

TÖRÖK ERVIN

Saját tér

(Gaal Ilona, Wizner Balázs: Végstádium, 2020)

Összefoglalás ♦ *A tanulmány a klasszikus fotográfiaelmélet néhány megalapozó tézisét tekinti kiinduló alapnak. Az egyik, miszerint, a fotográfia a pillanat mumifikációja (Bazin, 2002). A másik pedig Walter Benjamin elmélete, aki a technikai reprodukciós médiumokat a „sokk” kérdésével kapcsolja össze. Ha a fotografikus technikai reprodukciós médiumok nem a halál tanúsíthatatlan eseményével, hanem elsősorban a holttest valóságával szembesítenek, akkor kérdés, hogy a kortárs dokumentumfilmek hogyan kezelik a technika ezen alapadottságát. A tanulmány Gaal Ilona és Wizner Balázs Végstádiumát vizsgálja. A film tagolásának és zárójeleneteinek elemzésén keresztül a tanulmány azt elemzi, hogy a film egy terminális rákbeteg utolsó napjait úgy mutatja be, hogy nem „viktimizálja” a főszereplőt, és megőrzi halálának „saját terét”.*

Kulcsszavak: Kortárs dokumentumfilm, végesség, Wizner Balázs, Gaal Ilona, emlékezet, viktimizáció, titok, kommunikáció

Death's own space (and photography)

Abstract ♦ *As a starting point, the study considers some of the founding theses of classical photography theories. According to the first one, photography is the mummification of the moment (Bazin, 2002). The other is Walter Benjamin's theory, who links media of mechanical reproduction to the notion of the "shock". If media of mechanical reproduction cannot confront us with the unattestable event of (our own) death, but rather with the reality of the corpse, then the main question – referring to contemporary documentaries – is how they deal with their own technological foundation. The study examines the documentary entitled Terminal Stage (Végstádium) by Ilona Gaal and Balázs Wizner. Through-the analysis of the film's structure and closing scenes, the study aims to provide, how the film presents the last days of a cancer patient in a terminal stage without "victimizing" the protagonist and preserving the "private space" of his death.*

Keywords: contemporary documentary, finitude, memory, Ilona Gaal, Balázs Wizner, victimization, communication, secret

1.

A (dokumentum)film, hasonlóan a többi fotografikus alapú gyakorlathoz, legfőképpen a holttest valóságáról képes tanúskodni. Ellentétben a beszéddel, a fotografikus gyakorlatoknak összehasonlíthatatlanul kisebb az esélyük, hogy az emberi végesség természetéről és különösen a halál tanúsíthatatlan eseményéről osszanak meg valami érdekmit. A végesség – mint azt sokan megfogalmazták – úgy tartozik az emberhez, hogy közben az ember lényegileg van „saját halálától” elzárva. Mivel a saját halál csak a titok módján adódhat, és titok csak olyasvalami lehet, aminek titkos mivolta valamilyen formában jelölve van, és megosztásra kerül, ezért a halál emberi fogalmához és következésképpen az emberhez lényegét tekintve tartozik hozzá a halál ceremoniális aspektusa.

Minden halotti ceremónia a meghalás és a halottság megosztása, amelyben osztozunk a halottainkkal. A meghalás és a halottság titkát halottaink hordozzák. Mivel halottságunknak (végességünknek, amely a titok módján adódik) ők a letétjei, önmagunkkal és más élőkkel való közösségünket ez a letétbe helyezett titok létesíti és garantálja. Minél régebbre tekintünk vissza az időben, annál inkább szembeszökővé válik, hogy minden emberi közösség halotti közösség, és az adott közösség egyik legerősebb kötőanyaga a saját halottaikról való megemlékezés, amely egyben az adott közösség egyes tagjainak a sajátlagosságát is adja. Az első tulajdonképpeni jelek bizonyosan ceremoniálisak voltak, mint például egy sír megjelölése, egymásra halmozott kövek formájában vagy a saját test valamilyen megjelölése; ugyanígy a kialakulásakor az írás sem köznapi értelemben vett kommunikációs, hanem ceremoniális célokat szolgált, kiváltképpen halotti ceremóniához kapcsolódó funkciókat töltött be, és címzettje sem a többi ember volt. A halál emlékezetet létesít; origója a halott, mozgatója pedig a saját titok; a mi saját titkunk, ami nála van letétben. Ezért is keresztezi egymást a legyűrhetetlenül erős készletés, hogy beszéljünk a saját halottainkról, és az ugyanolyan erős tiltás, hogy hallgassunk róluk, és ne adjuk ki a titkukat; elsősorban azt, hogy halottak.

2.

A fotográfiát Bazin a múmiakomplexussal kapcsolja össze (Bazin, 2002: 16-17): azért készítünk fotókat, hogy bebalzsamozzuk az időt, hogy megragadjuk az elmúlt jelent. Meglehet,

hogy a történeti időpillanat kiszakítása és bebalzsamozása erős késztetés. De miért tartunk magunknál fotókat, tesszük ki vitrinekbe, falakra, posztoljuk, vagy hordjuk temetéseken?

A fotográfia felmutatásra való. Az első pillanattól nyilvánvaló volt, hogy a fénykép közösségi gyakorlat, amelynek újszerűsége, az azonnaliság¹ azzal kecsegtetett, hogy mintegy technikailag adja a kezünkre a hatalmat, hogy bekapcsolódjunk abba a kommunikációba, ahogy ránk emlékeznek és emlékezni fognak. A fotó nem egyszerűen időt balzsamoz be, hanem a halottra való megemlékezésbe bevonja az egykor volt létezőt, akinek a világra irányultságát próbáljuk a rögzített időpillanat valóságában kibetűzni. A (portré)fotó – mint ahogy azt Barthes hangsúlyozza (Barthes, 1985) – egyben előrefutás a saját halálhoz, mivel a fénykép kivág egy téridő szeletet, és ezáltal megszakítja annak kapcsolatát a világ folytatólágosságával: így az egyént mint potenciális halottat mutatja. Portrékat nézegetve a portré alanyát egyszerre érezzük jelenlévőnek, aki a pillanat kiterjedtségében és jövőjére irányultságában van jelen, és fantomnak, aki a jelenből való kiszakítottóságában és a pillanatba zártságban levált minden kommunikatív közösségről. Emiatt a portré alanyát nem tudjuk nem emlékjelként megragadni, mely a portréalany tudati beállítottságától függetlenül mintegy előzetesen utal a saját halálára. A fotó (a későbbiekben pontosított módon) átruházza az emlékezet parancsát a fotografáltra. Függetlenül az adott felvétel elkészültének és az egyes egyén pszichológiai állapotának esetleges körülményeitől, a fotográfia azt a hatást váltja ki, hogy a rajta felismert létező mintegy részt kér a róla való megemlékezésben, mivel egyszerre van a meghalás limesének mindkét oldalán. „Mintha élne”, innen a döbbenetünk; mintha a fényképen látható alak vagy alakok egyszerre lennének a tanúsító és a tanúsított oldalán. Ez az ambivalencia jut folyton érvényre, bármennyire is kilátástalannak, zavarba ejtőnek vagy egyenesen visszatetszőnek érezzük a fénykép megelevenítésére és mozgásba hozására tett kísérleteket.² Mintha a fotó alanya a halál túloldaláról szerezne hatalmat vagy tartana igényt arra, hogy keretezze az élők egymással megosztott emlékerét.

