

PIELDNER Judit

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Csíkszeredai Kar  
Humántudományok Tanszék  
Csíkszereda  
juditpieldner@gmail.com

ARCHÍV FELVÉTELEK  
MINT MEDIÁLIS ALAKZATOK BÓDY GÁBOR  
ÉS JELES ANDRÁS FILMJEIBEN<sup>1</sup>

Archival Recordings as Medial Figurations in Gábor Bódy's  
and András Jeles's Films

Arhivski snimci kao medijalni oblici u filmovima  
Gabora Bodija i Andraša Jeleša

Az archív felvételek elméleti diskurzusában elmozdulás észlelhető a rekontextualizáció paradigmájától a retorikai stratégia irányában. Ezen elmozdulás értelmében az archív felvételek nem pusztán a „valóságot” transzparens módon reprezentáló képek a film testében, hanem maguk is a reprezentáció alternatív modalitását képviselő *alakzatok*, amelyek termékeny feszültséget hoznak létre a képek interakciója során. A magyar neoavantgárd filmművészetben az archív felvételek kitüntetett szerepet kapnak. Mind Bódy Gábor, mind Jeles András számára az archív anyag a személyes szféra és a történelem konfrontációját jeleníti meg. A tanulmány az archív felvételek szerepét vizsgálja elsősorban Bódy Gábor *Amerikai anizs* (1975), valamint Jeles András *Senkiföldje* (1993) című filmjeiben.

*Kulcsszavak:* archív felvételek, indexikusság, figuráció, filmarcheológia, holokauszt

*Archív felvételek mint mediális alakzatok*

A film médiumát az archiválás, a vizuális anyag tartós megőrzésének vágya hozta létre. Thomas Ballhausen írja, hogy amint ez a vágy beteljesedett, az

<sup>1</sup> A tanulmány a román Nemzeti Nevelésügyi Minisztérium által támogatott PN-II-ID-PCE-2012-4-0573 számú CNCS – UEFISCDI projekt keretében készült.

újabb, etikai felelősség által vezérelt vágy maguknak a filmeknek a megőrzésére irányult: megmenteni a múlt értékeit a kulturális amnéziától, a feledésbe merüléstől. Ballhausen megjegyzi, hogy az avantgárd filmtörténeti érdeklődését a korai filmarchívumok határozták meg, az archivált anyaghoz való hozzáférés lehetősége a kezdetekre, egyben a médium eredetére és hagyományaira irányította az avantgárd filmezés figyelmét. Már a filmtörténet első évtizedeiben az archív felvételek felhasználásának célja több mint az archív anyag pusztá megőrzése; az archív felvétel „interfészé válik, amely lehetővé teszi az avantgárd rendező számára, hogy felidézze a korai mozi szubverzív potenciálját és minőségét” (Ballhausen 2008, saját fordítás, P. J.).

Az archív, illetve talált felvételek felhasználása már a kezdetektől bevett gyakorlat volt a filmkészítésben, amellyel – az Eisensteinnel és Kulesovval együtt dolgozó – Esfir I. Shub, továbbá Joseph Cornell, Bruce Conner, Ken Jacobs, Hollis Frampton munkáiban találkozunk, hogy csak a legnevezetesebb példákat említsük (vö. Yeo 2004). Az archív/talált anyag avantgárd filmkészítésben – Marcel Duchamp *objet trouvé*-jének szellemében – való felhasználása óta, a filmtörténet jelenig tartó ívében, a hetvenes–nyolcvanas évek experimentális filmművészetének jelentős hozzájárulását is beleértve, kiemelt figyelmet szentelt az archív felvételeknek, messze túllépve a pusztá megőrzés szándékán. Az archív felvételeknek széles körű kulturális felhasználási módjai ismeretesek, amelyekre vonatkozóan számos terminus van használatban, mint például az újrafelhasználás, újrahasonosítás, rekontextualizáció, amelyek mindegyike az archív felvételek használatának valamely aspektusát emeli ki. Az archív felvételeknek a filmkészítési gyakorlatban való jelenléte olyannyira elterjedt vált, hogy – Scott McDonald szerint – „a független film- és videokészítés egyik, hacsak nem az uralkodó kritikai eljárásává vált” (McDonald in Yeo 2004, saját fordítás, P. J.).

William C. Wees az archív felvételek három használati módját különbözteti meg, amelyeket három különböző paradigmának feleltet meg: az archív felvételek dokumentálás céljából való felhasználása (a dokumentarista realizmus szellemében); kollázs (a modernizmus esztétikai elvei mentén), valamint kisajátítás (a posztmodern kontextusában). Eme három használati mód az archív felvételek különböző felfogásán alapul: míg a dokumentarista realizmus összefüggésében az archív felvétel a múlttól tanúskodó, a múltat felidéző elem, addig a modern és posztmodern filmkészítés gyakorlatában a reprezentáció hitelessége és közvetítettsége közti feszültségen alapuló, finom mediális és reprezentációs játékokat lehetővé tevő vizuális anyagként jelenik meg.

