

BLOS-JÁNI MELINDA

FOTOGRAFIKUS ÁTJÁRÓK A MÚLTBA KORTÁRS KELET-EURÓPAI DOKUMENTUMFILMEKBEN



...a képek lakonikus természetete, a feketék és a homályos részek eltávolítják a nézőt attól, ami a múltra való instant rálátásnak tűnik, ugyanakkor teret is engednek a néző képzetének.

A kortárs audiovizuális kultúrában a történelem képekkel való újraértelmezése hétköznapi jelenséggé vált, ezen belül pedig a talált felvételekből készült kollázsfilm a posztmédiakorszak jellegzetes történelmi elbeszélésformátumává nőtte ki magát. A kortárs dokumentumfilmek audiovizuális filmarchívumokból bányásszák elő vizuális alapanyagait, Patricia Pisters szóhasználatában¹ egyfajta kohásszá válnak, képi és hangzó anyagok megformálásával próbálva hatni politikai tudatosságunkra. Tanulmányomban olyan kelet-európai nem fikciós alkotásokat, más terminussal emlékezetfilmeket vizsgálok meg, amelyek a személyes emlékezetre építve elevenítik fel a múlt tapasztalatát archív fotók, filmfelvételek és festői hatások vizuálisan stimuláló intermedialis kollázsával. Némelyikük az animációs dokumentumfilm műfajához tartozik, mint a *Crulic. A túlvilágba vezető út* (Crulic. *Drumul spre dincolo*, Anca Damian, 2011) vagy a *Felvidék* (Horná zem, Vladislava Plančíková, 2014) és az *I Made You, I Kill You* (2016) című rövidfilm Alexandru Petru Bădeliță rendezésében. Zbigniew Czapla kísérleti hangvétellű filmjében, a *Papírdobozban* (*Papierowe pudełko*, 2011) jeleníti meg a fotókon őrzött emlékezet pusztulását. Radu Jude ezzel szemben kizárólag archív fotókat használ a filmszerűségről provokatívan lemondó *Halott ország*

A tanulmány írása során a szerző a Román Oktatási Minisztérium kutatói grantjában részesült (CNCS – UEFISCDI, PN-III-P4-ID-PCE-2016-0418 számú projekt).

(*Tara moartă*, 2017) című filmben. Ezekben a filmekben az a közös, hogy a fényképet az emlékezet protéziseként építik be hipermediált kontextusokba, annak érdekében, hogy hangot adjanak az elfojtott személyes és történelmi traumáknak, vagy hogy a kelet-európai történelem alternatív új megközelítéseit fogalmazzák meg. A fotográfia ebben az újrahasznosítási folyamatban egy sokkal változatosabb médiumként jelenik meg, mint ahogy azt a dokumentumfilmek illusztratív, bizonyítékként való fotóhasználatából² megszoktuk. Amikor egy kísérletezőbb, kortárs dokumentumfilmben látunk egy fotót, akkor az egy olyan hibrid alkotásnak a része, amelyben a statikusság és a dinamizmus, az indexikus és nem indexikus, a hang és a kép, a látható és a haptikus elegyedik. Ebben a mediális kollázsban a fotó médiuma is feloldódik, amint dialógusba lép más „kompetitív, instabil jeltípusokkal”, képfajtákkal.³ Azt vizsgálom tehát, hogy mit jelent fotografikus képnek lenni a posztmédia korszak kelet-európai dokumentumfilmjeiben.

A fénykép újrakereztése

■ A felsorolt kelet-európai filmekben a fénykép a film médiumán belül strukturalódik át főként a montázs, az egymás mellé helyezés révén vagy a képkereten belüli kollázsokban. Ebben a folyamatban a személyes emlékezet hordozója átalakul kollektív megemlékezési eszközzé, ugyanakkor a filmbe illesztett fotók újabb dimenziókra is szert tehetnek: időtartamra és mozgásra. A statikusság és a mozgás kérdésével foglalkozó szakirodalom gyakran megkérdőjelezi a fotó és a film bináris oppozícióját, és szintetikus képi állapotoknak tartja őket, mivel valójában mind a fotó, mind a kép ki tudja fejezni a mozdulatlanság és a mozgás különböző aspektusait. Mivel a két médium közti különbség annyira elmosódott, a fotókat hasznosító filmeket ez a szakirodalom fotófilmeknek nevezi.⁴ Hölzl egyik példája erre a köztességre a Ken Burns-effektus, amelyik a statikus póz vagy jelenet mozgó látványát hozza létre azáltal, hogy panorámázást mímél egy lefilmezett fénykép felületén.⁵ A kiválasztott filmek úgy hasznosítják a fotografikus állóképeket, hogy közben ellenállnak a kortárs vizuális kultúra hasonló, kommerszebb dinamizálási tendenciáinak. A posztmédia korszak digitálisan tökéletesített, technicizált képei közt a fotók elavult, „régí” médiumként jelennek meg, a múlt idő alakzataként.