¹ Az „azonnaliság” a technológia ígérete, nem a technológia valósága. Az azonnaliság ígéretét belelátjuk a képbe, bármilyen sok időt is vesz fel az expozíció és az előhívás. Ez a „lappangási idő” manapság nyilván lerövidült a számítási ciklus, átvitel, beolvasás töredék másodpercnyi idejére, de nem szűnt meg teljesen, és elvi értelemben sem számolható fel, mivel ez a temporális differencia mindenféle kép fogalmának az alapja. E nélkül a lappangás nélkül ugyanis már nem képről beszélhetnénk.

² Mozgóképek esetében ez különösen a home movie-ra és az ún. *home movie attitűdre* igaz. Tanulmányában Vivian Sobchack (Sobchack, 2021) Jean-Pierre Meunier-t követve arról ír, hogy „az egzisztenciális tudásunkon felülkerekedő vágy”, hogy áthidaljuk az időbeli távolságot, egyben arra irányuló vágy, hogy saját jelenlétünket idézzük fel a fényképen azok számára, akik a home movie-ban láthatók. Az interszubjektív viszony helyreállítására tett kísérlet önmagunkkal való foglalatosságnak bizonyul, és ezt érezzük Sobchack szerint visszatetszőnek.

A retusálás a fotografikus gyakorlatok alapkomponense. Például a *Fotográfia* című film (Zolnay Pál, 1972) szociológiai igénnyel mutat rá, hogyan keresztezi egymást a fentebb említett két törekvés: egyrészt az idő- és térkivágat „bebalzsamozása”, másrészt az emlékezeti közösség kiterjesztése a „halottra”, vagyis aki a fotográfia alanyaként mintegy előre igényt tart arra, hogy keretezze, ahogy rá emlékeznek. A retusálás, színezés és a technikai kép minden más manipulációja a kommunikatív aspektust erősíti fel, amely minden típusú technikai képalkotás alapkomponense. Ugyanakkor a retusálás, amely sokszor egészen valószínűtlen, piktoriális természetű képeket eredményez (erre fantasztikus példákat találni a *Fotográfia*ban), egyben védelmi funkciót is betölt, nevezetesen megvéd a fotográfia sokkjától.

Mivel a megoszthatóság eredeténél a végességtapasztalat emlékeztető és jelhagyó eseménye áll, minden, amit megosztunk, szükségszerűen összekapcsolódik a halállal mint a titok eseményével (még ha ez a kapcsolat lappangó is marad).

Ugyanakkor a fotográfiával olyasmi jelenik meg, ami a feje tetejére állítja a „saját haláltól” való lényegi elzártságunkat. Mindezt egy személyes, noha nem privát példán szeretném bemutatni.

Kiskamasz voltam, amikor kitört a romániai forradalom. Párhuzamosan zajlottak az események az utcákon és a tévében. A tévé hirtelen érdekessé vált. Nemcsak azért, mert a sztálinista típusú propaganda után végre érdekes adást sugárzott; és nemcsak azért, mert végre folyamatosan volt adás,³ hanem mert konkrétan a televízió épülete körül és a tévé képernyőjén zajlott a forradalom. Noha mindenki otthon nézte, ez egyfajta részvételi forma volt, és így mindenki osztozhatott az események kialakuló új „kollektív tudatán”.⁴ A küzdelmek epicentrumában is e képfolyam fölötti uralom megszerzése állt. A közvetítés világtörténelmi jelentőségű eseménynek számított, politikai és mediális szempontból is: ez volt az első egyenes adásban közvetített forradalom. Az akkori műsorfolyam drámai csúcspontja a Ceaușescu-házaspárnak a rögtönítélő bíróság elé állítása és kivégzése, valamint a holttesteikről rögzített felvételek képei voltak. Mélyen belém vésődtek azok a képsorok az elgurult kucsmasapkáról, a kövön végigfolyt vérről, kicsavarodott tagokról és üveges tekintetéről. Nem emlékszem, hogy akkor különösen nagy jelentőséget tulajdonítottam volna a történelem iróniájának, hogy ez ugyanannak a *kedves Vezetőnek* az arca a kövön, aki korábban a sztálinista propaganda minden

³ Csak a műholdas és kábelcsatornás televíziózással jelenik meg, hogy mindig van elérhető csatorna, akár több is. A televíziózásnak ez a gyakorlata Romániában értelemszerűen 89-et követően terjedt el (ahogy regionálisan is).

⁴ A televízió újdonsága „abban a tényben [áll], hogy olyan új típusú kollektív tudatosságot eredményez, amely azok távollétében alakul ki, akikkel e tudatosságon az egyén osztozik” (Ferencz-Flatz, 2021).

lehetséges felületéről, kiretusálva nézett le mindenkire. A döbbenetemre és a jeges rémületemre viszont pontosan emlékszem. Ezt a néma pánikot, amelyet akkor magamba süllyesztettem, nem a (forradalmi) erőszak ténye váltotta ki, hanem a felvételeken a halottságnak az a kétértelmű feltárulása, amely a forradalmat természettörténeti folyamattá alakította át. A társadalmi-politikai viszonyok radikális átalakulása ezzel kilépett a bizonyítás, a számonkérés, az elszámoltatás, az indoklás és a jogszerű büntetés, röviden a diszkurzív gyakorlatok köréből, és biológiai folyamattá vált: üres mondatok, amelyet Ceaușescu a per során mond („Nem válaszolok, csak a Nagy Nemzetgyűlés színe előtt”) és a kövön az üres tekintete alkottak narratív sort, ahol az argumentum vagy látványosan hiányzott, vagy irracionálissá vált. Mintha nem a diktátort és *akadémikus* feleségét végezték volna ki, hanem csak két öreget mészárosoltak volna le. Nem jó ez így, azt éreztem. (Ez a rossz közérzet sok, akkor volt gyerekekkel beszélve az eseményekről folyton előjött, mint amit ők is agyuk valamelyik elzárt rekeszébe száműztek.) Az ismétlések a televízióban mintha még jobban elmélyítették volna azt a különösen ambivalens folyamatot, ahogy a fotográfia alapú képek feloldják a Történelmet a Természettörténetben. Úgy tűnt, mintha e képsorok egyrészt megszakították volna a történelmet: bűnbandák számolnak le így egymással, és itt „két öregember” lett a leszámolás áldozata, amely erőszaknak nincs köze az igazságossághoz.

