

Archiváló beavatkozások

Absztrakt

Brunow szövegének középpontjában az archívum és a remedializáció kapcsolata áll. A tároló és funkcionális emlékezet assmanni megkülönböztetéséből kiindulva a tanulmány összefoglalja az archívumokra irányuló kortárs vizsgálatok sarkalatos felismerését, miszerint az archívumok maguk is sajátos és lényegi ágenciával bírnak, amennyiben meghatározó szerepet vállalnak a „történeti források, a dokumentumok konstrukciójában a szelekció, az osztályozás és kategorizálás révén”, megőrzésre (vagy éppen felejtésre) jelölnek ki, és újra forgalomba hoznak. A tanulmány teljesítménye abban áll, hogy az archívum ágenciájának kérdését összekapcsolja a „remedializáció” Bolter és Grusin által forgalomba hozott, nagyhatású fogalmával. Ez az összekapcsolás szükségszerűen együtt jár a „remedializáció” (a tanulmányban összefoglalt) fogalmának kitágulásával: a remedializáció a kulturális emlékezet megképződésének alapvető eljárásává válik. A szerző e kérdéskör megvitatását kiterjeszti a filmfelvételek (leginkább a minor film és a dokumentumfilm) anyagságának, az archív felvételek újrafelhasználási módozatainak, továbbá a remedializáció hatalmi dimenziójának taglalására.

Szerző

Dagmar Brunow a svédországi Linnaeus Egyetem Filmtudományi tanszékének vezető oktatója és a Network of European Cinema Studies (NECS) Kulturális emlékezet és média munkacsoport vezetője. Kutatási területei közé tartozik a médiaemlékezet, a filmarchívum, a videókollektíva és a feminista filmkészítés gyakorlata. A *Remediating Transcultural Memory: Documentary Filmmaking as Archival Intervention* című könyv szerzője, olyan kötetek szerkesztője és társszerkesztője, mint Stuart Hall: *Aktivismus, Pop und Politik* (2015) vagy a *Queer Cinema* (Simon Dickellel közösen 2018). A *mozgóképek kulturális öröksége* (2016-18) című kutatási projektjét a Svéd Kutatási Tanács (Swedish Research Council) finanszírozta.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.19.1.1>

Archiváló beavatkozások

Az archívum

E fejezet rész ^[1] azt vizsgálja, hogyan keretezték elméleti szempontból az archívum fogalmát az emlékezet- és filmtudományban. A fejezet rész célja, hogy kritikai pillantást vessen az uralkodó archívumelméletekre. A feladat az, hogy rámutassak az audiovizuális archívum fontosságára és diszkurzív formáira a minor film gyakorlata szempontjából. Ahogy Jussi Parikka javasolja, legalább annyira fontos „felvázolni az archívum központi szerepét a médiatudományban, mint ahogy a filozófiában és a kulturális elméletekben már megtették” (Parikka 2012: 6). Ugyanakkor a következő bekezdések nem alkalmasak arra, hogy átfogó bevezetést adjanak az archív fordulat utáni archívumelméletbe, és arra sem, hogy a filmtudományon belül a filmarchívumnak szentelt összes publikációt figyelembe vegyék. Ehelyett az alfejezet néhány tendenciát vázol fel az archívum elméletén belül a film- és médiatudományban, azzal a szándékkal, hogy hasznos fogalmakat dolgozzon ki a kulturális emlékezet tanulmányozásához, különösen, ha az emlékezetet mediatizálnak, transznacionálisnak és hatalmi viszonyok által átjártnak tekintjük.

Az archívum az emlékezetkutatásban

„A modern emlékezet mindenekelőtt archív természetű. Teljesen a nyom anyagszerűségére, a rögzítés közvetlenségére és a kép láthatóságára támaszkodik” (Nora 1989: 13). Pierre Nora megállapítása ellenére az archívum fogalma feltűnően hiányzik az emlékezetkutatásból. Figyelemre méltó kivétel Aleida Assmann fejtegetése az archívumról és a kánonról az *Erinnerungsräume* (Assmann 1999) című könyvében, amely angolul *Cultural memory and Western civilization* (Assmann 2011) címen jelent meg, valamint *Canon and Archive* (Assmann 2008) című tanulmánya, amely az 1999-es könyvének egyik fejezetére épül. ^[2] Észben kell tartanunk azonban, hogy bár Assmann röviden említi az audiovizuális médiát, a hangsúlyt a nyomtatott archív állományra helyezi. A film- és médiakutatás szempontjából három fogalma adhat hasznos kiindulópontot a mediális emlékezet kutatásán belül értelmezett archívumelmélethez: a) a funkcionális és tároló emlékezet közötti különbségtétel, mely hasznos a remedializáció fogalmi keretezéséhez és az archívum elméletéhez egyaránt, b) az aktív és a passzív felejtés dimenziója, valamint c) az archívum és a kánon közötti kapcsolat, ami lehetővé teszi a kánonképzés mechanizmusainak az újragondolását.

Assmann megkülönböztetése a tároló és a funkcionális emlékezet között hasznos kiindulópont az archívum újragondolásához. ^[3] Megkülönböztetése rámutat az archívum használatának, az archív állomány forgalomban tartásának fontosságára. A funkcionális emlékezetet, melyet esetenként „munkamemóriának” fordítanak, a csoportokhoz való viszonya és a szelektivitása jellemzi. Értékeket, normákat közvetít, és a jövőre irányul (Assmann 1999: 134-136). A tároló emlékezet ezzel szemben a nem használt emlékek „amorf masszája” (Assmann 1999: 136), de tartalmazza a használatból kikerült és elavulttá vált emlékeket is. Assmann fogalmai arra mutatnak rá, hogy bár egy archív tárgy egykor elég fontos volt ahhoz, hogy az archívumba kerüljön, még nem válik automatikusan a kulturális emlékezet részévé: lehetséges, hogy időközben megfeledkeznek róla. „Amikor emlékezetéről gondolkodunk, a felejtéssel kell kezdenünk”, emlékeztet Assmann (2008: 97), kiemelve, hogy a memória sokkal inkább a veszteségről, a felejtésről és a feledésről szól, mintsem az emlékezésről.

Assmann szerint a felejtés fogalma elválaszthatatlanul összefügg az emlékezéssel. Ez a felismerés kulcsfontosságú a filmtudomány számára, mivel a némafilm korszakából az ezüstnitrat filmek 10-20%-a maradt fenn (lásd Fossati 2009). A némafilmek többségét nem lehet helyreállítani, ezért nincs esélyük arra, hogy újra funkcionális emlékké váljanak, hacsak nem találják meg újra a rég elveszett filmtekercseket. Assmann fogalmi kerete, noha nem szándékosan, de hangsúlyozza az archivátor szerepét a folyamatban, amely során kiválasztja, hogy mely filmek és archív állományok maradjanak fenn a jövő generációi számára. A felejtést feltételező emlékezés fogalma szintén fontos felismerés a digitalizáció korában. Eivind Røssaak (2011) azt a lehetetlen kihívást írja le, mellyel a Norvég Nemzeti Könyvtár szembesül, amikor a nemzeti digitális tartalmak, például weboldalak, közösségi médiatartalmak megőrzésére törekszik. „Ahhoz, hogy bizonyos dolgokra emlékezzünk, másokat el kell felejtenünk”, állítja Assmann (2008: 97), aki a felejtést a „társadalmi normalitás részének” tekinti. Az emlékek „elrejtethők, elmozdíthatók, felülírhatók, potenciálisan eltörölhetők” (Assmann 2008: 97). A felejtés kulturális gyakorlatának két fajtáját különíti el: az aktív felejtés „szándékos aktust, így szemétkébe dobást és megsemmisítést” feltételez (Assmann 2008: 97-98); ilyen az archív dokumentumok törlése, de ilyen a cenzúra is. A filmtudomány területén belül a cenzúra esete jó példa a tároló és a funkcionális emlékezet mechanizmusainak illusztrálására, legalábbis akkor, ha egy film nem merül teljesen feledésbe, hanem egy adott történelmi ponton újra forgalmazásba kerül. A felejtés aktív módjával szemben a passzív módot a szándék hiánya határozza meg. Olyan aktusokat foglal magában, mint „valaminek az elvesztése, elrejtése, szétszórása, elhanyagolása, el- vagy hátrahagyása” (Assmann 2008: 98). Általában az archív állományt nem szándékosan semmisítik meg, hanem „kiesik a figyelem, az értékelés és a használat keretei közül”. Ez igaz a filmarchívumokban őrzött filmállomány nagy részére is. A hamburgi videókollektívák esettanulmánya is rámutat arra, hogyan halványul el egy generáció kulturális emlékezete a passzív felejtés miatt, az aktív felejtéssel karöltve. Assmann fogalmi kerete azonban nem fedi le a mai film- és videóarchívumok valóságát, amelyben a megőrzés, például digitalizálás formájában nem valósul meg, egyszerűen a támogatás hiánya miatt.

