

Catherine Russell

**B e v e z e t é s   a z   a r c h i v o l ó g i á b a \*** 

„A nyelv félreérthetetlenül világossá tette, hogy az emlékezet a múlt megismerésének nem eszköze, hanem inkább médiuma.”  
(Walter Benjamin)<sup>a</sup>

A kortárs médiakultúrában a történelem lefilmezett részeiből folytonosan új film- és videóanyagokat állítanak össze a történelmi emlékezet új audiovizuális konstrukcióit létrehozva. A digitális média ezt a gyakorlatot a *found footage* és a kompilált filmek hagyományára építkezve virágoztatta fel. Az új technológiák az archívumok státuszát is megváltoztatták, zárt intézményekből nyitott tereké előléptetve őket, jelentős hatást gyakorolva ezzel az archívumi gyakorlatok esztétikájára és politikájára. Az archivológia egy Walter Benjamin kultúraelméletéből származtatott kritikai módszer, amely értékes eszközöket nyújt a képi adattárat újramegalkotó, újrahajósító és újra-konfiguráló gyakorlatok jelentőségének megragadásához. Ezzel párhuzamosan az archivológus filmkészítés kortárs gyakorlatai<sup>b</sup> nyilvánvalóan Benjamin örökségének értelmezését is segítik. Vajon a filmnyelv egy új kifejezőmódjával állunk szemben? Mit üzen nekünk, és hogyan olvashatjuk kritikusan és termékenyen? Ezek azok a kérdések, amelyeket az archivológia feltesz, és amelyekkel jelen könyv foglalkozik.

Az archivológia szót eredetileg Joel Katz találta ki 1991-ben, részben válaszként a *Dal Polo all'Equatore* (A sarkvidéktől az egyenlítőig, Yervant Gianikian – Angela Ricci Lucchi, 1987) bemutatására, amely az egyik első, nyíltan filmarchívumok anyagaiból dolgozó kísérleti film

volt.<sup>1</sup> Katz a kifejezéssel azokra a módokra utalt, ahogyan a filmkészítők felhasználják az archívumokat, és a saját szabályaik szerint játszanak velük. Az 1990-es évek elejére Rick Prelinger „efemer” filmeket tartalmazó archívuma már rámutatott, hogy az audiovizuális giccs gazdag forrása lehet az amerikai kultúrtörténet újragondolásának és újraalkotásának. Mind az olasz páros, mind Prelinger továbbvitték és kiterjesztették archivológus filmkészítési gyakorlataikat, számtalan más film- és videóművésszel egyetemben, akik az audiovizuális töredékekben rejlő lehetőségeket kutatták, hogy új módokat találjanak a máskülönben elfeledett és mellőzött történelmekhez való hozzáférésére és azok keretezésére – valamint arra, hogy ezeket a történelmeket a mából nézve is relevánssá tegyék.

Etimológiailag az *archivológia* archívumok kutatását is jelentheti, a görög „-lógia” toldalék azonban valójában bizonyosfajta közlésmódra utal – a filmkészítés gyakorlatára alkalmazva a szó a képi archívumok nyelvként való használatát takarja. Az „archeológia” szó konnotációi továbbá a feltámasztott filmtöredékekbe elkerülhetetlenül beleíródott kultúrtörténet irányába is mutatnak. A különböző filmnyersanyagok használata, a szemcsézettség és a médium történetének egyéb lenyomatai gyakran tetten érhetőek az archivológus filmek képein, amivel ebbe a gyakorlatba egyfajta anyagosság íródik bele; ugyanilyen

\*A fordítás alapja: Russell, Catherine: Introduction to Archiveology. In: *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham – London: Duke University Press, 2018. pp. 11–34.

a. Benjamin, Walter: Excavation and Memory. In: Jennings, Michael W. – Eiland, Howard – Smith, Gary (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 2: 1927–1934*. (trans. Rodney Livingstone et. al.) Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1999. p. 576. [Benjaminnek ezt a rövid, magyarul eddig nem olvasható írását Andorka György fordításában Russell szövege után függeléként közöljük. – A szerk.]

b. A Russell által használt „archival film practice” kifejezést „archivológus filmkészítési gyakorlat”-ként fordítjuk, hogy jelezzük ezeknek a filmkészítési módoknak és az archívumtól, mint helytől való függetlenségét. [– A szerk.]

1 Katz, Joel: From Archive to Archiveology. *Cinematograph* (1991) no. 4. pp. 96–103.

gyakran azonban a képet digitális effektusok változtathatják meg, és elfedhetik mind eredeti „hordozó” anyagát, mind indexikus kapcsolatát egy eredendő valósággal. Mindazonáltal a film- és médiaművészek a filmet egyre inkább archivumi nyelvvé változtatják, amellyel hozzásegítenek, hogy a filmtörténetre mint történelmi tapasztalatokra gazdag rálátást nyújtó forrásra tekinthessünk. Ahogyan Thomas Elsaesser írja, ha az utómunka „alapértelmezés” válik, az „megváltoztatja a filmmédiaum belső logikáját és ontológiáját.” Elsaesser a képalkotás új módját többek között a „természeti erőforrások kinyeréséhez” hasonlítja. Kitétele, miszerint „a kisajátítás etikája egészen új dimenziót nyer”, olyan téma, amelyhez Benjamin kultúrpolitikája értékes sorvezetőt nyújthat.<sup>2</sup>

Az archivológia szó emellett az archívumok tanulmányozásának kontextusában is használható, a kifejezés pedig fel is szokott bukkanni Derrida és Foucault munkásságára vonatkozóan, akik természetesen hatalmas mértékben járultak hozzá az archívumok szociális gyakorlatként való megértéséhez.<sup>3</sup> A Derrida-féle „archívum kínzó vágya” testesül meg abban, ahogyan az archivologikus filmkészítési gyakorlatok éppen az archívum ellen dolgoznak azzal, hogy széttördelik, lerombolják és tönkreteszik a forrásanyag narratív szövetét. A halálösztön állandóan működésben van azon filmekben, amelyek történeti élvezetek és tapasztalatok romjaira épülnek, és azokat a remedializáció formájában ismétlésnek vetik alá. Az archivológia kifejezés időnként Foucault-val kapcsolatban is felbukkan, aki számára az archívum a tudás archeológiájának helyszínét és minden diszkurzív gyakorlat alapját

jelenti.<sup>4</sup> Foucault felfogása „az idő szegélyét” megképző archívumról<sup>5</sup> alapvető a médiaarchivológia hatásai és annak történeti valóságosságát illető diszkontinuus hatásai tekintetében.