A fotográfia médiumát olyannyira asszociáljuk az index fogalmával, hogy Martin Lefebvre szerint hajlamosak vagyunk megfeledkezni ikonikus és szimbolikus dimenzióiról, vagyis arról, hogy a lenyomatszerűségtől függetlenül is tágulhat a kép jelentése, és egy fotó valójában végtelenül sok módon kapcsolódhat a világhoz. Míg Lefebvre a fotográfia fogalmát a szemiotika felől gondolja át, és az indexikalitás lehetséges jelentésgyarapodásaira hívja fel a figyelmet,⁶ Tom Gunning túllép a szemiotikán, és a fénykép hatása felől közelíti meg a kérdést. Szerinte a médium iránti töretlen érdeklődésünk abból a mágikus erőből fakad, ahogyan a kép valamit jelenlévővé tesz a néző számára,⁷ és abból a részletgazdagságból, amelyik érzéki, közvetlen módon szólítja meg a befogadót.⁸

Továbbá Georges Didi-Huberman nevéhez fűződik egy olyan fenomenológiai megközelítés, amelyik a fotók nyitottságának és többértelműségének sajátos értelmezési modelljévé vált az utóbbi években. A szerző azt a négy fennmaradó fényképet elemzi,⁹ amelyet az auschwitzi Sonderkommando egyik tagja készített a krematórium ajtajának fedezékéből, úgy, hogy a képmező nagy részét a lelel-

kedő nézőpontjára utaló nyílás feketén tátongó kerete tölti ki. Elemzésében a fénykép médiumának paradox kettősségét emeli ki, azt, ahogyan egy fotó egyszerre megmutat és elrejt. Amikor a megmutatás gesztusára gondolunk, akkor a fotográfia a totalitás metaforájává válik, holott valójában minden fénykép szubjektív és pontatlan is egyben: „csak töredékes és hiányos viszonyuk van az igazsággal, amelyről tanúskodnak, ugyanakkor ez minden, amit tudhatunk, és ami alapján elképzelhetjük, hogy milyenek lehettek a koncentrációs táborok belülről.”¹⁰ Tehát az archív képeket egy adott eseményre való reflexiónak kell tekintenünk, amelynek jelentéseit intenzív munkával fejthetjük fel: „egy archív kép jelentéseit mindig ki kell bontanunk, átjárásokat és montázst hozva létre más archív anyagok között. Sose értékeljük túl egy archív kép közvetlenségét, de ne is becsüljük alul a történelmi tudás puszta véletleneként. Az archív kép jelentéseit mindig fel kell építenünk.”¹¹

Tehát a képek lakonikus természete, a feketék és a homályos részek eltávolítják a nézőt attól, ami a múltra való instant rálátásnak tűnik, ugyanakkor teret is engednek a néző képzeletének. A vizuális tapasztalatnak ezeket az eseteit Tarnay László paradox láthatóságnak¹² nevezi: ilyenkor a kép nem látható, homályos részei kihívást jelentenek a képzelet számára. A fényképek egy dokumentumfilmben nemcsak ontológiájuk révén (mint a valóság töredékes lenyomatái), hanem mediális jellemzőik miatt is hiányosnak számítanak (hiszen állóképekként jelennek meg egy mozgóképben). Mivel egyszerre tárnak fel és rejtenek el, az archív fotókat hasznosító alkotásoknak kezdeniük kell valamit a képekben levő homállyal és az ambiguitással, ahhoz, hogy létrejöhessen egy történet. A megvizsgált kelet-európai dokumentumfilmekben három módot különböztethetünk meg aszerint, hogy a fotók lakonikusságát hogyan gondolják tovább vizuálisan, annak érdekében, hogy létrehozzanak egy időszakos átjárót a múltba.

