



Mózes Gergely: A múlt reanimációja – Valóság, fikció és az archív anyagok hibriditása a dokumentumfilmben

- 2025. 09. 03.

Bevezető

A kreatívan átdolgozott archív fotók és mozgóképfelvételek használata a dokumentumfilm műfaji területén akár folyamatosan változó filmnyelvként is értelmezhető, amely nyelv közvetítésével az alkotó nem pusztán elmeséli, de mintegy újrateremti az egykori eseményeket. Írásomban a történetfeldolgozás különböző példáin és koncepcióin keresztül az alkotó és a dokumentumfilm viszonyát vizsgálom az archív anyagokhoz vagy éppen azok hiányához, illetve magukhoz a történelmi tényekhez. Megváltozhat-e az archív fotó jelentése a dokumentumfilmes reprezentációtól? A tanulmányomat rövid fogalommeghatározással kezdem, az archív anyag jelentésétől a fotó önmagában való értelmezéséig, melynek utána egy populáris, valamint kevésbé populáris dokumentumfilmes példát elemzek. Ken Burns *The Civil War* (1990) című dokumentumsorozatában a fotókon belüli kameramozgás narratíváját elemzem a jóval később készült, és témájában is eltérő Radu Jude *The Dead Nation* (2017) című dokumentum esszéjével együtt, ahol az asszociatív jelentésbővülés példáit láthatjuk a fotók és az azoktól eltérő narratív tartalom tekintetében.

Az archív és a fotó jelentése a dokumentumfilmben

Az archív fényképek és mozgóképek fel- és bedolgozásának módszerei elsősorban a dokumentumfilm alkotójának koncepciójától függenek, hiszen a rendező az adott anyagot a készülő alkotás stílusához, üzenetéhez igazítja az elképzelt hatás elérése érdekében. A dokumentumfilm fogalmának definiálása szinte minden esetben az alkotó valósághoz való

viszonyulásáról szól, így ha konkretizálni szeretnénk, célszerűbbnek tartom tisztázni, egyáltalán kit nevezhetünk dokumentumfilm-készítőnek? Almási Tamás meghatározása szerint a dokumentumfilmek alkotója *„saját magán keresztül átszűri, átértelmezi, újraformálja a megfigyelt, rögzítésre kerülő cselekményt, változást, eseményt. Éppen ezért a dokumentumfilm alkotójának erkölcsi tartása, felkészültsége és tehetsége határozza meg a film igazságát és hitelességét – amelyek egyben a műfaj kereteit is jelentik.”* (Almási 2005: 7.)

Tehát a valóságban végbemenő, vagy éppen a már megtörtént cselekmény “újraformálása” a műfaji keretek között, ezeket a kereteket pedig az alkotó képességei, szándékai határozzák meg.

A dokumentumfilm alkotójának értelmezése mellett szükség van a fotográfia, azon belül maga a fotó jelentésének önmagában való értelmezésére is. Roland Barthes a *The Photographic Message*-ben azt a különleges, egzisztenciális köteléket vizsgálja, amely a fényképet a tárgyhoz köti: *„Gyakran mondják, hogy a festők találták fel a fényképezést [...]. Én azt mondom: nem, hanem a vegyészek voltak. Az „Ez történt akkor és ott” elnevezés ugyanis csak azon a napon és pillanatban volt lehetséges, amikor egy tudományos körülmény (az ezüsthalogének fényérzékenységének felfedezése) lehetővé tette a többféleképpen megvilágított tárgy által kibocsátott fénysugarak visszanyerését és közvetlen kinyomtatását.”* (Barthes 1977: 80.) Tehát amit mi látunk az adott fotón, azt a létezésének abban a megörökített pillanatában látjuk, amikor az a tárgy/ember térben és időben ott létezett. Természetesen nem állítom, hogy létezik kőbe véssett igazság a fotó vagy akár a mozgókép kapcsán a hitelességet tekintve. Éppen ellenkezőleg: A fotó azonnal megváltozik, amint kontextualizálják. Tekintettel arra, hogy egy fénykép ritkán jelenik meg „önmagában” a dokumentumfilmben, gyakorlatilag mindig valamilyen fokú jelentéssel van megterhelve, amely hozzákapcsolódott. Ez nem teszi a megörökített eseményt irrelevánssá vagy hamissá; a jelentése megmarad, bár további jelentésrétegek boríthatják. Következésképpen a fénykép alkotója

bizonyosan hitelesít egy eseményt, de a filmes alkotó később átértelmezheti azt.