A huszonegyedik század elejére az archívumok építészete, társadalmi szerepe és politikája radikálisan megváltozott az intézményes „letelepítést” (*domiciliation*) célzó eredeti koncepciójukhoz képest. A film- és médiaarchivisták feladata, hogy a filmtörténetet hozzáférhetővé és továbbadhatóvá tegyék; a filmeket „felújításuk” és megőrzésük végett gyakran digitális technikák segítségével más médiumokba alakítják át, megkérdőjelezve ezzel a hitelesség, a médiaspecifikusság és az eredetiség tradicionálisan az archívumokhoz kötődő elvárásait.<sup>5</sup> A kapukat őrző „arkhónok”, új személyiségeket és formákat öltve, nyilvánvalóan ma is léteznek, mint a jogtulajdonos vagy a fizetőfal – digitális eszközök segítségével azonban a kapuk jó része könnyedén kikerülhető.<sup>6</sup> Jelen könyv nem elsősorban a film- és médiaarchívumok új kihívásaival, platformjaival és tevékenységeivel foglalkozik, de szükségszerűen kitér azokra a vonatkozásokra, hogyan változott meg az archiválás folyamata, és olvadt bele sok szempontból a kreatív művészeti gyakorlatokba. Ha egyszer mi sem teszünk mást saját számítógépes fájljaink kezelése során, mint hogy egyfolytában archiválunk, akkor az archívum és magángyűjtemény közötti publikus/privát különbségtétel is eltűnni látszik. A digitális fordulat azonban csupán újabb állomása egy folyamatnak, amelyet Sven Spieker a modernitás sajátságának tart. Az archívum az avantgárd szemszögéből nézve egy olyan transzformációs folyamat

2 Elsaesser, Thomas: *The Ethics of Appropriation. Found Footage between Archive and Internet. Found Footage Magazine* (October 2015) no. 1. pp. 30–37.

3 2009-ben jelent meg egy német nyelvű antológia, amely többek között Derrida és Foucault, továbbá számos más irodalom- és művészetelméleti, mint Boris Groys, Benjamin Buchloh és Paul Ricoeur szövegeit tartalmazza. Ld.: Ebeling, Knut – Günzel, Stephan (eds.): *Archivologie: Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2009.

4 Huffer, Lynne: *Mad for Foucault: Rethinking the Foundations of Queer Theory*. New York: Columbia University Press, 2009. p. 177. c. cf. Foucault, Michel: *A tudás archeológiája*. (trans. Perczel István) Budapest: Atlantisz, 2001. pp. 169–170. [– A ford.]

5 A filmmegőrzés digitális átalakulását kitűnően tárgyaló források többek között Prelinger, Rick: *Points of Origin: Discovering Ourselves through Access. Moving Image* 9 (2009) no. 2. pp. 164–175.; Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.; valamint a *Cinema Futures* című dokumentumfilm (Michael Palm, 2016).

d. A „letelepítés” és az „arkhón” kifejezések a bekezdésben Derrida szövegére tett utalások, cf. Archive Fever. A Freudian Impression. (trans. Eric Prenowitz) *Diacritics* 25 (Summer 1995) no. 2. pp. 9–63. kül. pp. 9–10. [Magyarul cf. Derrida, Jacques: *Az Archívum kínzó vágya. Freud impresszió*. (trans. Lénárt Tamás) In: Derrida, Jacques – Ernst, Wolfgang: *Az Archívum kínzó vágya – Archívumok morajlása*. Budapest: Kijárat, 2008. pp. 7–104. kül. p. 14.] [– A ford.]

helye, amely a szemetet kultúrává képes változtatni. Az állításnak azonban az ellenkezője is igaz – azaz „ha az archívumnak mindent be kell gyűjtenie, mert a jövőben egyszer majd bármely tárgy hasznosnak bizonyulhat, akkor rövid úton megadja magát a káosznak és az entrópiának”.<sup>6</sup>

Spieker elemzése a különböző, magukat a bürokratikus intézményekkel és kódokkal szemben megfogalmazó művészeti gyakorlatokról Paula Amad az „ellenarchívumról” írt monográfiájában is visszhangzik, amely hasonló állításokat tesz a huszadik század elején felbukkanó filmarchívumokkal kapcsolatban.<sup>7</sup> A fotografikus felvétel totalizáló képességében megtestesülő teljes körű tudás álma, továbbá a „hétköznapi” belefoglalása a rögzített történelembe (a hulladék) valódi kihívást jelentett a történetírás módszere számára. A film esetében az archívumok többé már nem az eredet kérdéséről szólnak. A dokumentumok olyan reprezentációk, amelyek titkok saját hálózataival rendelkeznek, és ez mindig is túlsúlyban lesz látszólagos, bizonyítékként értett jelentésükkel szemben. Ahogyan arra Foucault megtanított minket, az archívumra nem szabad pusztán a tudás forrásaként tekintenünk, hanem fel kell ismernünk benne azon hatalmi és társadalmi viszonyok kulcsfontosságú helyszínét is, amelyek a tudás feltételeit biztosítják.

Benjamin értelmezésének alapját az archívum építési helyszíneként való felfogása jelentette. Hasonlóan Henri Bergsonhoz és Siegfried Kracauerhez, az archívum Benjamin számára mindig is az emlékezés és a felejtés állapota körül forog. A kamera lényegileg megváltoztatta az emberi emlékezet szerepét, éppen azáltal, hogy egyfajta archívum-má változtatta. Benjamin maga sosem élt olyan neologiz-mussal, mint az „archivológia”, de vitán felül felsejlik egy 1932-ből származó írástörredékben, amelynek a *Kiásvni és emlékezni* címet adta. Ebben a törredékben Benjamin azt veti fel, hogy az emlékezet maga is egyfajta médium lehet. Az emlékezést egy régészeti folyamathoz hasonlítja, ahol a „legnagyobb jutalom” a jelen és a múlt közötti kapcsolat fel-állítás. „Egy jó régészeti beszámoló – írja – leírást ad azok-

ról a rétegekről is, amelyeken először keresztül kellett törni.” Azt is írja, hogy a „tárgy maga,” amely „felfedi régóta keresett titkait,” olyan képeket produkál, amelyek „megfosztva minden korábbi asszociációtól, kincsként pihennek későbbi meglátásaink józan helyiségeiben”.<sup>8</sup> Az emlékezet Benjamin számára csak annyiban „médium”, amennyiben megélik; és éppen az élmény ezen ismételt felkeltése az, amit a mozgókép képes véghez vinni.