A fénykép mint továbbbrazzolható keret

■ A digitális fordulat nemcsak az indexikalitást, hanem az animációs és a fotografikus kép dichotómiáját is megkérdőjelezte. Ekkor bukkant fel az animációs dokumentumfilm is, amely a belső valóságok megjelenítését tette lehetővé a kortárs dokumentarista alkotásokban. A filmkészítők így „olyan egzisztenciális terepekhez férhettek hozzá, amelyek kamerával nem lefilmezhetők, mint a mentális állapotok, az emlékek, a szubjektív tapasztalatok”.¹³ Ezt a fajta belső valóságot az animációs dokumentumfilm ikonikus jelekkel ábrázolja – ugyanis a rajzolt képek helyettesítik a hiányzó fotografikus képeket¹⁴ –, mégis elvárás marad az indexikus, közvetlen kapcsolódás a valósághoz is, éppen emiatt gyakran építenek be fotografikus képeket.

Az animációs dokumentumfilmek hibrid világát egy olyan történetmesélési keretnek tekinthetjük, amelyben a fotografikus-indexikus jelölőket kiegészítik, továbbbrazzolják annak érdekében, hogy megjelenítsék mindazt, ami a fotókon nem látható. Míg Didi-Huberman értelmezésében a fekete keretek, a homályos részletek jelzik azt, ami a Sonderkommando-fotókról hiányzik (vagyis a haláltábor tapasztalatát), addig az animációs dokumentumfilm absztrakt képekkel pótolja a rendelkezésükre álló fénykép (vagy filmrészlet) vakfoltjait. A festői, hipermediális animációs világba a fotók indexikus horgonypontokként épülnek be, akárcsak egy intarzia egy dekoratív felületen.

Anca Damian *Crulic. A túlvilágra vezető út* című filmjében a családi fotók úgy vannak behelyezve a rajzolt környezetbe, hogy illusztrálni tudják Crulic traumatikus élettapasztalatait, amelyek tragikus halálához vezettek. Az animált világ többszörös elbeszélői világot hoz létre, melyben múltbeli események, emlékek és lelkiállapotok képi megfelelőit láthatjuk, míg a hangsvonon Claudiu Crulic élettörténete hallható, amelyben a posztszocialista kelet-európai férfisors jellegzetes gondjait ismerhetjük fel. Crulic szülei elváltak fiuk születése után, ezért rokonoknál nevelkedett. Felnőttként nem talált munkahelyet szülővárosában, emiatt Lengyelországban telepedett le, ahol viszont vendégmunkásként stigmatizáltak, majd egy olyan bűncselekményért ítélték börtönbüntetésre, amelyet nem ő követett el. A lengyel igazságszolgáltatási rendszer nem vette figyelembe fellebbezéseit, ezért Crulic tüntetésképpen éhségsztrájkba kezdett, ami végül halálához vezetett.

Az első fotók akkor jelennek meg a filmben, amikor értesülünk Crulic haláláról. A főhős gyerekkorára visszatekintő flashbackben háromdimenziós fekete térben láthatjuk Crulic családi fényképeit, mintha ruhaszáritó kötélén lógnának. Az egyén élettörténetét sűrítő, virtuális képkiallítás darabjai azonban a családi fotók fizikai hordozóját is megmutatják, nemcsak a családi eseményeket: a szélein felkunkorodó fotópapírt, amely hajladozik, hullámzik a légmozgástól. A fotók sorozatát egy ajtót képe zárja, amelynél a digitálisan mímelte kameramozgás leáll, hogy a fotografikus kép grafikai képpé alakulhasson át. Az eredeti fotó ajtaja az animáció révén felnyílik, hogy beléphessünk a kép síkja mögé, egy azon túli dimenzióba, amelyben gyakorlatilag a film sztorija is megelevenedik.