Steve F. Anderson az archív felvételek használatára reprezentációkritikai összefüggésben reflektál, és azt emeli ki, hogy az archív felvételek kisajátító felhasználása az ontológiai bizonyosságot egyszerre állítja és vonja vissza, egyszerre aktiválja a valósággal való indexikus viszonyát, és íródik bele a filmes jelentésképzés konvencionizált rendszerébe (vö. Anderson 2011, 70–71). Ezen megfontolás mentén elmozdulás észlelhető az archív felvételek használatára vonatkozó elméleti diskurzusban, a rekontextualizáció paradigmájától a retorikai stratégia irányában. Ezen elmozdulás értelmében az archív felvételek nem pusztán a „valóságot” transzparens módon reprezentáló képek a film testében/diskurzusában, hanem maguk is a közvetítés és reprezentáció alternatív modalitását képviselő *alakzatok*, amelyek termékeny feszültséget hoznak létre a különböző modalitású képek interakciója során.

Az archív felvétel paradoxonához jutottunk, miszerint a „kevesebb több”, a látszólag transzparens kép figurációvá minősül át, változatos – kulturális, temporális, mediális – jelentések hordozójává válik. Fenomenológiai megközelítésben a vizuális regiszterek különbsége és feszültsége válik jelentőssé, azzal a kérdéssel együtt, hogy milyen filmélményt hoz létre az így létrejövő ontológiai és temporális (tör)és. A játékfilmbe ágyazott indexikus archív felvétel tehát, ontológiai részként, egy dinamikus struktúrát eredményez, fluktuációt generál, kimozdítva a nézői pozíciót. Az archív felvétel *alakzat*ként való jelenléte a múltra, a történelemre való reflexió helyeként szolgálhat, vagy egy tágabb, egzisztenciális horizontot nyithat meg, mint például Tarkovszkij *Tükör (Zerkalo, 1974)* című filmjében, amelyben egy háborús dokumentumfilmből átvett archív felvételek – fáradt katonák menetelnek, egy ágyút vonszolva a sárban, vízben – elmélyítik, metafizikai többlettel ruházzák fel a film diskurzusát, az ún. „dokumentáris tudatot” aktiválva a nézőben. A „dokumentáris tudat” (*documentary consciousness*) Vivian Sobchack meghatározása szerint a befogadói tapasztalat sajátos módja, amely az irreális terét a reális terévé alakítja át (vö. Sobchack 2004, 261).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Megjegyzendő, hogy a dokumentáris tudat, abban az értelemben, ahogyan Vivian Sobchack a fogalmat definiálja, túlmegy a fikció és dokumentum műfaji megkülönböztetésén; az általa körvonalazott fenomenológiai kontextusban a „fikció” és „dokumentum” fogalmi szubjektív viszonyulásmódokat jelölnek, nem pedig filmes műfajokat. Sobchack értelmezésében a dokumentum nem valamely „objektum”, hanem a tapasztalás egy módja, a befogadói tudat sajátos állapota (vö. Sobchack 1999, 241); fikció és dokumentum, bár műfaji fogalmakként különböző logikai típusokat képviselnek, filmképként ugyanarra a logikai típusra vezethetők vissza (vö. Sobchack 2004, 260). Ebben a fenomenológiai értelemben a dokumentáris tudat fikciós filmek befogadása során is működésbe léphet.

Az archív felvételek filmkészítésben játszott szerepe a *remedializáció* fogalmával is összefüggésbe hozható, abban az értelemben, ahogyan a Jay Bolter–Richard Grusin szerzőpáros újragondolja a fogalmat a *Remediation. Understanding New Media* (2000) című könyvükben. A fogalom korábbi értelmezésétől eltérően (amely szerint a remedializáció azt a folyamatot jelöli, amelynek során az újabb médiatechnológiák tökéletesítik a régebbi technológiákat), Bolter és Grusin a fogalom alatt azon formális logikát érti, amely révén az újabb médiák átformálják a korábbi médiaformákat. Az archív felvételek használatában jelen van a korábbi médiaformák, képminőségek felelevenítésének gesztusa; ez a felelevenítés létrejöhet úgy, hogy az archív felvételek a maguk eredeti képminőségében kerülnek bemutatásra, módosítás nélkül (ám ebben az esetben is jelen van egy bizonyos mértékű szelektív/autoritatív közbeavatkozás), vagy pedig oly módon, hogy a filmkészítő különböző technikákkal és különböző céllal „manipulálja” az archív anyagot, beleértve a film médiumának történetiségével és identitásával való termékeny párbeszéd intencióját.

