Heart of the World*. *Cinema Journal* 49 (2009) no. 1. pp. 1–19.
- Pisters, Patricia: The filmmaker as metallurgist: Political cinema and world memory. *Film-Philosophy* 20 (2016) no. 1. pp. 149–167.
- Portuges, Catherine: Home movies, found images, and „amateur film” as a witness to history: Péter Forgács's *Private Hungary*. *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists* 1 (2001) no. 2. pp. 107–123.
- Robbins, Dylon: Deterioration as documentation: Fashioning the cinematic artifact in the documentary. *Discourse* 38 (2016) no. 1. pp. 69–84.
- Rogers, Holly: Audiovisual dissonance in found-footage film. In: Rogers, Holly – Barham, Jeremy (eds.): *The Music and Sound of Experimental Film*. New York: Oxford University Press, 2017. pp. 185–204.
- Rosas, Vladimir – Rubén Dittus: The autobiographical documentary: archive and montage to represent the self. *Studies in Documentary Film* (2020) no. 1. pp. 1–17.
- Russell, Catherine: Awakening from the gendered archive: archiveology and critical cultural history. *Public* 29 (2018) no. 57. pp. 36–46.
- Sandusky, Sharon: The archeology of redemption: Toward archival film. *Millennium Film Journal* 26 (1992) no. 3. pp. 3–25.
- Shand, Ryan: Theorizing amateur cinema: Limitations and possibilities. *The Moving Image* 8 (2008) no. 2. pp. 36–60.
- Simon, Jane: Recycling home movies. *Continuum* 20 (2006) no.2. pp. 189–199.
- Simonyi, Sonja: Second looks: archival aesthetics and historical representation in Gábor Bódy's *American Postcard* (1975). *Studies in Eastern European Cinema* 7 (2016) no. 1. pp. 68–81.
- Sills-Jones, Dafydd: The second World War in colour: The UK history documentary boom and colour archive. *Journal of British Cinema and Television* 7 (2010) no.1. pp. 115–130.
- Simon, Jane: Documenting the domestic: Chantal Akerman's experimental autobiography as archive. *Australian Feminist Studies* 32 (2017) no. 91–92. pp. 150–170.

- Tadeo Fuica, Beatriz – Sarah Barrow: (In) visible cinemas: Reusing archival footage in Latin American cinema. *New Cinemas* 13 (2015) no. 1. pp. 3–8.
- Van Alphen, Ernst: Visual archives as preposterous history. *Art History* 30 (2007) no. 3. pp. 364–382.
- Vincze, Teréz: Nostalgia and archival footage in contemporary Hungarian documentary (Gábor Zsigmond Papp: *The Life of an Agent*). *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 15 (2014) no. 24. pp. 19–26.
- Walden, Victoria Grace.: The archive, assemblage and archaeology. In: Uó.: *Cinematic Intermedialities and Contemporary Holocaust Memory*. Berkeley – London: Palgrave Macmillan, 2019. pp. 71–111.
- Walnes, Tilly: Story without end? Found footage in the digital era. *Movement Journal* (2010) no. 1.
http://www.movementjournal.com/issue_1.1_futures_of_cinema/01_story_without_end_walnes.html
- Wees, William Charles: The ambiguous aura of Hollywood stars in avant-garde found-footage films. *Cinema Journal* 41 (2002) no. 2. pp. 3–18.
- Wees, William Charles: From compilation to collage: The found-footage films of Arthur Lipsett. The Martin Walsh Memorial Lecture 2007. *Canadian Journal of Film Studies* 16 (2007) no. 2. pp. 2–22.
- Wood, David MJ.: Raiding the archive: Documentary appropriations of Mexican revolution footage. *Quarterly Review of Film and Video* 28 (2011). no. 4. pp. 275–291.
- Zryd, Michael: Found footage film as discursive metahistory: Craig Baldwin's *Tribulation* 99. *The Moving Image* 2 (2003) no. 3. pp. 40–61.
- Feminist Media Histories* 2 (2016) no. 3. Found footage: Women without a movie camera.

Online bibliográfiák

<http://mediacommons.org/intransition/resources#footage>

Tematikus összeállítások, folyóiratszámok

- Millennium Film Journal* (1992) no. 26. Archaeologies.
- Scope. An Online Journal of Film and Television Studies* (2010) no. 17. Using moving image archives.
- Framework: The Journal of Cinema and Media* 54 (2013) no. 2. Cinema as Timepiece.

A Prizma legújabb
filmes könyve,
a latin-amerikai
filmrendezőportrékat
tartalmazó

Kino Latino

már rendelhető a
szerkesztőségtől!

A könyv szerkesztője Árva Márton,
a Prizma Kino Latino rovatának alapítója.
A borítót Krónicz Dorottya rajzolta és
Farkas Gábor szerkesztette.