Ebben a képsorban a feketeség nem tudja úgy beindítani a néző képzeletét, mint ahogy azt Didi-Huberman példái teszik. Hiszen a fekete űr kikölkentő semmije helyett megnyugtató módon látható dolgok bukkannak fel, a családi fotók hiányzó dimenzióinak rekonstrukciója nincs a néző alkotó képzeletére bízva. Az animáció tehát egy diegetikus univerzumot épít fel, amelyben arcot, maszkot kapnak a valóság lefényképezhetetlen elemei is.¹⁵ A *Crulic* képi világában ennek a maszknak a használata reflexíven történik, hiszen a műviséget jelzik a kezdetleges 2D-s animációs technikák és a haptikus képek is. Már-már kitapinthatóvá válik a grafikai világ analóg, fizikai hordozója: a papír textúrája, a ceruza vagy a vízfesték nyoma. Tehát a film kitapintható anyagszerűségét hangsúlyozó reflexivitás a Didi-Huberman-féle feketeség¹⁶ egyféle alternatívájává válik.

A továbbiakban a fotók intarziaként vannak beépítve az animált világba, például fényképekből kivágott portrék adnak arcot a megrajzolt emberi alakoknak. Azonban a kollázsokba beillesztett különféle médiumok nem ütköznek, hanem inkább komplementerként idomulnak egymáshoz. A mediális különbségek elmosódnak például azért, hogy mind a fotók, mind az animált akvarell rajzok anyagszerűsége hangsúlyozva van. Továbbá a Crulicról készült fotók gyakran szó szerint rajzzá változnak át, amelyen az emberi alak megszökik a fényképről, és a film diegetikus világába szalad át. Ugyanakkor a grafika is imitálja a fotografikusságot, amikor fotókat rajzolnak meg, vagy ide sorolható a rotoszkópia is, amelyik ugyancsak a fotográfiát remediálja egyfajta érzéki intermedialitás jegyében.¹⁷

Fotót csak egyszer láthatunk önálló médiumként, animált kontextustól függetlenül a filmben. Crulic élettörténetének fordulópontja egy olaszországi kirándulás, ezek szabadságának utolsó napjai, melyeket a Crulic által készített turistafényképek elevenítenek fel. Az átrajzolt és bekollázsolt fényképekhez képest

ezek a szokványos nyaralófotók erőteljes tanúságtételt tesznek az élő emberről, arról, „ami egészen biztosan volt”.¹⁸ Az indexikalitásnak ebben a fokozott pillanatában az emberi lét törékenységének gondolata sűrűsödik. Ezzel szemben a film többi részében a fotóhasználat inkább az ikonikusságot helyezi előtérbe, mintsem a lenyomatszerűséget. Éppen ez utóbbi miatt kapcsolhatjuk az animációs dokfilmet a fátyolkép fogalmához, amit Didi-Huberman a lacani imagináriusnak feleltet meg.¹⁹ A fátyolkép fenntartja a totalitást, a teljesség illúzióját, ezzel szemben a rést ütő képek törést okoznak képzetekben, annak érdekében, hogy előbukkanjon az, ami valós.²⁰ Crulic nyaralófotói is hasonló rést ütnek az animációs film megnyugtató fátyolképein.

Az animációs dokumentumfilm tehát tovább duzzasztja a fotók kereteit, annak érdekében, hogy az indexikus fotó és az absztrakt grafika együttműködjön a belső valóságok megjelenítésében. Talán éppen emiatt a „paradox láthatóság” miatt vált olyan népszerű filmtípussá, amelybe a jellegzetesen kelet-európai történeteket be lehet csomagolni a globális filmkultúra számára.

A fénykép mint töredék

■ Vladislava Plančíková *Felvidék* című filmjében is van intermediális átjárás a fotografikus és a kinematografikus között, azonban ez nem a fotók hiányzó részeinek a kompenzálása végett történik, hanem ellenkezőleg, a fotók töredékeségét emeli ki. A *Felvidék* egy ígéret teljesítésének apropóján készült, amelyet a rendező a saját felmenőinek nevében végez el, mindeközben pedig a nagyanyja által megélt történelemmel mint egy fotókból töredékesen kirakható puzzle-lel szembesül. A nagyszülők generációjának életét a második világháború traumája határozta meg, különösen az országghatárok átrendezését követő ún. lakosságcsere. Egy politikai egyezmény értelmében Szlovákiából annyi magyart deportáltak, ahány Magyarország területén élő szlovák önként jelentkezett a repatriációra. Azonban a nagyszülő generációjának az emlékezetében még mindig eleven trauma a harmadik generációt képviselő rendező számára már csak történeteken és fotókon keresztül hozzáférhető. A film azt a folyamatot rögzíti, amelynek során a rendező archív képeket, családi albumokat kutat, értelmez, egyfajta terepszemlét végez a korábbi generációk imagináriusában, hogy felkészülten tehesse meg fizikai térben is az utazást a család egykori komlói otthonába, és egy marék földet vigyen onnan az áttelepített dédanyja ligetfalusi sírjára. A rendező elmélyedését a családi és a kollektív emlékezetben egy erőteljesen stilizált, hibrid képi világ jeleníti meg, amelyben beszélőfejes interjú, stop-motion animáció és az újrajátszás technikája elegyedik. Vladislava Plančíková úgy épít átjárót a jelenből a múltba, hogy különféle régi tárgyakból, térképekből, cipőkből, fotókból, naplóból készít kollázsokat, és reflexíven ható, archaikus technikákkal animálja azokat. Ezek az összeállítások egyszerre stimulálják érzékszerveinket a haptikus, érzéki felületek hangsúlyozásával, és egyben létrehozzák azt a montázs révén történő jelentésépítést, ami mellett Didi-Huberman érvelt a *Images malgré tout* című munkájában.