Követve Benjamin historiográfiájának szellemét, meg-lehetősen tudatosan vetitek kortárs kulturális probléma-felvetéseket a *Kiásvni és emlékezni* c. szövegbe, hogy azt a jelen számára hasznossá és relevánssá tegyem. Benjamin számos kulcsfogalma kerül elő az archivologikus filmkés-zítési gyakorlatok tárgyalása során, köztük a dialektikus kép és az optikai tudattalan; ezenfelül a *Passzázatok* számos karaktere is visszatér, mint például a gyűjtő és a rongy-szedő. A következő oldalakon Benjamin kultúraelmé-letének számos oldalára, köztük a nyelvet és az allegóriát illető elméletére igyekszem „fényt vetni”, az audiovizuális rekombináció és a médiaarcheológia kortárs témáinak tükrében.

## Az élő archívum

Benjamin az allegorikus képre vonatkozó elméletét álta-lában egyfajta modern barokk kontextusában értelmez-ték, de a kortárs archivologikus filmkészítési gyakorlatok világosan mutatják, hogy a kisajátított képek nyelve élő nyelv. Habár az archívum kétségkívül gyakran ihlet egy-fajta melankolikus érzékenységet, az olyan filmek, mint az *A Maelstrom* (Forgács Péter, 1997) a múlt romjai közt fel-lelhető újfajta jelentésekre és történelmekre ébresztenek rá. Forgács mozgóképművész, aki egyben az Európában a huszadik század közepső évtizedeiben készült családi amatőrfilmek gyűjtője és archivistája is; munkássága bá-mulatba ejtő betekintést nyújt a totalitárius rezsimekben élő családok mindennapjaiba.<sup>9</sup> Jan Verwoert épp ezen

6 Spieker, Sven: *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008. p. xiii.

7 Amad, Paula: *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*. New York: Columbia University Press, 2010.

8 Benjamin: *Excavation and Memory*.

9 Nichols, Bill – Renov, Michael (eds.): *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.



A Maelstrom

aspektus mentén írt a kisajátítás új művészeti formáiról. Verwoert szerint a hidegháború utáni korszak a domináns történelmi narratívák által korábban láthatatlanná tett, párhuzamos történelmek felbukkanását hozta el. A késő 1970-es években, írja Verwoert, „a halott történelmi idő összefagyott rögei [...] a művészi kisajátítás tárgyaivá váltak.”<sup>10</sup> A modern történelem mintha csak megállt volna, és valóban ez a nyomasztó mondanivaló húzódott amögött az apokaliptikus életérzés mögött, amelyet az 1960-as években olyan filmkészítők közvetítettek, mint például Bruce Conner.

Az 1990-es évek óta azonban a kisajátított kép Verwoert szerint többé már nem tekinthető halottnak, hanem immáron az élőkhöz szól. Állítása szerint a kritikai diskurzusban megfigyelhető volt egyfajta elmozdulás „a nyelvi jel esetleges és konstruált jellegétől a nyelv performativitása megértésének vágya felé.”<sup>11</sup> Verwoert, Derridát idézve, amellet érvel, hogy a kisajátított tárgy vagy nyelv vissza tud és vissza is fog beszélni, ellenállva az őt újra birtokba

venni kívánó gyűjtő vágyának. A képi adattárban pihe-nő felfejtetlen történelmek és modernitások így ebben az értelemben gyakorló filmkészítőkre várnak, hogy visszahozzák őket az életbe, és beszélni engedjék őket. Bár Verwoert az archivologikus művészeti gyakorlatokat általában tárgyalja, mindez a mozgóképre különösen igaznak tűnik. A fent leírt változás nem elsősorban a hidegháború befejeződésével függhet össze (amelynek egyébként talán nincs is vége), mint inkább az új média és a digitális kultúra felemelkedésével, ami a képek globális forgalmát robbanásszerűen megnövelte.

Az archívumra építő művészetek posztmodern követő újragondolásai mögött jelentős részben az a felismerés áll, hogy a képek nem pusztán reprezentációi, hanem létrehozói a történelmi tapasztaltoknak. Emma Cocker például amellet érvel, hogy az archivologikus filmkészítési gyakorlatok „az emlékezet empatikus – sőt, akár ellenálló vagy ellenvéleményű – formáit, progresszív politikát” hívhatnak életre.<sup>12</sup> Cocker az „etikus birtokbavételt” az archi-

10 Verwoert, Jan: Apropos Appropriation: Why Stealing Images Today Feels Different. *Art and Research* 1 (2007) no. 2. <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>.

11 *ibid.*

12 Cocker, Emma: Ethical Possession: Borrowing from the Archives. In: Iain Robert Smith (ed.): *Cultural Borrowings: Appropriation, Reworking, Transformation*. Nottingham: Scope, 2009. pp. 92–110. loc. cit. p. 93.

vumból való kölcsönzés azon módjaként írja le, amikor az a jóvátétel és ellenállás diskurzusai számára történik. Hacsak valaki nem veszi véresen komolyan a szerzői jogi törvényeket, a kisajátításon egyfajta kölcsönvételt kell érteni, ami a történetírás és a jövő konceptualizálásának új gyakorlatait nyithatja meg.<sup>13</sup> Cocker „paradigmaváltása” specifikusan a film- és videóművészet lehetőségeiről szól, de a trend az egész művészeti világban látható. Hal Foster szövege az „archiváló készletéről” 2004-ben jelent meg, amikor a téma előtérbe került a vizuális művészetekben. Foster a kortárs archivológiai gyakorlatban egy „paranoid” komponenst ismer fel, és úgy írja le, mint a modern adminisztratív és bürokratikus muzeológia témáját jelentő archiválási készlet utópikus ambíciójának a „fonákját”. Az elmozdulás az „ásatási helyszínektől” az „építési helyszínek” felé Foster szerint egyúttal elmozdulást jelent attól a melankolikus kultúrától is, amely „a történetiben alig lát többet a traumatikusnál”.<sup>14</sup>