Igazából ezek a képsorok (és általában a fotográfia) a Történelmet nem megszakították, hanem áthelyezték. Ezen azt értem, hogy mivel kivégzésük „színháték” volt, világossá vált, hogy nem azért ölték meg őket, amit tettek és képviseltek, hanem fizikai testük elpusztítása volt az elsődleges cél, amelynek megölésével hely keletkezett egy új hatalmi berendezkedésnek. A holttest lefényképezett képe a hatalom természetének válik a bizonyítványává és konkrét hordozójává, amelyből, Kittler szójátékával élve, „kipurgálták a szellemet”,⁵ vagyis amely nem az élet önviszonyának az emlékjele, hanem amely kizárólag az élettől való megfosztás okán válik a hatalomgyakorlás felületévé.

A felvételeken a fizikai test válik a Történelem szubjektumává, amelyet semmilyen belsőleges, „lényegi” viszony nem fűz a saját halálához. Ezért a fizikai test mint holttest látványa nem halottságának (végességének) emlékjele, hanem tiszta jel, amely úgy rögzíti a létező halálát, hogy az így rögzített létező a fizikai testhez csak nembeliségében tartozik.

⁵ Itt egy szójátékra utalok, amely egy Kittler szerkesztette kötet címében jelenik meg: a kötet cím a szellem kiűzéséről beszél a szellemtudományokból. A használt kifejezés („die Austreibung des Geistes”) viszont egyben „elhajtást” is jelent, vagy a terhesség megszakítását. Friedrich Kittler (szerk.) (1980): *Die Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh.

Ugyanígy tárulkozik fel a holttest a kórboncnoknak, aki leolvassa a testről a halál folyamatát, ahogy az az életfolyamatokon erőt vesz.

A fotográfia a létezőt fizikai testként szólítja elő, amelyben a létező végessége csak mint tisztán irracionális mozzanat jelenhet meg. Röviden, a fotográfia a létező létét felosztja tiszta jelre (a test láthatóságának térben elkülöníthető és időbeli viszonyokba szervezhető, szegmentálható viszonyaira⁶) és tisztán irracionális⁷ mozzanatra. A kettéválást a Természettörténété alakult Történelem és az emlékezés irracionális mozzanata között neveztem korábban a fotográfia sokkjának.

3.

A fotográfia sokkjával kapcsolatosan egy további és a jelen fejtegetés témája (a dokumentumfilm) szempontjából fontos összefüggést szeretnék felvillantani, mielőtt rátérnék a vizsgálat tulajdonképpeni tárgyára, egy kortárs dokumentumfilm, Gaal Ilona és Wizner Balázs *Végstádium* (2020) című dokumentumfilmjének az elemzésére.

A dokumentumfilmek, különösen háborús témákat feldolgozó dokumentumfilmek, híradóanyagok, propagandafilmeik gyakran mutatnak hullákról készült felvételeket. A holttestekről készített felvételek bemutatása a dokumentumfilmekben az erős érzelmi meggyőzést szolgálja. Bill Nichols „történelmi leckékként” (*history lessons*) hivatkozik azokra a közelikre, amelyekben a háborús borzalmakat halottakról készült felvételekkel bizonyítják.

„Például *A San Pietro-i csata* nyilvánvalóvá teszi, hogy a »háború pokol«, és erről inkább halott katonákról készült közelik sorozatával győz meg, semmint, mondjuk, a csatatérről készült egyetlen hosszú beállítással, amely csökkenthetné a rémületet, és talán növelhetné a csata nemességét. A közeli felvételek olyan hatással vagy »indexikus gonosz varázslattal« bírnak, amely nagyban különbözik a játékfilmekben színre vitt haláltól [...]” (Nichols, 2001: 39).

⁶ Jó példát nyújthatnak erre az utóbbi évtizedek bűnügyi sorozataiban elszaporodó, digitális animációval készített „rekonstrukciók”, amelyek a kiterített hullárról leolvasott nyomokat (hamis) flashbackben állítják össze történetté. A *Dr. Csont*, a *CSI-helyszínelők* stb. sorozatokban a holttesten végzett nyomrögzítés a holttestet adattárolóként tételezi, amelyből a film adatokat a „fantasztikus” (azaz imaginárius) animációival képes kinyerni – a nyomok bevésődésének vizuális „adataival” együtt. A kérdéshez: vö. Gollowitzer, 2010.

⁷ Mivel a létviszony a fényképen abban a formában nem tehető analízis tárgyává, ahogy a hatalmi viszonyok (az ábrázolás mechanikájában) és a képrészek közötti viszonyok (az ábrázolt szegmensei közötti kapcsolatokban).

A kortárs emberjogi filmekben a civil lakosság elleni embertelen támadások következményét, civilek tetemeit mutató felvételek e filmek leghangsúlyosabb és érzelmileg leginkább megterhelő részei. Valamennyi esetben a nézőre gyakorolt zsigeri hatás („amely nagyban különbözik a játékfilmekben színre vitt halál” kiváltotta hatástól) automatikusan átfordul „leckévé”, argumentummá. A huszadik századi és a mai legközismertebb fotók jelentős része ilyen: a holokauszt áldozatait mutató nyitott tömegsírok; a szomáliai puffadt hasú kisfiú, aki mellett dögkeselyűk állnak; vagy a partra sodort halott szíriai kisfiú képe. Ezek a felvételek mind botrányosak, elemi indulatot kiváltók, amelyek mellett nem lehet elmenni.