A *Felvidék* című film a leginkább egy foltmozaikhoz (patchwork) hasonlít, amelyekben a töredékek összetalátatásának folyamata legalább olyan fontos, mint a végeredmény. A múlthoz való viszony kiépítése a film jeleneteinek lineáris montázsában (különböző médiafajták egymásutániságában) zajlik, de az egyes képkompozíciókon belül is, amelyeket a rendező különböző tárgyak kollá-

zsából alkot meg. Archív fotók és talált tárgyak: óra, falevél, fakéreg vannak elrendezve egy textil felületen, amely az emlékezet absztrakt terévé válik a filmben. Másutt egy egyenlőtlen agyagfelület válik a múltbeli események felelevenítésének színterévé, amelyen papírképek mellett bab, borsó és kukoricaszemek játsszák el a nagy 20. századi történelmi mozgásokat. Ezek a játékos kompozíciók új kapcsolatot teremtenek az emlékezet tárgyai között, vagy szimbolikus rendbe helyezik őket (pl. a fotókból családfa áll össze). Másutt fotók és filmrészletek vannak kivetítve olyan nem szokványos felületekre, mint a házfal, a vonatkocsi vagy egy napló lapjai, így generálva friss asszociációkat. Ezek a folyamatok változásban lévő, rétegzett és foltokból összerakott képek annak strukturális intermedialitásnak feleltethetők meg, amelyik Pethő Ágnes meghatározásában „töredezettsséggel jár együtt, a mozgóképnek a mediális összetevőire való lebontást jelenti, vagy az egymásmellettség, az ugrás, a hurkolódás és az áthajlás valamiféle észlelését jelenti különböző médiumreprezentációk között”.²¹

Míg az animációs dokumentumfilmekben az intermedialitás érzéki változást ismerhettük fel, az archív képek kollázsából összeálló filmek inkább a strukturális módnak feleltethetők meg, melyek gyakoriak a traumákat bemutató filmekben.²² Továbbá a *Felvidék*ben a kollázsok elkészítésének folyamatát bemutató haptikus képek folyamatosan utalnak az anyagok, textúrák átgyúrásának, modellálásának lehetőségére, sőt gyakran láthatóvá válik a rendező keze, kiemelve gesztusait és az emléktárgyak átrendezésével végzett alkotói munkáját. Tehát ezek a képek úgyszintén egyfajta „paradox láthatóságot”²³ hoznak létre, hiszen a láthatatlan történelmi valóság képei helyett a „puszta érzékelést”, a töredékek kitapintásának lehetőségét kapjuk.

A fénykép mint a hiány jele

■ Az utóbbi években több olyan kelet-európai esszéfilm is készült, amelyik egyszerre kérdőjelezi meg a köztudatban levő történelmi nézeteket és a fénykép médiumának határait is. Ezekben a filmekben a fotók nem a múlt töredékeiként vannak jelen, hanem a hiány, a fotó láthatatlan dimenziójának jelképeként, amit Didi-Huberman „feketének” nevez.