Írásomban a fotón túl az archív kifejezést is rendszeresen használom, így nem maradhat ki a fogalommeghatározásból az sem, hogy egyáltalán mit értek az archív, mint fogalom alatt? A meghatározáshoz Jamie Baron teoretikus jellemzését veszem alapul, aki pontosan megnevezi, mit ért az archív anyag kifejezésen: *„nem csak a hivatalos archívumban őrzött, előszelektált, jóváhagyást nyert anyagok minősülnek ma már archívnek, hanem minden más felvétel is, amelyet a nézői tekintet archívként kezel – mint a jelenhez képes lezárt múlt egy szeletét.”* (Baron 2014: 13.) Tehát e szabadabb értelmezésben a közel s távol múltunkhoz tartozó talált vagy feltárt képanyagokat mind archív anyagként azonosíthatja a néző, a jellege nincs helyekhez, azaz archívumokhoz, múzeumukhoz kötve.

Az archív fotók szerepváltozása Ken Burns sorozatában

Az archív fotókon belüli kameramozgás és a narráció találkozására filmtörténeti szempontból kihagyhatatlan példa Ken Burns amerikai polgárháborút feldolgozó *The Civil War* című dokumentumsorozata is, ami jóval több, mint ismeretterjesztő tévés produkció, mert a történet a minimalista bemutatás ellenére a gazdag és rendkívül igényes narráció jóvoltából kifejezetten személyessé válik, és ezt a hatást erősítik a polgárháborút átélő család beszámolói, amelyek a művet karakterközpontúvá emelik. Burns több ezer archív polgárháborús fotón, festményen és újságkivágáson belül emel ki részleteket finoman zoomolva és mozogva, követve a hangsávban hallott narrációt a kilenc részes sorozatban.

Szinte a teljes játékidő alatt archív fotókat látunk, az illusztráció pedig egészen visszafogott: csupán a különböző háborús emlékhelyeken hagyott szobrok, ágyúk, zászlók sziluettjeit látjuk a naplementében. Az alkotó narrációjából érzékelhető őszinte kapcsolata és érdeklődése választott témájával, az érdeklődés pedig ragadós: a tizenhárom órás dokumentumanyag Burns elbeszélésének köszönhetően egy percig sem

válk vontatottá. A képeken belüli kameramozgást imitáló ráközelítések a digitalizációnak köszönhetően részei a legtöbb amatőr, okostelefonos képfeldolgozó vágóprogramnak is, de a szoftverek világban először Ken Burns-effektus néven jelent meg 2003-ban, és azóta is része az Apple Imovie és IPhoto programjainak. (Hölzl 2010: 105.) Működési elve Ingrid Hölzl összefoglalásában „*az analóg fotótechnika digitálisan megmozgatva*”, vagyis az állóképek mozgatása rostrum kamera segítségével. (Hölzl 2010:106.) Gyakorlati példaként a fényképet, ami egy mozgatható asztalon fekszik, az asztallal együtt elhúzzák a kamera előtt, miközben maga a kamera ráközelít a kép egy adott részletére, egyfajta zoom és mozgás jön létre egyszerre, mindez a hangsávon hallott narráció értelméhez igazítva, így teljesítve ki a komplett dramaturgiai filmélményt.