Érdekes, hogy ugyanerre a hatásra építettek a televíziózásban is, amikor híradókban – még mielőtt ezt törvényben szabályozták volna – például baleseti helyszíneken mutatták az erőszakos halál áldozatainak nem eltakart képeit. A halál botránya valamennyi esetben a fotográfia botránya is, amennyiben a halált úgy diszkurziválja, vagyis teszi a megemlékezés tárgyává, hogy a láthatóvá tett testet egyben elszakítja a névben összegyűjtött emlékezettől – úgy ruhazza fel arccal,⁸ hogy a rögzítés révén azzal azonosítja, azzal teszi egyenlővé, ami belőle látszik. Nem (ember)társunk holttestét látjuk ekkor, hanem az áldozatot, amelyet nem feláldoztak, hanem megsemmisítettek. Nem a meghalás ténye a megbocsáthatatlan, hanem hogy a hatalomgyakorlás egyetlen felületévé a (halott) test válik, amelyet az élethez egyedül a látható testisége és annak elpusztulása fűz.

Jól megvilágítja ezt a tényállást egy nagy hatást kiváltott dokumentumfilm, Georges Franju filmje, *A vadállatok vére* (*La sang du bête*, 1949). Franju képsorai a vágóhídról, amelyet a párizsi külváros szinte szürreális képeivel ütköztet, ugyanúgy a hiszterizált történelem képei, amely – mivel nem emberekről van szó – még inkább olvashatóvá teszi azt a mélységes ambivalenciát, amely a láthatóság technikai reprodukcióját a technika Ge-Stell-jéhez fűzi. Heidegger technikaértelmezése középpontjában a „Ge-stell” (áll-vány) fogalma áll, amellyel arra utal, hogy a technika lényege szerint rendelkezésre állítást jelent (Heidegger, 1994); a technika a világot anyaga szerint állítja rendelkezésre. A technika azt jelenti, hogy a világot rendelkezésre állítjuk: a folyót a gáthoz tereljük, hogy energiát nyerjünk ki a víztömeg mozgásából, sorozáskor az embereket állományba vesszük, egy jelfogó egy frekvenciasávot „vesz állományba”, hogy abból jeleket nyerjen ki.

Ugyanígy, a fotó a látható világot veszi állományba, annak anyaga szerint. A vágóhídon az állatok húsát vesszük állományba; az állatok lebunkózása, jólétünk alapja pedig ennek

⁸ Itt arról a lényegi különbségről van szó, ami az ilyen holttest-reprezentációkat elválasztja az „arcszerűség” lévinasi fogalmától.

folyamata és következménye. Ez az ipari folyamat, amely szükségképpen halálipar, az élet egyetlen és kizárólagos értelmének ezt, az ipar saját állományába való, anyaga szerinti beletorkollást tekinti. Mivel a létező létezése lényegének a létezéstől való megfosztást teszi meg, felmutatása nem válthat ki mást, csak iszonyt, és látványa nem lehet más, csak bűnjel. Mivel a fotográfia maga is technikai természetű (a visszavert fénysugarakat veszi állományba), a pillanatot rögzíti, annak anyaga szerint – a fotográfia az időt állítja rendelkezésre azáltal, hogy a pillanatot kivonja belőle.

Bill Nichols egy egészen más diskurzusban „viktimizációnak” nevezi bizonyos dokumentumfilmek eljárását, amely „az áldozatokat egy médium célpontjaiként reprezentálja; mindez továbbfolytatja az eredeti aktus viktimizációját” (Bill Nichols, 2001: 76-78). Az ilyen felvételek (ennek szélsőséges példája Franju mélységesen ambivalens képei a vágóhídról, kontrasztba állítva a párizsi külváros sokszor szürreális képeivel) freudi értelemben véve hisztérikusak és hiszterizálók. Ambivalenciájuk abban nyilvánul meg, hogy egyszerre töltenek be védelmi funkciót (közismert, hogy mennyire fontos, hogy konfliktuszónákban jelen legyenek fotóriporterek, akiknek gyakran a pusztta jelenléte és a felvételkészítés lehetősége védi a kiszolgáltatottakat a végletes gonosztettektől), és tehetik célpontokká az áldozatokat (ahogy a konfliktuszónákban készült felvételeket nemcsak a hírfogyasztó közönség, hanem az adott konfliktus résztvevői is szorgosan tanulmányozzák – manapság egyre inkább arcfelismerő szoftverek teszik ezt). Mivel a holttestek, különösen az erőszakos halál áldozatainak fotografikus rögzítése nem pusztán ábrázolja az erőszak áldozatát, hanem rögzíti, kimerevíti és a látás célpontjaiként kiszolgáltatja, ezért fenntartja, állandósítja azok „állományba vételét”. Innen is következik az akár perverznek is mondható ambivalencia, ami az áldozat és a holttest fotózásához kapcsolódik: egyrészt a legőszintébb humanizmus hathatja át, például a jogvédő dokumentumfilmekben, másrészt az a szadista kéjvágy, amelyet például Cseke Eszter és S. Takács András: *A halál fotósa (On the spot: diktátorok gyermekei)* című dokumentumfilmjében a vörös khmerek börtönében az áldozatokról fotókat készítő Nhem Ein esete demonstrál.

A dokumentumfilm legfőképpen a holttest valóságáról képes tanúskodni; a háborús dokumentumfilmek, híradós anyagok az elpusztult ember és állat testét vagy éppen a halál beálltát rögzítik, és ezáltal „állományba veszik”. Informálnak a halál fizikai beálltának lezajlásáról, és – különösen az erőszakos halálról készült felvételek – a testet a hatalomgyakorlás jelévé és tárgyává alakítják. A rögzítésre irányuló törekvés radikálisan megszakítja a felvételkészítés kapcsolatát a saját halál titkával.

Éppen ezért különösen izgalmasak azok a dokumentumfilmek, amelyek számot vetnek a technikai képrögzítés ontológiai meghatározottságaival, és alternatív megoldásokon

gondolkodnak, hogy elkerüljék a technika tárgyiasítását, és azzal próbálkoznak, hogy a halál tanúsíthatatlan eseményéről tanúskodjanak. A dokumentumfilm történetében az ilyen kísérleteknek olyan meghatározó jelentőségű filmek törtek utat, mint Alain Resnais *Nuit et brouillard* (*Sötétség és köd*, 1956) és Claude Lanzmann *Shoah* című filmje (1985); mindkét film a holokauszt kérdéséhez kapcsolódik, és úttörő jelentőségűek a film és az emlékezeti kultúra viszonyát illetően.