A képek által megőrzött emlékezet elvesztése körül forog Zbigniew Czapla *Papírdoboz* (*Paperbox*, 2011) című rövidfilmje. Miután árvíz önti el nagyszülei házát, a rendező egy kartondobozban menti ki a sárban ázó családi fényképeket, azonban a fotópapír szétbomlása már nem megállítható, csak lelassítható. A film a képek elfakulásának, lassú eltűnésének a folyamatát mutatja be stop-motion animáció segítségével, ezáltal az előhívás fordítottját, a látható képek szétmállását láthatjuk. Az emberi alakok elhalványodásával a képek indexikussága is fokozatosan gyengül, már nem tudnak visszamutatni arra, „ami egyszer egészen biztosan volt”. Ezt erősítik a hozzátartozók hangsávon hallható, felejtésre utaló kijelentései, mint a „nem emlékszem”, „nem tudom, mert nem látom”. A film éppen emiatt nem a képzeletet beindító feketeség szerepét tölti be, hiszen a nem látható részek sem a kép létrejöttének körülményeire nem utalnak, sőt rést sem ütnek a „fátyolképen”, hogy elgondolkodtassanak. Az eltűnő képek inkább a fotográfia médiumának az instabilitására hívják fel a figyelmet, amely a kihelyezett emlékezet tárhelyeként csődöt mond. A fénykép tehát nemcsak az emlékezés, hanem a felejtés analógiájává is válik a *Papírdoboz*ban, amit nem a láthatatlanná válás okoz, hanem a képek médiumának a törekenysége, a hordozó mu-

landósága. Azt a pillanatot, amikor a fotók megszűnnek a családi képek hordozóiként működni, erős intermediális átjárások jelölik a filmben: az animáció segítségével a képek figuratív elemei rajzzá változva élnek tovább, vagy „megszöknek” a képkeretből. A fakuló fotók és a foltos papírdarabok festőisége lesz az, ami kompenzálja a fotók elvesztését ebben a filmben.

Míg a *Papírdobozban* a fotók egy árvíz miatt veszítik el a rámutatás képességét, Radu Jude *Halott ország* című filmjében ennek más oka van: a romániai holokausztról nem igazán készültek képek. Amint azt az alcím is sugallja (*Töredékek párhuzamos életekből*), a film három dokumentumtípus töredékeit fűzi össze: Emil Dorian, egy bukaresti zsidó orvos naplóbejegyzéseit, melyet a rendező felolvasásában hallhatunk, 1937 és 1946 közötti híradók, beszédek és propagandaénekek hangdokumentumait és egy romániai kisváros, Slobozia fényképészének műteremfotóit. A három dokumentumtípus a második világháború történelmi eseményeit három különböző nézőpontból eleveníti meg, egymástól különböző emberi tapasztalatokat kódolva. A hivatalos verziót képviselő rádiófelvételek ütköznek a zsidó származású naplóíró szubjektív tapasztalataival, ez a hangzó montázs ráadásul a kisvárosi fotóhagyatékkal is dialogizál a filmben. Távolról nézve úgy tűnhet, hogy a film egy véletlenszerűen összeállított képsorozat diavetítésével illusztrálja a hangzó montázst. A legtöbb fotó a rendező által a frissen digitalizált Costică Acsinte-hagyatékból válogatott portré, kiegészítő információk nélkül. Az emberi arcok, a civil ruházat, az egyenruhák és a hősiesség magukon hordozzák a második világháború körüli évek hangulatát, mégsem válnak az elhangzó naplószöveg illusztrációjává. A film tehát társítja a kép nélküli hangdokumentumkat és a zsidó traumákat a műtermi fotók közömbösnek tűnő képi valóságával. Amint a szinopszis is megfogalmazza: arról szól a film, hogy mi az, amit a képek megmutatnak, és mi az, amit nem. A paradox láthatóság különleges esete ez, hiszen a traumatikus, elképzelhetetlen tapasztalat feketeségét egy másik valóság fekete-fehér képei töltik ki, a kisvárosi képek ugyan Slobozia hétköznapi életét rögzítik, a rendező azonban a bukaresti zsidók történelmi valóságának a vizualizálására használja fel őket.

Ráadásul mindez filmben van, amelybe a fotók állóképként vannak beépítve, kihangsúlyozva azok mozdulatlanságát a pózokkal és a portrék frontalitásával. A leggyakoribbak az állóképek, amelyek nem tudják kitölteni a széles formátumú keretet, így fekete háttér előtt jelennek meg. A fotók egymásutánjában nem mutatkozik sem a mozgás (pl. Ken Burns-hatás), sem a kontinuitás (élesvágások vannak, átmenetek nélkül). A filmkép nem keretezi át a fotókat: megmarad az eredeti képarány, és a képek váltakozásának lassú ritmusa (egy kép átlagban 20-40 másodpercet tart) a lassú filmekhez (slow cinema) hasonlóan meditációra szólítja fel a nézőt.