Maga a Ken Burns-effektus manapság már technikai értelemben nem jelent radikálisan új megjelenési módot archív fényképek esetében, a módszer elterjedtsége révén a televíziós ismeretterjesztő filmekből és a történelmi dokumentumfilmből jól ismert, az archív fotókat lassú kameramozgással bemutató filmkészítői hagyomány digitális változatainak egyike lett. Míg a *The Civil War* esetében a kameramozgás idejének és irányának dramaturgiai funkciója volt, addig a szoftveres effekt már tisztán véletlenszerű effektusként adaptálódott a nagyközönség, avagy a felhasználók számára, hiszen lehetővé teszi a pusztán pár egérekattintással animált diavetítések, házimozik készítését. Az egykori történelmi dokumentumfilmes kontextusban még jelentéssel teli, különleges és meglepő effektusok így mára szinte közhelyessé, és főleg kiszámíthatóvá váltak a különböző konzervzenékre automatikusan generálódó sztereotíp manifesztációknak köszönhetően.

A *The Civil War*-t az évek során ugyan számtalan kritika érte, de nem a kreatív archívhasználat, az effekt vagy a képek digitális újrafeldolgozása miatt, hanem az alkotó aktuálpolitikai magyarázata miatt, ami a polgárháború kitörésének közvetlen okait firtatta. Burns a hangsúlyt kevésbé helyezte a rabszolgaság fontosságára vagy éppen valós borzalmaira, helyette a kemény küzdelmekről, valamint a hazafias és

férfias katonákról, a romantikus szerelemről és veszteségről szóló szívbe markoló történetekre koncentrált, a kritikus Hillel Italie szerint a sorozat kifejezetten egy közönségréteget célzott meg: a fehér embereket (Italie 2017). Persze kivételes ellenpélda, amikor az első epizód kilencedik percében a történész Barbara Fields – akit ma a gender és rasszizmus témakör egyik legjelentősebb tudósaként ismernek el – egyértelműen kijelentette, hogy a rabszolgaság volt a polgárháború elsődleges oka. *„A Polgárháború nemzetünk történelmének egyik legvéresebb időszaka, ami az emberi méltóságról, az emberi szabadságról szól”* – érvelt a sorozat első perceiben.

Az archív képek narratívája kilenc részen át robog az észak-dél közötti kiegyezés felé. A záró epizódban a megbékélés szívbe markoló jeleneteit láthatjuk azokon az 1913-ból és 1938-ból származó fotókon és szemcsés filmfelvételeken, amelyek szürke és kék egyenruhás egykori ellenségek ötvenedik illetve hetvenötödik évfordulós találkozáját örökítették meg Gettysburgban. A felvételeken korabeli egyenruháikat újra viselő idős uniós és konföderációs katonák ölelik egymást, nevetnek és kezet fognak azon a csatatéren, ahol egy emberöltővel azelőtt még egymás ellen harcoltak. Robert Rosenstone történész a jelenetek kapcsán említi, hogy a nézők a valóságértelmezés szempontjából általában a műfajból adódóan is jobban bíznak a dokumentumfilmekben, mint a játékfilmekben, de ez a *„bizalom téves formája”*. Rosenstone azt állítja, hogy a játékfilmekhez hasonlóan a dokumentumfilmek is dramatizálnak jeleneteket, és bizonyos történetmesélési konvenciókat kényszerítenek ki – gyakran olyan narratívát építenek fel, amely konfliktussal kezdődik és megoldással végződik. A hollywoodi filmtől eltérően azonban a dokumentumfilm azt sugallja, hogy *„amit a képernyőn látunk, az valamilyen módon közvetlenül tükrözi a múltban történeteket”*. (Rosenstone 2012:80) Erre a nézői jelenségre Jeremy Stoddard professzor már a tanulmánya címében is használja a *“History Channel Effect”*-kifejezést, ami azt sugallja, hogy *„a dokumentumfilmekben látott tényállításokat és cselekményeket a nézők ugyanolyan hitelességi fokon kezelik mint az elsődleges történelmi forrásokat.”* (Stoddard 2010:80) A gyakorlatban ezt valóban alátámasztja,

hogy Ken Burns sorozatát Amerika szerte több mint három évtizede tanítják elsődleges forrásként az iskolákban (Levin 2010:13).

