

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 értelmezhető.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 szövegtöredékek különböző hangoltsága alapján.¹⁴ Noha a film működésmódjában az archívok újrahazsználatával 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 mellett 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 fiktív 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 felnőők 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 leszármazási vonal folytatóságát hangsúlyozza, másrészt meg is osztja a történetmondó szerepét a felnőivel. 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 végző 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 filanyagban 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 énekl. 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 rájárással jár. A fiatal házaspár egy sétája során 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 velejárója, 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.

jelent. 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 hangszóvot illeszt hozzá, és eközben az emlékezés affektív szerveződésének felidézésével megalkotja Liseli Hoeppli 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 |**