Ahhoz, hogy figyelembe vegye a felejtés dimenzióját a kulturális emlékezetben, Assmann (2008) bevezet egy (heurisztikus) felosztást az archívum és a kánon között. A kánon az aktív, míg az archívum a passzív emlékezésre vonatkozik. Assmann szerint a „kulturális emlékezet aktív jellege támogatja a kollektív identitást, illetve azt a tér közismert szűkössége határozza meg. Kis számú normatív és formatív szövegre, helyre, személyre, tárgyra és mítoszra épül, amelyeket arra szánnak, hogy aktívan terjesszék, köztegyék az újabb és újabb bemutatások és színrevitelek révén. Ezt az emlékezetet „folyamatosan újrashasznosítják és megerősítik” (Assmann 2008: 100). Ezek az alkotások „szigorú szelekciós folyamatok” (Assmann 2008: 100) eredményei, hogy biztosítsák azt a tartós teret, amely a kanonizációhoz vezet. Úgy gondolom, hogy a mai funkcionális emlékezetet nem csak a kanonizáció határozza meg, hanem sokkal inkább a rövid távú folyamatok (például YouTube videók vagy mémek, amelyek rövid ideig keringenek, mielőtt újra feledésbe merülnek). Az ilyen rövid életű funkcionális emlékezettől eltérően „[a] kánon nem slágerlista, inkább a történelmi változásoktól független, a társadalmi ízlés hullámvázására immunis fogalom” (Assmann 2008: 100). Assmann a kánon hosszú élettartamát és tartósságát hangsúlyozza. Ahelyett, hogy nemzedékről nemzedékre változna, „túléli a nemzedékeket, amelyeknek újra találkozniuk kell vele, és újra kell értelmezniük a saját koruk szerint” (Assmann 2008: 100). Míg a vallási kánon meglehetősen stabil és kötött, addig az irodalmi kánon folyamatosan kihívásokkal szembesül és újratárgyalásra kerül, különösen a posztkoloniális elmélet hatására. A kánont múzeumokban állítják ki, színházi porondon adják elő, iskolában és egyetemen tanítják. ^[4]

Archívumelmélet: hatalom, tudás és materialitás

Az archívum fogalmának magyarázata során Assmann Michel Foucault és Jacques Derrida archívum-fogalmára támaszkodik. Ők az archívumot a hatalom eszközének tekintették, és ez hatással volt az archívumelméletre, az archivológiára (lásd Ebeling és Günzel 2009) és a médiaarcheológiára (lásd Ernst 2004; Parikka 2012). Michel Foucault volt az első, aki *A tudás archeológiája* (1972 [2001]) című művében (eredetileg 1969-ben jelent meg franciául) megkérdőjelezte az archívum mint a tudás tárházának fogalmát. Az ő felfogásában az archívum nem csupán anyagok tárháza, hanem diszkurzív rendszer, „annak törvénye, amit ki lehet mondani, a kijelentések mint egyedi események megjelenését irányító rendszer” (Foucault 2001: 168). Az archívumot tehát nem objektív és semleges tárgyi gyűjteményként kell felfogni. Foucault nem tárgyalja átfogóan az archívum fogalmát, de az archívumról mint hatalmi viszonyok eredményeként létrejövő konstrukcióról alkotott elképzelését továbbgondolták a posztstrukturalista és dekonstrukciós elméletek, különösen Jacques Derrida. *Az archívum kínzó vágya. Freud impressziók* című írásában Derrida azt az emlékezetes megjegyzést teszi, hogy „[e]gyetlen politikai hatalom sem lehet meg az archívum, sőt az emlékezet felügyelete nélkül. A demokratizálódás tényleges mértéke mindig ezen az alapvető kritériumon mérhető le: azon, hogy milyen mértékben van hozzáférésünk az archívumhoz, mennyiben járulhatunk hozzá létrejöttéhez, és milyen mértékben vehetjük ki részünket értelmezéséből” (2008: 93). Foucault és

Derrida nagyhatású elméleti munkássága paradigmaticus fordulatot indított el a tudás tárolásától annak előállításá felé, amely kihívás elé állítja az archívum állítólagos semlegességét, objektivitását. Az archívum nem olyan tér, amelyben a tények változatlanok maradnak, hanem olyan folyamat, melyben a tudást és a tényeket folyamatosan újratereztik és átalakítják. Ahogy Aleida Assmann (2008: 102) állítja, „Az archívumok mindig a hatalom intézményeihez tartoztak: az egyházhhoz, az államhoz, a rendőrséghez, a törvényhez stb.”. Az archívum felülről lefelé (*top-down*) ható eszközként való értelmezése azonban nem enged az alávetett közösségek ágenciája számára hozzáférést a hatalmi struktúrákhoz. A digitalizáció, de az alulról szerveződő archívumok is megkérdőjelezi az archívum azon értésmódját, hogy az szükségszerűen hegemon hatalmi struktúrákhoz kapcsolódik (lásd Cvetkovich 2003; Van Dijck 2007). A baloldali vagy az LMBT-archívumok a hivatalos vagy kereskedelmi archívumokkal szembenálló gyakorlatokként jöttek létre, melyek a domináns narratívák megkérdőjelezését tűzték ki célul. A felhasználók által generált tartalmakat gyűjtő digitális archívumok, mint például a YouTube, kétségbe vonják a kisebbségi narratívák elfelejtését vagy marginalizálását, szemben azzal, amit a hivatalos archívumok tesznek.

Az archívum anyagságának felismerése érdekében Aleida Assmann Foucault emlékeztet megfogalmazását – „a törvény határozza meg, mit lehet mondani” – így fogalmazza újra: „Az archívum annak alapja, hogy mit lehet mondani a jövőben a jelenről, amikor múlttá válik” (2008: 102). Az archívum diszkurzív természetének tudomásulvételén túl, ahogy ezt Assmann Foucault-ra és Derridára támaszkodva javasolja, a médiaemlékezet kutatásának médiumspecifikus szemléletet kell alkalmaznia az archív készletekkel kapcsolatban (például nitrátfilm, videó, super 8), miközben figyelembe kell vennie a hatalmi viszonyoknak az archívum anyagságára gyakorolt hatását. Hozzá kell tenni, hogy a kultúrakutatásban „a termékektől a folyamatok felé” (Rigney és Erl 2009: 3) való folyamatos elmozdulással összhangban az archívumot inkább folyamatnak, mintsem terméknek tekinthetjük. Julia Noordegraf (2011: 3) azt a felfogást hangsúlyozza, hogy „az archívumok jelentése a használatukban rejlik, beleértve az archiválási folyamat különböző szakaszaiban való használatukat is”. Az archívum használata is fontos vizsgálati szempont lehetne. Markus Friedrich (2013) szerint (bár ő olyan archívumokat vizsgál, amelyek a kora újkortól kezdődően tárolnak anyagokat) inkább a specifikus archívumok használatára kellene fókuszálni, mintsem absztrakt elméletekre. A médiaemlékezet tanulmányozásának szempontjából ez azt jelenti, hogy a kutatóknak meg kell vizsgálniuk a metaadatokat, az állományok (például a kölcsönzések révén előálló) forgalmát, valamint azt, hogy a hozzáférés és a megőrzés eredetileg ellentétes érdekeit hogyan egyeztetik össze a konkrét archívumban (lásd Holmberg 2011; Noordegraaf 2011).

Archiváló beavatkozások: remedializáció és kurátori tevékenység

Amellett érvelve, hogy a remedializáció és a kurátori tevékenység hatását tovább kell gondolnunk, elképzeléseimet az archív gyakorlat egy specifikus példáján keresztül ismertetem. „Úgy véljük, egy archívum csak akkor lehet jelentős, ha a jelen gyakorlataira vonatkozik”, állítja a *Living Archive*

weboldal [5]. Az Élő Archívum: az archívumi munka mint kortárs művészeti és kurátori gyakorlat a berlini Arsenal Film- és Videóművészeti Intézet által létrehozott projekt. [6] A program 2011 júniusában indult, melynek keretében harminc kurátort, filmkészítőt, kutatót és képzőművészt kért fel, hogy vizsgálják meg közelebbről az Arsenal 8000 filmből álló gyűjteményét, és használják az archívumot saját projektjeikhez. A projektek megvalósulhatnak filmes programokként, kiállításokként, performanszokként vagy előadások formájában egyaránt. Ahogy a weboldal írja: „az Élő Archívum kísérlet az olyan archiválási munkára, amely annyiban az önmegőrzés eszköze, amennyiben kortárs; létrehoz valami újat, és ezáltal új megközelítéseket tesz lehetővé”. [7] A projekt az archívum állományának feltámasztására tett kísérlet, ezért a feledés fenyegetése elleni aktív beavatkozásnak tekinthető. Az Élő Archívum egyszerre tette lehetővé az archívumban található filmek digitalizálását, például Laura Mulvey és Peter Wollen alapvető kísérleti filmjét, a *Riddles of the Sphinx*-et (1977), amely a DVD megjelenéssel először vált elérhetővé harminc év után (leszámítva néhány alkalmi vetítést). Azonban a projekt nem csak azt tette lehetővé, hogy a filmek az archívumból hosszú éveket követően újra hozzáférhetővé váltak, hanem inspirálta a remedializáció egyéb formáit, mint amilyenek a koncertek, a könyvek vagy a kiállítások. Az olyan kezdeményezések, mint az Élő emlékezet véleményem szerint hatással lesznek a filmtörténetírásra, mivel a filmtörténészek és filmkutatók számára hozzáférést biztosítanak az eddig nehezen hozzáférhető analóg filmanyagokhoz, és – a műsortervezés és a kurátori kontextus révén – új utakat nyitnak meg a művek újragondolásához.



