

Történelem „belülnézetből”. Vázlat a történelmi animációs dokumentum-rövidfilm emlékezet-ábrázolásának vizsgálatához

Absztrakt

Dolgozatomban az animációs dokumentumfilmek látszólagos ellentmondásosságát kívánom feloldani a probléma definiálásán túl konkrét példák segítségével. A két filmkészítői praxis rövid bemutatását követően kitérek az élszereplős dokumentumfilmek széles körben használt és elfogadott tipológiájára, melyet Bill Nichols állított össze. Azt vizsgálom, hogy abba az animációs praxis hogyan tud bekapcsolódni - ha egyáltalán képes rá -, és milyen hozadékkal járhat ez a fúzió. A két filmtípus „házasságát” konkrét példákon keresztül vizsgálom meg, melyeket a történelmi dokumentumfilm műfajából választok, mivel feltételezésem szerint általuk kitűnően lehet szemléltetni a fiktív és a valóságos, a konstruált és a re-konstruált kettősségét. Míg a fotografikus dokumentum-felvételek a konkrét történelmi események direkt megidézésére vállalkoznak, s rajtuk keresztül a történelem mise-en-scene-jét vagyunk képesek letapogatni („történelem kívülnézetből”), addig az animált szekvenciákon keresztül a megélt, átélt történelem mutatkozik meg („történelem belülnézetből”).

Szerző

Orosz Anna Ida 1986-ban született Budapesten. 2011-ben szerzett diplomát az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán filmelmélet és filmtörténet, valamint angol szakán. 2012-ben felvételt nyert az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjára, kutatási témája az animációs dokumentumfilmek paradoxona.

A 2009-ben alapított *Prizma* filmművészeti folyóirat szerkesztőségi tagja. Filmes tárgyú írásai a *Prizma* mellett a *Filmvilág*ban és a *Filmkultúra* online-on jelennek meg. 2011-ben a magyar (animációs) történelmi dokumentumfilmekről szóló előadásával szerepelt az Edinburgh-ban megrendezett Animated Realities elnevezésű konferencián.

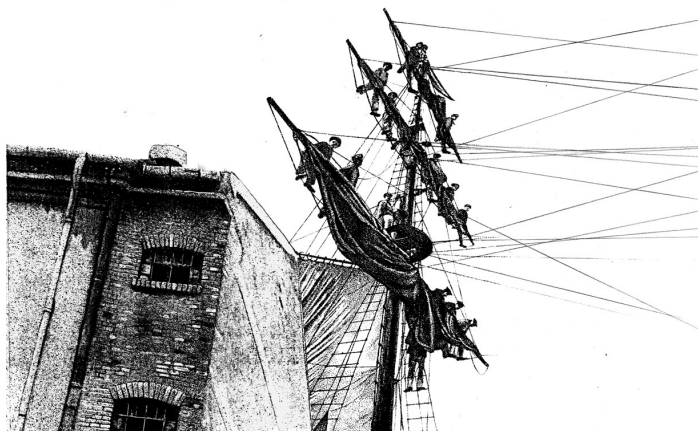
Történelem “belülnézetből”. Vázlat a történelmi animációs dokumentum-rövidfilm emlékezet-ábrázolásának vizsgálatához

Dokumentumfilm vs. animáció

Az animáció és a dokumentumfilm látszólag a filmes ábrázolásmódok két szélső pólusának tekinthető. A dokumentumfilm a figyelmet a filmen kívül is létező világra irányítja, az animációs film viszont egyedi világokat alkot, amelyeknek nincs tényleges létük. Ennek megfelelően az animációs filmnyelv és a dokumentumfilm találkozása oximoronnak hat, hiszen az animáció nem képes biztosítani a fotografikus reprodukció által nyújtott indexikális valóságreferenciát. Az animációs technikát választó dokumentumfilmek csak úgy tudnak kommunikálni a valóságról, ha létrehoznak egy új, végső soron elképzelt világot, még ha a valóság momentumait be is építik abba. Bár a két filmkészítői praxis elméletben összeegyeztethetetlennek tűnik, a gyakorlat azt igazolja, hogy mégis képesek szimbiózisba lépni egymással.

A filmes tipológiákban a dokumentumfilmek korpuszát azok a mozgóképek teszik ki, amelyekben – a játékfilmekkel ellentétben – a referencialitást a filmen kívüli valóságban találjuk: a létező világot filmezik, abban az eseményeket úgymond tetten érik, nem pedig imitálják. Ontológiaiilag a dokumentumfilmek a mozgóképet jellemző fotografikus reprodukció maximalizálásán alapulnak, a „tényeket” konzerváló indexikális képrögzítést helyezik előtérbe. A dokumentumfilm ennek ellenére mégsem pusztán dokumentáció, nem a tényadatok száraz rögzítését jelenti. John Grierson óta tudjuk, hogy a dokumentumfilmek a „*valóság kreatív alakítását*” (Grierson 1932: 67-72) tűzik ki célul maguk elé. Elsődleges törekvésük nem az információközvetítés (ami a tudományos-ismeretterjesztő film feladata) hanem – a játékfilmekhez hasonlóan – a művészi, érzelmi hatáskeltés, melyet a dramaturgia, az emberábrázolás, a látvány segítségével valósítanak meg, ahogy azt Sárközy Réka dokumentumfilm-rendező is kifejti nemrég megjelent kötetében (Sárközy 2011: 35). Ennek megfelelően nem korlátozzák magukat csak és kizárólag a „természetben is fellelhető” alapanyagok használatára, a dokumentumfilmek a valóság rögzítése helyett a *valóságosság* re-, vagy megkreálására helyezik a hangsúlyt – jóllehet a filmek inherens kreáltsága természetesen még nem cáfolja a dokumentumfilmek képi ábrázolásmódjával kapcsolatos naturalista vagy realista esztétika előfeltevéseit. Ugyanakkor a Bill Nichols által „józannak” titulált dokumentumfilmek látásmódja kapcsán adódik a kérdés, hogy felvetődhet-e esetükben az expresszivitás vagy a szubjektivitás lehetősége – amelyek, amint azt látni fogjuk, az animációs