A könyv ára kedvezményesen
3490 Ft + postaköltség

prizmafolyoirat.com



Az Isten városa brazil karneválja, a Babel kontinensen átívelő drámája, A víz érintése kopolyús szeretője – az utóbbi néhány évtized latin-amerikai rendezői lebilincselő képekkel és különleges történetekkel rázták fel a filmvilágot, magyar nyelven mégis csak elvéve olvashattunk róluk. A Kino Latino arra vállalkozik, hogy 15 alkotó portréját megrajzolva vezessen be alig ismert birodalmukba. A Prizma folyóirat köte-

tében többszörös Oscar-díjasok és feltörekvő fiatalok, elmélyült elemzések és egzotikus különlegességek is helyet kaptak. Többek között kiderül, hogyan boldogulnak az olasz maffiózók a szocialista Kubában, miért csapták ki a filmiskolából Alfonso Cuarónt, miből merít ihletet a kultikus szürrealista mester, Alejandro Jodorowsky és álmodnak-e az amazonasi indiánok hallucinogén növényekkel.

A rendeléseket a **prizmakonyvek@gmail.com**-ra küldött emailben lehet leadni,
az alábbi adatok megadásával:
a megrendelő neve, az igényelt darabszám, a postacím, ahová a könyvet küldjük.

[K r i t i k a]

Új érzékenység a tudományban, avagy a romaképkutatás pátoszformái

PÓCSIK ANDREA: *ÁTKELÉSEK. A ROMAKÉPKÉSZÍTÉS
(AN)ARCHEOLÓGIÁJA*. BUDAPEST: GONDOLAT KIADÓ, 2017

Írható-e radikális (ön)kritikai mű a Másik ábrázolásáról, ha nem mély ellentmondásból születik? És lehet-e igazán nagy művet írni az ellentmondás mély átélése és szóvá tétele nélkül? A Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál és a Romakép Műhely című filmprogram alapítójaként és ez utóbbi vezetőjeként, kiállítás- és filmkurátorként, továbbá kutatóként, kritikusként és aktivistaként ismert Pócsik Andrea tizenöt év romaképkutatásának összegzéseként 2017-ben megjelent *Átkelések* című könyvét több explicitté tett ellentmondás feszíti. Ezek közül az első és legfontosabb így hangzik:

„Egy etnikai kisebbség reprezentációjának kritikai elemzését egy többségi kutató végzi, miközben a jelenlegi társadalmi egyenlőtlenségek felszámolásának egyik legfontosabb kihívása a merev hatalmi viszonyok aláásása”. Pócsik Andrea a többség-kisebbség hatalmi hierarchiájában meghatározott pozíciót elfoglaló, nem roma kutatóként hozzá hasonló többségiek készítette romaképek megközelítő pontosításának erősen kritikai szándékával írta a könyvét.

A szerző az első, személyes kutatói álláspontját tisztázó fejezetben kettős retorikai manővert alkalmaz, amely alatt nem őszintétlenség, sokkal inkább megkomponált védőbeszéd értendő. Elsőként egy hasonló cipőben járó kutatót (Trinh T. Minh-ha) idéz, aki a szerző számára precedens értékű, és aki vietnami amerikaiként forgatott önreflexív-kritikai asszamlázs filmet szenegáli nőkről. Majd egy szerződést emleget fel, amely egy roma származású művész (Kállai Henrik) és a szerző által vezetett filmklub (Romakép Műhely) közti kvázi performatív jogi aktusként elkötelezi a benne résztvevőket, és előírja számukra – köztük a szerző számára is – a „roma” jelző önkritikus és reflexív használatát. „Ezzel [értsd egy kritikai filmes előkép és egy kortárs művészi akció megidézésével] reményeim szerint sikerül közelebb kerülni annak az ellentmondásnak a feloldásához, hogy a politikai tettként, episztemikus ellenállásként értelmezhető kutatói munka,

amelynek tárgyai a nem romák által romákról készített filmek, egy nem roma tudós elképzelései szerint is hozzájárulhasson a társadalmi egyenlőtlenségek csökkenéséhez.” (pp. 30–31. kiemelés az eredeti szövegben) A szerző a könyv egy másik helyén így határozza meg kutatásának tárgyát, amellyel egyben hatásosan fel is oldja az abból eredő ambivalenciát: „A kérdés politikai megoldását annak az (an)archeológiai megközelítésnek a gyakorlásában láttam, amely bár romaképeket vizsgál, valójában létrehozásuk (nem roma) szándékait és fogyasztásuk (nem roma) körülményeit kutatja: egy olyan társadalmi és történelmi láttelelet kíván létrehozni, amely ebből az ambivalens szerzői pozícióból válik láthatóvá. Tanulságul vagy bizonyosságul szolgálhat azoknak a rögzült viselkedés- és beszédmódoknak a megismeréséhez vagy megítéléséhez, amelyek napjainkban a demokrácia értékrendszerét – nemcsak a romákra, mindannyiunkra nézve – veszélyeztetik.” (pp. 40–41.)