Az archív felvételek filmművészetben való használatát a képek anakronizmusának elgondolásával is kapcsolatba hozhatjuk. Hans Belting (2006) a képek anakronizmusának fogalmát a művészettörténész és filozófus Georges Didi-Hubermanntól kölcsönzi, aki azokat a belső képeket érti alatta, amelyeket életünk korábbi szakaszaiban interiorizáltunk, és amelyek jelentős szerepet játszanak a személyiségfejlődés során. Analógiásan a mozira vonatkoztatva, a régi filmfelvételekkel való kapcsolatteremtés hasonló módon alkotja meg azokat a „belső” képeket, amelyekből a film médiumának identitása építkezik.

### *Archív felvételek Bódy Gábor és Jeles András filmjeiben*

A magyar filmtörténetben a hatvanas évek óta az archív felvételek használata igencsak elterjedt gyakorlat, sajátos és hangsúlyos kifejezési móddá viszont a Balázs Béla Stúdióban lép elő a hatvanas évek végére, Magyar Dezső *Agitátorok* (1969), valamint a *Büntetőexpedíció* (1970) című filmjeivel, amelyek nagy hatást gyakorolnak Bódy Gáborra, Tímár Péterre, Erdély Miklósrá és Forgács Péterre. Az archív felvételek stílusalakzatait vizsgáló tanulmányában Murai András az archív felvételek magyar filmtörténetben való előfordulásának három hagyományát azonosítja: az egyik a film és a valóság viszonyának reflektált reprezentációja az európai filmes modernizmus (Bergman, Antonioni, Godard filmművészetének) szellemében; a második irányultságot a magyar

filmek történelmi témákhoz való vonzódása hozza létre, lehetővé téve a rendezők számára, hogy hangot adjanak a kortárs társadalmi valósággal szembeni kritikájuknak; a harmadik pedig az archív felvételek használata az archív felvételek szellemében, azokat imitáló filmkészítés mint a filmnyelvi kísérletezés egyik lehetősége a Balázs Béla Stúdió kreatív műhelyének kereteiben. Azzal a filmkészítői gyakorlattal szemben, amely a történelem reprezentációjában érdekelt, és az archív felvételeket a múlt rögzített valóságaként és megcáfolhatatlan bizonyítékként tálalja, az experimentális filmekben, különösen Bódy Gábor munkáiban az archív anyag nem az emlékezet helyeként, hanem a mozgókép jelentésstruktúrájának az elemzésére szolgál (vö. Murai 2009).

Bódy Gábor számára az archív anyaggal való kísérletezésre a mintát Magyar Dezső *Agitátorok* című filmje szolgáltatta, amelyben Bódy maga játszott az egyik főszerepet, és ő volt a film forgatókönyvírója is. A Bódy Gábor által alakított ifjú agitátor a pártvita hevében teszi fel a kérdést: „Miféle valóság?” A kérdés – és a betiltott film ellenzéki jellege, a politika és művészet, forradalom és ellenforradalom, elmélet és gyakorlat dialektikájáról folytatott emlékezetes, kettős kódolású fejtegetései – jelentős mértékben meghatározzák a magyar filmtörténet, a BBS-ben kibontakozó dokumentarizmus és a kísérleti filmezés alakulását, valamint Bódy rendezői pályafutását. A magyar történelem egyik sokat vitatott epizódjával, az 1919-es Tanácsköztársasággal foglalkozó, a történelmi film álcáját viselő *Agitátorok* a forradalom modelljének elvont szinten történő, további XX. századi forradalmakra vonatkoztatható mély elemzését nyújtja. A történelmi témaválasztással összhangban, Magyar Dezső filmje indexikus archív anyagot tartalmaz, azonban szubverzív céllal: a film ideológiai tartalmához a „második nyilvánosság”, a hatvanas évek művészi és intellektuális életének alakjai társulnak, akik oly vehemensen, túlzó módon képviselik szerepükben az adott ideológiát, hogy az önnön kritikájának tárgyává válik. A film anyaga pedig a beágyazott archív felvételek stílusában készül, azt a benyomást keltve, mintha a film 1919-ben készült volna. Ily módon sajátos interakció jön létre a tulajdonképpeni filmfelvételek és a beillesztett indexikus archív felvételek között, amely aláássa a történelmi múlt nagyelbeszélését és ideológiai diskurzusát; az archív anyag stílusát imitáló filmképek felszabadító kreativitása megtermékenyítő hatást gyakorol a későbbi filmekre, beleértve Bódy Gábor filmnyelvi és jelentésattribúciós kísérleteit.