formában is különösen releváns megkülönböztető jegyek. Az animációs formanyelvnek csak akkor van lehetősége érvényesülni a dokumentarista reprezentáció területén, amennyiben ez utóbbi nyitott arra, hogy elmozduljon egy absztraktabb, ha tetszik, szürreálisabb ábrázolásmód, *a fantasztikum* irányába. [1]



Ah, Amerika! (Orosz István, 1984) – forrás: <http://utisz-utisz.blogspot.hu/>

Míg a dokumentumfilmek az alapján alkotnak körülhatárolható korpust a mozgóképi szövegek halmazán belül, hogy miként viszonyulnak a valóság jelenségeihez, addig az animációs filmek csoportját technikai létrehozásuk módja jelöli ki: esetükben a natúrfilm felvételi eljárásával ellentétben a mozgás illúzióját kockánként rögzített képek segítségével konstruálják meg, amelyre többféle forma (báb-, rajz-, gyurmaanimáció stb.) épülhet. A technikai eljárásból következik az animációs film több olyan ismérve, amely alapvető ellentétben áll az egyes dokumentumfilmes esztétikákkal (például az amerikai direkt film szigorú esztétikájával [2]). Egyfelől az alkotók keze nyoma szükségszerű velejárója az animációnak, amely így nem a rajta kívül is létező valóságra, hanem sokkal inkább a filmen belüli kreált világra, az ábrázolás mikéntjére, önnön mesterségességére irányítja a figyelmünket. Másfelől, a filmen kívül is létező valóság reprodukciója helyett az animáció – a dokumentumfilmmel szöges ellentétben – önálló világokat hoz létre, ahol az alkotónak maximális kontroll adatik meg a film *mise-en-scene*-je felett. Ez az animációs filmeknek az ún. világalkotó potenciálja, ahogy azt Varga Zoltán nevezi (Varga 2011:59).

Dokumentumfilm + Animáció

Az animációval összevetve a dokumentumfilm leképez, és nem megkonstruál, tárgyát „a” világban és nem „egy” világban találja meg. Kérdés tehát, hogy amennyiben az animáció és a dokumentumfilm „frigyre lépnek” egymással, akkor vajon az animáció fölülírja-e a dokumentumfilmes ábrázolásmódokat, hogy ezáltal létrehozza önálló, csakis az animáció formanyelvével kifejezhető saját műfaját a dokumentumfilmes korpuszon belül. Ennek a

kérdésnek a megválaszolásához szükségszerű áttekinteni a dokumentumfilm tipológiáját, hogy lássuk, abban vagy azon kívül tudjuk-e elhelyezni az animációs technikával, alkotói módszerrel készült dokumentarista filmeket.

A dokumentumfilmek leggyakrabban használt és hivatkozott elméleti rendszerezése Bill Nichols amerikai filmteoretikus nevéhez fűződik, aki az előszereplős dokumentumfilmek ábrázolásmódjait hat csoportba sorolta kommunikációs eszközeik, formai jellegzetességeik alapján: költői, magyarázó, megfigyelő, résztvevő, reflexív, valamint performatív ábrázolásmódot különböztetve meg (Nichols 2001: 20-41). Az egyes ábrázolásmódok megjelenése Nichols állítása szerint a filmművészetben történetileg meghatározott, hiszen ezek egymásra következő (ellen)reakcióknak is tekinthetők, amelyek a megváltozott, illetve változásban lévő társadalom- és történelemszemléletünk, s a valósághoz és annak megismeréséhez fűződő viszonyunk alakulását követve jöttek létre. Ugyanakkor a filmek nem sorolhatóak be kizárólagos jelleggel az egyes kategóriákba, gyakoriak az átfedések – habár az egyes filmek esetében mindig találni egy domináns ábrázolásmódot.

A nicholsi tipológia alapján a magyarázó ábrázolásmód alapja a retorika, a mindentudás, a hiteles távolságtartás: nézőjét közvetlenül megszólítja, érvel, felvilágosítást nyújt számára. A magyarázó dokumentumfilmekben a főszerep a kimondott szóé, származzon bár a képen kívüli narrátortól vagy éppen egy szakértőtől, s csak másodlagos szerep jut a vizualitásnak. A megfigyelő ábrázolásmód során a direkt érvelés ellenében a konkrét, megélt tapasztalatok spontaneitására kerül a hangsúly. A főszerep az alanyok interakciójáé, akik mintha tudomást sem vennének a kamera jelenlétéről. A filmkészítő tehát egyfajta *voyeur*ként válik az események passzív megfigyelőjévé. A résztvevő ábrázolásmód a *cinéma vérité* vagy a szovjet filmművészetben a *kinopravda* kategóriájába sorolt filmek jellemzője. A megfigyelővel ellentétben itt éppen a film készítője és a film alanyai közti interakció a film igazságának a forrása. A magukat az igazság, a hitelesség letéteményeseiként számon tartó ábrázolásmódokat cáfolják a reflexív dokumentumfilmek, melyek célja, hogy a nézőkben tudatosítsák, a filmekben keresztül nem tudják meg látni a való világot, csak a filmet magát mint önálló művészi formát.

