

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, montázsja 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 túlterített, 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 formája 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 történelmiségéről

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 láthattak, 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 szemzőgéből 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 öregsznek 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 szemzőgének 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 valósághoz 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 szembemenő

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 öregsznek 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... Nemadtunk 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 öregsznek 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 ruházza 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 színkódját, 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 szájáról 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 igazán 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 sokktaktika, 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 amellett, 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, érzelmeire 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 transzparensten kontextualizáltak a látottak, megtudunk-e elegendet 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!