Benjamin számára a „kiásás” és „felépítés” közötti kapcsolat szintén kulcsfontosságú, amennyiben a múlt traumái (a barbarizmus története) a történeti gondolkodás alapjául szolgálhatnak. Módszerét a *Passzázásokban* úgy írja le, mint amellyel „átvíszi a montázs elvét a történelemben [...] [a] történelem konstrukcióját mint olyat megragadni.”<sup>15</sup> A képek, éppen mediált voltak, avagy „másodlagos természetük” révén,<sup>6</sup> egyedi bepillantást engednek a múltba. Okwui Enwezor magyarázata szerint a 2009-es Archive Fever kiállítás „a fotografikus lenyomat hűségén túlmutató, új képi és történeti tapasztalatok felé nyit”.<sup>16</sup> Más szavakkal, a kisajátításra építő művészet történeti értéke és jelentő-

sége nem a dokumentum indexikus tekintélyéből fakad, hanem a dokumentum mint kép és a kép mint dokumentum életéből.

Marc Glöde is megfigyelte, hogy az 1990 utáni *found-footage* filmkészítésben valamiféle alapvető változás állt be. Ebben az évben mutatták be Matthias Müller *Home Stories* (Otthoni történetek) című munkáját, amelyben Müller hollywoodi melodramákból származó jeleneteket gyűjtött egybe, amelyeket a német televízióból rögzített. Glöde a film megtekintésének élményét úgy írja le, mint ahol „egyszerre működik a hisztérikus nevetés, a legintenzívebb empátia, valamint a filmnézés egyfajta sebészeti módja”.<sup>17</sup> Olyan művészekhez hasonlóan, mint Stan Douglas, Christian Marclay, Monica Bonvicini és Douglas Gordon (és még sokan mások), Müller arra használja a talált felvételeket, hogy a filmet a gesztusok, érzéletek, érzelmek és élmények nyelveként segítsen jobban megérteni. Számos kortárs alkotás hatásmechanizmusának része, hogy a mozi magát archívumivá változtatják, felfedve a titkait, amelyek a szemünk előtt rejtőztek.

A halál, a romok és a veszteség az archivológia kitüntetett motívumai maradnak, különösen a celluloid és más, az idő vasfoga által megrongált médiumok helyreállítása kapcsán. És mégis, az új életre keltett felvételek, hangok és képek érzéki, megtapasztalható dimenzióikban vizuálisak, dinamikusak és nagyon is jelenvalóak lehetnek. Nem véletlen, hogy az archivológia előlépése és elterjedése párhuzamosan zajlott a mozi „halálával”, a film centenáriumával és a digitális fordulattal. Habár mindez rendkívül magától értetődőnek látszik, még előttünk áll, hogy

13 *ibid.* p. 92.

14 Foster, Hal: An Archival Impulse. *October* (Fall 2004) no. 110. pp. 3–22. loc. cit. p. 22.

15 *Passzázások* [N 2, 6], ld. Benjamin, Walter: *The Arcades Project*. (trans. Eiland, Howard – McLaughlin, Kevin) Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999. p. 461. [Magyarul: *A szirének hallgatása. Válogatott írások*. (trans. and ed. Szabó Csaba) Budapest: Osiris, 2001. p. 225.]

e. cf. Benjamin, Walter: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. (trans. Barlay László) In: *Kommentár és prófécia*. Budapest: Gondolat, 1969. pp. 301–334. kül. pp. 321–322. A szöveg újabb fordítása: A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában. (trans. Kurucz Andrea – Mélyi József) In: *AURA. A technikai reprodukálhatóság korszaka után*. (katalógus) Budapest: C3, 2003. [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) [– A ford.]

16 Enwezor, Okwui: Archive Fever: Photography between History and the Monument. In: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen: Steidl, 2009. pp. 11–50. loc. cit. p. 11.

17 Glöde, Marc: A Different Rediscovery of Something (Lost): The Dynamics of Found Footage Film after 1990. In: Bloemheugel, Marente – Fossati, Giovanna – Guldmond, Jaap (eds.): *Found Footage: Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. pp. 105–111. loc. cit. p. 106.

teljesen felmérjük az archivológia mint médiaművészet lehetőségeit. Ugyanabban az időben, amikor a filmtudományos diskurzusban előtérbe került a filmmegőrzés és a filmarchívumok kérdése, a médiaarcheológia a médiaelőállítás és -bemutató technológiával kapcsolatos, párhuzamos diskurzusa is felbukkant.

A könyvben tárgyalt filmkészítők gyakorta emelik ki és dolgoznak a celluloid romlásának nyomaival, pixillációval és a képek forrását jelentő médium más ismertetőjegyeivel, dialógust folytatva nem csupán a képi archívummal, de az őket létrehozó technológiákkal is. Számos filmkészítő hivatkozik saját munkásságára archeologikusként, filmjeik pedig annak bizonyítékai, hogy a médiaarcheológia nem szólhat pusztán a technológiáról és a „hardverről”, hanem számításba kell vennie a képeket és hangokat, a nézőket és az alkotókat is. Walter Benjamin médiaarcheológiát illető hozzájárulásával bővebben foglalkozunk a 3. fejezetben a gyűjtői gyakorlatok kapcsán. Benjamin történelemelméletét az idő és az emlékezet a fotográfia megjelenésének köszönhető rekonceptualizálása ihlette, és világosan látta, hogy a reprezentációs technológiák változásai hogyan vetettek mélyreható politikai és társadalmi következményekkel járó hullámokat.