Az archív felvételek remedializációja központi helyet foglal el Bódy Gábor reflexív-analitikus filmkészítési gyakorlatában és filmelméleti gondolkodásában. A megőrzés etikai felelősségétől, de főképpen a filmnyelv kutatójának

kíváncsiságától hajtva, az archív felvétel materialitását alkalmasnak találja arra, hogy általa a mozgókép természete tanulmányozhatóvá váljon, és ugyanakkor arra is, hogy kimozdítsa a nézői tekintetet a passzív, eseménytelen befogadói pozícióból.

Bódy Gábor 1974-es, *Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ* című rövidfilmje egy Thomas Mann-novella adaptációja, amelyben Bódy felolvastatja a szöveget, a szöveg alá pedig régi híradókat, filmjeleneteket, valamint saját maga által, az archív felvételek stílusában forgatott anyagokat kever. Ily módon a film a hang és kép ellenpontosító viszonyát aknázza ki, miközben elmossa a határokat a tulajdonképpeni archív és a saját maga által régiesített felvételek között. A BBS-ben készített *Négy bagatell* (1975) című rövidfilmjének első részében, az archív felvételek utólagos maszkolása révén a mozgókép újraértelmezésének lehetőségeivel kísérletezik. Az archív néprajzi felvételt a szátkereszt mozgása strukturálja újra, irányítva a néző tekintetét.

Az archív felvételek poétikája szempontjából Bódy Gábor legjelentősebb filmnyelvi kísérlete az 1975-ben elkészült diplomafilmje, egyben első játékfilmje, az *Amerikai anzix*. Bódy Gábor fiktív kordokumentumként kínált filmje a rendező filmnyelvi kísérleteinek egyik jelentős állomása. A filmfelvételek régiesítése, a szándékolt vizuális archaizmusok a film megszületése előtt „forgatott” dokumentumfilm ötletét viszik színre, az *Amerikai anzix* azonban a filmttechnikai kísérletezésnél messzebbre mutató, a film médiumának mibenlétét kutató filmarcheológiai munkává minősül át.

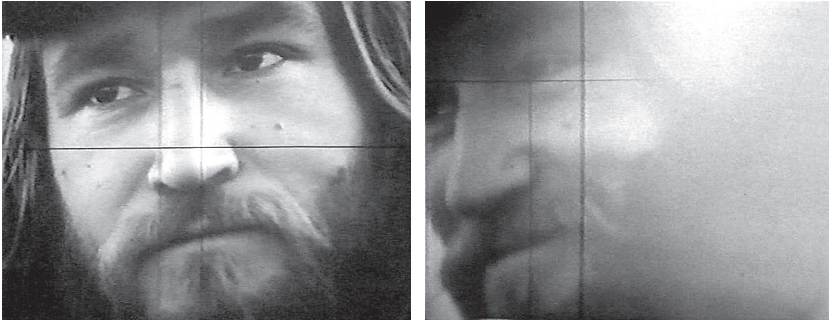
A film az 1848-as forradalom után Amerikába emigrálni kényszerült forradalmárok tragikus sorspezíódját, az amerikai polgárháborúban (1861–1865) való részvételét villantja fel, a forradalom utáni, ám a mozi megszületése előtti korból, a filmfelirat szerint 1865-ből „származnak” az eseményeket „dokumentáló” felvételek. A főhősök a fölöslegessé válás drámáját élik meg, ebben a liminális szituációban kell kiállniuk az emberi jellem és magatartás próbáját. Fiala János (Csutorás Sándor) és Vereczky Ádám (Cserhalmi György) két különböző jellemtípust képviselnek: Fiala János földmérőként szolgál a hadseregben, feladata az általa tökéletesített teodolit nevű mérőeszközzel távolságméréseket végezni, az Amerikai Vasúttársaság kényszeríti kompromisszumhelyzetbe azáltal, hogy munkát ajánl fel neki; Vereczky Ádám az amerikai polgárháború *action gratuit*-jeiről elhíresült legendás hőse, aki semmilyen helyzetben nem hajlandó a kompromisszumra (széttett lábakkal és karba tett kézzel áll a csata hevében, a film végén pedig lezuhan az óriáshintáról, amelynek a megmérésére Fialával együtt vállalkoznak). Mindketten olyan döntéshelyzetekre kényszerül-

nek, amelyek révén az individuális emberi magatartás lehetséges modelljeivé válnak a történelem által kialakított helyzetekben.