Tehát ebből a szerzői pozícióból vizsgálatnak a kiválasztott korszakok és paradigmatis romaképeik. Az etnikai származáshoz, illetve a megszólalás ebből fakadó legitim/illegitim voltához kapcsolódó ambivalencia a könyvben további, explicitté tett ellentmondásokkal egészül ki, és ezek szorosan összefüggenek egymással. Ilyen a befogadásban feltételezett közösségalkotás, a „mi”, amelynek genderalapon *nem magától értődő* volta Susan Sontag közvetítésével Virginia Woolftól származik: miért néznék a szenvedés képeit azonos módon nők és férfiak? Pócsiknál ez a huszadik század első harmadából (Woolf), illetve a 2000-es évek elejéről (Sontag) származó, a háború képeit tárgyaló feminista kritika átalakul, és immár a többségi „kiváltságosok” által alkotott „mi”-t tagadja az etnikai kisebbségekről alkotott művek vonatkozásában. Az ellentmondás itt abban rejlik, hogy ez a radikális egységkritika etikai alapon és folyamatosan *többszámúban beszélve* kéri számon a kevésbé elmosódott, önreflexív romaképeket. Azonban nem tehetünk úgy, mintha ezek az ellentmondások itt keletkeztek volna a szemünk előtt, ebben a könyvben. Hiszen épp arról van szó, hogy a szerző megörökli az ellentmondásokat, és a mottóban említett deleuze-i szerszámosládája, vagyis kiterjedt elméleti apparátusa segítségével megpróbálja tematizálni ezeket. A kutatói önreflexió ennek a könyvnek a sok közül az egyik legnagyobb erénye, és ennek érzékeltetéséhez választottam címet a jelen recenzióknak.

Pócsik Andrea egy újfajta érzékenységet képvisel a hazai tudományban, és ennek több jelét is látjuk a könyvben. Ezek közül az egyik a kutatói pozíció már említett ellentmondásának nyílt tárgyalása, egy másik, az előbbivel szorosan összefüggő motívum a diskurzus személyessé tétele. A cím és a könyv központi fogalma az *átkelés* (angolul *passing*, más fordításban 'színlelés', 'átjárás', vagy egyszerűen 'átmenés', „ahogy egy vizsgán átmegyünk/átcúsunk”, ez utóbbi Orbán Katalin megoldása a fordításra). Amiként az új érzékenység 80-as évekbeli hullámának egy újfajta személyesség jelentette az egyik hitelesítő vízjelét, szemben az ideológiák által elhasznált többszámmal, úgy jelenik meg Pócsiknál is a személyesen megelevenedő kutatói „én”, aki/ amely itt létrejöttek, identitásváltozásainak, vagyis „átkeléseinek” folyamataiban látható. A kutatói én performatív átkeléséről, illetve ennek az átkelésnek az egyes állomásairól a bevezető fejezetben olvashatunk, és ezt a performatív tettet hivatottak megismételni a kötet esettanulmányai, és hivatott igazolni a könyv többretegű címe. A cím tehát jelenti egyrészt a „személyes, intellektuális átkelést”, másrészt a romákat megjelenítő filmek szereplőinek *valóságos sorsa* és *fiktív szerepe* közti átmenetet, és így a dokumentum és fikció (vagy a szerző által Dantótól kölcsönzött fogalom párral: motívum és modell) közti folyamatos forgalmat.

A könyv fő tézise szerint a 20. századi magyar és európai filmes hagyomány roma karaktereket megjelenítő darabjaiban zajló átkelések vagy átmenetek *elmosódtak*, és ennek az elmosódottságnak egyszerre vannak (az esetek túlnyomó többségében a mindenkori roma közösségekre és egyénekre hatóan negatív) társadalmi és politikai következményei. Az egyes filmek a szerző felfogásában nem pusztán filmtörténeti jelenségek, hanem és elsősorban *emlékezeti alakzatok*, ebbéli természetükben és a fent említett elmosódottságukból fakadóan a kulturális emlékezetben betöltött helyük súlyosan ambivalens. A második fejezetben tárgyalt, „allegorikus átkelésként” jellemzett Riefenstahl-filmek (*A hegyek alján* [Der heilige Berg, 1926]; *Kék láng* [Das blaue Licht, 1932]) története mesei, de eljátszott mitikus időtlenségüket történelmi szerepük miatt viszi perre a szerző. Az egyikben Balázs Béla működött közre társszerzőként, de ebbéli minőségében a náci Németországban törölték a nevét a filmről,