A burns-i alkotói narratívát és az archív anyag kezelését tehát tekinthetjük az azóta klasszikussá vált televíziós történelmi ismeretterjesztő sorozatok előfutárának, de maga a dokumentumsorozat sosem maradt a tanári asztalok fiókjaiban: a digitalizációs változásoknak köszönhetően 2002-ben a teljes sorozatot remasterelték, hiszen időközben a film színjavításának, videóra transzformálásának technológiája jelentősen javult, a rohamosan változó számítástechnikai újítások mellett. A remasterelt változatban sikerült eltávolítani az eredeti képekbe ágyazódott port és az idővel folyamatosan rárakódott szennyeződések nagy részét is, így maguk az archívok színesebbé, "tisztábbá" váltak a digitálisan felújított változaton (Barnes 2015).

Archív fotók jelentésbővülése a *The Dead Nation*-ben

Ahogy az a fogalommeghatározásra használt első fejezetben említettem, a fénykép ritkán jelenik meg „önmagában” a dokumentumfilmben, és szinte mindig valamilyen fokú jelentéssel van megterhelve. A jelentése is megmarad, bár további jelentésrétegek boríthatják, következésképpen a fénykép alkotója bizonyosan hitelesít egy eseményt, de a filmes alkotó később átértelmezheti azt. Erre talán a legkézenfekvőbb példa a romániai rendező, Radu Jude munkája, aki a *The Dead Nation* című dokumentum-esszéjének a hangsávjában csak kontextusában egyező, de cselekményszinten a talált képeken, fotókon mutatottaktól eltérő dolgokról mesél. Ez egyfajta kísérleti alkotói narratíva, ami alapjaiban eltér a fentebb ismertetett klasszikus Ken Burns irányvonalától.

A teljes játékidő alatt a rendező szülőföldjéről, Romániából származó archív fotókat látunk esszéisztikus összeállításban az 1937-től 1945-ig tartó viharos és véres időszakból. A fotók a mintegy 8600 fényképet tartalmazó, háború után megtalált ládából származnak, amelyeket az ország délekeleti sarkában fekvő Slobozia városában, egy korabeli fotóstúdióban készítettek. A képek készítője Costca Acsinte, aki saját

vállalkozásban nyitotta fotóstúdióját a kisvárosban 1930-ban „Foto Splendid Acscinte” néven.(Reznik 2014) A stúdió kuncsftjai főleg a környéken lakó emberek voltak, akik hétköznapi ruhájukban pózolnak, sőt, a gazdálkodók gyakran a nagyra becsült haszonállataik társaságában mutatkoznak, vagy éppen a besorozottak feszítenek katonai egyenruhában. A korszellem is megmutatkozik, leginkább a film plakátjának is tekinthető családi fotón, ahol az emberek között egy kislány Hitlert köszöntő karlendítéssel üdvözlö a kép készítőjét.

A fotók a *The Civil War*hoz hasonlóan itt is restauráltak, de Radu Jude válogatása a kincsesládányi képből felkavaró és lenyűgöző is egyben. Az üveglapon rögzült monokróm portrékon látható arcok részletgazdag tisztasága kontrasztban van a képek szélén látható roncsolódással, és a történelmi idők alatti elhasználódás egyéb nyomaival. A képeket egyenletes tempóban látjuk egymás után, mialatt hangban a narratíva gerincét, az akkor Bukarestben élő Emil Dorian nevű zsidó orvos *The Quality of Witness* című angolra fordított és a háború után kiadott naplóját halljuk (a rendező maga olvassa fel a filmben), kiegészítve korabeli rádióadásokkal, sajtóhírekkel és zenékkal. Az animációs dokumentumfilmekben megszokott, és a Forgách Péter-féle kísérletekben is látható, hogy a performatív részek a vizualításban rejlenek, ám Jude esetében többször is a vizualítás hiánya adja a performatívítást: Dorian szövegének különösen felkavaró szakaszaiban Jude olyan fényképeket mutat, amelyek már-már absztrakt módon roncsolódtak, amikor a zsidó emberek elgázosításáról beszél, képek helyett a szakadatlan feketeség közjátékát láthatjuk.