Nemcsak tematikusan (egy felszámoló, anakronisztikussá váló történelmi szerep drámája), kulturálisan (magyarok amerikai emigrációban, a nyelv-, tér- és ügyvesztettség drámája), nyelvileg (a film során a szereplők egyaránt használják a magyar, illetve az angol nyelvet), hanem mediálisan is (a játékfilm és dokumentumfilm műfaji elvárásainak megtagadása, disszonáns keverése, fikció és dokumentum dialógusa, ütköztetése révén) határhelyzetet választ/teremt Bódy. Erdély Miklós írja az *Amerikai anzix*-ról: „A felborzolt felület alatt végig érezhető egy megtagadott kalandfilm jelenléte. A film fölött, tőle mintegy leválva lebeg művészi lényege, amely a film nézése közben szinte soha, sokkal inkább egy fájdalmas szorongásos emlék formájában nyilatkozik meg” (Erdély 1995, 186–187). Az *Amerikai anzix* nem teszi lehetővé sem tiszta fikciós filmként, sem pedig tiszta dokumentumfilmként való szemlélését, mivel a dokumentumfilm-imitációba illeszkedő játékfilmes konvenciók aláásásák a *talált film*, a filmdokumentum fikcióját. Ily módon a határhelyzetet a film a nézői pozícióra is kiterjeszti. Gelencsér Gábor az emlék fogalmát húzza alá Erdély értékelésében, az emlékezés és a filmkészítés egylényegűségét, indexikus jellegét, immateriális tűnékenységét domborítja ki:

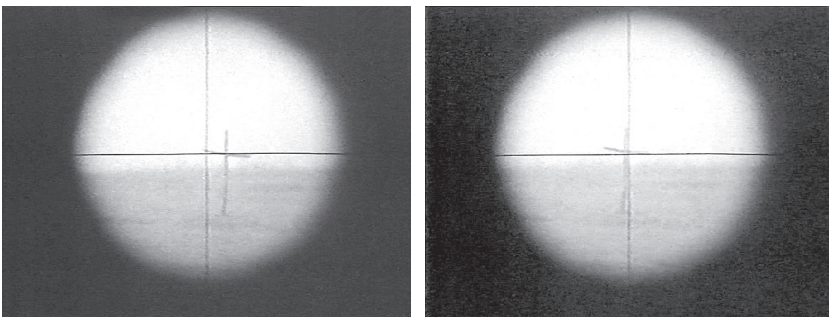
Az „emlék” kifejezés azért találó a film alapstruktúrájára nézve is, mert valami olyasmire utal, ami egykor volt, ma már nincs, amit csak felidézni lehet. Márpedig ez a filmi kifejezés közegében meglehetősen pontossággal rajzolja ki a médium sajátos természetét: valami egykor voltat látunk a vásznon, amely a maga konkrétságában pontosan azt idézi fel, ami a film megtekintése pillanatában már nincs (Gelencsér 2004, 213).

Bódy diplomafilmje mintha a film médiumának „kollektív tudattalanjából”, a mozi mitikus előtörténetéből lépne elő: a képek, amelyekből építkezik, a médium emlékezetének imaginárius „lenyomatai”. Az emlék fogalma mellett a „felborzolt felület” kifejezés is lényeges Erdély megfogalmazásában, hiszen visszairányítja a figyelmet a kép felületére, textúrájára, materialitására. Bódy filmjét ún. ál-archív felvételekből komponálja, a „második tekintet”, azaz az utómunkálatok során, fényvágással, a filmkép felületének karcolásával, roncsolásával, képlassítással, a hangsáv manipulálása, maszkolás, szűrők használata révén régiesítve a képeket. A Bódy által fényvágásnak nevezett módszer, amely a jelenetek közötti váltást vágás helyett a kép beégetésével, kifakításával helyettesíti, jelentős mértékben hozzájárul a talált archív anyag benyomásának kialakításához.



*Fényvágás – a kép aurájának visszanyerése. Amerikai anzix (Bódy Gábor, 1975)*

Az ál-archív felvétel egyszerre állítja és számolja fel a mozgókép indexikus, valóságra visszautaló karakterét. Az *ott volt* bizonyossága, amelyet Barthes a klasszikus fotográfia noémájának nevez *Világoskamra* című művében, felfüggesztődik, amennyiben a filmkép egy egykori film szimulakrumának formájában úgymond performálja ezt az indexikus jelleget, nyugtalanító, feszültségteli helyé váltóztatva a mozgóképet. Az *Amerikai anzix* egy paradoxont visz színre, nem csupán abban az értelemben, hogy egy úgymond lehetetlen projektet valósít meg a mozi előtti korszakban, 1865-ben „forgatott” dokumentumfilmmel, hanem abban az értelemben is, hogy – a Bolter és Grusin szerzőpáros fogalmaival élve – a tapasztalat közvetlenségét (*immediacy of experience*) a hipermediális tapasztalat révén (*hypermediacy of experience*), a „feltétlen látványt” utómunkálatok során hozza létre. A film a két reprezentációs módozatot ütközteti (jó példa ennek a meg nem felelésnek az érzékeltetésére a teodolit szátkeresztjének és a kereszt képének a nem identikus egymásra tevődése), sajátos esetét képviselve annak, amit Pethő Ágnes a hipermediális tapasztalatként megképződő valóság paradoxonának nevez (vö. Pethő 2009, 47).