Riddles of the Sphinx (Laura Mulvey & Peter Wollen, 1977)

Maguk a filmek is képesek a felvételeket a tároló memóriából funkcionális emlékezetté remediálni. A kompilációs filmek vagy archív felvételekből készült kollázsok, mint amilyenek a *Handsworth Songs* (John Akomfrah, 1986) vagy a *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989) a deterritorializált képtárrá váló filmek példái. A médiaemlékezet kutatóinak felül kell vizsgálniuk Assmann megkülönböztetését kánon és archívum között. Vajon ezeket a fogalmakat ellentétteként vagy két, dialektikus kapcsolatban álló entitásként kell értelmezni? Ráadásul nem minden

műalkotás vagy kulturális gyakorlat, melyet „[e]mpatikus tisztelettel” (Assmann 2008: 101) kezelünk, válik a kánon részévé (Steve Jobs, Samsung Galaxy, egy új videójáték, Playstation, *Gangnam Style*, egy internetes mém), noha természetesen azzá válhat a jövőben, amikor a kánont felülvizsgálják. A kánon fogalma, amelyre jellemző „az ismételt bemutatás és a befogadás privilégiuma, ami biztosítja auráját és támogatja kanonikus státuszát” (Assmann 2008: 11), szintén összekapcsolódik a remedializáció fogalmával. Ez kihatással van a minor film gyakorlatára is, mivel a remedializáció cselekvőkészséget is biztosít. Bár az archívumhoz való hozzáférés során a felhasználó nem minden esetben képes újra forgalomba hozni vagy remedializálni az archív állományt, azonban a kurátorok és a programkészítők képesek lehetnek arra. A filmfesztiválok, a (művész)mozik műsortervezése vagy a filmkurátori munka különböző módozatai a tároló emlékezet funkcionális emlékeztetővé való alakításának. A filmkészítők is remedializálhatják az archív állományt, azáltal, hogy az archív felvételeket beépítik munkáikba. Az archív felvételek új kontextusban való bemutatása, valamint az új terjesztési módok új jelentéseket, új azonosulási módozatokat hoznak létre, egy szóval megteremtik az archív képek felhasználásának új módjait. A filmtudomány kutatói azt vizsgálhatják, hogy a filmkészítők hogyan válnak kulturális gyakorlatok egy bizonyos hagyományának vagy egy alkotói hálózathoz a részévé azáltal, hogy különböző kontextusokban remedializálják az alkotásaikat. John Akomfrah például nemrégiben kezdett el különböző változatokat készíteni műveiből: egyet a filmfesztiválok számára, melyet moziforgalmazás követhet, a másikat pedig művészi használatra, amely gyakran többképernyős installációt feltételez. ^[8] Ebben az esetben a remedializáció a művész (ön)megújulásának részévé válhat. Ezen kívül a kísérleti filmesek megnövekedett bizalma a művészeti kontextus iránt (az elmozdulás a fekete doboztól a fehér kocka felé ^[9]) újabb példa arra, hogy az archívum, a kánonformáláshoz tartozó folyamatok és a remedializáció hogyan lépnek kapcsolatba egymással.

Konklúzió: az archívum mint ágens

A filmtudományban a filmarchívumok munkáját leginkább a megőrzés, a restaurálás és a digitalizálás szempontjából elemezték (Fossati 2009; Flückiger 2012; Heller 2012; Bohn 2013). Az archívumok azonban nem csupán semleges anyagok raktárai, hanem döntő szerepet játszanak a „történeti források”, a dokumentumok konstrukciójában a szelekció, az osztályozás és kategorizálás, például a metaadatok révén. Az archívum tehát maga is cselekvő: a dokumentumok és források konstruálása és ezáltal a történelemírás alapjainak megteremtése performatív dimenzióval bír. Az archívumról mint önálló ágensről szóló vitának ki kell alakítania a szelekció módjával és a kurátori döntések hatásával kapcsolatos önreflexív perspektívát, mely terület további fejlesztésre szorul, ám a témához már most olyan fontos írások tartoznak, mint a digitális korban a filmes kurátori munkáról és a filmarchívumok szerepéről szóló vita Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath és Michael Loebenstein részvételével. De ide sorolhatjuk a Heike Klippel által szerkesztett, *The Art of Programming* (Klippel 2008) című kötetet is. Ezek a

munkák a kurátori döntéseknek a funkcionális emlékezetre és ezáltal az audiovizuális archívum átdolgozására gyakorolt hatására irányították a figyelmet. Giovanna Fossati is egyre inkább beépítette munkáiba az archivátor mint kurátor szerepét, valamint a kiállítási módokat: mind a *From Grain to Pixel* (2009) című könyvébe, mind a későbbi prezentációiba és konferencia-előadásába. Jan Holmberg, az Ingmar Bergman Archívum vezetője szintén a nevezett archívum gyakorlatát használta kiindulópontként elméleti megállapításaihoz (lásd még Holmberg 2011). A Foucault és Derrida által inspirált, fejlődő médiaarcheológia hozzájárult ahhoz, hogy elméleti szempontból az archívumot önálló ágensként vizsgálják. Jussi Parikka (2012: 38) szerint ezért konkrét archívumokat, nem csak absztrakt elméleteket kell vizsgálni. A továbbiakban három konkrét archívumra fogok fókuszálni, melyeket a korábban független videókollektívák tagjai működtetnek, hogy néhány módszertani lehetőséget tárgyaljak, melyeket az archívumkutatás, az archivológia és a médiaarcheológia virágzó területei kínálnak az emlékezetkutatás számára.

Remedializáció

Ha a kulturális emlékezetet mediatizált és ebből kifolyólag folyamatosan „remediatizált” közegként értelmezzük, akkor a „remedializációnak” az emlékezetkutatásban használt fogalma további magyarázatra szorul. Bár a célom az, hogy árnyaljam a remedializáció fogalmának elterjedt használatát, az érvelésnek ebben a szakaszában először áttekintem a remedializációnak a médiatudományban használt elméleteit és alkalmazásait a kulturális emlékezet kontextusában. Ezután megvizsgálom a remedializáció és az intermedialitás közötti kapcsolatot, mielőtt felvázolnám a remedializáció néhány olyan aspektusát, melyek további fogalmi keretezésre szorulnak, különösen a mediatizált emlékek dinamikáját és hatalmi struktúráit tekintve.

Remedializáció a médiatudományban

A remedializáció legnagyobb hatással bíró koncepciója Jay Bolter és Richard Grusin 1999-es *Remediation. Understanding New Media* című művére vezethető vissza. Marshall McLuhan kijelentésére támaszkodva, miszerint „bármely médium »tartalma« mindig egy másik médium” (1964: 23-24), Bolter és Grusin (2000: 45) a remedializáció fogalmát úgy határozzák meg, mint „egy médium megjelenését egy másikban”. Továbbá, a remedializáció „az újmédia korának egyik meghatározó jellemzője” (Bolter és Grusin 2000: 45). A digitális média remedializálja az analóg médiumokat, de – ahogy Bolter és Grusin tovább finomítja az érvelését – az analóg médiumok is remedializálhatják a digitális médiumokat. A remedializáció magába foglalja a diakronikus perspektívát is, mivel működése nemcsak a „kortárs médiumokra jellemző, hanem a vizuális médiumokra is, legalábbis a reneszánsz óta, a lineáris perspektívájú festészet megjelenésével – ahogyan azt a művészettörténészek közelmúltbeli érdeklődése is bizonyítja az optikai eszközöknek (beleértve a camera lucida, a camera obscura és a fotografikus projekciónak) a realista

festészet történetében betöltött szerepét illetően.” (Grusin 2004: 17-18)

Bolter és Grusin megközelítése a remedializáció négy formáját különbözteti meg. Először a remedializáció hozzáférést biztosíthat régebbi médiumokhoz, például festmények vagy fényképek digitalizált galériáihoz DVD-n, CD-ROM-on, online vagy irodalmi szövegek digitális archívumaihoz. De ide tartozik a honlapok letöltési lehetősége is. Ebben az esetben az újmédia nem áll szemben a régi médiával, hanem „ehelyett a számítógépet a régebbi anyagokhoz való hozzáférés új eszközeként kínálják fel, mintha a régebbi médium tartalma egyszerűen átönthető lenne az újba” (Bolter és Grusin 2000: 45). Bolter és Grusin számára ez annak példája, hogy a digitális médium a közvetlenség elérésére törekszik, eltörli önmagát és megpróbálja a befogadó számára ugyanazt az élményt kínálni, mint a számítógép képernyője nélkül („ám ez sosem sikerül”, ismerik el) (Bolter és Grusin 2000: 45). Miközben a transzparencia „továbbra is cél” (46), a számítógép képernyője beavatkozik, és „valamilyen módon érzékelhetővé teszi jelenlétét” (46).