Miközben a filmkészítők újfajta módokon hasznosítanak újra hangokat és képeket, a digitális korszakban a múzeumok és filmarchívumok szintén jelentős változásokon mennek keresztül. 2012-ben az amszterdami EYE filmmúzeum innovatív stratégiák sorával állt elő, hogy a filmkészítés gyakorlatát összefonja a filmfelújítással és -megőréssel.<sup>18</sup> Gustav Deutsch, Peter Delpeut, sok más alkotóhoz hasonlóan, arra kaptak felkérést, hogy új munkáikhoz a Holland Filmarchívumból származó filmtöredékeket használjanak fel; online, digitális platformokon keresztül pedig a széles közönség számára is lehetővé tették az archívum anyagaihoz való hozzáférést, és azok átdolgozására bátorítottak. Az archivisták tehát a filmkészítőkhöz fordulnak, hogy a filmarchívumot hozzáférhetővé tegyék és életre keltsék. Eközben médiaművészek, mint Christian Marclay a

*The Clock* (Az óra, 2010) és a *Video Quartet* (Videonégyes, 2006), valamint Rania Stephan a *The Three Disappearances of Soad Hosni* (Soad Hosni három eltűnése, 2011) című munkáikban a populáris kultúra archívumaiból merítenek, kihívást intézve a múzeumi gyakorlatokat történetileg vezérlő, a válogatás és az eredet kérdéseivel kapcsolatos konvenciók felé. Ezek a filmkészítők és múzeumok vagy galériák közötti viszonyok a mozgókép új szerepére mutatnak rá a filmre vett történelem és a film történetének átfarmálásában.

A kisajátítás posztmodern kritikája az elmúlt húsz évben a digitális korszak eljövételével lendületét veszítette, a *pastiche* pedig új érzéki és affektív értékre tett szert.<sup>19</sup> A távolság hiányának, ami a korábban használt anyag kölcsönvételével jár, lényeges csábító hatása lehet, ami a kultúrtörténetek érzéki benyomásait mozgásba hozva közelebb vihet minket a múlt tapasztalataihoz. Ez az, amiben az audiovizuális archívum alapvetően különbözik bármely más archiválási gyakorlattól. Többet képez az időbeliség, valamint többet a jelentés és az érzelmek terén, ezt pedig az archivológus filmkészítő feltérképezheti és felhasználhatja új történeti hatások érdekében. Mindezeket Walter Benjamin kritikai történelemszemléletén keresztül világossá válik az, ahogyan a képkultúra jellemzően rövidre zárja a történeti gondolkodást, de egyúttal saját visszavonásának az eszközeit is magában hordozza. A film- és médiaművészek kitüntetett helyzetben vannak, hogy megtalálják és felhasználják ezeket az eszközöket, amelyekkel kritikus történelemszemléletre ösztönöznek és történeti ráébredéseket indítanak be.

## Found footage, kompiláció, gyűjtemény

13

A *found footage* a kísérleti film egy válfajaként indult, az elmúlt húsz évben azonban a dokumentumfilm fontos típusává és a kiállítási gyakorlatok kulcselemévé lépett elő. A kompilációs filmkészítés eredete a filmhíradókban keresendő,<sup>20</sup> amelyek különböző forrásokból szár-

18 Fossati, Giovanna: Found Footage: Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms. In: *Found Footage: Cinema Exposed*. pp. 177–184.

19 Cocker: *Ethical Possession*. p. 95.

20 A kompilációs film történetének kitűnő áttekintéséhez ld. Leyda, Jay: *Film Beget Films*. New York: Hill and Wang, 1964.



The Great Flood

mazó mozgóképeket kombináltak, mindazonáltal sem a „found footage”, sem a „kompiláció” kifejezés nem tűnik igazán odaillőnek olyan munkák esetén, amelyek kritikai párbeszédbe lépnek az archívummal. Először is kevés filmkészítő bukkan rá forrásanyagára a pusztán véletlennek köszönhetően – ehelyett aktívan keresik azt fizikai és digitális archívumokban, azaz a filmjeik kutatómunka eredményei. Az újrahasznosított filmtörödékek nem a szemétből és a bolhapiacról (vagy nem kizárólag onnan) származnak, hanem az eBayről és hivatalos, állami fenntartású archívumokból is.

14

Másodsorban a filmkészítők egyre kevésbé filmnyersanyaggal, mint inkább olyan digitális fájlokkal dolgoznak, amelyek talán filmként kezdték pályafutásukat, de immáron bájtokban és pixelekben mérhetők, és így elsősorban digitális eszközök segítségével térképezhetőek fel. Ezeket a hangokat és képeket oly módon gyűjtik és állítják össze, hogy új perspektívákkal szolgáljanak a múlttól. Ez a munka mindig is, lényegénél fogva a filmtörténetről szól, filmkészítők történetéről, akik em-

bereket, helyszíneket és tárgyakat filmeznek le; mi több, ez a történet a kollektív emlékezet, képzelet és tapasztalatok gazdag forrásának bizonyul. Bill Morrison *The Great Flood (A nagy árvíz, 2012)* című filmjében például, amely az 1927-es Mississippi áradásáról készült felvételeket tartalmaz, a narráció nélküli összeállítás teret enged az archív képeknek, hogy a saját hatásukkal érvényesüljenek, amit a kifinomult, Bill Frissell által jegyzett jazzgitáros zenekíséret tovább fokoz. A Ken Burns-féle, baseballról, jazzről és amerikai nemzeti parkokról szóló kollázs-dokumentumfilmekkel összehasonlítva Morrison kollázsa nyitottságában és abban, hogy nem kötelezi el magát egy adott értelmezés mellett, inkább esszéisztikus. Morrison korábban ritkán látott képeket mutat meg, hogy egy, az amerikai Dél etnikai szövetével mélyen összefonódó nemzeti tragédiát meséljen el. Az ilyen jellegű alkotás akár az érzéki etnográfia egy formájaként is leírható, amennyiben költői módon idézi fel az emberi viselkedés adott helyekhez és korszakokhoz kötődő mintázatait.<sup>21</sup>

21 A Harvard Egyetemen működő Sensory Ethnography Lab közreműködésével készített filmek bizonyos meghatározó témáinak és jellemzőinek áttekintéséhez ld. MacDonald, Scott: Conversations on the Avant-Doc: Scott MacDonald Interviews. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 54 (2013) no. 2. pp. 259–330.