A film címe is beszédes ilyen tekintetben: a *Halott ország* összekapcsolható a film kezdő- és záróképén látható kopár, eszkatologikus tájképekkel, de utalhat a fotók médiumára is, amin egy egész kisvárosnyi ember pózol merev testtartással, ráadásul egy elavult (halott), mozdulni nem akaró médiumban (üvegnegatívokon). Noha a fotóknak nincs közvetlen kapcsolatuk az elbeszélte eseményekkel, gyakran válnak a szöveg metaforikus és ironikus kommentárjaivá. Miközben az első világháború elviselhetetlen emlékeiről értekezik a szöveg, három mulateozó férfi fényképét láthatjuk, vagy a marhavagonokban szállított emberek csilapíthatatlan szomjáról szóló beszámoló közben folyóban fürdőző nők képein időzünk el. Elhullott állatok (borz, malac) és az áldozati bárány képe a háború

és a halál már bejáratott allegóriájaként bukkan fel, és ennek mintájára a sérült, szétmálló zselatinos ezüstréteg is a háborús sebek vizuális metaforájává válik egy életét féltő katona történetében. A fénykép mozdulatlansága is része lesz ennek az asszociációs játéknak: ezt a jelentésteli csendszünetek emelik ki, máskor a szöveg hívja fel rá a figyelmet. Ilyen az a 25 másodpercig kitartott kép, amelyen lovaikat és teheneiket terelő embereket láthatunk a következő szöveg kíséretében: „egyperces, lélegzetfójtó csönd állt be országunkban, amikor Besszarábiát kiszakították a testéből”.

A *Halott ország* a formálódó, átváltozó jelentések filmje, amelyek a Costică Acsinte fotóin keresztül artikulálódnak. A film és a fotó intermedialitása hozza létre azt a köztes teret, ahol a történelem „felnyitása”, boncolása lehetségessé válik. A fotók ebben a filmben már nem az 1930-as és 1940-es évek sloboziai valóságát indexelik, hanem más, képen túli, lehetséges valóságokat. A fényképek atmoszférát és időintervallumot teremtenek a kontempláció számára. A filmben felsorakoztatott fotók lehetővé teszik, hogy a néző ingázzon a jelen és a múlt, a száraz zselatinos üvegnegatívok érzéki felületei és azok nagy felbontású, éles, digitális változatai között.

Következtetések

■ A kortárs dokumentarista művészet nagyon tudatosan kezeli azt a tényt, hogy a valóság többszintű manipuláción esik át az alkotói folyamat során. De számít-e ennek a médiuma? Hogyan válik jelentéssé az, hogy a valóság megjelenítése milyen médiumban történik? Amint a példákban láthattuk, a fotó médiumának indexikusságát mindenik alkotó sajátosan értelmezi. André Bazin szerint²⁴ a fényképet a festménytől az különbözteti meg, hogy a festménynek kerete van, ami elválasztja a festmény világát a külvilágtól. Ezzel szemben a fotónak nincs kerete, nincs éles határ kép és valóság között, a kép szélei valójában csak elmaszkolják a külvilágot. Az animációs dokumentumfilm, például *Crulic* valójában kereteket épít az indexikus képek köré, homogén diegetikus világgal egészíti ki a fotografikus töredékeket. A kollázsra építő filmek lemondanak a továbbbrazolásról, megkérdőjelezzik a képek mögött feltételezhetően meghúzódó realitás homogenitását, éppen ezért az olyan filmek, mint a *Felvidék* és az *I Made You, I Kill You* a képek kereteit hangsúlyozzák, és a valósághoz való kapcsolódásukat eleve problematikusként kezelik. Radu Jude *Halott országában* a fotografikus index a rendezői csavarnak (és a kép-hang montázsoknak) köszönhetően a láthatatlanra mutat rá, arra, ami a második világháború korszakának romániai képeiről hiányzik. A fotók a hiány alakzataivá válnak, és egyben a képzelet te-reivé is, tehát a fotók maguk válnak a bazini értelemben vett keretté.

