

Blos-Jáni Melinda

Érzelni a történelmet

Médiumspecifikus zörejek használata a kelet-európai kortárs dokumentumfilmben*

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

(Katarzyna Ruchel–Stockmans)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Noha a vágást, a kép és a hang montázsát tartják az újrahasznosító filmek leghatásosabb eszközeinek⁹, a vizsgált kelet-európai dokumentumfilmek emellett új meg-

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

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

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

8 *ibid.* p. 215.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 Beugnet: *Introduction*. p. 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Archeológia az érzékek által

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

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



Hear My Cry

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

Létrehozni a jelentést az archívum képességéből

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

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

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



Yugoslavia, How Ideology Moved Our Collective Body

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Előásni a „radioaktív leletet”

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



Yugoslavia, How Ideology Moved Our Collective Body

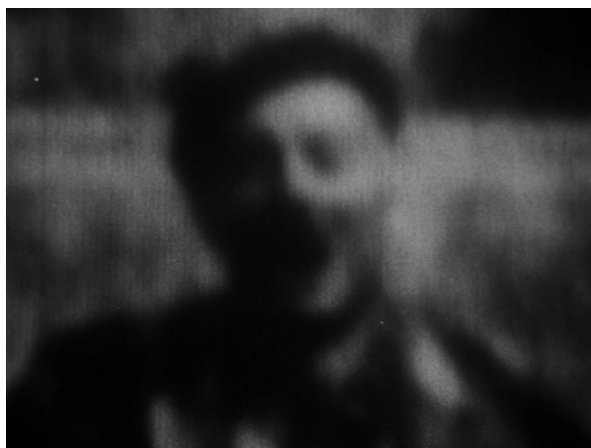
1968. szeptember 8-án megrendezett aratási fesztiválon. Az esetet a hatalom emberei eltussolták és minden archívumból törölték, noha a fesztivál erőteljesen mediatisált esemény volt. Mindennek ellenére a televíziós felvétel egy kis töredéke fennmaradt, amelyet a filmkészítő egy lengyel archívum nem listázott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

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

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

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

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



Hear My Cry

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

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

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

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

A médiumspecifikus zörej mint fátyol

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

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

³⁹ *ibid.* p. 155.

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

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

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

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

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

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

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



Flotel Europa

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

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

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

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

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

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

Törések és repedések a film bőrén

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

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

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

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

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

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

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

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

50 *ibid.* p. 62.

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

52 *ibid.* p. 72.

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

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

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

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

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

Intervallum és képprombolás

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

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

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

55 White: *Interview with Andrei Ujică*.

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

57 *ibid.* p. 87.



Second Game

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

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

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

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

59 *ibid.* p. 235.

60 *ibid.* p. 239.

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

62 *ibid.* p. 26.

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

Következtetések

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

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

Melinda Blos-Jáni

Sensing History

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

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

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

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

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

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