A képrögzítés technikai feltételeinek átalakulásával a digitális korban és a közösségi médiák korában potenciálisan mindenki képeket és videókat készíthet és oszthat meg önmagáról, a megosztott felvételek elérhetősége túllép a szoros értelemben vett ismeretségi körön. A digitális médiumok elterjedésével privát és nyilvános közötti megkülönböztetés eltolódott (elég arra gondolni, ahogy a videóchat beemeli a privát életteret a nyilvánosság terébe). A nem politikai és történelmi jelentőségű, privát események átalakítása filmes (azaz nyilvános) megnyilvánulássá, a hétköznapi vizuális kultúra kommunikabilitásának felismerése igazából jóval a digitális kultúra előtt megjelent. Magyar viszonylatban Bódy Gábor *Privát történelme* (1978) volt az első olyan film, amely a hétköznapi életvilágról készült amatőr felvételek egybeszerkesztéséből készített filmet (a Bódy által kezdeményezett hagyománynak aztán Forgács Péter *Privát Magyarország* című filmsorozata lesz az örököse). A privát életvilágokról készült felvételek funkcióeltolódása azonban belátható módon nem csillapította a technikai médiumok sokkját; a technikai képek használatának funkcionális eltolódása egyben nem enyhítette a szembesülés ínségét a halál tanúsíthatatlan eseményével. Éppen ezért számítanak kifejezetten izgalmasnak és (nem csak magyar viszonylatok között) úttörő jelentőségűnek az olyan filmes vállalkozások, amelyek a halál kérdését nem a holttest reprezentálhatóságának morális és episztemológiai paradigmája szerint tematizálják.

Fliegauf Benedek *Csillogása* (2008), valamint Gaal Ilona és Wizner Balázs *Végstádiuma* (2020) eltérő utat választanak ahhoz, hogy elkerüljék a technikai apparátus lényegéhez tartozó „viktimizációt”. Fliegauf filmje riportfilm Nádas Péterrel, Geszelyi Nagy Judittal és Dobronay Lászlóval, akik halálközeli élményükről, pontosabban a klinikai halál tapasztalatáról beszélnek, és arról, hogy az hogyan épült be életükbe. Fliegauf filmje filmszerűtlen, noha nem teljesen abban az értelemben, ahogy a „filmszerűtlenség” fogalmát Victor Burgin (Burgin, 2012) kidolgozta. A *Csillogás* „filmszerűtlensége” a vizuális információk módszeres redukcióját jelenti. A felvételek semleges, fekete háttér előtt készültek, rögzített kamerapozícióból, semlegesen bevilágított arcokról; ugyanígy, nincs nondiegetikus zene, vágóképek, kontextuális jelzések, irányító kérdések stb. A film teljes egészében három „beszélő fejet” rögzít, és kizár mindent, ami a legminimálisabban is elvonná a figyelmet a beszédről. A film teljes

lecsupaszítása arcokra és a beszédre érdekes módon kifejezetten drámai hatású, ahol a téma technikai rögzíthetőségének és imitációjának elutasítása korrelál azzal, hogy a film a beszédet és a kimondást teszi meg a „saját halál” paradox tanúsíthatósága egyetlen érvényes médiumának.

4.

Fliegauf Benedek filmjének elszánt minimalizmusával szemben a *Végstádium* nem tüntet eszközei redukciójával (vagy éppen azok kiterjesztésével), ugyanakkor nagyon sok óvintézkedést tesz, amellyel kivédi, hogy a feldolgozott témát a „viktimizáció” felől olvassuk.

A film egy végstádiumban levő rákos férfi, Herczeg Tamás utolsó napjairól szól. Tamás a Magyar Hospice Alapítvány budapesti intézményében várja a halált. A hospice-szolgálat nem a halál megelőzését vagy megakadályozását célozza, hanem a gyógyíthatatlan betegek szenvedésének enyhítését és emberséges végigkalauzolásukat a halálukhoz vezető úton. A film betekintést nyújt Tamás utolsó három napjába, az intézmény működésébe, valamint családjá és ismerősi köre megemlékezéseibe. Gaal Ilona, a film egyik rendezője maga is a Magyar Hospice Alapítvány önkéntese. Noha a film kifejezetten Tamásról és családjáról szól, a filmben felsejlik az a segítő és érzékeny közeg, amely biztosítja Tamás haldoklásának kereteit.

A film nem lezajlásának sorrendjében idézi meg Tamás haldoklásának körülményeit, és nem is az emberi szenvedésbe szeretne „betekintést” nyújtani (amit, talán cinikusan, „szervedéspornónak” szoktak nevezni). A téma e kétirányú lehatárolása együtt jár egy bizonyos játékfilmes olvasási mód felfüggesztésével. Egyrészt a film lemond a dramatizáló bemutatásról – amikor nézőként „benne vagyunk az események sűrűjében”, vagyis valami lezajlását elsősorban aktualitáshorizontja felől értjük meg –, másrészt szinte csak utalásszerűen jelzi a haldoklás fizikai lezajlását és az azzal járó szenvedést. A bemutatás rendjéből kifolyólag a néző számára az események (a halálnak való kitettség) kimenete nem kétséges, és a film nem próbálja *animálni* a haldokló test szenvedését, felszítva bennünk, nézőkben az imaginárius azonosulás igényét. Így a néző nem a (szervedő) „hős” szerepéhez kerül közel, hanem a tanú pozíciójához, aki harmadik félként nem résztvevője (még ha imagináriusan is) az eseményeknek, hanem ellenjegyzői és megerősítői, ami történt.

A film egy szinte groteszk, de legalábbis köznapi szituációval indul: megérkezik a szemeteskocsi a gyászoló család pásztói otthonához; az apját gyászoló lány megbeszéli a kukással, hogy mikor vigye el a sítet a kert sarkából. Ezután Tamás felesége és a lánya megmutatják a műhelyt, ahol a műtete után dolgozott; hogy mi maradt félbe, a különös

zárszerkezetet, amit az ajtóra fabrikált („Ez az apu-féle zár. Mindig kitalált ilyeneket.”); bevezetnek a lakásba, amely tele van az emlékeivel. Ezután az előhang után következik a film tulajdonképpeni témáját felvezető jelenet, amelyet a Hospice házban rögzítenek. Tamás az „elengedésről” beszél: hogyan kezdte el felkészíteni a feleségét azokra az időkre, amikor már nem lesz vele, és hogyan kezdte el ő maga is elengedni azokat a „kintlévőségeit”, amelyek az élethez fűzik:

„... ez az elengedési rendszer, amit én kigondoltam, ez, ahogy fogy az energiám, ahogy megy ki belőlem az élet tulajdonképpen (ezt én konkrétan érzem), úgy ez az elengedés nem egy nehéz dolog.”