Másodszor a remedializáció hangsúlyozhatja a régi és az új média közötti különbséget – ilyenek például a CD-ROM-on található enciklopédikus művek, melyek filmrészletekkel és hangokkal egészítik ki a szövegalapú könyvet. Példaként még felhozhatjuk a filmek digitálisan felújított és filmfesztiválokon bemutatott változatait, melyek „fel vannak javítva” az analóg 35 mm-es felvételekhez képest. Az ilyen remedializációs folyamatok érintetlenül hagyják az eredeti médium jellegét és a kép eredeti státuszát.

A harmadik Bolter és Grusinnál az „agresszív” remedializáció kategóriája, mely hasonló az önreflexivitás fogalmához – ha éppenséggel nem azonos vele.^[10] Eszerint a régebbi médiumot kiszakítják kontextusából, így „olyan térben jelenik meg, amelynek a kollázshoz és a fotómontázshoz hasonló diszkontinuitásai világosan láthatóak” (Bolter és Grusin 2000: 47).

Bolter és Grusin legvégül a remedializációnak azt a példáját emelik ki, amikor az új médium „megpróbálja teljesen elnyelni a régebbi médiumot” (47), például a videójátékok remedializálják a mozit, vagy a világháló remedializálja a televíziót.

Bolter és Grusin kísérlete a remedializáció négy módjának kategorizálására a fogalom feltérképezésére tett első lépésnek tekinthető, azonban számos aspektusa felülvizsgálatra és módosításra szorul. Például Bolter és Grusin említi az irodalmi adaptációkat, mint a tartalom kölcsönzésének egyik módját, anélkül, hogy a médiumot, például a filmváltozat alapjául szolgáló regényt megemlítenék, vagy idéznék. Számukra az ilyen adaptációk nem sorolhatók a remedializációk közé, mivel nincs szó hipermediatizáltságról. Egy másik példa lehet az „újrafunkcionalizálás” esete, mely általánosságban úgy definiálható, mint „egy »tulajdon« elvétele az egyik médiumból és [újrafelhasználása] egy másikban” (Bolter és Grusin 2000: 45) – ami a kortárs konvergenciakultúrára jellemző gyakorlat. Példaként említhetnénk egy képregényt vagy képregénysorozatot, melyből előszereplős film, vagy egy filmet, melyből videójáték készül. Az átdolgozás új kontextusokat teremt, ám azok egyúttal újradefiniálják a művet, bár a médiumok közötti játék csak a mindkét változatot ismerő nézők és felhasználók számára észrevehető. Az újrafunkcionalizálás aktusai ráadásul „a gazdasági szféra elválaszthatatlanságát is feltárják a

társadalmi és az anyagi szférától”, teszi hozzá Bolter és Grusin (2000: 68). Bolter és Grusin számára ezek az esetek nyilvánvalóan nem példák a remedializációra. A definíciójuk, hogy milyen gyakorlatokat lehet remedializációs folyamatnak minősíteni, nem elég világos; továbbá az elképzeléseik a minor film és dokumentumfilm képeinek a szempontjából további elméleti keretezésre szorulnak.

A dokumentumfilm teljesen kimarad Bolter és Grusin remedializációról alkotott koncepciójából. Könyvük egyetlen fejezete foglalkozik a filmmel, amely fejezet két filmstílusra összpontosít: az animációs filmre (Disney) és a klasszikus hollywoodi filmre (Hitchcock). Az animációs film esete a „retrográd” remedializáció példája, ahol a régebbi médiumok utánózzák és magukba szívják az újabbakat, mint például *A szépség és a szörnyeteg* (Beauty and the Beast. Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991), az *Aladdin* (Ron Clements, John Musker, 1992) és a *Toy Story – Játékháború* (Toy Story. John Lasseter, 1995) című újabb Disney-produkciókban. A második példát, amelyet Hitchcock *Szédülés* (Vertigo. Alfred Hitchcock, 1959) és *Elbűvölve* (Spellbound. Alfred Hitchcock, 1945) című filmjei illusztrálnak, a szerzők a „hollywoodi stílus” fogalmával írják le, mellyel Bolter és Grusin nyilvánvalóan a klasszikus hollywoodi filmkészítés sajátos módjára utalnak. Végül a számítógépes grafikát vizsgálják meg az olyan előszereplős filmekben, mint a *Terminátor 2. – Az ítélet napja* (Terminator 2: Judgment Day. James Cameron, 1991), a *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), *Az elveszett világ: Jurassic Park* (The Lost World: Jurassic Park. Steven Spielberg, 1997), illetve a Lumière fivérek által készített *A vonat érkezésében* (1896). Ezekre a filmekre Tom Gunningnak a korai moziról mint „az attrakció mozijáról” alkotott nagyhatású koncepcióját alkalmazzák, amelyben a narratíva fölött a látványosság dominál. A fejezet egészében a központi kérdés a közvetlen hozzáférés [*immediacy*] és az áttetszőség [*transparency*] kapcsolata, amelyek között az említett filmek ingadoznak. [11]

Bolter és Grusin a remedializáció „kettős logikájáról” beszélnek, amely szerint a médium ingadozik a hipermediáció és a közvetlen hozzáférés között, a közvetlen hozzáférés vagy az áttetszőség képzetét a hipermediáció teremti meg. Ebben az értelemben Bolter és Grusin elméletei átformálják Peter Wollen nagy jelentőséggel bíró megkülönböztetését a klasszikus hollywoodi elbeszélés és az európai művészfilm által példázott modernista filmkészítés között (lásd Wollen 2002). Ahelyett, hogy e két eltérő filmstílus közötti különbségeket vázolnák fel, Bolter és Grusin a bináris ellentétet dekonstruálják, azáltal, hogy állításuk szerint a hipermediáció a közvetlen hozzáférés benyomását kelti. Bolter és Grusin szerint tehát „a közvetlen hozzáférés a hipermediáció függvénye” (2000: 6). A két jelenséget nem egymást kölcsönösen kizáróként, hanem két pólusként gondolják el, melyek között a régi és az új média egyaránt oszcillál. Bolter és Grusin azonban nem veszik figyelembe a remedializáció diszkurzív kereteit, a hatalmi viszonyok vizsgálata helyett inkább a médiumok közötti formális kapcsolatokkal törődnek. Ezért mind a remedializáció okai, mind a változó kontextusai hatása további elemzésre szorulnak: mely médiumok mikor és miért remedializálódnak? Hogyan változtatja meg a remedializáció azt, ahogyan a közönség a képeket használja?

A remedializáció fogalmának árnyalására tett kísérletként Richard A. Grusin 2004-es, *Premediation*

című cikkében a „premediatizáció” fogalmát dolgozta ki Kathryn Bigelow *Strange Days – A halál napja* (Strange Days, 1995) és Steven Spielberg *Különvélemény* (Minority Report, 2002) című filmjei alapján. Grusin szerint a „premediatizáció” a „jövőbeli médiapraxisok és médiatechnológiák remedializálására” vonatkozik (Grusin 2004: 18). Míg a „remedializáció” fogalmából hiányzott a múlt mediatizáció előtti létezése, „[a] premediatizáció logikája ezzel szemben ragaszkodik ahhoz, hogy a jövő már mediatizált, és a megfelelő technológiákkal [...] a jövő már azelőtt remedializálható, mielőtt még megtörténne” (Grusin 2004: 19). Grusin 2001. szeptember 11. példájához fordul, mely minden későbbi katasztrófális esemény mediatizálásának mintájává vált. Míg a közvetlen hozzáférést a hipermediáció hozza létre, mint a remedializálás esetében, 9/11 esete fogalmi eltolódást implicál. A 9/11-es események során a remedializáció kettős logikája, a hipermediatizáltság és a közvetlen hozzáférés volt érvényben, „szimultán dolgozva azon, hogy a horror tanúsítása során kitöröljük a televízió médiumát, de közben megsokszorozzuk a közvetítést az osztott képernyőkkel, gördülő főcímekkel, rádiós közvetítések, mobil- és videótelefonok beiktatásával stb.” (Grusin 2004: 21).