Értelmezésemben ez az önálló művészi forma az alapja két nicholsi ábrázolásmódnak, a költőinek, valamint a performatívoknak. Előbbi az avantgárd időbeli ritmusokra, térbeli mellérendelésekre, asszociációkra építő lírai jellegét ölti magára; a költői dokumentumfilm számára a történeti világ forrásanyagként funkcionál, melyben az emberek nem hús-vér szereplői a minket körülvevő világnak, hanem a tárgyakkal egyenértékű képelemek. A filmek nem a tudásra, a meggyőzésre helyezik a hangsúlyt, hanem a bizonytalanságra, a töredezettségre, a szubjektív benyomásokra. A performatív ábrázolásmódban ugyancsak a szubjektív, hangulati dimenziók válnak dominánssá: a posztmodern jegyében a világ összetettségének érzékeltetésére helyezi a hangsúlyt, amennyiben nem „*A Tudás*” megjelenítője, hanem annak a személyes, a szubjektumban lecsapódó vetülete érdekli. Éppen ebből fakadóan a performatív dokumentumfilmek gyakran önéletrajzi jellegűek, előszeretettel használják a naplóformát. Nichols szavaival élve, a „róluk beszélünk magunk közt” stratégiáját a performatív ábrázolásmódban felváltja a „magunkról beszélünk nektek” gesztusa

(Nichols 2001: 39).

A Bill Nichols által körülírt dokumentumfilmes ábrázolásmódokat áttekintve két kulcsfontosságú megállapítás tehető az animációs filmek szempontjából. Egyfelől az amerikai filmteoretikus kizárólag élszereplős dokumentumfilmekre vonatkoztatja tipológiáját. Másfelől az animáció hiánya éppen azért olyannyira föltűnő, mert annak sajátos kifejezőeszközei több ábrázolásmóddal is harmonizálnak. Mindenekelőtt azokkal, amelyek a látható, objektív módon letapogathatónak vélt világot, történeti valóságot új szemszögből kívánják bemutatni, a tudás alternatív formáit, azaz az alternatív tudásokat helyezik előtérbe: a reflexív ábrázolásmód a film konstruáltságára, a költői ábrázolásmód a lírai asszociációkra, a performatív pedig a szubjektum szemszögéből láttatott átéltségre fekteti a fő hangsúlyt. Továbbá a performatív dokumentumfilmek a valóság tényszerű bemutatásán túllépve a fantasztikum irányába mozdulnak el, amikor a szubjektív, belső világok látomásszerű megragadására vállalkoznak. Az animációs forma térnyerése itt lehet a legnagyobb, hiszen – ahogy Bill Nichols az élszereplős dokumentumfilmek kapcsán állítja – „olyan ritkán fordul elő, hogy egy egész film szerkezetét a performatív ábrázolásmód határozza meg. A performatív forma jellegzetességei sokszor jelen vannak, de szinte sosem dominánsak” (Nichols 2001: 38).

Az alábbiakban konkrét filmpéldákon keresztül szeretném igazolni, hogy az animáció – különösen olyan koncentrátságban, mint amelyet a rövidfilmes formátum tesz lehetővé – a magától értetődő reflexivitáson túl a költői, valamint a performatív ábrázolásmód esetében tud a dokumentumfilm eszközévé válni. Animációs példáim a történelmi dokumentumfilmek műfajából származnak, mert feltételezésem szerint ez a terület a két vizsgált filmes praxis összehasonlításának orvosi lova: az animációs formanyelv révén az egyes ábrázolásmódoknak éppen azok a jellegzetességei erősödnek fel, amelyek a tárgyilagos, tudásközpontú, érvelő, láttató történelemábrázolástól elmozduló reflexív, költői és performatív ábrázolásmódokban érvényesülnek.

Kollektív vs. privát történelmi emlékezet

A történelmi dokumentumfilm tárgya a történeti világ, melyet a jelenből visszatekintve kíván narrativizálni. A jelenből való visszapillantás, azaz az emlékezet mechanizmusa az, ami a történelmi filmek alapvető forrása, ahogy arra Sárközy Réka is rámutat. A történelmi témájú filmeket a jelen számára készítik, mondja Patricia Aufderheide, amerikai médiateoretikus is (idézi Sárközy 2011: 27), azaz a múltnak a jelenben használható története születik meg, amelyben önmagunk megértése válik elsődlegessé. Az identitáskeresés Sárközy meghatározásában is elsődleges: „a történelmi dokumentumfilm a megértés szándékával szemléli a múltat. Kérdéseket tesz fel, és – az analízis történettudományból eredő módszereivel – keresi is a válaszokat, azzal a céllal, hogy művészi hatást elérve elgondolkodtassa a nézőt múltjáról, ezzel segítse önmaga és világa megértését, identitása meghatározását. (...) Megalkotásukhoz minden filmes eszköz és dokumentum felhasználható, ezek köre folyamatosan bővül, a filmművészet és a filmek társadalmi, politikai, technikai környezete változásainak megfelelően” (Sárközy 2011: 35). Fontos

kiemelni itt Sárközy megengedő gesztusát a filmes eszközöket tekintve: számára az animáció teljes mértékben elfogadható a valóság és benne a történeti világ megidézésére, még ha disszertációjában ő sem foglalkozik konkrétan az animációs dokumentumfilmek problematikájával.