a másikban koncentrációs táborból való roma kényszer-munkásokat alkalmaztak statisztaként a spanyol cigányromantika megteremtéséért, de őket is törölték, először az életből, aztán pedig a filmhez kapcsolódó történetüket is megpróbálták törölni. A harmadik fejezetben az 1908-as dánosi rablógyilkosságról készült, rekonstrukción alapuló híradót, valamint Kálomista Gábornak a Marian Cozma-gyilkosságról készült, szintén a romák kriminalizálására építő és e célból újrarájátszó jeleneteket alkalmazó *Szíven szúrt ország* (2009) című dokumentumfilmjét állítja párhuzamba a szerző, és a megmerevedett, önmagát ismétlő történelem termékeiként, „tendenciózus átkeléseknek” írja le őket. Bár az elsőt csak leírásból ismerjük, de tudhatóan mindkét alkotás „dokumentum”-rangra tartott/tart igényt, és a maguk idejében és módszereivel, hasonló manipulációs technikák segítségével keltek át a rasszista modellalkotásba. A negyedik fejezet Kalmár László 1941-es *Dankó Pista* című filmjének társadalmi és kulturális kontextusát elemzi. A *Dankó Pista* a „népszerű, szórakoztató átkelés” példája a könyvben, amely a roma társadalmi határátlépés vagy státuszemelkedés melodramai példázatán keresztül látszólag emancipatív munkát fejt ki, de a szerző szerint végül egy hamisra sikerült cigány művészsors-allegória születik, amely „*megszilárdítja a fennálló hatalmi viszonyokat*”. Összehasonlíthatatlanul progresszívebbek az 1962-ben és '68-ban született, a roma közösségekkel ápolt szolidaritásukkal a korból kitűnő Sára Sándor-filmek, a „képpoétikai átkelésként” értékelt *Cigányok* (1963) című lírai dokumentumfilm és a *Feldobott kő* (1969) című játékfilm, melyek ugyanakkor a szerző szerint modellalkotásukban a passzív cigány áldozatiság képeire építenek. A fenti filmek által alkotott, többé vagy kevésbé elmosódott történelmi szekvenciából kiragognak azok a romaképek, amelyek mintegy viszonyítási alapul szolgálnak, így a könyvben utolsóként elemzett, de a szerző kánonjában a legelsőként szereplő két mű, Schiffer Pál *Cséplő Gyuri* (1978) című dokumentumfilmje (a „módszertani átkelés” példajaként a könyv egyik leghosszabb elemzése), valamint egy kortárs képzőművészeti kollaboráció és „(an)archeológiai átkelés”, a Gruppo Tökmag *Sárkány Lee* (2017) című árnybábjátéka. Schiffer esetében a hagyományos megfigyelő dokumentumfilmből a situációs dokumentumfilmbé történik átkelés, a Tökmag Gruppo esetében pedig egy

médiaarcheológiai átmenetnek vagyunk tanúi, amelyben a képregénybeli főhős új életre kell a kortárs remediáló akció keretében. Mindkét átkelés ugyanabba a tudás- és hatalommegosztó irányba tart, ennek eredményeképpen kitisztultan, jól láthatóan állnak előttünk, és a modellalkotás csapdái is elkerültek, hiszen a formaalkotó *poétikát* mindkét műben a részvételiségre alapozott *politika* tartja egyensúlyban, állítják a kapcsolódó elemzések.

Ez áll a változókat tekintetbe véve Moholy-Nagy László *Nagyvárosi cigányok* (Gross-Stadt Zigeuner, 1932) című filmjére is, amely viszont egy korábbi fejezetben kap helyet, a Riefenstahl-filmek történeti kontextualizálását segítő. Mindez alkalmat szolgáltat arra, hogy néhány mondatban utaljunk Pócsik módszerére, amelynek egyik lényeges, az átkelés metaforája szempontjából is értékelhető eleme a kurátori szemlélet. A szerzőnek a foucault-i genealógián és (többek között) az elsässeri médiaarcheológián élesztett kultúrakutatói tekintete, amikor csak teheti, összehasonlít, és a kiválasztott filmeket megrögzötten más filmekben keresztül nézi. A komparatív módszer szinonimájaként talán metaforikusnak hangzik, de a kurátori szemlélet nagyon is konkrét, és megjelenik az egyes fejezetek végére beillesztett akcióleírásokban is, melyek az adott fejezet témájához kötődnek, ám azokat *kiterjesztve* bemutatnak egy-egy megvalósult (vagy épp nem megvalósult) kiállítást, akciót, tervet, ajánlatot. Ebbéli minőségükben a szerző kurátori aktivizmusáról tanúskodnak, ami a személyességgel párhuzamos, azt szervesen kiegészítő másik elkötelezettség a könyvben.

Az *Átkelések* című könyv szerzője *személyesen érintett* a témájában („Az én személyes, képzeletbeli szerződés-kötésem eredménye ez a könyv”), és az érintettséget egy erőteljes azonosulásvágy is kifejezi, elsősorban azok irányában, akiket modelleként gyarmatosított a többségi tekintet képeik kisajátításával (testük uralásán túl), továbbá azok irányában, akik elméleti-történeti-művészi előképként és mintaként szolgálnak a szerző számára (például Moholy-Nagy László vagy Trinh T. Minh-ha). Ugyanakkor a szerző kutatói módszerét a *távolságtartásként* is érthető folyamatos önreflexió jellemzi, ahogy újra és újra ellép az elfoglalt pozíciójától, és megpróbálja kívülről látni azt. A patetikus azonosulásvágyat a jellegében ironikus önreflexív távolságtartás ellenpontozza, és a kettő közti oszcillálást a könyv egyik alapterminusával vég nélküli átkelésként is azonosíthatjuk.