The Sydney Morning Herald and The Age (Tom Compagnoni videója). Forrás: https://www.youtube.com/watch?v=d2wVb_AILso

Grusin szerint a jelenlegi médiarendszerben a premediatizáció van napirenden, amely arra törekszik, hogy „biztosítsa, hogy a jövő már azelőtt remedializált legyen, mielőtt eljön, hogy ne csak akkor lássa a jövőt, amikor az közvetlenül a jelenben megjelenik, hanem még mielőtt megtörténne” (Grusin 2004: 21). Grusin a (p)remedializáció médiumspecifikusságát is figyelembe veszi, amikor tudatosítja a katasztrófák és sorscsapások televíziós és filmes reprezentációi közötti különbségeket – leginkább formai jellemvonások mentén, mint amilyenek a „vizuális keretezés és a valós szemiotikai jegyeinek bevetése” (Grusin 2004: 25) ^[12], de strukturális vagy pszichológiai megkülönböztetések mentén is. Összefoglalva, a remedializációval ellentétben a premediatizáció „nem a közvetlen hozzáférés iránti vágyat, hanem inkább az attól való félelmet képviseli. A félelmet a közvetlen hozzáférés vagy áttetszőség olyan szélsőséges pillanataitól, mint amelyet 9/11 produkált, amikor az ikertornyok égését és összeomlását úgy érzékelték, mintha független lett volna a rádió, a televízió, a világháló stb. közvetítésétől, még akkor is, ha ezek a közvetítések szinte szédítő sebességgel megsokszorozódtak” (Grusin 2004: 26). A remedializációt és a

premediatizációt nem elszigetelt fogalmakként kell felfogni, hanem mint amelyek különböző aspektusokra fókuszálnak: a remedializáció a médiaformákra, a premediatizáció a jövőbeli eseményekre összpontosít.

Remedializáció az emlékezetkutatásban

Az emlékezetkutatásban a remedializáció és a premediatizáció fogalmai rendkívül hasznosnak bizonyulnak a kulturális emlékezet dinamikájának és mediatizáltságának felismerésekor. Mind Erll, mind Rigney számos tanulmányában (Erll 2008; Erll és Rigney 2009) alkalmazta a remedializáció fogalmát a kulturális emlékezet tanulmányozására, felvázolva annak funkcióit, lehetőségeit és módszertani kihívásait. Astrid Erll így határozza meg a remedializáció fogalmát: „A remedializáció fogalmával arra a tényre utalok, hogy a jelentős eseményeket általában évtizedeken, évszázadokon keresztül újra és újra reprezentálják a különböző médiumokban: újságcikkekben, fényképeken, naplókban, történetírásban, regényekben, filmekben stb.” (Erll 2008: 392). Az ismételt remedializáció tehát hozzájárul a kulturális emlékezet stabilizálásához: „a remedializáció hajlamos megszilárdítani a kulturális emlékezetet, létrehozva és stabilizálva a múlt bizonyos narratíváit és ikonjait” (Erll 2008: 393), és emlékezeti helyeket [*lieux de mémoire*] hoz létre: „Pontosan az évtizedeken és évszázadokon át, különböző médiumokban történő, ismétlődő reprezentáció az, ami hatalommal bíró emlékezeti helyeket hoz létre” (Erll 2011a: 141). A remedializáció lehetővé teszi azt is, hogy újragondoljuk az emlékezeti helyek fogalmát, mely remedializációk geneológiája révén épül fel. A remedializáció stabilizálja az emlékezeti helyet, és azt újratárgyalja (lásd Erll 2011b: 132-133). Valami addig létezik, amíg remedializálják. Erll következtetése szerint „Ami nincs folyamatosan új, egyéb és újonnan kombinált médiumokban reprezentálva, az elvesztette emlékezeti hely funkcióját” (Erll 2011b: 133.) Bolterrel és Grusinnal (2000) ellentétben Erll és Rigney (2009: 2) észlelik a remedializáció dinamikáját is, valamint hogy meg kell vizsgálni „azokat a tényezőket, melyek lehetővé teszik, hogy bizonyos kollektív emlékek hegemonná váljanak, vagy [...] lehetővé teszik, hogy korábban marginalizált emlékek előtérbe kerüljenek a nyilvánosságban”. Az ok, amiért egyes ikonok és narratívák dominánsabbak a többinél, a „premediatizáció” fogalmával magyarázható, mely „ráirányítja a figyelmet a tényre, hogy az adott társadalomban keringő, létező médiumok sémákat kínálnak a jövőbeli tapasztalatokhoz” (Erll 2008: 392), valamint „azok elővételezéséhez, reprezentációjához és észben tartásához” (Erll 2011a: 142). Az emlékezet dinamikája elméleti és módszertani kihívást jelent az emlékezet- és médiakutatás számára.

Erll rámutat arra, hogy a közvetlen hozzáférés és a hitelesség fogalma döntő szerepet játszik a film és az emlékezet körüli vitában. Az emlékezeti médiumokban az áttetszőség és a közvetlen hozzáférés más emlékezeti médiumok megsokszorozásával jön létre. Erll (2011b) számos példát említ: a) a Yad Vashemet, mely online fényképarchívumot, tanúvallomások adatbázisát, online kiállítást, valamint az emlékezeti helyen szervezett virtuális túrákat állít össze a honlapján, és mindezek világszerte elérhetőek; b) a főműsoridős televíziós műfajt, a „dokudrámát”, mely

tanúkkal készített interjúk és dramatizált újrajátszások kollázsával próbál „ablakot nyitni a múltra”. A dokudrámák sokkal inkább a múlthoz való közvetlen hozzáférés benyomását keltik, semmint az emlékezeti médium tapasztalatát; c) az olyan hollywoodi blockbustereket, mint a *Ryan közlegény megmentése* (Saving Private Ryan. Steven Spielberg 1998) vagy *A dicsőség zászlaja* (Flags of Our Fathers. Clint Eastwood, 2006), amelyek sajtófotókat vagy archív filmhíradó-felvételeket használnak fel és játszanak újra. Erll szerint ez a gyakorlat a mediális formák, például a filmhíradók vagy a sajtófotók „valóságghatását” használja ki; ezeket a mediális formákat indexikus minőségük miatt általában a valóság reprezentációjaként értelmezik. A fentebbi példák a médiatechnológia, a fikcionalizáltság foka és az emlékezet funkciói tekintetében különböznek egymástól. Ami azonban közös bennük, hogy „az emlékezeti médiumok csak a remedializáció, így a médiumok megsokszorozása révén képesek megteremteni a múlthoz való közvetlen hozzáférés illúzióját” (Erll 2011b: 130). A legtöbb emlékezeti médium a közvetlen hozzáférés fogalmára támaszkodik, azt állítják magukról, hogy ablakot nyitnak a múltra, transzparens médiumokként állítják be magukat, megteremtve a „mediatizálatlan emlékezet” illúzióját (lásd Erll 2011b: 129), holott a hipermediáció jellemzi őket. A közvetlen hozzáféréssel ellentétben a hipermediáció a mediatizáció folyamatát helyezi előtérbe. Példaként említhetjük Anselm Kiefer festményeit, Atom Egoyan önreflexív játékfilmjét, az *Ararátot* (2002), Christopher Nolan *Mementőjét* (2000) vagy W. G. Sebald regényeit, melyek magukba építik a fotográfiát. Erll számára még a berlini holokauszt-emlékmű (és ahogy az a különböző emlékezeti médiumokat kombinálja) is példa a hipermediáció működésére az emlékezetkultúrában.



Robert Capa D-napról készült fotóinak remedializálása a Ryan közlegény megmentésében (Saving Private Ryan. Steven Spielberg, 1998).

A remedializáció (és premediatizáció) fogalmának kisajátítása az emlékezetkutatás által segített mind a diakronikus aspektus, mind a kulturális emlékezet építésében szerepet játszó intermedialis dinamika felismerésében (lásd Erl 2011a: 141). Szerepük a következő: „a múltat elérhetővé teszik; ugyanakkor a médiareprezentációkat a hitelesség aurájával ruházzák fel; és végül döntő szerepet játszanak abban, hogy bizonyos mnemonikus tartalmakból az emlékezet hatalommal bíró emlékhelyeivé szilárduljanak” (Erl 2011a, 143).

Remedializáció és intermedialitás

A remedializáció és az intermedialitás kapcsolatával eddig csak érintőlegesen foglalkoztak. Bolter és Grusin például egyáltalán nem említi az intermedialitást és az intertextualitást. ^[13] Az emlékezet tudományon belül Ann Rigney és Astrid Erl a kulturális emlékezet dinamikájának kiemelése miatt állítják előtérbe a remedializáció fogalmát diakronikus szempontból, valamint intermedialis kapcsolatait szempontjából. Példákat eltérő médiumokban megjelenő remedializációs folyamatokból veszik, mint amilyen a Szípojlázadás vagy Homérosz *Odüsszeiája* (lásd Rigney és Erl 2009; Erl 2011b; Rigney 2012).