William Wees 1993-as *Recycled Images* című könyvében jól használható megkülönböztetést tesz kompiláció, kollázs és kisajátítás között. Elemzésében a kompilációs film a kép mint történeti dokumentum realista felfogására épül, míg a kisajátítást művelő film teljesen leválik a történelemtől, és a képet felszínes szimulákrumként kezeli. Wees szerint a Bruce Conner által példázott kollázs-mód a *found footage* egyetlen műfaja, amely a képek mediális forrásait kérdőre vonja. A kollázstechnikákat alkalmazó montázs, mint írja, reflexív, és a talált felvételeket új jelentésekkel tölti fel, ily módon pedig megkérdőjelezheti a média hatalmát. A kisajátítás módszerét Wees a posztmodernizmussal kapcsolja össze, Michael Jackson *Man in the Mirror* videóklipjét használva fő példaként. Wees meggyőzően érvel az avantgárd fősodorbeli média általi kisajátítása mellett, húsz évvel később azonban a „szimulákrum” már nem feltétlenül üres jelölő. Felfoghatjuk potenciállal telített, performatív képként is. Wees bírálata nem állja meg a helyét a kisajátítás általános kritikájaként, ha annak célja *homage*, kölcsönvétel, újrahasznosítás és archivumi visszakeresés, sőt akár megőrzés is lehet. A *Tribulation* 99-ben (*A nagy nyomorúság '99*, 1992) például Craig Baldwin láthatóan kisajátítást alkalmaz amerikai filmekből szőtt *pastiche*-ában, amelyek látszólag az USA közép-amerikai beavatkozását „illusztrálják” az 1950-es évektől az 1990-es évekig. Jaimie Baron a *kisajátító film* kifejezést valójában a korábban *found footage* jelzővel illetett filmek széles skálájára vonatkoztatva alkalmazza.<sup>22</sup>

Wees kompilációs módot illető kritikája az *Atomic Café* (Jayne Loader – Kevin Rafferty – Pierce Rafferty, 1982) használja elsődleges példaként. Állítása szerint a filmkészítők nem kérdőjelezik meg „az önmagukban vett képek reprezentatív természetét.”<sup>23</sup> Meglátásom szerint az *Atomic Café* számos részlete – mint például a filmkészítők által szerepeltetett oktatófilmek – valójában nagyon is performatív. Ahelyett, hogy a realizmust tűzné zászlajára, az *Atomic Café* inkább azt mutatja meg, hogyan reprezentálta a nukleáris szorongást a tömegkultúra és az oktatási

média. Ezenfelül az archivumi gyökerű kompilált filmek számos példánya, mint amilyen például a *The Clock*, nyíltan fikciós filmekből veszi forrásanyagát, és nem állítja, hogy a realizmushoz bármi köze lenne. Wees a kompilációs mód és a kisajátítás közötti különbségtetelekor nagyobb hangsúlyt helyez a filmek bemutatási kontextusára, mintsem maguknak a filmeknek a formai alkotóelemeire. Az olyan alkotás, mint az Adam Curtis-féle *Century of the Self* (*Az én évszázada*, 2002) nevezhető ugyan kisajátításnak játékfilmekből és tv-adásokból kiollózott jelenetei miatt – de a részleteit valóban lopta volna, vagy csupán kölcsönvette? A *kompiláció* kifejezés egy gyűjteményt takar, és például zenei albumokra is alkalmazzák, a kompilált film ily módon legjobban kölcsönvett hangok és képek gyűjteményeként írható le.

A digitális korszakban az archivumokat újrászervezték, újratervezték, és jelentősen átfórták. A „média” mint hatékony ideologikus erő státusza ezzel egyidejűleg revízióra szorul. Annyi bizonyos, hogy a média demokratizálódása mellett a vállalati és állami hatalom továbbra is jelen van, a médiaelőállítók számának gyarapodásával azonban nem csupán több újrahasznosítható és újrameghajtható médiaanyag áll rendelkezésre, de mindez egyre inkább részévé is válik a mindennapi életünknek. A történelmi valóság és annak medializációja közötti különbségtétel kevésbé fontos, mint az a felismerés, hogy a médiatörténet maga is valóság. A „spektákulum társadalma” már nem olyan homogén, mint egykoron volt,<sup>24</sup> az interaktivitás minket körülvevő különböző formái pedig azt mutatják, hogy darabokra törhető és újraépíthető; a mediális gyakorlatok ezenfelül maguk is történetileg változatosak, előásva őket pedig adott esetben kortárs problémafelvetésekkel telítve kelthetők életre és használhatók újra.

Patrik Sjöberg arra mutatott rá, hogy a kompilációs filmek ellenállnak bármiféle kategorizálásnak vagy műfaji besorolásnak, mivel éppen a dokumentum- és a kísérleti film közötti határvonalat mossák el. Arra is rámutat, hogy

22 Baron, Jaimie: *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. New York: Routledge, 2014. p. 9.

23 Wees, William C.: *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993. p. 36.

24 Debord, Guy: *Society of the Spectacle*. (Rev. ed.) (trans. Perlman, Fredy – Supak, Jon) Detroit: Black & Red, 1977. [Magyarul: *A spektákulum társadalma*. (trans. Erhardt Miklós) Budapest: Balassi Kiadó, 2006] Debord egy filmet is készített azonos címmel, amelyet 1974-ben mutattak be.

a kompilációs mód gyökerei a filmhíradókhoz vezethetők vissza, és a második világháború során kiterjedten használták propagandacélokra.<sup>25</sup> A huszonegyedik századi médiakultúrában a kompilációs mód virágkorát éli a reklámfilmekben és a televíziós hírpropagandában, az archívumi elemzés pedig olyan szatirikus hír- és közéleti műsorok gerincét képezi, mint például a *The Daily Show*. Egymástól oly különböző alkotások, mint a *The Autobiography of Nicolae Ceaușescu* (*Nicolae Ceaușescu önéletrajza*, Andrei Ujica, 2010) és a *Le Grand Détournement: La Classe américaine* (*A nagy eltérítés*, Michel Hazanavicius – Dominique Mézerette, 1993) egyaránt nevezhetők kompilációs filmek, ahogyan az archivológia példái is.