(Az ironikus reflexió és a patetikus identifikáció kettősége romantikusként engedi értelmezni a szerző alapállítását.) A könyv egyik legfontosabb leckéje a személyes vonatkozásoktól abszolút nem függetlenül, hogy az identitást, az identitások közti mozgást, az átkelést, az átkelésre való készülődést, vagy akár az átkelés megtagadását elsősorban a könyvben „életrajzi térnek” nevezett társadalmi mikro- vagy makrokontextus határozza meg, és az átkelések modellként való, elmosódásra sokszor hajlamos megképződését a kontextusok kritikai elemzésével újra és újra tisztáznunk kell. Az *Átkelések* által megjelenített tisztázó intellektuális pátozszformula (Aby Warburg képanropológiájának kulcsszavát idézve) a mai magyar társadalomban elfoglalható etikus kutatói pozíció egyik kiemelkedő változata.

Müllner András

Család és film

BLOS-JÁNI MELINDA: A CSALÁDI FILMEZÉS GENEALÓGIÁJA. ERDÉLYI AMATŐR MÉDIAGYAKORLATOK A FOTÓZÁSTÓL AZ ÚJ MOZGÓKÉPFAJTÁKIG. KOLOZSVÁR: ERDÉLYI MŰZEUUM-EGYESÜLET, 2015

Blos-Jáni Melinda doktori kutatásait összefoglaló könyve a magyar nyelvű szakirodalomban zászlóvivőként kalauzol körbe a családi filmezés jobbára mellőzött területén. A szerző az első, kutatási perspektívákat felvázoló fejezetben egy olyan teoretikus attitűdöt ír körül, amelyhez könyve további részében következetesen tartja magát: „Az a kutató, aki történeti, elméleti kérdésekkel foglalkozik, valójában társadalomtörténész is, ugyanakkor a médiafogyasztás, médiahasználat antropológusa is, aki egyfajta, médiatörténet(ek)hez és -elmélet(ek)hez kapcsolódó tudást tár fel.” (p. 11.) Ennek fényében kerül sor a következő fejezetben egy fontos terminológiai pontosításra is, melynek során a szerző kiter azokra a rokonértelmű kifejezésekre, amelyek esetleg összetéveszthetőek a családi filmmel. Az 'amatőr film', a 'privát film' és a 'home movie/video' mind olyan tágabb fogalmak, amelyeknek részét képezheti a családi film is, ilyenként tehát ez nem azonosítható egyikkel sem. (pp. 14–15.) Blos-Jáni szerint a családi film fogalmának valódi tartalmát az adja, hogy

valamilyen módon kötődik a családhoz, mint önálló kisközösséghez: akár úgy, hogy egy adott családnak a tagjai szerepelnek rajta, akár úgy, hogy ezen kisközösség számára valamilyen jelentőséggel bír a rögzített esemény. A bizonytalanak tűnő definíciót olyan ismérvek felsorolása erősíti meg, mint hogy: a családi film identitásformáló szereppel bír (p. 14.); a közös filmnézésnek legalább olyan szerepe van, mint a filmek elkészültének (p. 21.; pp. 37–38.); illetve hogy a családi filmeknek az egyik fő célja a megőrzés (p. 18.).

Blos-Jáni – reflektálva néprajzkutatói tevékenységére – kifejti, hogy „nem vizsgálhatjuk a kultúra egy szeletét anélkül, hogy ne volnánk tisztában a jelenség egész viszonyrendszerével”. (p. 42.) Ezért szentel nemcsak a filmen látottaknak, hanem azok közvetítőjének, a filmes médiumnak is külön figyelmet, hisz e kettő kölcsönösen meghatározza egymást. Így válik teljessé a kutatás iránya: a szerző úgy végez történelmi (etnográfusi/antropológiai) vizsgálatot, hogy közben nem téveszti szem elől a filmnek, mint médiumnak a vizsgálatát sem.

A kötet első harmadát az elméleti bázis biztosítása jellemzi. Blos-Jáni szilárd alapokra akar építkezni: kutatási szempontjai szerzeágazóak és több különböző tudományterületet (néprajz, társadalomtörténet/elmélet, média- és kommunikációelmélet, vizuális kultúra) is felölelnek. Mindez igen sok szerző elméleteinek a felhasználását vonja maga után, de Blos-Jáni ezekre vissza-visszatérő módon és következetesen hivatkozik, illetve az is gyakorta előfordul, hogy az egyik diszciplína képviselőjének álláspontját egy másik tudományterület szerzőjének szempontjaival igyekszik összeházasítani – rendre sikeresen. Kutatási iránya épp e mozaikszerűség révén válik eredetivé és termékennyé. Bár ez a szakasz igencsak igénybe veszi az olvasó figyelmét, a szerző érezhetően komoly erőfeszítéseket tett annak érdekében, hogy ez a tudásanyag könnyen befogadható, szövege pedig világos és logikus legyen, a gazdag szakirodalmi referenciaanyag pedig komoly tökéletet jelenthet azoknak, akik mélyebbre kívánnak ásni a felvillantott kérdésekben.