Ez a vizsgálat azt kívánja feltárni, hogy az intermedialitás virágzó kutatási területéről származó felismerések miként bizonyulhatnak hasznosnak a remedializáció megértésében. A hipotézisem az, hogy Bolter és Grusin remedializáció fogalma nem ragadja meg annak összetettségét, ezért közelebbről kellene vizsgálnunk az intermedialitás terén folyó kutatások irányait. Eddig hagyományosan az irodalom, valamint a különböző művészetek közötti kapcsolat állt az intermedialis kutatások fókuszában, ám az utóbbi időben több tanulmány is foglalkozott a filmmel (lásd Pethő 2010a, 2010b), melyek kiemelt figyelmet érdemelnek.

Az intermedialis kutatások perspektívájából Bolter és Grusin remedializáció fogalmát sok kritika érte, mivel az túlságosan tág, általánosító, és elmosza a médiumok és a remedializáció eltérő módjai közötti alapvető különbségeket (lásd Rajewsky 2005: 61-64). Lars Elleström a „remedializáció”, valamint a „reprezentáció” különböző módozatainak pontosabb megkülönböztetéseit kéri számon Bolter és Grusin *Remediation: Understanding New Media* munkáján, és arra a következtetésre jut, hogy „a szerzők médium- és remedializáció-fogalma [...] feltűnően homályos” (Elleström 2010: 47). Bolter és Grusin ugyan foglalkoznak a mediális kapcsolatok összetettségével, de nem kínálnak elméleti vagy módszertani eszközöket azok elemzéséhez, érvel Elleström. Egyetértek Irina Rajewskyvel és Lars Elleströmmel, hogy Bolter és Grusin koncepcióját tovább kell árnyalni. Irina Rajewsky (2005: 44) javaslata szerint az intermedialis kutatások (az egységes elmélet hiánya ellenére) a „mediális határátlépésről és hibridizációról” való újfajta gondolkodásmódnak számítanak, miközben a kulturális gyakorlatok „anyagiságára és medialitására vonatkozó fokozott érzékenységre” vallanak, nem utolsósorban, amikor művészeti gyakorlatokról van szó. Az intermedialis kutatások a médiumspecifikusságról való gondolkodást is lehetővé teszik. Ahogy Pethő Ágnes a Godard-filmek ekphrasziszairól szóló

tanulmányában megállapítja, „a mozgókép mint médium képes remedializálni az emberi kommunikáció során használt valamennyi médiumformát” (Pethő 2010b: 211). Kevert mediatizációból adódóan a film „kölcsonhatások igencsak instabil halmazából áll”. A film nem additív tervezet, mely hangot ad a képhez, hanem a filmet köztes terek jellemzik. Ezért „a film mediatizációja mindig intermediálisként fogható fel, mivel jelentéseit mindig azok a mediális kapcsolatok hozzák létre, melyek jelölőinek szövetét szövik” (212). A mozi tehát „lehetetlen, heterotopikus térként írható le, ahol intermediális folyamatok zajlanak, és ahol a mediális különbségek figurációi játszódhatnak le”, valamint „ahová minden más reprezentációs forma beíródhat, és minden más médium re-mediatizálódhat” (Pethő 2010b: 212). Egy ilyen megközelítés megkérdőjelezi a médiumspecifikusság esszencialista felfogásait.

Irina Rajewsky (2002: 203) szerint a film eredendően plurimediatális. Így az intermediális kutatásokban felmerülő kérdés a következő: ha a film (vagy az összes szöveg) plurimediatális, akkor hogyan számolunk el az intermediális utalásokkal? Az intermediális utalásoktól eltérően „az intramediatális utalások esetében maga az utalás *egyetlen* médiumon belül marad, következésképpen nem implikál semmiféle mediális különbséget” (Rajewsky 2010: 62). Ezt a megközelítést kívánom árnyalni, mivel az nem számol a filmfelvételek anyagságával. Például a 8 mm-es vagy a 16 mm-es felvételek játékfilmben való remediatizációja előtérbe állíthat egy mediális különbséget. Ezért röviden kitérek az archív felvételek három különböző felhasználási módjára a játékfilmben. Az első példa az archív felvételek remediatizációjára Helma Sanders-Brahms *Németország, sápadt anya* (Deutschland bleiche Mutter. Helma Sanders-Brahms, 1980) című filmje, amelybe egy archív híradófelvétel van beillesztve, amely egy kisfiút mutat a romok között. Bár a kisfiú képének felvételébe közbevágták a főszereplők tekintetét, és ezáltal bevarrták az elbeszélésbe, a kép szemcsés minősége és színei megszakítják a klasszikus narratívát. Így a Sanders-Brahms film intertextuális utalása a brechti „elidegenítés” [„*Verfremdung*”] elemévé válik. Az „agresszív remediatizáció” (Bolter és Grusin 2000) révén ez a felvétel idegen elemmé („Fremdkörper”) válik a filmben, és ezáltal átalakul önreflexív eszközzé, megtöri az illúziót, megszakítja a folytonosságot és betör az elbeszélésbe. ^[14]



Németország, sápadt anya (Deutschland bleiche Mutter. Helma Sanders-Brahms, 1980)

Második példában, amely a *Milk* (Gus Van Sant, 2008) archív felvételeire vonatkozik, az archívok használata a hitelesség és a közvetlen hozzáférés megteremtését szolgálja. A filmképek megváltoztatása a 16 mm-es vagy 8 mm-es filmek szemcsés minőségére vagy fekete-fehérre bevett eljárásnak számít, hogy megteremtsék a hitelesség illúzióját. A harmadik film, mely az újrakompozíció médiumspecifikus jellegének példázására szolgál, a *Ryan közlegény megmentése*, amelyben a remedializáció a digitálisan módosított képek és az analóg fotográfiára tett intermediális utalás révén áll elő. Robert Capa az 1944-es normandiai partraszálláskor (a D-napon) készült ikonikus fotóinak elmosódott minősége egyszerű laboratóriumi balesetnek köszönhető, hiszen egy fiatal asszisztens rongálta meg a filmet. Annak érdekében, hogy a Spielberg-filmben a hitelesség benyomását keltsék, a film bevezető szekvenciájában Capa fekete-fehér fotóinak vizuális stílusát remedializálják. Ezzel szemben a *Németország, sápadt anya* című filmben a remedializáció a montázs révén valósul meg, azáltal, hogy analóg híradófelvételeket illesztenek be az analóg játékfilmbe, és ezzel létrehozzák a filmre tett intertextuális utalást. Sanders-Brahms filmjében a híradófelvételek remedializációját az elidegenítés (Viktor Sklovszkij) eszközeként használják. Ezzel szemben a *Milk* az analóg és a digitális felvételek közötti feszültséget játssza ki azáltal, hogy remedializálja a 16 mm-es felvételeket, valamint digitálisan módosított képekkel újrateremti az analóg archív felvételek „látványát”. Mind a *Ryan közlegény megmentését*, mind a *Milk* et a hipermedialitás jellemzi, mely intertextuális utalásokat hoz létre a „régebbi” médiumra és annak anyagságára, hogy fokozza a hitelesség benyomását. Ezek a példák azt mutatják, hogy a filmfelvételek anyagsága újabb ok arra, hogy újragondoljuk a film, az intermediális és a kulturális emlékezet közötti kapcsolatot a remedializáció fogalmán belül.

A remedializáció diszkurzív keretei

A remedializációval kapcsolatos eddigi kutatások elhanyagolták a hatalmi dimenziót. Ezért a remedializáció olyan értelmezése mellett érvelek, mely a remedializáció médiumspecifikusságán túl figyelembe veszi a hatalmi dimenziót is. A remedializáció nem légüres térben valósul meg,

hanem azt sajátos diszkurzív konstellációk, mediatisált események váltják ki. Az alábbi kérdéseket vizsgálom: mi váltja ki a remedializációt? Milyen eseményeket remedializálnak inkább, mint másokat – és milyen médiaformátumok használatával? Ehhez közelebbről kell megvizsgálnunk a remedializáció médiumspecifikusságát és diszkurzív kontextusát.