A kompiláció, kisajátítás és kollázs kifejezések elégtelennek tűnnek, hogy leírják a napjainkban archívumi források felhasználásával készülő filmek széles skáláját, tekintve, hogy a három módszer között világosan látható egyfajta konvergencia. A remix és az újrahasznosítás folyamatai a hangok és képek összegyűjtésével kezdődnek különböző keresőeszközök igénybevételével, amelyek lehetnek manuálisak, automatizáltak vagy algoritmikusak. Az ebben a könyvben tárgyalt filmek egyértelműen a kompilációhoz állnak közel, ezt azonban korábban leforgatott anyagok kisajátításával teszik, összeállításuk során pedig kiaknázzák a kollázsban, mint az egymás mellé rendelés módszerében rejlő lehetőségeket is. A közösségi média felületeire posztolt, sztárokat szerepeltető rajongói munkák jól példázzák a kompilációs gyakorlatok terjedését a digitális korszakban, de az is igaz, hogy a cinefil videóesszéik korában egyre inkább elmosódik a vonal amatőrök, művészek és kutatók között. Amikor egy fikciós filmből kölcsönöznek részleteket, amelyeket egy sztár tanulmányban vagy *mashup*ban újrakontextualizálnak, az azzal jár, hogy a fikció kipukkad és minden rögzített eseménybe átszivárog. A filmképek saját korábbi fikciós kontextusuk dokumentumává, valamint a kamera előtt létezett profilmű valóság dokumentumává

lesznek. Minden esetben egy új nyelv alapegységeivé válnak, melyekből egyaránt lehet kritikai, kreatív módokon építkezni, vagy anélkül – ez a „nyelv” azonban nem kizárólag az avantgárd privilégiuma.

A digitális keresőtechnikákra épülő munkák leírására időnként az „adatbázisfilm” kifejezést alkalmazzák. Az adatbázisfilmek példái közé tartozik a számos YouTube *mashup* és *supercut*, ahol egy bizonyos mondat vagy színész bukkan fel többféle variációban, mint például az „Öreg vagyok már ehhez a szarhoz” („*I’m too old for this shit*”).<sup>26</sup> Lev Manovich az „adatbázislogikát” antinarratívaként határozza meg, amely az ok és okozat rendjére épülő történetmesélést algoritmikus keresésekből származtatott listák rendszerével cseréli fel. Szemiotikai fogalmakkal élve Manovich azt állítja, hogy a paradigmaticus<sup>f</sup> viszonyok „*fizikailag megjelennek*” az adatbázis formájában.<sup>27</sup> Manovich elmélete egyaránt alkalmazható lehet számítógépes játékokra, weben megjelenő dokumentumfilmekre, *mashup*okra és *supercut*okra is; az archívum fizikai valóságossága pedig pontosan az archivológia történeti hatásai felé mutat. Mivel azonban egy montázsalapú formáról beszélünk, ahol a képek, valamint képek és hangok között új kapcsolatok jönnek létre, nem szükségszerű, hogy az archivológia nemnarratív legyen. Lehetnek nemlineárisak, de ellentétben az adatbázisfilm-készítéssel, ezek az alkotások formába öntöttek, és elbeszélendő történeteik vannak. Az archivológia valójában gyakran ölti magára az esszé narratív formáját. Lényeges különbséget tenni az adatbázisfilm-készítés és az archivológia között, mivel bár az utóbbi kamerák nélkül készült filmekre utal, ezek nincsenek híján a szerzői „vizióknak”, hiszen a kreativitás és a képzelőerő a hatásos montázsépítkezés elengedhetetlen kelléke. Másfelől, noha ezeknek a műveknek van szerzőjük, mindazonáltal a kulturális és kollektív emlékezettel lépnek párbeszédbe. Lehet, hogy nem konvencionális formájú történeteket beszélnek el, de – akár Benjamin

25 Sjöberg, Patrik. *The World in Pieces: A Study of Compilation Film*. Stockholm: Aura Florlag, 2001. p. 25.

26 HuffPost Entertainment: „I’m Too Old for This Shit” (6 March 2012). <https://www.youtube.com/watch?v=MqBNSMbEzIO> (utolsó letöltés dátuma: 2020. 09. 25.)

f. Russell az eredetiben itt tévesen „szintagmatikus” ír „paradigmatikus” helyett. [– A ford.]

27 Manovich, Lev: Database as Symbolic Form. *Millennium Film Journal* (Fall 1999) no. 34. pp. 24–43. [Magyarul: Az adatbázis mint szimbolikus forma. (trans. Kiss Julianna) In: *Apertúra* (2009. ősz) <http://uj.apertura.hu/2009/osz/manovich/>] (Manovich maga is megjegyzi a szövegben, hogy az elektronikus média kontextusában a „fizikailag” talán nem a legszerencsésebb kifejezés, inkább „a virtualitás alacsonyabb fokáról” lenne érdemes beszélni. [– A ford.]

mesemondójánál – tárgyaik a „tűnékeny emlékek”, a múlt pillanatai és töredékei, „több, egymással nem összefüggő esemény”.<sup>28</sup> Az archivológus ilyen értelemben mesterember, aki a munkáját elsődlegesen a vágóasztalon vagy számítógépen végzi, és „a tapasztalatok nyersanyagát” alakítja át „régii történetek romjává.”<sup>29</sup>

## Archivológia és az esszéfilm

Az archivológia a filmkészítési gyakorlatok egy olyan módja, amely archív anyagokra építve állít elő tudást a történelem reprezentációjáról, és arról, hogy a reprezentációk maguk nem „hamis” képek, hanem önmagukban is antropológiai értékkel bíró, történeti lenyomatok. A rétegzés és remedializáció ezen folyamata gyakran az esszéfilm kategóriájába esik. Habár a fogalom mibenlétét csekély konszenzus övezi, a kritikusok többsége feltehetőleg egyetértene abban, hogy az esszéfilm magába foglalja a kísérleti és a dokumentumfilmes gyakorlatok keresztezését, továbbá abban is, hogy közlésmódja gyakran szubjektív.<sup>30</sup> Az archivológia esszéisztikus értéke abban áll, ahogyan a filmkészítők lehetővé teszik a képek számára, hogy azok a saját nyelvükön szólaljanak meg. Az archivológia egyik kulcsfontosságú vonása, hogy a felismerés kritikai formáját hívja életre; a néző képes rá, hogy olvassa a képeket, akkor is, ha eredetük nem mindig és nem teljes mértékben világos.