Sárközy később kiemeli, hogy a hivatalos történettudomány elutasít minden személyes, írott vagy orális forrást, mert azokat a történelem tényszerű rekonstruálása szempontjából nem tartja hitelesnek (Sárközy 2011: 52). A hivatalos történetírás számára tehát a magyarázó ábrázolásmód szakértő kommentárját leszámítva a történelmi dokumentumfilmek interjúalanyai, a szereplők visszaemlékezései nem bírnak valósághitelesítő funkcióval – a szöveges forrás analógiájára pedig valószínűsíthető, hogy a történelemtudomány számára a nem archív felvételek sem bírnak információértékkel a mozgóképes források estében. Míg tehát a tudomány nem, a történelmi dokumentumfilm előszeretettel használja művészi céljai érdekében a személyes szóbeli visszaemlékezéseket ^[3] valamint az újrajátszott, rekonstruált jeleneteket. A „tudománytalanság” fokozásaként az animációs technikát alkalmazó filmek egyfelől „fényévekre” kerülnek az indexikális valóság reprodukciótól, továbbá erősen építenek a szóbeliség hagyományára, legfőképp annak auditív komponensére. Ahogy ezt már máshol kifejtettem (Orosz 2011: 84-91), egyetértés látszik az animált dokumentumfilmek elméletével foglalkozó szakírók közt abban, hogy míg az animációs képi világ az alkotók, a „mindenható” animátor keze nyomát viseli magán, addig a valóságra mutató direkt referenciát a film hangsávján találjuk meg. ^[4] Úgy tűnik ekként, hogy az animációs filmek nem képesek a történelemírás tudományos tényfeltáró munkájában részt venni, érdeklődésük tárgya – ahogy azt a konkrét példákon keresztül is érzékeltetni szeretném – nem a nagybetűs Igazság keresése.

A következő két plusz két film a nicholsi tipológia alapján a költői, valamint a performatív ábrázolásmódok mintapéldái. Tárgyuk minden esetben egy-egy múltbeli eseménysor személyes emlékezete. Az emlékezet működéséről szintén Sárközy tanulmányában olvashatunk egy bőséges összefoglalót Frederic Bartlett brit pszichológus gondolatmenetét követve (Sárközy 2011: 52-55), miszerint az emlékezet konstrukció és nem reprodukció (ez az alaptétel mintha magának az animációnak a működésmódjáról beszélne!), melynek során egy múltbeli esemény felidézése nem a történelem igazságának megismerését szolgálja, hanem a szubjektum identitásának megteremtését. Így szinte irreleváns az eredeti észlelés maga, hiszen az csak az esemény megtörténte után, pár másodpercig fotografikus jellegű. Így szinte rögtön megindul a szelektálás és a rendszerezés folyamata, melynek során az eredeti emléktanyag újrakonstruálása megy végbe. A személyes emlékezet ez alapján nem a múlt magyarázata, tényszerű feltárása, hanem annak megértése szempontjából kulcsfontosságú.



Abuelas (Afarin Eghbal, 2011) – forrás: <http://www.afarin.co.uk/>

A történelmi dokumentumfilmekben a nagybetűs Történelem hivatalos „igazságát” a privát emlékezet mechanizmusában narratív konstrukciótól kristályosodott vetülete váltja fel. Az elnyomott, alulreprezentált csoportok nézőpontjából láttatott, valamint a személyesen megélt történelem adja a következő négy film kiindulási alapját. Az *Abuelas* (Nagyanyák, Afarin Eghbal, 2011) és az *Ah, Amerika!* (Orosz István, 1984), valamint a *Silence* (Csend, Orly Yadin, 1998) és a *My Mother's Coat* (Anya kabátja, Marie-Margaux Tsakiri-Scanatovits, 2010) című rövidfilmekben a szöveges visszaemlékezést a fotografikus felvételeket és a különböző animációs technikákat vegyítő szekvenciák tandemje illusztrálja. A pixillációt s a tárgyanimációt vegyítő *Nagyanyák* az argentin piszkos háború alatt elrabolt gyermekek, a rajzfilmet s fotóanimációt használó *Ah, Amerika!* a magyar tömegek századfordulós amerikai kivándorlása, a rajzolt *My Mother's Coat* a poszt-diktatórikus Görögország, a szintén rajzfilmes *Silence* pedig a II. világháború alatti holokauszt történetének emlékezetét, vagy még inkább traumáját dolgozza fel.