A két jelenet közötti kapcsolat pontosan mutatja a film egészére jellemző szerkesztési gyakorlatot, amelyet pontos név híján nevezünk „keresztöltésnek”: nemcsak helyszínek és szereplők váltakoznak, hanem az idősíkok is, ahol a fordulópontot a halál pillanata jelöli. Az idősíkok közötti átjárhatóságot (keresztöltést) az teremti meg, hogy a film fókuszába Tamás és családja időérzékelése kerül, ahogy azt a halál eminens végpontja meghatározza.

A bevezető jeleneteket követően váltakozva követjük Tamás tárgyilagos beszámolóit, valamint a családtagok kórházi látogatásait, a temetés utáni megemlékezést az életeseeményeinek anekdotikus felidézésével és közös fényképnézegetésekkel, valamint a családtagok beszámolóit, reflexióit („apunak kijött a jó oldala a halál közelségétől”). Tamás interjúszituációkban elmondja, hogyan diagnosztizáltak nála vastagbélrákot; beszél a várakozásról a vizsgálatok és kezelések előtt, hogyan kezdte el műhelyét építeni Pásztón, dolgozott egy bizonyos munkarend szerint; érezte, hogy elszigetelődik betegsége következtében Budapesten, hogyan adta át a vállalkozás irányítását a családjának, miért és hogyan döntött amellett, hogy az otthoni kezelés helyett a Hospice házban éli le végnapjait. A lányai a saját perspektívájukból felidézik a Tamás említette helyzeteket (Szent Imre kórház, munka, életvitel Pásztón, az őutána következő élet tervezése).

A film előrehaladtával így a néző is a Tamás közelgő (és lezajlott) halálát egyre inkább képes temporalitásában érzékelni: mint amely fájdalmas várakozásként, a jövőhöz való előrefutásként, elengedésként, visszatekintésként, felidézésként, vagy éppen tréfaaként (amikor például elkezdnek hülyéskedni Tamás ötletével, hogyan és mi célból kellene az étterme falát egy helyütt átvágni) az idő kiterjedéseként adódik, amelyet a halál pillanata fókuszál. Ennyiben pedig kommunikatív esemény is, pontosabban annak mintegy előzetes feltétele: Tamás halála

emlékezetet létesít – a szociális kapcsolatoknak nem lenne kötőanyaguk a közösség tagjainak végessége nélkül.

A halálnak ez a temporális kiterjedtsége (mint előzetesség-horizont), fókuszáltsága és kiélezettsége (a felkészülés ideje) találkozik az idő másik aspektusával, az események irányíthatatlanságának tapasztalatával. Tamás nagy nehézségek árán tud enni; arról beszél, hogyan üvöltöznek kórusban a szobatársával, hangján, mozgásán, akaratlan jelzésein látszik, időnként mennyire koncentrálnia kell, hogy a legegyszerűbb mozdulatokat irányítsa. A kiszolgáltatottságnak ez a tapasztalata végül is már az általa kidolgozott „elengedési rendszerben” benne van (például a Hospice házba való bevonulásra vonatkozó döntésben): hogy az „elengedés” egyben önmaga „átengedése”, átadása is uralhatatlan testi-biológiai folyamatoknak.

A film végén erre válasz az a külső felvétel, amikor az épület ablakán keresztül, távolból, némán látjuk a betegágy fölé hajoló női családtagokat.



(Gaal Ilona – Wizner Balázs: *Végstádium*. 2020)

Mintha egy vonatablakból látnánk az eseményeket; a bemutatási módban kétségtelenül van valami festői (ami a film operatőrének, Szandtner Dánielnek a munkáját dicséri). Talán éppen azért, mert a felvételen nemcsak emberek és események (nem) látszanak, hanem legalább

annyira a néző tőlük való távolsága. Kísérjük az eseményeket, de nem vagyunk benne. Ez a szó szerinti elválasztottság és eltávolodottság, amely egyszerre bennfoglalja (távrolól követjük a családtagokat), és ki is zárja a nézőt (a kamera nem ugyanabban a vizuális és akusztikai térben van), tekinthető a film egyfajta viszontválaszának a szenvedés és a bánat jelzéseire. Ezt közönségesen tapintatnak szoktuk nevezni.

A következő felvételen Tamás halotti bizonyítványát állítják ki. Különös, hogy ez a felvétel funkcionálisan azt a szerepet tölti be, amit a jeleneten belül az ellenbeállítás szokott betölteni: értelmezi és megmagyarázza a korábbi beállítást (a beállítás-ellenbeállítás esetében, hogy kihez társítható egy korábbi nézőpont). A halotti bizonyítvány kitöltésének látványa megmagyarázza, hogy mi az, aminek tanúi voltunk az ablakon keresztül filmezett jelenetben: Tamás haláltusájának.

Voltaképpen egy lehetetlen feladatot oldottak így meg a filmkészítők. Úgy voltak jelen, azaz „rögzítették” Tamás átlépését a halál küszöbén, hogy ami rögzítésre került, az csupán utalás, amelynek értelme később, a rákövetkező beállításból válik világossá. Az esemény rögzítése nem az aktancialitást (a résztvevők cselekvőségét) veszi állományba. A felvétel alapján nem rekonstruálhatjuk még csak hozzávetőleges pontossággal sem a lezajlás részleteit: ki hol állt, hogyan mozgott, mit csinált, hogyan nézett ki stb. A felvétel alapján, amely csak utólagosan bizonyul a halál beállta rögzítésének, nem reprodukálhatjuk szuverén módon, hogy „mi történt valójában”.

A film mint reprodukciós médium, amely a téridőből vesz mintát („minden egyes képkocka egy megtörtént pillanat sziluettje, halotti maszkja” [Bódy, 2006: 105])⁹ itt a kétszeres eltávolítás okán (egyrészt a néző és a szereplők vizuális és akusztikai terének szétválása okán, másrészt hogy csak utólagosan, a következő beállítás felől érthetjük meg, hogy mit láttunk és voltaképpen miről maradtunk le) tulajdonképpen lemond arról, hogy a meghalás abszolút egyszerűségét reprodukálni próbálja. Nem állítja be szabadon ismételőnek a meghalást, mint amely fölött a rögzítő technikai apparátus, a látásunk és következőképp mi magunk rendelkezhetünk. Hiába látjuk egy rövid jelenet erejéig az ablak fülkájén keresztül a hozzátartozók ágy fölé hajolását, a következő nagyobb jelenet ténylegesen kiegészíti mindazt,

⁹ Érdekes, hogy ami Bódy tanulmányának korában még éles szembenállásnak, fordulatnak tűnt, amely „átformálta századunk arculatát” („A fordulat lényege pedig abban az elemi tényben rejlik, hogy a reprodukált kép az objektummal közvetlen, anyagi kötöttségben jön létre, szemben a képalkotás eddig adott formáival, a rajzzal, a festménnyel, a plasztikával és a szóval.” Bódy, 2006: 105), az a digitális képalkotás korában már jóval viszonylagosabb, ha nagyon akarjuk, elmosódottabb határvonalnak tűnik. E határvonal kérdése később e tanulmány gondolatmenetében is szerepet játszik.

amit ebből a két összekapcsolt jelenetből vagy jelenetrészből (ablakos jelenet – halotti bizonyítvány kiállítása) megtudunk.