*A teodolit szátkeresztjének és a kereszt képének nem identikus egymásra tevődése az Amerikai anzixban*



A látszólag a „valóságot” ábrázoló amatőr film tulajdonképpen heterogén audiovizuális elemek kollázsa. Több irodalmi forrásból merít: Ambrose Bierce *George Thurston* című novellájából, Fiala János, Árvay László és Kuné Gyula XIX. századi emlékirataiból, Teleki László leveleiből, Walt Whitman és Csoóri Sándor verseiből. A hangsávra hasonló hibriditás és heterogenitás jellemző: az akusztikus<sup>3</sup> hangokat (madárhangok/a természet hangjai, illetve háborús/gye-  
verhangok) lassított klasszikus zene (Liszt Ferenc) és népzene (Sebő Ferenc) kollázsa egészíti ki. Hang és kép kollázsjellege Bódy filmnyelvi kísérletének többrétegűségét, hibriditását eredményezi.

A Bódy Gábor és Tímár Péter által 1978-ban közösen készített *Privát történelem* című rövidfilm egy 25 perces, privát felvételeket tartalmazó kép-hang kollázs. A privát felvételek nem a kulturális-ideológiai konvenciók szellemében közvetítik a történelmet, emellett sajátos jelentésszféra tárul fel az archív felvételek és a filmkészítés jelene között eltelt idő hatástörténeti ívében, amelynek összefüggésében az archív felvételeken rögzített hétköznapi pillanatok, triviális események jelentésszféra tesznek szert. A társadalmi és privát tudat egymás mellé rendelése produktív aszinkronitást eredményez. Bódy szerint a privát felvételek a mulandóság dokumentumai; a filmről készített feljegyzéseiben írja, hogy a privát anyagok archiválása szempontjából a *Privát történelem* az utolsó előtti pillanatot ragadta meg. A (nagy valószínűséggel) utolsó pillanatot pedig később Bódy követője, Forgács Péter ragadja meg nagyszabású filmarcheológiai munkájában, *Privát Magyarország* című sorozatában, amelynek első darabja, *A Bartos család* (1988) ugyanazokat a – Bartos Zoltán által készített – privát felvételeket használja fel, mint Bódy és Tímár a *Privát történelem*-ben, de máshová helyezve a hangsúlyokat és más szemléletmódot érvényesítve.

Archív felvételeket tartalmaz Jeles András 1993-ban készült, a holokauszt témáját feldolgozó *Senkiföldje* című filmje. Tematikusan, kulturális vonatkozásban és mediálisan is liminális helyzetet választ Jeles: olyan témát érint, a XX. század feldolgozhatatlan egyéni és kollektív traumáját, amelyről nagyon nehéz, majdhogynem lehetetlen beszélni, hiszen a rendelkezésre álló közvetítő stratégiák (akár a személyes emlékezés, akár a művészi reprezentáció szintjén) éket vernek a holokauszt-tapasztalat és a túlélő utókor értelmező horizontja közé, így minden közvetítési kísérlet valamilyen módon a közvetíthetlenséget viszi színre. Kulturálisan a holokauszt magyar társadalmi-kulturális feldolgo-

---

<sup>3</sup> Az akusztikus hang Michel Chion által bevezetett fogalom, olyan hangot jelöl, amelynek nem látjuk a forrását (képen kívüli hang) (vö. Chion 1999).

zatlansága foglalkoztatja, a holokauszt és a magyar történelmi múlt kapcsolata, viszont éppen a nagy történelem eltávolító és objektíváló tendenciái ellenében alkotja meg a filmjét és „nagyítja fel” egy periférikus, a hatalomnak kiszolgálta-tott, majd eltörölt társadalmi réteg, a magyar zsidóság képét. Mediálisan pedig azért találja magát határhelyzetben Jeles kísérlete, mivel minden holokauszthoz kapcsolódó – reflektált – művészi reprezentáció az ábrázolhatatlanság problémájába ütközik, hiszen az elmondhatatlant kell ábrázolnia.