Abuelas (Afarin Eghbal, 2011)

Lírai történelem: a *Nagyanyák* és az *Ah, Amerika!*

Finom pamutgombolyag indul útnak a pepitamintás padlón a varrókosárból a gyerekszoba irányába. A kisházban játékok kelnek életre: a hintaló mozgásba lendül, az elektromos kisvasút elkezd róni a köröket – de nincs, ki játsszon velük. A lakásban egy ős néni él; a szoba falain, a szekrény polcain fekete-fehér portréképek, családi fotók sorakoznak. Az egyiken a néni felnőtt lánya látható, akiről elkezd mesélni: arról az örömről, amit leendő nagymamaként akkor érzett, amikor a lánya gyermeket várt. A portrékép mellett a komód tetején holográfiaszerűen megjelenik maga a lány is, amint – vérbeli argentin lévén – tangózik egy férfival. Majd az idill megszakad: játék-rendőrautók érkeznek, s az egyenruhások elhurcolják az állapotos asszonyt. A lakás különböző pontjain megelevenedő képzeletbeli (animációs) és valós (fotografikus) jelenetek az Argentinában a hetvenes évek végén, a piszkos háború alatt történt atrocitásokat mesélik el

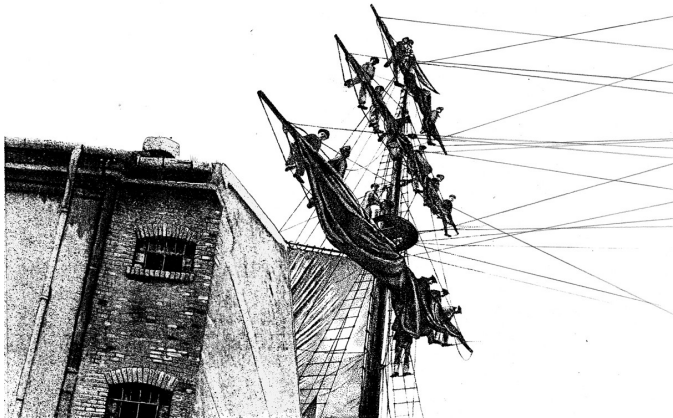
zanzásítva. A latinosan színesre festett falú, virágos mintájú csempével kirakott lakás, benne az egymásba nyíló szobákkal – az öregasszonyok emlékei számára szolgál otthonként. A lakásból kilépő filmbéli öregasszony a kilencperces film végén bejátszott Május téri asszonyok tüntetésére igyekszik: a valós híradófelvételen látható több száz öregasszony a katonai fogságban született unokáit követeli vissza.

Ah, Amerika! (Orosz István, 1984)

Még ha nem is ilyen koncentrált formában – már csak a játékidő hossza miatt is – a közel félórás *Ah, Amerika!* hasonló felfogásban eleveníti fel egy csoport történetét. A film a kivándorlás mitikus, legendaszerű megidézése egyfajta fikcionalizált dokumentumkollázson keresztül (a művet maguk az alkotók, Orosz István rendező és Dániel Ferenc forgatókönyvíró animált dokumentumlegendának nevezik ^[5]). Az *Ah, Amerika!* az archív mozgóképes felvételeket és fényképeket az animáció eszközeivel stilizálja, álomszerű fotóanimációt vegyít korabeli s újrajátszott híradófelvételekkel. A *Nagyanyák* Buenos Aires-i „múltidéző” lakásához hasonló absztrahált közeget kínál az *Ah, Amerika!* szüzséje, amely a kivándorlás történetét megfordítva, az egyes stációkat (vonatút, hajóra szállás, átkelés az óceánon, megérkezés, letelepedés, munkavállalás) visszafelé, az újhazából elindulva, az óhazába megérkezve meséli el. Ezzel a sajátos rák-dramaturgiával a konkrét századfordulós kivándorlás eseménysora mellett (vagy talán helyett?) magát a kivándorlás mindenkori sorsélményét, az otthontalanság, köztesség állapotát vázolja föl.

Mindkét film, a *Nagyanyák* s az *Ah, Amerika!* is egy helyhez és időhöz kötött, nagyon is konkrét történelmi eseményre épít, s egy meghatározott csoport (a hetvenes évek végén a baloldali ellenálló fiatalok szülei, valamint a századfordulón Amerikába kivándorló magyar parasztság) által megélt traumát vesz alapul. S míg az archív dokumentum-felvételek a történet konkretizálásáért, afféle „lehorgonyzásáért” felelnek, addig a különféle technikákkal animált jelenetek annak absztrahálásán dolgoznak. A *Nagyanyák*ban szinte minden tárgy megmozdul, életre kel, az alkotó tobzódik a különféle animációs technikák kiaknázásában, analóg megoldásokat vegyít digitális trükkökkel: a gyerekszoba játékaival a stop-motion technika révén kelnek életre, a fiatalasszonyról készült portrékép ugyancsak megelevenedik, a repülőgépből kilökött papírkivágásos áldozatok a padlóra hullva papírgalacsinná töpörödnek, a falon lévő csempék színes virágmintája digitális trükk segítségével hervad el. A piszkos háború során elhurcolt fiatalok történetének tényszerű, történelmi adatok alapján elmesélt krónikája helyett az édesanyák emlékezése révén beinduló asszociációk, hangulatok, szubjektív benyomások nyomán idéződik meg a múlt. Az *Ah, Amerika!* animált betétjeiben szintén a hangulat ereje a domináns: a fotóanimációs szekvenciák egyértelműen az álomszerűséget hangsúlyozzák, és szinte valamennyi rajzanimációs szekvencia a képpel, formákkal folytatott asszociációs játék. Így például a film végén egyetlen metamorfózisos animált mozgássorban egy égisz erő falétra léceitől elindulva a vonatsíneken, gémeskúton, határsorompón át a hajóárbocig eljutva az Alföldről az Újvilágba érkezünk pár másodperc leforgása alatt. Hasonlóan erős atmoszférikus ereje van a film végén annak az áttűnési képsornak,

amelyben Somogyi Győző grafikusművész jellegzetes figuráit egymás után felvonultatva egy paraszt kisfiúból hetyke legény, tette kész férfi, majd hajlott hátú öregember „cseperedik”.