A zsidó orvos néhol hátborzongató narrációját a korabeli rádióadások, propagandaszövegek és zsibongó hazafias himnuszok kiegészítik vagy éppen ellenpontozzák, miközben a narratívában Románia folyamatosan csúszik bele a nácizmus szakadékába. A hangban hallott borzalmak főleg a napló tartalmából erednek, és végig erős kontrasztban állnak azzal, amit a kisvárosban készült családi képeken, portékon látunk, de a látvány a hallott propagandaszövegekkel is éles ellentétben áll. Ahogyan a film halad, Dorian naplója egyre több szörnyűségről számol be, kezdve a zsidók

kiszorításától szakmáikból, iskoláikból és végül otthonaikból, a hírhedt sárga csillag felekerülésétől a valóságos utcai erőszakig: az embereket benzinivásra kényszerítették, keresztet vágtak a hátukba miközben nyelvüket is kivágták. A "békebeli" képek a hallottakkal párhuzamosan futnak, ugyanabba az évbe és évszakba helyeznek bennünket, a film mégsem válik egyetlen ponton sem hatásvadásszá. A borzalmakat nem látjuk, "csak" halljuk, így pedig azok még ijesztőbbek, még valóságosabbak.

A legfelkavaróbb talán, amikor Dorian kötelezőként említi a „római tisztelgés” bevezetését, és bizony a fotókon hirtelen kitárt karral látunk férfiakat, nőket és gyerekeket, akik többnyire jókedvűek – hétköznapi vidéki emberek, akik egy fénykép luxusával kényeztetik magukat –, és szinte mindegyikük egyenesen a fényképezőgépbe néz. Így kapcsolódik össze a tekintetünk az övékével, hosszú évtizedekkel később. Ez a kontaktus különös érzést válthat ki a nézőkből, hiszen a képek szereplői büszkén húzzák ki magukat és tisztelegnek egyenruhájukban, pózolnak nagyra becsült teheneikkel, vagy éppen bundában feszítenek a festett havas háttér előtt a fotós műtermében, miközben zsidó szomszédait az akkori rendszer – s talán ők maguk is – pusztító könyörtelenséggel üldözi odakint.

A képek néha üdítően komikusak is: a karcsú nő, aki egy fiatal fiút tart fordított alapállásban balett- pózban, vagy egy csapat fiatal férfi hamis fehér álszakállal. A képek szinte minden esetben önmagukban is elképesztőek, s amikor Dorian naplójának adott részlete túl komoly, vagy túlságosan megrázó ahhoz, hogy ironikus kontraszt alakulhasson ki hang és kép között, Jude olyan fotókat is használ, amelyek sérüléseik következtében gyönyörű absztrakcióvá válnak, ezzel a néző figyelmét a szavakra és az általuk közvetített borzalmakra koncentrálja. A teljes film lehetne a történelem többdimenziós pillanatképe is: A hangsáv szinte végig intenzíven költői vagy éppen ellentmondásos házasságban működik együtt a talált archív fotókkal, olyan módon rendezve őket, hogy a néző szemében többféle értelmezést is nyerjenek.