Blos-Jáni ezt követően tér rá – a könyv maradék kétharmadát kitevő – saját gyűjtésének vizsgálatára. Elemzési szempontjait így fogalmazza meg: „*Ez a fejezet egy kísérlet egy kronologikus adatsor létrehozására, amelyen a családi film gyakorlatának változásait meg lehet figyelni: [...] A hangsúly itt az egyes családok gyakorlatán, annak*

mindennapi életbe való beágyazottságán van. Azt vizsgálom, hogy a filmezés technológiai hogyan épültek be egy adott korszakban a közösség életterébe (fizikai és metaforikus értelemben egyaránt), és hogyan strukturálták azt.” (pp. 66–67.) A tanulmányozott gyűjtemények három család öt filmesének felvételeit tartalmazzák, amelyek kapcsán Blos-Jáni kiemeli, hogy azokat nem látja „*egy adott korszak tipikus példáinak*”, épp ezért szem előtt tartja „*az esetek egyediségét, a gyakorlatok specifikusságát*”. (p. 67.)

A legkorábbi gyűjtemény az Orbán családé, a felvételeket Orbán Lajos rögzítette a harmincas években. Ezek a felvételek állnak legközelebb a fotózás gyakorlatához, aminek egyfelől történelmi oka (Kolozsváron ekkoriban a fotózás volt a leginkább bevett és a viszonylag könnyen elérhető képrögzítési mód), másfelől biográfiai magyarázata van, mivel Orbán Lajos lelkes amatőr fényképész volt. Többek között ezért jellemzi ezeket az anyagokat a műviség, a beállítottság és a fotószerű pózok. A felvevőgépet csak az apa kezelhette, amit nagy elánal meg is tett, gyakorta meg is rendezte ezeket a felvételeket, kevés teret hagyva a hétköznapi, spontán cselekvésnek.

A következő vizsgált gyűjtemény a Haáz családé, melynek négy, különböző generációhoz tartozó tagja is készített filmeket: id. Haáz Sándor, valamint fiai, ifj. Haáz Sándor és Haáz Ferenc, illetve Ferenc fia, Haáz Vince. Az idősebb Haáz tánckutató és koreográfus volt, felvevőgépet elsősorban a táncosok mozgásának rögzítésére használt, hogy ezeket a felvételeket később szakmai elemzésnek vethesse alá. Családi filmjeit titokban készítette, annak az államhatalomnak a tudta nélkül, amely a táncfelvételek elkészültéhez szükséges eszközöket szolgáltatta. Azonban id. Haáz Sándor családi felvételei technikai okokból nem képezik a vizsgált gyűjtemény részét, ami azért is fájó, mert Haáz Ferenc és ifj. Haáz Sándor filmjei a hetvenes évek végén, ill. a nyolcvanas években készültek, így az Orbán család filmjeit követő jelentősebb, közel ötvenévnnyi időszak marad ki a vizsgálatból. Ez a nagy időbeli távolság jól felismerhető különbségeket eredményez: az újabb felvételek már nem megrendezettek, hanem inkább esetlegesek, életszerűek. (p. 119.) Ezek a különbségek egyfelől annak is betudhatóak, hogy időközben elfogadottabbá vált a médiaeszközök jelenléte, másfelől annak is, hogy átalakultak a filmkészítői attitűdök. A legfiatalabb Haáz, Vince már

a videókorszakba született bele, így filmjeit is más elvek mentén készítette, mint az apja vagy nagybátyja: a technika változása miatt nagyobb terjedelemben rögzítette az adott eseményt, és utólag meg is vágta a felvételeket, képeit erős szubjektivitás jellemezte, de készített játékfilm-szerű alkotásokat is. (p. 121.)

Utolsóként a Keresztes család filmjei kerülnek terítékre: Keresztes Pál 1989 és 2006 között készített felvételei, amelyek az egész merítésből a legkésőbbiek. Ezek eleinte Super 8-as kamerával készültek, majd a kilencvenes évektől kezdve VHS-re forogtak. Az eltelt bő hatvan év médiumtörténeti folyamatai is szépen kirajzolódhatnak: míg Orbán Lajos filmzési technikájára a fotó, addig Keresztes Pál videóra már a televízió médiuma volt hatással. (p. 150.)