My Mother's Coat (Marie-Margaux Tsakiri-Scanatovits, 2010)

– forrás: <http://www.marie-margaux.co.uk/>

A felvillantott egyéni sorsok mennyiségét tekintve is egyértelmű, hogy a két film nem az egyes életutak analizésére, hanem egy tágabb értelemben vett fátum felvázolására törekszik. Erre reflektál Niedermüller Péter is, aki a történelmi dokumentumfilmek kapcsán állítja, hogy az individuumok egyedi történetei mindig „egy közösségnek, társadalomnak, történelmi szituációnak, az egyéni élet szövetén átszűrődött képét tartalmazzák” (idézi Sárközy 2011: 55). A konkrét példánál maradva a *Nagyanyák* nem egyetlen asszony története, hiszen a főcím felirata alapján három idős hölgy riportját vágta össze a film hangsávján; az *Ah, Amerika!* pedig tucatnyi archív riportot használ az alanyok megnevezése nélkül. ^[6] A lakásban megjelenő fiatalasszony, fogságban született kislánya és a visszaemlékező nagymama esete mintavétel a Május téri argentin nagyanyák csoportjából: egyediségében is tipikus sors. A főszereplő arcok nem egyéneket, személyeket, hanem a tömeg arcát jelölik. Hasonlóan az amerikai riportálanyok által elmesélt történetek sem egyedi életutak, hanem a kivándorló néptömegek egészét jellemző, sőt, a mindenkori exodusra kiterjeszthető, mitizált „példák”. Patricia Aufderheide szavaival élve a történelmi dokumentumfilmek kulturális emlékezeti helyként működnek, melyek a társadalom kollektív emlékezetét hivatottak megőrizni (idézi Sárközy 2011: 35).

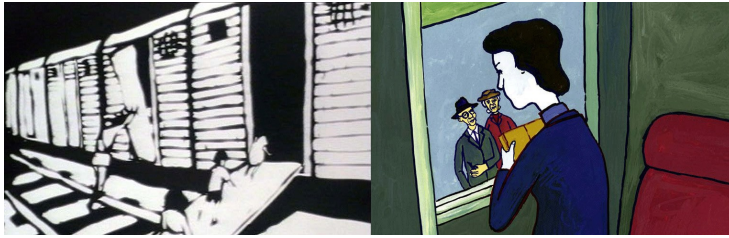
Privát sorsok felé: a *My Mother's Coat* és a *Silence*

Míg az egyedit az általánossal, az individuálist a kollektívvel kapcsolták össze az előbbi alkotások, a hangsúly a személyes érintettség irányába tolódik el a következő két kisfilmben. A *My Mother's Coat* és a *Silence* egyetlen szereplő (egy-egy kisgyerek) szemszögéből eleveníti fel a múltat; céljuk, hogy megidézzék az eredeti szereplők érzelmeit, gondolatait, így ezek az alkotások nem melleleg önéletrajzi vonatkozásokkal bővülnek. Az animációs dokumentumfilm itt aknázza ki

legintenzívebben az animáció azon formai-technikai tulajdonságát, hogy a művész az alkotás során szükségszerűen, egyáltalán nem titkolt módon, egyúttal interpretálja is az ábrázolás tárgyát. A film tehát úgy lesz a múltbéli események megjelenítője, hogy azokat a film tárgyában személyesen is érintett filmkészítő belső világán szűri át, s a valóságot így egy teljesen egyedi fénytörésben engedi láttatni. Ez az új nézőpont, amely voltaképp azt mutatja meg, ami szabad szemmel nem látható, az animációt – Paul Ward dokumentumfilm-teoretikus értelmezésében – Walter Benjamin fogalmával, az „optikai tudattalannal” hozza összefüggésbe. Ennek fényében az animációt nem lehet az eredeti történetek reprodukciójaként értelmezni, mivel behatol a felszín kézzelfogható és nyilvánvaló bizonyosságai alá (Ward 2006: 96). Ezeket a performatív animált dokumentumfilmeket elárasztják az emlékek, az expresszív látomások, melyek szüntelenül arra emlékeztetik a nézőt, hogy „a világ több, mint a belőle nyert látható bizonyosságok összege” (Nichols 2001: 40).

My Mother's Coat (Marie-Margaux Tsakiri-Scanatovits, 2010)