Az utolsó előtti jelenetben Tamás egyik lánya, Gyöngyi beszél a kamerának a Hospice ház folyosóján, feltehetően nem sokkal a halál beállta után. Már összeszedetten, közvetlenül és lehetőségeihez mérten visszafogottan meséli el, hogyan tapasztalta meg apja haláltusáját: mintha sejtették volna, hogy akkor jön el a pillanat, és bent maradtak; hogy vette Tamás a levegőt, és hogy már nem kapaszkodott többé; hogy kimaradt a légzése; és meghalt.

A beszámoló révén másodjára veszünk részt Tamás halálában. Gyöngyi beszámolója végül is konkrétabb és részletesebb, mint a tapintatos vizuális beszámoló. A néző az ő tanúságtételét látja, pozíciója a tanú tanújéé. Kiemelendő, hogy a néző Gyöngyi tanúskodását tanúsítja, de ez fordítva is igaz, vagyis Gyöngyi beszéde a nézőt is megerősíti abban, amit látott az épületen kívülről vett beállításban. Arról számol be, amit nem tudunk (amit nem láttunk, mert nem voltunk vele egy térben), és amit a film utólag tár fel előttünk – miközben tanúi voltunk. Magyarán a film a szereplő és a néző pozíciója közötti kölcsönösségre épít: a néző ugyanúgy megerősítésre szorul, ahogy a képen szereplő is mindig kiszolgáltatott a rá irányuló tekintetnek. A szereplő Gyöngyi és a néző is (másodlagos) tanú, a film ezeket a tanúsítások is keresztöltéssel összekapcsolja. Ahogy nemcsak Tamás halála, hanem a hozzátartozók gyásza is a film témája, úgy Gyöngyi beszámolója önmagában is emlékezetes. Tamás halála „kitágul”, emléktérré válik, amely magába foglalja, egybegyűjti az összekapcsolódó tanúságtételek sorát. És mivel ezek összefüggnek és összekapcsolódnak, egyikük sem kerül abszolút kitüntetett pozícióba. A halál a filmben Tamás titkává alakul, amely felé a tanúskodások gravitálnak.

A tapintat, a filmkészítők tapintata, hogy nem akarták a halál kérdését a holttest valóságával összemosni, első körben úgy jelentkezik, mint nem tudás vagy inkább mint bizonytalanság – mint a halál pillanatának fekete lyuka, amelyről nem lehet *első kézből* információt szerezni. Ami megismerhető, az a biológiai folyamat, nem a benne lét. A tapintat révén előáll a halál titka, amely a néző és Tamás lányának tanúsításaként a halált visszfényében és temporális elmozdulásában mutatja. Tamás halála ebben a *communió*ban, közössé tevő megosztásban mutatkozik meg, amelybe másodlagos tanúként léphetünk be – azáltal, hogy lemondunk az abszolút egyszerinek látványként történő reprodukciójáról, illetve annak hamis illúziójáról.

Tamás halála ez a saját tér, amely csak azért osztható meg, mert nem léphetünk bele, csak visszatérhetünk hozzá, anélkül, hogy el-sajátítanánk. Gyöngyi tanúskodásának a filmbeli hangsúlyos pozíciója – ez a film egyik leghangsúlyosabb jelenete – ugyanakkor nem a rögzítésé. Amit elmond, az nem úgy hat, mint – mondjuk – amikor egy jól sikerült krimiben fény derül valamilyen „titokra”, azaz események egy újabb és plauzibilis rendjére, ami a nézőt

felvillanyozza. A film korábbi részeiben is beszámolókat láthatunk, amelyek mind-mind Tamásról és eljövendő vagy már lezajlott haláláról számolnak be – azaz amelyek valami előzetesen ismertről tanúskodnak. Ennek a jelenetnek (Gyöngyi vallomásának) azért van a film egészében relatíve kitüntetett szerepe, mert a film sajátos kompozíciós rendje révén a néző maga is a (másodlagos) tanú szerepébe kerül. De a tanúsítás egyik esetben sem a titoknak mint „leleplezendőnek” az értelmét aktivizálja, miszerint az (a „titok”) feloldható egy új tudásrendben. A titok nem információ. Tamás titka, amiről a lányai és ismerősei tanúskodnak, a halálának saját helye, amely körül összegyűlnek, amely közösségbe gyűjti őket (ahogy arra a kommunikáció etimológiai gyöke is utal). A halál a mondható és tapasztalható közötti szétválasztó határ, ami a tapasztalhatót a szóhoz mint valami kiegészíthetőhöz és lezárulatlanhoz köti.

A film ugyanakkor nem ezzel a jelenettel ér véget, noha itt akár véget is érhetne. Ebben az esetben nagyon közel kerülne a *Fliegauf*-riportfilm minimalista poétikájához, amely tüntetőleg távol tartja magától a halál megérezkítését. A *Végstádium* egy merész lépéssel továbbmegy.¹⁰ Az utolsó felvételen Herczeg Tamás holttestét látjuk felravatalozva, összecsucott kézzel, Holbein *Kiterített Jézus*-szerű beállításban, mellén egy virággal.



(Gaal Ilona – Wizner Balázs: *Végstádium*. 2020)

¹⁰ Említésre érdemes, hogy hasonló folyamat figyelhető meg például a Holokauszt-reprezentációkban is, amelyekben szintén megfigyelhető egyfajta elmozdulás a „kifejezhetetlen” negatív ontológiája felől egyfajta új materialitás felé.

A kép lassan kivilágosodik. Ahogy a kép kifehéredik, csak a hangsúlyos kontúrok maradnak, majd azok is feloldódnak a háttér fehérijében, a virágfej színe kihangsúlyozódik, előtérbe kerül, és digitális rajzként fennmarad a kétdimenzióssá váló grafikai térben. Ahogy észlelhetővé válik a fotografikus tér áttünése grafikai térbe, elkezdődik a végefőcím- zene.