Amint a kelet-európai dokumentarista munkák az archív fotót képként fedezik fel (nem valaminek a képeként), szembesülnek azok hiányos, töredékes természetével, amelyik egyben felfedi és elfedi a valóságot.²⁵ Ezt a kettőséget a recikláló dokumentumfilmek (found footage films) kreatívan hasznosítják: míg a fotót a maga részleges igazságai miatt indexként hasznosítják ugyan, annak hiányosságait különféle mediális játékokkal és átjárásokkal oldják fel. Tehát a fotóalapú dokumentumfilmekben a valóságra való rámutatás aktusa intermedialis gesztussá válik.

■ JEGYZETEK

1. Lásd Patricia Pisters: *The Filmmaker as Metallurgist: Political Cinema and World Memory*. Film-Philosophy 2016. 20. 1. 150, 149–167.
2. Rozenkrantz „indexikus hitelesítőnek” (indexical verifier) nevezi a fotók bizonyítékként való használatát. Lásd Jonathan Rozenkrantz: *Colourful Claims: Towards a Theory of Animated Documentary*. Film International 2011. <http://filmint.nu/?p=1809>.
3. Angela Dalle Vacche-t idézi Pethő Ágnes: *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle-upon-Tyne, 2011. 42.
4. Lásd Hölzl összefoglalóját a fotofilm szakirodalmáról. Ingrid Hölzl: *Moving Stills: Images That Are No Longer Immobile*. Photographies 2011. 3. 1. 106. 99–108.
5. Lásd uo. 5.
6. Lásd Martin Lefebvre: *The Art of Pointing. On Peirce, Indexicality and Photographic Images*. In: James Elkins (ed.): *Photography Theory*. Routledge, New York, 2007. 221, 220–244.
7. Lásd Tom Gunning: *Moving Away from the Index: Cinema and the Impression of Reality*. Differences 2007. 18. 1. 29–52.
8. Lásd Uő: *What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs*. Nordicom Review 2004. 1–2. 45, 39–49.
9. Lásd Georges Didi-Huberman: *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. University of Chicago Press, Chicago, 2008.
10. Uo. 32.
11. Uo. 99.
12. Lásd Tarnay László: *Paradoxes of Visibility*. Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies 2017. 14. 7–30.
13. Jonathan Rozenkrantz: *Expanded Epistemologies: Animation Meets Live Action in Contemporary Swedish Documentary Film*. Journal of Scandinavian Cinema 2016. 6. 2. 197, 189–197.
14. Lásd Annabelle Honess-Roe: *Animated Realities*. Palgrave Macmillan, New York, 2013.
15. Ehrlich szerint az animációs dokumentumfilmek azért kedvelik a maszkosítást mint vizualizációs eljárást, mert egyszerre tudnak így feltárni és elrejtetni valamit. Lásd Nea Ehrlich: *Animated Documentaries as Masking*. Animation Studies Online Journal. 2011. 6. <https://journal.animationstudies.org/nea-ehlich-animated-documentaries-as-masking>
16. Lásd Georges Didi-Huberman: i. m. 32.
17. Lásd Pethő Ágnes: i. m. 95–178.
18. Roland Barthes: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang, New York, 1981.
19. Lásd Georges Didi-Huberman: i. m. 81.
20. Uo.
21. Pethő Ágnes: i. m. 5.
22. A töredékesség és fotografikusság hasonló használatával találkozhatunk Alexandru Petru Badeliță 2016-os *I Made You, I Kill You* című rövidfilmjében, melyben a rendező családi fotóinak, gyerekkori rajzainak, amatőr videóinak a kollázsát alkotja meg, avégett, hogy leszámoljon gyerekkori traumáival. A különböző forrásokból származó képek a lehető legnyersebb formában vannak összeillesztve, annak érdekében, hogy eltérítsenek a családi képek szokásos befogadási módjaitól, tehát a film képeinek a fragmentáltsága a rendező által felmondott narrációval együtt akar kizökkenteni és érzéki módon ábrázolni a halálfélelmet és a gyerekkorban megtapasztalt fenyegetések lelki traumáit.
23. Tarnay László: i. m. 27.
24. Lásd André Bazin: *What is Cinema?* I. University of California Press, Berkeley, 1967. 166.
25. Tarnay László Didi-Huberman nyomán így fogalmazza meg a képek ambiguitását: „they are like folds: they should be unfolded”. I. m. 25.