A görög-olasz animációs filmalkotó, Marie-Margaux Tsakiri-Scanatovits *My Mother's Coat* című filmjében egy idős, olasz származású asszony mesél a lányának (a film rendezőjének) arról az időszokról, amikor a hetvenes évek elején, ifjú házasként és fiatal anyaként görög férjével Athénba költözött a görögországi katonai diktatúrát követően. Az elhangzó mondatok alatt a képen az animátorlány keze nyomán az anyja vélt vagy valós emlékképei, asszociációi elevenednek meg. Az emlékfoszlányokból kialakuló film mellőz minden fotografikusan megörökített képsort (a film végi *home video* bejátszásán kívül). Nem a hivatalos, a fotóapparátus által ridegen leképezhető felszíni valóság, hanem a múlt szubjektív szemüvegen át látott emlékképei kínálják a film tárgyát. Az *My Mother's Coat* tobzódik azokban az apró, szinte jelentéktelen részletekben, amelyeket a lány képzelete szerint az anyja emlékezete elraktározott: ilyen a reggeli kávé kevergetése, a ruhásszekrényben lógó ruhák közt a címbéli nagykabát, egy cipőfűző megkötése, az athéni utcakép egy-egy jellegzetes fényreklámja. A tárgyak, a környezet, a mozdulatok egy-egy finom részlete, körvonala, apró eleme szinekdochéként idézi meg a múltat, miközben koherens egészzé nem képes összeállni. Fontos – és különösen föltűnő -, hogy az előző két film technikai sokszínűségéhez viszonyítva a *My Mother's Coat* vizualitása kizárólag egyetlen technikára, a tisztavonalas rajzanimációra korlátozódik. Ez a letisztult, szinte absztrakt képi stílus messze nem a külső világ élményét, a valóság felszíni benyomásait kívánja visszaadni, hanem a film mögött tételezhető alkotói szubjektum által megélt valóság leírására vállalkozik, s rajta keresztül a naplófilmet író-rajzoló rendező identitása mutatkozik meg.



Silence (Orly Yadin, 1998) – forrás:

<http://www.yadinproductions.com>

A *Silence*-ben a megalapozó beállításként működő archív dokumentumfelvételek által pozicionált történelmi múltra egy kisgyermek lelki szemein keresztül megmutatkozó holokauszt-émlék vetül. Tana Rossnak, a film narrátorának, zsidó származása miatt nagymamájával együtt el kellett hagynia szülővárosát, Berlint a történelem egyik vérzivataros korszaka, a második világháború során. Menekültként egymást követően több országban (Csehszlovákiában, majd Svédországban) cseperedett fel. A túlélés stratégiai fontosságú része az (el)hallgatás, a csend – a szó konkrét és átvitt értelmében egyaránt. A halálközelség emlékét – ahogy az traumatikus élményeinkkel lenni szokott – jó mélyen, a tudatalatti elzárható bugyraiba lakatolni: ez a túlélők stratégiája. Az animációs film kifejezetten alkalmas, hogy megjelenítse, sőt, átélhetővé tegye a tudatalatti mélyrétegeiben elraktározott traumatikus víziókat. A főszereplő narrátor ötven év távlatából hozza felszínre a gyerekkori trauma elhallgatott emlékeit, s a filmben a történetek egymásutániségében meséli el lineárisan, szikár stílusban az emlékeit. A szavak szintjén kimondhatatlan trauma metonimikusan, a rajzok stílusán, a képekben megjelenő asszociációkon keresztül válik a néző számára is zsigeri szinten átélhetővé: a németországi üldöztetés jeleneinél használt, durvára satírozott fekete-fehér képi világ szinte metszetként tűnik fel a vásznon, míg a megmenekülést jelentő stockholmi jelenetek üde képeiben Tanával együtt lélegzünk fel. Az otthontalanság érzését, a menekülés létélményét a kislány végtelenített zuhanásának víziója teszi érzékletessé. Azt pedig már az ő szubjektív nézőpontjából látjuk, ahogy a már biztonságos környezetnek számító Svédországba megérkezve a vonatról a nagymamáját lesegítő kalauz SS-tiszté vagy a karácsonyi körmenetben az egyik lampionos figura ijesztő pokolfajzattá alakul.

Kívülnézet vs. belülnézet

A fent tárgyalt négy filmben az eltérő alkotói érintettség, technikai-formai megvalósítás (a vonalak stilizált játékára, metamorfózisára épülő 2D, valamint a valóság elemeit használó tárgy- és fotóanimáció, pixilláció és az élőszereplős felvételek) eltérő megközelítéseket eredményeztek. Az egyéni emlékezet által őrzött szubjektív látomások ábrázolása kevésbé az indexikális valóságreferenciát, sokkal inkább az animáció „világalkotó potenciáját” vette alapul. Önálló, a külvilág számára láthatatlan, az alkotói képzeleten átszűrte belső világok elevenedtek meg, a kollektív történelmi emlékezet háttérbe szorult, hogy helyet adjon a performatív ábrázolásmód azon törekvésének, hogy a nézők számára átélhetővé tegye az egyéni traumákat. Ugyanakkor a

történelmi események kollektív szereplőiről készült, fentebb tárgyalt animált dokumentumfilmek a fotografikusan megjelenített valóság kulisszáira s annak konkrét elemeire épültek, melyekben az animációs forma a konkrét eseményt az univerzalitás dimenziójával lényegítette át.

Úgy tűnik, az animációs forma „világalkotó potenciálja” révén megtermékenyítően hathat a tradicionális dokumentumfilmes ábrázolásmódokra, s olyan egyedülálló kommunikációs alternatívát kínálhat a dokumentumfilmes praxis számára, melyet a fotografikus reprezentációra épülő élőszereplős film nem nyújthat. Míg a fotografikus dokumentum-felvételek a konkrét történelmi események direkt megidézésére vállalkoznak, s rajtuk keresztül a történelem *mise-en-scene*-jét vagyunk képesek letapogatni („történelem kívülnézetből”), addig az animált szekvenciákon keresztül a megélt, átélt történelem mutatkozik meg („történelem belülnézetből”). A tárgyalt filmekben a fotografikus és az animált szekvenciák kiegészítik egymást: az előbbi a valóságosság, a megtörténtség, az utóbbi a személyesség, az átéltség, átélhetőség dimenzióját adja hozzá a másikhöz. Úgy is fogalmazhatunk metaforikusan, hogy az indexikus dokumentum-felvételek horgonyként működnek a szubjektív emlékezet, a privát történelem lebegő hajója és a hivatalos történelmi események tengere között. Az animáció oldaláról vizsgálva a műveket, az animációs formanyelv (legkivált a rajzanimáció) segítségével, a fotografikus szekvenciák limitálásával azt látjuk, hogy a filmek ezen alkotói döntések révén elmozdulnak a kollektív történelmi emlékezettől a történelem árnyékában, egyes szám első személyben átélt traumák földolgozása felé.