Konklúzió

A *The Civil War* és a *The Dead Nation* korszakalkotó példái az egyedi alkotói látásmódnak és az archív anyagok kreatív feldolgozásának, valamint a kísérleti történetmesélésnek. Jude nem von le nagy, meghatározó következtetéseket, nem utal olyan erősen ok és okozatra, ahogyan Burns, és nincs végső felvonása, vagy játékfilmes csavarja sem alkotásának. Az utolsó kép egy havas táj, ami a fotó készítőjének csupán annyit is jelenthet, amit a kép bemutat, a narrációban azonban a háborús bűnösök kivégzését halljuk, így az értelmezés szimbolikus: A vég, és az azt követő üresség. Ugyanakkor ha a telet látjuk, akkor ott a tavasz, a megújulás ígérete is, persze esetünkben már csak a moziból kijövet asszociálhatunk erre. Ken Burns sorozata hiánypótló és informatív, narratívája korszakalkotó, és érthető módon része is az amerikai történelemóráknak mind a mai napig. A stílusában, történetmesélésben, és archív használatában alapjaiban is eltérő stílusú *The Dead Nation* hasonlóan lehetne része az európai történelemtanításnak, a filmtörténetnek pedig világszerte.

Szakirodalom

Almási Tamás (2005). *Ahogy én látom (26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm készítésben)* DLA pályamunka, Színház és Filmművészeti Egyetem, Budapest Elérhető:

https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/almasi_tamas_dolgozat.pdf

Eugene Reznik (2014). *Romanian Ghosts: The Race to Save a Hauntingly Beautiful Photo Archive*, Time.com. Retrieved January 13, 2017. Elérhető: [Romanian Ghosts: The Race to Save a Hauntingly Beautiful Photo Archive](#)

Hillel Italie (2017). *Debate over Ken Burns Civil War doc continues over decades*, In: The Spokesman Review, New York Elérhető:

<https://www.spokesman.com/stories/2017/nov/04/debate-over-ken-burns-civil-war-doc-continues-over/> (saját fordítás)

Ingrid Hözl (2010). *Moving Stills: Images That are no Longer Immobile, Photographies*, Routledge, London (saját fordítás)

Jamie Baron (2014) *Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge (Trencsényi Klára fordítása In.: Trencsényi Klára (2023). *Régmúlt történetek –*

Fiatal narartívák -Emlékek őrei és más filmre vitt családtörténetek, Doktori értekezés,
Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest)

Roland Barthes (1977). *The Photographic Message*, In: Stephen Heath (ed), **Image-Music-Text**, Fontana Press, London (saját fordítás)

Jamie Baron (2014) *Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*.
Routledge (Trencsényi Klára fordítása In.: Trencsényi Klára (2023). *Régmúlt történetek –
Fiatal narartívák -Emlékek őrei és más filmre vitt családtörténetek*, Doktori értekezés,
Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest)

Jeremy D. Stoddard (2010). *The History Channel Effect* In: Phi Delta Kappan 91, no. 4. Sage
Journals (saját fordítás)

Ken Burns (1990). *The Civil War*, amerikai dokumentumfilm sorozat

Kevin M. Levin (2010). *Using Ken Burns's „The Civil War” in the Classroom* In: The History
Teacher Vol. 44, No. 1 Published By: Society for History Education, Elérhető:[Vol. 44, No. 1
\(November 2010\)](#)

Paul Barnes (2015). *Restoring the Film*, In: PBS.org, Elérhető:
[:https://www.pbs.org/kenburns/the-civil-war/restoring-the-film](https://www.pbs.org/kenburns/the-civil-war/restoring-the-film)

Radu Jude (2017). *The Dead Nation*, román dokumentumfilm 83 min.

Robert A. Rosenstone (2012). *History on Film/Film on History*, 2nd ed. New York: Pearson.
(saját fordítás)

Megjegyzés: Megjelent a Bábel című kötetben is: Nagy Dániel szerk.: Bábel. Bolyai Műhely
Alapítvány, Budapest, 2024. Letölthető itt: [https://bom.hu/wp-
content/uploads/2024/08/Babel-Esszemcia-XIX-online.pdf](https://bom.hu/wp-content/uploads/2024/08/Babel-Esszemcia-XIX-online.pdf)

Nincs hozzászólás!

Your Email address will not be published.

Email*

- Save my name, email, and website in this browser for the next time I comment.

Hozzászólás küldése

This site uses Akismet to reduce spam. [Learn how your comment data is processed.](#)

© 2025 e-nyelvmagazin.hu. All rights reserved.