Meglepő a zárlat hatása – talán van benne valami megrázó –, hogy rezonálni tudunk a zenei sáv elégikus boldogságára, és hogy ez nem tűnik kegyeletsértőnek. Ez biztosan nem csak a zárlat vizuális struktúrájából következik, mivel az mintegy kondenzálja azt, ahogy a szereplők, Tamás, a családja és az ismerősei, valamint a film a halál kérdéséhez viszonyultak a korábbi részekben. A filmben megőrződik Tamás halálának saját tere, amitől méltósága lesz nemcsak a halálának, hanem a félbeszakadt életének is. És mivel a film úgy képes megmutatni valami „hétköznapi”, hogy azt nem csomagolja szenzációként, viszont ennek ellenére megőrzi annak abszolút egyszerűségét, kétségtelenül van benne valami példaszerű is.

A filmhez kapcsolódó promóciós beszélgetéseken az alkotóktól megkérdezték, hogy azt szándékolták-e megmutatni, hogyan kell meghalni. A rendezők, Gaal Iлона és Wizner Balázs udvariasan, de határozottan elutasították ezt a felvetést. Ugyanis – azt gondolom – a film példaszerűsége pont abból következik, hogy nem életvezetési (vagy „halálvezetési”) tanácsokat osztogat, és nem silányítja a kérdést technikává, ami éppen azt rádírozná ki az egészből, ami a lényegét adja, nevezetesen visszavonhatatlan egyszerűségét, amihez a titok módján kapcsolódhatunk.

Az utolsó beállítás megmutatja a halál megfellebbezhetetlen korporealitását. A Holbein-beállítás szűk képkivágata lezárja a teret mint megnyílást. Ez egyben a fotográfia tere, amely – mint a bevezetőben mondtam – a holttest valóságáról árulkodik, és annak sokszerű feltárulása. A beállítás nem hagy kibúvót a tekintet számára. Ahogy a fotografikus kép lassan átfordul grafikus (és digitális) térbe, az talán felfogható „megszépítésként”, „esztétizálásként”, „megbékélésként”, „kiengesztelésként” (amit németül *Versöhnung*nak mondanak), noha azt gondolom, hogy e beállítás elsődleges ereje nem ebből táplálkozik, és hogy egy ilyen irányú olvasatot a film korábbi részei kevésbé támogatnak. Sokkal inkább a fotografikus tér sajátos „mutációjával” vagy „kiterjedésével”¹¹ van dolgunk, ahogy a fotografikus rögzítés

¹¹ A kifejezéssel Rosalind Krauss esszéjének, „A szobrászat kiterjesztett terének” emlékezetes fogalomhasználatára utalok, valamint arra, ahogy tanulmányában D. N. Rodowick, felidézve George Bakernek a Krauss-esszét parafrázáló címét („Photography’s Expanded Field”), a fotográfia kortárs „kiterjesztését” értelmezi. Rodowick szerint „George Baker kiterjesztette Krauss érvelését, megjegyezve, hogy »bárhová nézünk manapság a kortárs művészet világában, a fényképészeti tárgy válságban lévő objektumnak tűnik, vagy legalábbis komoly átalakuláson megy át.« [Baker, 2005: 121]. Ezt a helyzetet azonban kevésbé a technológia vezérli – ahogy például

kontaminálódik olyan vonásokkal, amelyekkel korábban élesen szembenállóként gondolták. Ez a fotográfia adaptálódása az emlékezés kulturális gyakorlataihoz, amely lehetővé teszi, hogy az általa kiváltott sokk ne kizárólag tárgyiasításként és „viktimizációként” hathasson, hanem emlékjelként, amely magában őrzi a halál korporealitásának titkát.

IRODALOM

- BARTHES, R (1985): *Világoskamra*. (ford.: Ferch Magda) Budapest, Európa.
- BAZIN, A. (2002): A fénykép ontológiája. (ford.: Baróti Dezső) In: ANDRÉ BAZIN: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 16-23.
- BÓDY G. (2006): Hol a „valóság”? In: ZALÁN VINCE (szerk.): BÓDY GÁBOR: *Egybegyűjtöttfilmművészeti írások*. Budapest, Akadémiai, 105-111.
- BURGIN, V. (2012): Interactive Cinema and the Uncinematic. In: KOCH, G., PANTENBURG, V., ROTHÖHLER, S. (szerk.): *Screen dynamics: mapping the borders of cinema*. Wien, Österreichisches Filmmuseum: SYNEMA – Gesellschaft für Film und Medien (FilmmuseumSynemaPublikationen, 15. kötet), 93-107.
- FERENCZ-FLATZ, C. (2021): Tíz tétel a videóchat realitásáról. Egy fenomenológiai leírás. (ford.: Gyenge Zsolt) *Apertúra* 2021. tél. <https://www.apertura.hu/2021/tel/ferencz-flatz-tiz-tetel-a-videochat-realitasarol-egy-fenomenologiai-leiras/>. DOI: 10.31176/apertura.2021.16.2.2
- GOLLOWITZER D. D. (2010): Kép és szubjektum. A CSI: Helyszínelők című televíziós sorozat a narratológia tükrében. *Apertúra* 2010. tél. <https://www.apertura.hu/2010/tel/gollowitzer-kep-es-szubjektum-a-csi-helyszinelok-cimu-televizios-sorozat-a-narratologiai-tukreben/>.
- HEIDEGGER, M. (1994): Kérdés a technika nyomán. (ford.: Geréby György) In: TILLMANN J. A.: (szerk.): *A későújkor józansága*. II. kötet. Budapest, Göncöl, 111-133.
- NICHOLS, B. (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001.
- RODOWICK, D. N. (2021): Virtuális jelenlét a térben. (ford.: Borbíró Aletta és Török Ervin) *Apertúra* 2021. tél. <https://www.apertura.hu/2021/tel/rodowick-virtualis-jelenlet-a-terben/> DOI: 10.31176/apertura.2021.16.2.1.

a digitális média felváltja az analógot –, mint inkább a médiumok és a mediális gyakorlatok értésmódjában beálló mélyreható kulturális és fogalmi átalakulás, valamint azok művészeti és kulturális használata.” (Rodowick, 2021)

SOBCHACK, V. (2021): „Én, engem és magam”: A *home movie* kísérteties hatásáról. (ford.: Simor Kamilla) *Apertúra* 2021. tél. <https://www.apertura.hu/2021/tel/sobchack-en-engem-es-magam-a-home-movie-kiserteties-hatasarol/> DOI: 10.31176/apertura.2021.16.2.7.

Szerző:

Dr. Török Ervin

filmteoretikus, oktató

Szegedi Tudományegyetem

Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék

et51ma@yahoo.com