

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 mozgóképes módozatainak 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 művészettörténeszek 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: *Jelentésselolás*, 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-dráju' 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: Jelentésselolás, 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 dokumentumfilmek kisajátításától, 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 szétteredezzen, 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 empatikus 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 amatőrfilm-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 „érezhető 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 Kobrynky (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 emlékezetközösségek 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