Catherine Portuges az 1989 utáni magyar film holokauszt-ábrázolásának módozatait tekinti át játékfilmekben, dokumentumfilmekben, illetve experimentális filmekben (történelmi freskók, transzgenerációs, illetve bensőséges hangvételő személyes narratívák, visszatekintés, az emlékezet helyeinek felkutatása). Jeles filmje a játékfilm műfaját, valamint a személyes narratíva reprezentációs módozatát választja: egy tizenhárom éves kislány, Münzer Éva naplójának közvetítésével „szépen, nyugodtan, egyszerűen” (Balassa 1993, 45) beszéli el egy vidéki magyar zsidó család sorsát. Jeles mintegy megkerüli a holokauszt vizuális ikonográfiájának csapdáit azáltal, hogy a holokausztot megelőző drámai események előterébe a kislány és családja életének epizódjait, zsánerképeit helyezi, így módon teremtve feloldhatatlan feszültséget a történelem nagyelbeszélése és a személyes történet intimitása között. Míg Claude Lanzman *Shoah* (1985) című, több mint kilencórás, túlélők, tanúk, gyilkosok vallomásaiból készült dokumentumfilmje az *Endlösung*ra összpontosít, Jeles játékfilmje az előzményeket ragadja meg egy partikuláris geokulturális kontextusban, a gyerekperspektíva finom szűrőjén keresztül.

A személyes történet intimitásának és a történelmi nagyelbeszélés elsőpró kíméletlenségének kontrasztját többek között a filmbe illesztett archív felvételek révén teremti meg Jeles. Az archív felvételek a varsói gettó kiürítésekor készültek 1943-ban, propagandisztikus céllal. Jeles filmjében az archív felvételek jelenléte kísértetiesként hat, hiszen a filmben elbeszélte idő „jövőjét” – a néző számára a múltat, a XX. század kitörölhetetlen fájdalomnyomát – idézik meg. Az egyik felvételen nyomorék kisgyerek táncol a náci katonák előtt. A gyermekalak indexikus ábrázolása intertextuális kapcsolatot teremt azon filmekkel, amelyek ugyanebből a propagandafilmből idézik a náci katona fegyvere előtt a kezét feltartó gyerek képét, amelyet először Alain Resnais idéz *Sötétség és köd* (*Nuit et brouillard*, 1955) című, a náci haláltáborokról a háború után egy évtizeddel készített, talán minden idők legmélyebb dokumentáris rövidfilmjében, majd Ingmar Bergman pszichedelikus drámájában, a híres *Personában* (1966).



A gyermek alakja indexikus archív felvételeken. Jeles András: *Senkiföldje* (1993) / Alain Resnais: *Sötétség és köd* (1955); Ingmar Bergman: *Persona* (1966)

A *Senkiföldje* zárlatában az archív felvételeket lassítva, nagyítóüveg alatt látjuk. Ily módon, a nagyító által pásztázott archív képeken a történelmi nagyelbeszélés személyes történetekké, a tömeg egyénekké, (gyermek)arcokká fordítódik vissza, bontódik le, vizsgálati anyaggá válik a történelem.



Archív felvételek nagyítóüveg alatt. Jeles András: *Senkiföldje* (1993)

Az archív felvételek viszonylatában Münzer Éva drámája, egyéni sorspéldázata egy lesz a számtalan hasonló (gyermek)sors között. A deportálásra induló teherautókra felszállók vonatott, iteratív mozgását keserűen ellentpontozza a kísérőzene emelkedettsége, Pamina és Papageno duettje Mozart *Varázsfuvolájának* első felvonásából, amely az emberiség vallás és ráció útján való felemelkedését beszéli el. Az opera dallamainak és felvilágosult eszmévilágának az archív felvételekhez való társítása a film katartikus befejezését eredményezi, a metafizikus és felvilágosult eszményekből, a nyugati civilizáció „reményantropológiájából” (Balassa 1993) való teljes kiábrándulásnak adva hangot. A *Senkiföldje* az emberi kultúra – az esztétikai értékek és a történelem megbocsáthatatlan bűnei – összemérhetetlen dimenzióinak dokumentumaként a holokauszt témáját az emberi lét parabolájává növeszti.