A könyv elején megszabott irányoknak megfelelően a gyűjtemények analízise nem pőrén, önmagukba zártan történik, hanem minden lehetséges szempontból megvilágítva, kontextusba helyezve. Blos-Jáni a filmkészítők családtörténeteit több generációra visszamenőleg ismerteti, ezeket a nyomon követhetőség kedvéért családfával is kiegészíti, illetve hangsúlyt fektet az esetleges alkotói ráhatásokra is, vagyis kiemeli, ha valamelyik családtag festői, rajzoló, fényképész tevékenységeket folytatott. Azokba a történelmi eseményekbe is betekintést nyerünk, amelyek döntő szerepet játszottak a családok életében (ilyen volt például az Orbán család életében az első világháború utáni területi átrendeződés). Mivel a családi filmekre különböző intézmények is hatással voltak, így azok is bemutatásra kerülnek. Ifjabb Haáz Sándor vizualitásán és mozgóképes megközelítésmódján mély nyomot hagyott például a Schnedarek Ervin vezette rajzfilmcsoport, ahová a hetvenes évek elején járt (p. 105.), míg Orbán Lajos az Erdélyi Kárpát-Egyesület (EKE) fotószakosztályában, illetve a Tessar Teke Társaság (TTT), „a ritkán fotografálók gyakran tekéző” társaságában közösségi keretek között is tudott élni fotós szenvedélyének. (pp. 80–84.)

A felvételek elemzése, a hozzájuk tartozó információk megvilágítása és a bőséges képmelléklet miatt ez a fejezet a kötet legizgalmasabb része, hisz ezek által nyerünk mi is betekintést a privát történetekbe. Végül az ezt követő fejezetben a kameratekintet, a kamera nézés gyűjteményenkénti, korszakonkénti változásainak vizsgálatával világítja meg Blos-Jáni az átalakuló médiagyakorlatokat.

Az esettanulmányhoz szükséges filmgyűjtemények kiválasztásával kapcsolatban a szerző saját módszeréről így nyilatkozik: „különböző generációjú privát filmeseket hógolyómódszerrel, ismerősökön és az interneten keresztül találtam meg”. (p. 57.) Mint ahogy nem sokkal ezután fölveti „habár a hógolyómódszer önkényes szelekciós módnak tűnik”, ő mégis ezen módszer segítségével kíván eljutni a privát filmesekhez, mert mint írja, „a szakirodalom a fokozatos szelekció elvének (gradual selection principle) nevezi az adatoknak ezt a lépésről lépésre létrejövő, formálódó struktúráját a kvalitatív kutatásokban, amelyet inkább a kutatás tartalma irányít, mintsem absztrakt elméleti-módszertani megfontolások”. (p. 57.) Ez a fajta öntudatoság jellemzi az egész kötetet, amely kellő alaposág híján önkényességbe fordulhatna át. Nem ez történik azonban: a szerző által felvetett kérdések és irányok indokoltak, és az azokra adott válaszokat körültekintő figyelemmel és aprólékossággal fejti ki.

Blos-Jáni Melinda hiánypótló műve betekintést nyújt az erdélyi amatőr filmes médiagyakorlatokba és az ezekhez társuló családtörténetekbe, de többirányú megközelítésmódja miatt több tudományterület számára is hasznosítható tanulságokkal szolgál. Könyve igazodási pont lehet a család mint kisközösség átalakulásával foglalkozó teoretikusoknak, az új média- és participatív kultúra történeti előzményeinek kutatóinak, de az olyan found footage filmek értelmezéséhez is komoly segítséget nyújthat, amelyek családi felvételeket használnak. A könyv módszertana pedig azok számára lehet követendő példa, akik megközelítésük autentikussága okán nem hagyatkozhatnak csupán egyetlen tudományterület eredményeire, hanem a sokoldalúság szintetizálásával kívánják kifejteni gondolataikat.

Emődý Botond

Szerzőink

ANDORKA GYÖRGY

1985-ben született Budapesten. A BME Építészmérnöki Karán folytatott tanulmányok után 2012-ben az ELTE BTK szabad bölcsészet alapszakán végzett filmelmélet és filmtörténet szakirányon, majd 2016-ban filmtudomány mesterszakon. A *Metropolis* kortárs Hollywooddal foglalkozó számának társszerkesztője. Írásai és szakfordításai a *Filmvilág*, a *Metropolis* és a *Studies in Eastern European Cinema* folyóiratokban jelentek meg.

BLOS-JÁNI MELINDA

A Sapientia EMTE filmművészet, fotóművészet, média tanszékének adjunktusa, az Erdélyi Audiovizuális Archívum alapító tagja. 2014-től az *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies Journal* segédszerkesztője. Érdeklődési és kutatási területei: vizuális antropológia, vizualitáskutatás, fotó- és filmtörténet, médiaelmélet, amatőr film, dokumentumfilm. Könyve: *A családi film genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgóképfajtáig* (2015). Szerkesztett kötetei, lapszámjai: *Látható Kolozsvár. Orbán Lajos fotói a két világháború közötti városról* (2018), *Női alkotók és nőképek a 20. század eleji erdélyi vizuális kultúrában* (ME.DOK, 2019/1), *Kiállításpoétikák* (Korunk, 2020/11). Kritikai és tanulmányai 2002 óta különböző szaklapokban, magyar, angol, román, lengyel és cseh folyóiratokban, illetve intermedialitással kapcsolatos tanulmánykötetekben jelentek meg.