A remedializáció fogalmának újragondolására tett kísérletemet Stuart Hall *Reconstruction Work. Images of Post-War Black Settlement* című tanulmánya inspirálta. Stuart Hall ebben a tanulmányban a második világháború utáni brit fekete diaszpóra vizuális archívumát vizsgálta. Hall számára a fotográfia nem „egységes dolog”, hanem „gyakorlatok, intézmények és történelmi konjunktúrák” többszörös halmaza, „amelyben a fotográfikus szöveget előállítják, terjesztik és alkalmazzák” (Hall 1991: 152). A fényképek felhasználásakor, amelyek a második világháborút követően Nagy-Britanniában a feketék által lakott településen készültek, érdemes szem előtt tartani, hogy közülük már sok megjelent korábban különböző folyóiratokban, sajtókiadványokban. Ezért ezek a képek „a korábbi elhelyezés okán már be vannak írva, vagy el vannak helyezve”, és legtöbbjüket „már bizonyos osztályozási rendszerekbe rendezik” (Hall 1991: 152). Minden újabb publikáció új kontextust teremthet a fényképek számára, és új jelentésrétegeket ad nekik. Emiatt lehetetlenné válik a fényképek eredeti jelentésének újraalkotása, és „valódi jelentésük” keresése illuzórikus vállalkozás. Ezzel szemben a képek „lényegüket tekintve több jelentésréteggel bírnak” (Hall 1991: 152), mindig egy sor gyakorlatba, a gyártásuk, terjesztésük és befogadásuk ipari kontextusába íródnak, ezért nem tudnak túllépni az időn anélkül, hogy a jelentésük ne változna meg a fordítás és az újrakontextualizálás folyamata során. A képek ellentmondásos jelentéseket idézhetnek fel, más fényképekkel és, hozzáteszem, az audiovizuális archívummal tartanak intertextuális kapcsolatot. A mára híressé vált fényképek példáját használva, melyek az ún. Windrush-generáció érkezését mutatja az 1940-es évek végén és az 1950-es években, ^[15] Hall rámutat arra, hogy az egyes nézők tudása, affektusa, empátiája és megértése hogyan járul hozzá ahhoz, ahogy a fényképeket „dekódolják” (Hall). Ami „a kereten túl van”, ahogy Hall (1991: 154) fogalmaz, az „a kereten belül van regisztrálva”. Stuart Hall ebben és más munkáiban (lásd Hall 1997a) is hasznos keretet kínál ahhoz, hogy jobban megértsük a reprezentáció politikáját annak ipari kontextusában.

Amint láttuk, minden jelentéstermelés a kontextusának az eredménye. Amennyiben ki akarjuk terjeszteni a remedializáció fogalmát, újra kell gondolnunk a gyártás, a terjesztés és a kiállítás hatását. Mivel az ipari kontextust a következő esettanulmányokban részletesebben elemzem, most a műsortervezés [*programming*] hatására szeretnék rámutatni (lásd Klippel 2008). ^[16] A műsortervezés gyakorlata kihatással van a film kritikai fogadtatására, hozzájárul a rendező státuszának, filmtörténetben betöltött szerepének meghatározásához, mely azonban visszahat az ő kanonizálására is. Az időzítés megteremti az elvárások horizontját is – a cím és a kiválasztott műsoridőn keresztül orientálja és strukturálja a nézők előfeltevéseit arról, hogy mire számíthatnak. Ez ugyanúgy vonatkozik a mozira, mint a televízióra: például egy sorozat címkézése vagy a film fesztiválon vagy televíziós műsorrendben meghatározott vetítési időpontja értelmezési keretbe rendezi, és ezáltal irányíthatja (de nem feltétlenül határozza meg) a film fogadtatását. Például Fatih Akin *Elfelejtettünk hazamenni* (Denk ich an Deutschland – Wir haben vergessen

zurückzukehren. 2003) című filmjét olyan címkékkel láthatnánk el, mint „Kultúrák összecsapása”, „Két világ között: filmkészítés a németországi diaszpórában”, „Etnikai kisebbségi filmkészítés”, „Migrációs történetek”, „Német családi történetek” vagy „Road Movies”.



Elfelejtettünk hazamenni (Denk ich an Deutschland – Wir haben vergessen zurückzukehren. Fatih Akin, 2003)

A besorolások különböző kapcsolódási módozatokat képviselnek a Németországba a családjával együtt bevándorló filmkészítő munkájához. A „Kultúrák összeütközése” vagy a „Két világ között” címkét a kultúra esszencialista felfogása határozza meg, amely konténerkultúráként világosan kijelölt határokkal bír. Ezzel szemben az „etnikai kisebbségi filmkészítés” nem feltételezi automatikusan a kultúra esszencialista felfogását, de magában hordozza a Mászá alakítás [*Othering*] veszélyét. Ugyanez a helyzet a „Migrációs történetek” címkével is. A „Német családi történetek” a filmet beilleszti a német kulturális tradícióba, míg a „Road Movies” sokkal inkább nemzetközi és transznacionális megközelítésre utal, míg elkerüli a „Mássa alakítást”, amely során a film készítője szülei nemzetiségére és a neki tulajdonított/kijelölt etnikai identitásra van redukálva. Ebben az esetben a film a globális vagy transznacionális filmkultúrára példa, akár más nemzetközi filmkészítők által jegyzett filmek mellett. Ez a példa rámutat arra, hogy a műsortervezés hogyan játszhat szerepet az *auteur* létrejöttében – vagy hogyan akadályozhatja meg azt. Ugyanazon műsor egy másik televíziós csatornán sugározva más-más közönséghez juthat el (Hasebrink 2005: 390). Ezek a megfontolások a remedializáció fogalmának újragondolására készíthetnek bennünket. Tartalmazza-e a remedializáció fogalma a terjesztés és a bemutatás változó kontextusait? Egy némafilm újbóli kiadása DVD-n kétségtelenül a remedializáció példjaként értelmezhető, de vajon a fogalom kiterjed-e a film különböző televíziós csatornákon való ismételt vetítéseire is? Klippel (2008) és Hasebrink (2005) megfigyeléseire támaszkodva akár ez is remedializációnak nevezhető, mivel a változó kontextusok a befogadás módjának megváltozását és a program által hordozott jelentés dekódolásának új módjait implikálják.

A fent feltett kérdésen kívül a terjesztés, a kurátor és a felhasználó szerepeit is figyelembe kell vennünk. Továbbá szeretném megvizsgálni, hogy a remedializáció fogalma kiterjeszthető-e a kurátori gyakorlatra. Kiterjeszthetjük-e a „remedializáció” fogalmát az archiválási és kurátori gyakorlatra, például a fesztiválok és a mozik műsorrendjére, és figyelhetünk-e úgy a kurátor

szerepére, mint a tárolási memóriát funkcionális emlékké alakító ágensre? Egy másik kérdés lehet, hogy a remedializáció hogyan gondolható el az adaptáció, a kisajátítás, a fordítás, az újrafeldolgozás, a remake, a paródia és a pastiche viszonylatában.

[...]

Fordította Csomán Sándor

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

[A szöveg eredeti megjelenési helye: Dagmar Brunow: *Remedating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. De Gruyter, Berlin – Boston, 2015. 34-51.]

Jegyzetek

1. A fordítás Dagmar Brunow *Remedating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention* (De Gruyter, Berlin/Boston, 2015) című könyvének első, több részből álló fejezetének második feléből készült. A szerző itt a teljes fejezet tagolására utal. [- *A ford.*]
2. A könyv egy másik fejezete külön is megjelent (Assmann 2001).
3. Assmann fogalmi rendszere a tároló és a funkcionális emlékezetéről azon a kísérleten alapult, hogy túllépjen az emlékezet és a történelem közötti ellentétén, melyet Nietzsche, Halbwachs és Nora írásai tételeznek (Assmann 1999: 130-133.).
4. Assmann a kánon és az archívum közötti dinamikát/küzdelmet Harold Bloom vs. Stephen Greenblatt irodalomkritikai megközelítésmódjain keresztül fejti ki.
5. <http://www.arsenal-berlin.de/en/living-archive/about-living-archive.html> (2012. május 30.)
6. Az Élő Archívum projektet a Szövetségi Kulturális Alapítvány és a Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin támogatta. A Goethe Intézet az Élő Archívum projekt ösztöndíjprogramját támogatta.
7. <http://www.arsenal-berlin.de/en/living-archive/about-living-archive.html> (2012. május 30.)
8. John Akomfrah *The Nine Muses* (2010) című esszéfilmjének rövidebb változatát *Mnemosyne* címen mutatták be. A Stuart Hall Project (2023) fesztiválkörütra indult és moziban is vetítették, majd ugyanezen felvételek egy változatát *An Unfinished Conversation* címmel három képernyős installációként állították ki.
9. „Elmozdulás a mozitermi vetítéstől a kiállítási térben való bemutatás felé” – így parafrázálható Brunow megfogalmazása. A „fekete doboz” és a „fehér kocka” kifejezések specifikus, történelmi használatához lásd: <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/black-box-white-cube/>, vagy Szegedy-Maszák Zoltán -- Török Ervin: Az anyagon túl. Interjú Livia Nolasco-Rózsással. *Apertúra*, 2021.tél. URL: <https://www.apertura.hu/2021/tel/szegedy-maszak-az-anyagon-tul-livia-nolasco-rozsassal-szegedy-maszak-zoltan-es-torok-ervin-beszeltet/> [- *A ford. megj.*]
10. Az önreflexivitás fogalmát részletesebben a 4.1 Archival interventions: excavating the cultural memory of video art and activism című fejezet tárgyalja. [- *A szerk.*]
11. Bolter és Grusin (2000) valójában egy rövid utalást tett a híradófilmekre, mivel ezeket a főműsoridő előtt vetítették. Számukra az attrakciók mozija, melyben a közvetlen hozzáférhetőség és a hipermediáció egybeolvad, a klasszikus hollywoodi mozi idején sem tűnt el teljesen, például a híradók „gyakran a közönség csodálkozására apelláltak, hogy valamit (egy egzotikus helyszínt, egy háborús jelenetet) egyáltalán filmre lehetett venni” (Bolter és Grusin 2000: 156).
12. Grusin (2004: 38, 8. lábjegyzet) itt Geoff King egy nem publikált esszéjének meglátásaira támaszkodik.