## Irodalom

- Anderson, Steve F. 2011. *Technologies of History: Visual Media and the Eccentricity of the Past*. University Press of New England.
- Balassa Péter. 1993. Szépen, nyugodtan, egyszerűen. *Filmvilág* (11): 45–47. [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=1295](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1295) (2015. máj. 10.)
- Ballhausen, Thomas. 2008. *On the History and Function of Film Archives*. <http://www.efgproject.eu/downloads/Ballhausen%20-%20On%20the%20History%20and%20Function%20of%20Film%20Archives.pdf> (2015. ápr. 11.)
- Barthes, Roland. 2000 [1980] *Világoskamra*. Jegyzetek a fotográfiáról. Ford. Ferch Magda. Budapest: Európa.
- Belting, Hans. 2006. Valódi képek, hamis testek. Tévedések az ember jövőjével kapcsolatban. Ford. Nádori Lídia. In *A kép a médiaművészet korában*, szerk. Nagy Edina. 43–58. Budapest: L'Harmattan Kiadó.
- Bolter, Jay David–Grusin, Richard. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA – London, The MIT Press.
- Chion, Michel. 1999. *The Voice in Cinema*. Ed. and trans. by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Erdély Miklós. 1995. *A filmről*. Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák. Budapest: Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia.
- Gelencsér Gábor. 2004. Önagyonfilmezők. Bódy, Erdély, Jeles. In *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk. Deréky Pál és Müllner András. Budapest: Ráció Kiadó. <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch14.html> (2015. ápr. 10.).
- Murai András. 2009. Emlék-nyom-követés. Az archív felvételek stílusalakzatai. In *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*, szerk. Gelencsér Gábor. 115–127. Budapest: Műcsarnok, Balázs Béla Stúdió.
- Pethő Ágnes. 2009. (Re)Mediating the Real. Paradoxes of an Intermedial Cinema of Immediacy. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* Vol. (1): 47–68.
- Portuges, Catherine. 2012. Jewish Identities and Generational Perspectives. In *A Companion to Eastern European Cinemas*, ed. Anikó Imre. 101–124. Wiley–Blackwell.
- Sobchack, Vivian. 1999. Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. In *Collecting Visible Evidence*, eds. Michael Renov and Jane Gaines. 241–254. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sobchack, Vivian. 2004. The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness. In *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, 258–285. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press.
- Wees, William C. 1993. *The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.

Yeo, Rob. 2004. Cutting through History. Found Footage in Avant-Garde Filmmaking. In *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*, ed. Stefano Basilico. 13–27. Milwaukee, MI: Milwaukee Art Museum.

### Filmográfia

*A Bartos család* (Forgács Péter, 1988)

*Agitátorok* (Magyar Dezső, 1969)

*Amerikai anzix* (Bódy Gábor, 1975)

*Büntetőexpedíció* (Magyar Dezső, 1970)

*Hogyan verekedett meg Jappe és Do Escobar után a világ* (Bódy Gábor, 1974)

*Négy bagatell* (Bódy Gábor, 1975)

*Persona* (Ingmar Bergman, 1966)

*Privát történelem* (Bódy Gábor, Tímár Péter, 1978)

*Senkiföldje* (Jeles András, 1993)

*Shoah* (Claude Lanzman, 1985)

*Sötétség és kód* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955)

*Tükör* (*Zerkalo*, Andrej Tarkovszkij, 1974)

### ARCHIVAL RECORDINGS AS MEDIAL FIGURATIONS IN GÁBOR BÓDY'S AND ANDRÁS JELES'S FILMS

In the theoretical discourse of archival footage a shift can be detected from the paradigm of recontextualization towards rhetorical strategy. In terms of this shift, archival recordings are not merely transparent images representing reality within the body of cinematic discourse, but rather *figurations*, standing for an alternative modality of representation, creating productive tension in the course of interaction of images. In Hungarian Neo-Avant-Garde film art archival footage gets a prominent role. For both Gábor Bódy and András Jeles the archival material displays the confrontation between the private sphere and history. The article examines the role of archival footage mainly in Gábor Bódy's *American Torso* (*Amerikai anzix*, 1975) and András Jeles's *Parallel Lives* (*Senkiföldje*, 1993).

*Keywords:* archival footage, indexicality, figuration, film archaeology, the Holocaust

### ARHIVSKI SNIMCI KAO MEDIJALNI OBLICI U FILMOVIMA GABORA BODIJA I ANDRAŠA JELEŠA

U teoretskom diskursu arhivskih snimaka se nazire pomak od paradigme rekon-tekstualizacije do retoričke strategije. Kao posledica ovakvog pomaka, arhivski snimci

nisu samo slike u okviru filma koje reprezentuju stvarnost na transparentni način, već su i sami postali oblici koji predstavljaju alternativni modalitet reprezentacije i koji stvaraju plodnu napetost u interakciji slika. U mađarskoj filmskoj umetnosti neoavangarde arhivski snimci dobijaju počasno mesto. Kako za Gabora Bodija, tako i za Andraša Jeleša, arhivski materijal predstavlja konfrontaciju lične sfere i istorije. Studija za temu ima ulogu arhivskih snimaka u filmovima Gabora Bodija „Amerikai anzix” (*Američki anziks*, 1975) i Andraša Jeleša „Senkiföldje” (*Ničija zemlja*, 1993).

*Ključne reči:* arhivski snimci, indeksiranost, figuracija, filmska arheologija, holokaust

A kézirat leadásának ideje: 2015. aug. 20.

Közlésre elfogadva: 2015. nov. 1.