EMÖDY BOTOND

1997-ben született Debrecenben. A PPKE BTK szabad bölcsészet alapszakán végzett filozófia specializáción, jelenleg az ELTE BTK filmtudomány mesterszak másodéves elmélet szakirányos hallgatója. Szakdolgozatában a családi felvételekből építkező kísérleti filmeket vizsgálja. Filmrendező, filmjeit többek között Toulouse-ban (Traverse), Winnepegben (WNDX) és Belgrádban (The Unforeseen) vetítették.

KNOPP ESZTER

1997-ben született Budapesten. A Párizsi Politikai Tanulmányok Intézetében és a Rotterdami Erasmus Egyetemen végezte tanulmányait, ahol többek között politikatudományt, szociológiát, történelmet továbbá művészet- és kultúraelmélet hallgatott. 2019 szeptembere óta az ELTE BTK filmtudomány mesterszakának hallgatója.

MÜLLNER ANDRÁS

Az ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszékének docense és a tanszéken működő Minor Média/Kultúra Kutatóközpont vezetője, a Romakép Műhely dokumentumfilm-elemző program szervezője. Kutatási területe a magyar neoavantgárd művészet, valamint a vizuális kultúra és a kisebbségek ábrázolása. Szerkesztője volt többek között a *Metropolis* Erdély Miklós-számának, az *Apertúra* Tiszaeszlár vizuális emlékezetéről szóló tematikus összeállításának, illetve a *Replika* Marshall McLuhan-számának. 2016-ban jelent meg kismonográfiája Erdély Miklós *Kollapszus orv.* című kötetéről *Tükör a sötétséghez* címmel. A 2019-ben indult, *A magyarországi részvételi filmkultúra története és jelenlegi gyakorlatai, különös tekintettel a sérülékeny kisebbségi csoportok önreprezentációjára* című OTKA-kutatás vezetője.

PÓCSIK ANDREA

Filmtörténész, kultúrakutató, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem adjunktusa. Az oktatáson kívül kurátorként, szervezőként és szakértőként vesz részt különböző kortás művészeti, kulturális projektekben. Publikációi művészeti, filmes és közéleti, kulturális folyóiratokban jelennek meg. Egy bő évtizedes kutatómunkájának eredménye az *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája* (2017) című kötete. Legfrissebb kutatásaiban egyre nagyobb teret kap az emlékezet- és archívumkutatás, a Vera&Donald Blinken Nyílt Társadalom Archívum támogatásával 2020-ban hozzákezdhetett Forgács Péter munkásságának kritikai elemzéséhez.

RUSSELL, CATHERINE

A montreáli Concordia Egyetem Film Tanszékének professzora. Kutatásai területei közé tartozik a kísérleti és etnografikus filmezés, a japán-, illetve a hollywoodi film, valamint a melodráma. Tanulmányai, elemzései, kritikái a *Cinema Journal*, *Camera Obscura*, *Criticism*, *Visual Anthropology*, *Scope*, *Transformations*, *Framework*, illetve a *Cineaste Magazine* c. lapokban, folyóiratokban jelentek meg. Fontosabb kötetei: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video* (1999); *The Cinema of Naruse Mikio: Women and Japanese Modernity* (2008); *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices* (2018).

SOMLYAI FANNI

1987-ben született Kaposváron. A Pécsi Tudományegyetemen filmtörténetet és színháztörténet, a Wesley János Főiskolán komplex művészeti terápiát tanult. Az ELTE PPK interkulturális pszichológia és pedagógia, és az ELTE BTK filmtudomány mesterszakán 2021-ben végez. Írásai a *Filmszemben* és a *Filmvilágban* jelentek meg.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge:

Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurzíválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurzíválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1 (1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.**: Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 24. no. 1.

Editorial board: Archive materials in contemporary cinema

Yvette Biró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Beja Margitházi

Proof-reader:

Éva Jagicza

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@metropolis.org.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

- 6 Editorial Introduction
- 8 Catherine Russell: Introduction to Archiveology
- 26 Andrea Pócsik: Forgács, the Archiveologist
The Possibility of „In-depth” Viewing
- 36 Fanni Somlyai: The Presence of an Absence
Affective Imprint of Memory in *Un’ora sola ti vorrei* (2002)
- 46 Eszter Knopp: On the Borderline
Manipulated Archival Footage and Issues of the Authentic
Representation of the Past in *They Shall Not Grow Old* (2018)
- 58 Melinda Blos-Jáni: Sensing History
On the Uses of Medium-Specific Noise in Eastern
European Found Footage Films
- 70 Archive Materials and Found Footage in Cinema –
Selected Bibliography

Book review

- 76 András Müllner: New Sensitivity in Science, or Pathos Forms in
the Research of Roma Representation
Andrea Pócsik: Passing. The (An)archeology of Roma
Image Making
- 78 Botond Emődy: Family and Film
Melinda Blos-Jáni: The Genealogy of Home Movies.
Transylvanian Amateur Media Practices from Photography to
New Media
- 81 Authors

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154