13. Röviden említik azonban az ekphrasziszt Mitchellre (1994) támaszkodva, „egy vizuális ábrázolás verbális kivetüléseként” határozva meg (Bolter és Grusin 2000: 151-152.; szintén a 45. oldalon), és röviden említik az irodalmi adaptációkat (Bolter és Grusin 2000: 44-45.).
14. A példák azt mutatják, hogy a hipermediáció nem jelent automatikusan közvetlen elérhetőséget (vö. Bolter és Grusin 2000), és hogy a „rég” (analóg) és az „új” (digitális) média közötti különbségtétel nem olyan egyértelmű, mint azt feltételeznénk.
15. Lásd az 5.1 Remediating the cultural memory of migration: reappropriating the audiovisual archive of the Windrush című fejezetet.
16. Klippel (2008) szerkesztett kötetének középpontjában a napirend mint esztétikai gyakorlat áll, nem pedig annak politikai következményei.

Irodalomjegyzék

- Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, Beck.
- Assmann, Aleida (2001): Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses. In Georg Stanitzek and Wilhelm Vosskamp (szerk.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*. Köln, DuMont. 268–281.
- Assmann, Aleida (2008): Canon and Archive. In Astrid Erll és Ansgar Nünning (szerk.): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, de Gruyter. 97–107.
- Assmann, Aleida (2011): *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Bohn, Anna (2013): *Denkmal Film. Band 1: Der Film als Kulturerbe*. Wien, Köln, Weimar, Böhlau
- Bolter, Jay David & Grusin, Richard (2000): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press.
- Cherchi Usai, Paolo, David Francis, Alexander Horwath & Michael Loebenstein (2008): *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien, Österreichisches Filmmuseum/SYNEMA.
- Cvetkovich, Ann (2003): *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC/London, Duke University Press.
- Derrida, Jacques (2008): Archive Fever: A Freudian Impression. *Diacritics*, 25 (2). 9–63.
- Derrida, Jacques; Ernst, Wolfgang: *Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása*. Ford. Bereczki Péter & Lénárt Tamás. Budapest, Kijárat.
- Ebeling, Knut & Stephan Günzel (2009): *Archivologie: Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin, Kulturverlag Kadmos.
- Elleström, Lars (2010): The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In Lars Elleström (szerk.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke, Palgrave Macmillan. 11–48.
- Erll, Astrid & Rigney, Ann (2009): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin/New York, de Gruyter.
- Erll, Astrid (2008): Cultural Memory Studies: An Introduction. In Astrid Erll & Ansgar Nünning (szerk.): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*.

Berlin/New York, de Gruyter. 1-15.

- Erll, Astrid (2011a): *Memory in Culture*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Erll, Astrid (2011b): Odysseus' Reisen: Remediation und transkulturelle Erinnerung. In Sonja Klein, Vivian Liska, Karl Solibakke & Bernd Witte (szerk.): *Gedächtnisstrategien und Medien im interkulturellen Dialog*. Würzburg, Königshausen & Neumann. 125–144.
- Flückiger, Barbara (2012): Material Properties of Historical Film in the Digital Age. *NECSUS European Journal of Media Studies*, 1.2. 135-153.
- Fossati, Giovanna (2009): *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Foucault, Michel (2001) [1969]: *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó.
- Friedrich, Markus (2013): *Die Geburt des Archivs: Eine Wissensgeschichte*. München, Oldenbourg.
- Grusin, Richard (2004): Premediation. *Criticism*, 46 (1). 17–39.
- Hall, Stuart (1991): Reconstruction Work: Images of Post-War Black Settlement. In Jo Spence & Patricia Holland (szerk.): *Family Snaps*. London, Virago. 152–164.
- Hall, Stuart (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks & Delhi, Sage.
- Hasebrink, Uwe (2005): Die Beziehung zwischen Programm und Publikum als Emanzipationsprozess. In Ludwig Fischer (szerk.): *Programm und Programmatik: Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen*. Konstanz, UVK. 386–399.
- Heller, Franziska (2014): Warum Filmgeschichte? Wie die Digitalisierung unser Bild der Vergangenheit verändert. In *Memento Movie. Materialien zum audiovisuellen Erbe*. URL: <http://www.memento-movie.de/2013/02/warum-filmgeschichte/>.
- Holmberg, Jan (2011): *Slutet på filmen: o. s. v. Göteborg*, Daidalos.
- Klippel, Heike (2008): *The Art of Programming: Film, Programm und Kontext*. Münster, LIT.
- McLuhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*. London, Routledge & K. Paul.
- Mitchell W. J. T (1994): *Picture Theory*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Noordegraaf, Julia (2011): Remembering the Past in the Dynarchive: The State of Knowing in Digital Archives. Előadás a *Media in Transition 7*, Unstable Platforms: The Promise and Peril of Transition című konferencián. Boston, MIT, május 13–15.
- Nora, Pierre (1989): Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26. 7–24.
- Parikka, Jussi (2012): *What Is Media Archaeology?* Cambridge, Polity Press.
- Pethő, Ágnes (2010a): Cinema and Intermediality: A Historiography of Methodologies. In *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 2. 39–72.
- Pethő, Ágnes (2010b): Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema. In *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Szerk. Lars Elleström. Basingstok, Palgrave Macmillan. 211–225.
- Rajewsky, Irina O. (2005): Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6. 43–64.
- Rajewsky, Irina O. (2010): Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In Lars Elleström (szerk.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke, Palgrave Macmillan. 51–68.

- Rigney, Ann & Astrid Erll (2009): Introduction: Cultural Memory and Its Dynamics. In Astrid Erll & Ann Rigney (szerk.): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin, de Gruyter. 1–11.
- Rigney, Ann (2012): *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*. Oxford, Oxford University Press.
- Røssaak, Eivind (2011): The Archive in Motion: An Introduction. In Eivind Røssaak (szerk.): *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Oslo, Studies from the National Library of Norway.
- Van Dijck, José (2007): *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford, Stanford University Press.
- Wollen, Peter (2002): Godard and counter-cinema. *Vent d'Est!* In Catherine Fowler (szerk.): *The European Cinema Reader*. London & New York, Routledge. 74–82. [Magyarul: Peter Wollen: Godard és az ellenfilm. *Vent d'est*. Ford. Gerencsér Péter és Pólya Tamás. *Apertúra*, 2006. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2006/nyar/wollen-godard-es-az-ellenfilm-vent-dest/>]

Filmográfia

- *A dicsőség zászlaja* (Flags of Our Fathers. Clint Eastwood, 2006)
- *A szépség és a szörnyeteg* (Beauty and the Beast. Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991)
- *Aladdin* (Ron Clements, John Musker, 1992)
- *Ararát* (Atom Egoyan, 2002)
- *Az elveszett világ: Jurassic Park* (The Lost World: Jurassic Park. Steven Spielberg, 1997)
- *Elbűvölve* (Spellbound. Alfred Hitchcock, 1945)
- *Elfelejtettünk hazamenni* (Denk ich an Deutschland – Wir haben vergessen zurückzukehren. Fatih Akin, 2003)
- *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993)
- *Különvélemény* (Minority Report. Steven Spielberg, 2002)
- *Mementó* (Christopher Nolan, 2000)
- *Milk* (Gus Van Sant, 2008)
- *Németország, sápadt anya* (Deutschland bleiche Mutter. Helma Sanders-Brahms, 1980)
- *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey & Peter Wollen, 1997)
- *Ryan közlegény megmentése* (Saving Private Ryan. Spielberg 1998)
- *Strange Days – A halál napja* (Strange Days. Kathryn Bigelow, 1995)
- *Szédülés* (Vertigo. Alfred Hitchcock, 1959)
- *Terminátor 2. – Az ítélet napja* (Terminator 2: Judgment Day. James Cameron, 1991)
- *The Nine Muses* (John Akomfrah, 2010)
- *Toy Story - Játékháború* (Toy Story. John Lasseter, 1995)