Jegyzetek

1. Varga Zoltán érvel amellett, hogy „az animációs filmet nem indokolatlan a mozgókép
2. Az ötvenes évek végén, hatvanas évek legelején Amerikában kibontakozó „direct cinema” alkotói következetesen tartózkodtak mindennemű direkt, látható beavatkozástól a forgatás során.
3. A szóbeli visszaemlékezésre épülő mozgóképes alkotások legegyszerűbb példája a múltbéli történelmi traumákról készült beszélőfejes dokumentumfilm. Ennek a sajátos ábrázolásmódnak a hagyományát itthon olyan tabudöntőgető memoár-filmek alapozták meg a nyolcvanas években, mint Sára Sándor a II. Magyar Hadsereg sorsát felelevenítő *Pergőtűz* (1982) című mozifilmje, a Gulyás-fivéreknek a Don-kanyar traumáját földolgozó *Én is jártam Isonzónál* (1982-86) című, vagy a Rákosi-korszak alatti kitelepítésekről szóló *Törvénytörés nélkül* (1982-88) című opusza, valamint Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza alkotópárosának „a magyar Gulagról” szóló filmje, a *Recsk* (1989).
4. Többek között ugyanezt állítja Bella Honess Roe doktori disszertációja animált interjúkat taglaló fejezetében (Honess Roe, Bella: *Absent Bodies/ Present Voices: The Animated Interview*. In *Animating Documentary*, University of Southern California, 2009, 149-207.), vagy Varga Zoltán *Dokumentarista törekvések az animációs filmben* című egyetemi dolgozatában, amikor amellett érvel, hogy „a dokumentarista megközelítés az animációs filmben különösen gyümölcsözőnek bizonyult a hangsáv, a hangvilág kidolgozásában.” Ennek legegyszerűbb példája, amikor civil szereplőkkel rögzített riportokra, interjúkra készül az animáció: ezekben az ún. „kétrétegű filmekben” az emberi beszéd dokumentumértékű spontaneitása „kompenzálja” az animált képi világ maximális alkotói kontrolláltságát – ahogy Varga Zoltán fogalmaz.
5. Orosz István, Dániel Ferenc: *Ah, Amerika! animációs dokumentum legenda – Orosz István és Dániel Ferenc filmterve*

. Pannónia Filmstúdió, 1985.

6. Ezért állítom az *Ah, Amerikáról* írt hosszabb elemzésemben, hogy „az 1985-ben bemutatott *Ah, Amerika!* erősen stilizált, szimbolikussá emelt képi világával, fikciós dokumentumanyagával, illetve sajátos rák-dramaturgiájával a megidézett történelmi korszakon túlmutató, a kivándorlósors általános érvényű illusztrációjaként is értelmezhető, így a nyolcvanas évek elején, ha burkoltan is, de meg tudta idézni az 1956-os magyar forradalom leverése után disszidálók exodusát.” (Orosz Anna Ida: 'Csak ott tul a tengeren, ott van az élet!' – Két magyar kísérleti dokumentumfilm a századfordulós amerikai exodusról. *Prizma filmművészeti folyóirat*, 2010/2. 92-97., 95.)

Irodalomjegyzék

- Grierson, John: Documentary. *Cinema Quarterly* I/2, 1932, 67-72.
- Honess Roe, Bella: *Animating Documentary*, University of Southern California, 2009.
- Nichols, Bill (2001): A dokumentumfilm típusai. (ford. Czifra Réka) *Metropolis* 2009/4, 20-41.
- Orosz Anna Ida: 'Csak ott tul a tengeren, ott van az élet!' - Két magyar kísérleti dokumentumfilm a századfordulós amerikai exodusról. *Prizma filmművészeti folyóirat* 4, 2010/2, 92-97
- Orosz Anna Ida: Testetlen hangok - A(z) (magyar) animációs dokumentumfilmek hangi világáról. *Prizma filmművészeti folyóirat*, 2011/2, 84-91.
- Sárközi Réka: *Elbeszélt múltjaink - A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2011.
- Varga Zoltán: *A műfajiség kérdése az animációs filmben*. ELTE BTK (doktori disszertáció), 2011.
- Ward, Paul: *Documentary - The Margins of Reality*. Columbia University Press, 2006.

Filmográfia

- *Abuelas* (Nagyanyák. Afarin Eghbal, 2011)
- *Ah, Amerika!* (Orosz István, 1984)
- *My Mother's Coat* (Anya kabátja. Marie-Margaux Tsakiri-Scanatovits, 2010)
- *Silence* (Csend. Orly Yadin, 1998)

© Apertúra, 2012. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2012/nyar/orosz-vazlat-tortenelmi-animacios-dokumentum-rovidfilm-emlekezet-abrazolasanak-vizsgalatahoz/>