Timothy Corrigan az általa „esszéisztikus agenciának” nevezett koncepció kapcsán idézi Benjaminget, aki az archivológia interaktivitását jósolta meg azon megállapításával, mely szerint a mechanikus reprodukálhatóság által „[a]z olvasó mindig kész arra, hogy íróvá legyen”.<sup>31</sup> Emellett, ahogyan Corrigan rámutat, „Benjamin nagyobb filozófiai rendszerén belül a történeti gondolkodás időben törékeny, és ily módon kockázatos felismeréssé válik, amely helyreállítja vagy kimentti az események jelentését egy »homogén, üres időből«”.<sup>32</sup> Ugyan Benjamin dialektikus képről szóló elmélete hírhedten nehezen értelmezhető, Corrigan számára a „megismerhetőség Mostja”, a ráébredés pillanata, amelyben az idő kikristályosodik,<sup>3</sup> pontosan az az attitűd, amelyet a filmesszéista a történelemmel szemben felvesz. Jómagam azzal finomítanám Corrigan érvelését még tovább, hogy a felismerés ezen módját kimondottan az archív anyag újrafelhasználása hozza létre; a kortárs mediális térben elfoglalt növekvő szerepének fényében pedig mindebben a tudás egy új és sürgető formáját kell felismernünk.

Jaimie Baron az archivumeffektust egyfajta perceptuális élményként írja le a néző részéről. Ahelyett, hogy az „archívumi” és a „talált” definíciói közötti különbségeket elemezné, Baron azt feltételezi, hogy a mellérendelésen és újrakontextualizáláson keresztül a „talált anyag” magára veszi az archívumi dokumentum történeti jelentőségét.<sup>33</sup> Baron ezek után az ironia szerepe

28 Benjamin, Walter: *The Storyteller. Observations on the Works of Nikolai Leskov*. In: Eiland, Howard – Jennings, Michael W. (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 3: 1935–1938*. (trans. Jephcott, Edmund– Eiland, Howard et. al.) Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 2002. p. 154. [Magyarul: A mesemondó. Gondolatok Nyikolaj Leszkovról. In: *Kommentár és prófécia*. pp. 94–126. loc. cit. p. 112. (Az első kifejezés esetében eltértem a kötet jelen kontextusba nem illeszthető fordításától [– A ford.])]  
29 *ibid.* p. 162. [Magyarul p. 125.]

30 Corrigan, Timothy: *The Essay Film: From Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press, 2011; Rascaroli, Laura: *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower, 2009.

31 Benjamin, Walter: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version)*. In: *Selected Writings, Vol. 3*. pp. 101–133. loc. cit. p. 114. [Magyarul: *Kommentár és prófécia*. p. 320.]

32 Corrigan: *The Essay Film*. p. 175. A Corriganéval beágyazott hivatkozás: Benjamin, Walter: *On the Concept of History*. In: Eiland, Howard – Jennings, Michael W. (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 4: 1935–1938*. (trans. Jephcott, Edmund – Eiland, Howard et. al.) Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 2002. pp. 389–401. loc. cit. p. 396. [Magyarul: A történelem fogalmáról. (trans. Bence György) In: Radnóti Sándor (ed.): *Angelus Novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon, 1980. pp. 959–974. loc. cit. p. 972.]

g. cf. *Passázsok* N jelzet alatti részei (ld. *The Arcades Project*. pp. 456–488.; magyarul: *A szirének hallgatása*. pp. 222–235.), különösen [N 3, 1] (pp. 462–463.; magyarul: p. 226.) és [N 9, 7] (p. 473.; magyarul p. 231.) [– A ford.]

33 Baron: *The Archive Effect*. p. 17.

mellett érvel az archívumeffektus létrejöttében, „amely azon alapul, hogy egy adott kisajátító filmben a néző többféle jelentés és kontextus megjelenésének is tudatában van”.<sup>34</sup> Michael Zryd hasonlóképpen érvelt amellett, hogy a *Tribulation 99* „diszkurzív metatörténelmet” ír a hidegháborús USA-beavatkozásról Közép-Amerikában. Habár jómagam kritikával illetem a *Tribulation 99*-t mint „történelmen kívüli” filmet, amelynek nincs kapcsolata a valósággal, Zryd helyesen mutat rá, hogy a film „a történelmi események mögötti diszkurzív erőkre – a történelem retorikájára, mintsem a történelem reprezentációjára” hivatkozik.<sup>35</sup> Mind Baron, mind Zryd nyelvészeti terminusokat alkalmaz azoknak a változatos módoknak a leírására, ahogyan az archívumi, talált és fragmentált képi anyag új jelentésre tesz szert az archívumalapú filmkészítésben.

Baron szerint „az iróniához hasonlóan az archívum-effektus is egy »másik« jelentés felismerésére vagy befolyására épül – ez a jelentés egy »másik« időbeli vagy intencionális kontextusból ered, amelyben az adott dokumentum valami mást jelentett (vagy szándékozott jelenteni)”.<sup>36</sup> Benjamin szemében az allegória olyan közlésmódot takart, ahol a kép és a jelzés szétválik egymástól, a jelentés pedig a történelmi részletek romjain épül fel, elegáns elméleti keretet nyújtva ezzel az újrahasznosított filmképekhez, amelyek a profilmé esemény „magára hagyottan” áll. Az eredeti kontextus a filmkészítés történeti stílusai mellett az előadásmódban, korszakokban és a múlt más jelölőiben is tetten érhető

lehet. Az, hogy az archivologikus képek első életükben – játékfilmek elemeiként – gyakorta árucikként kezdtek, Benjamin allegóriaelméletét még inkább relevánssá teszi az archivológia számára.<sup>37</sup> A kritika, Benjamin nézőpontjából, magába foglalja „a művek megsemmisítését”, az archivológia pedig ebben az értelemben kritikai szerepet tölt be, méghozzá sürgetőt, amennyiben „az allegóriának mindig újszerűen és meglepően kell kibontakoznia.”<sup>38</sup>

Továbbgondolva a *found footage* ezen, történeti diszkurzusként való átértékelését, azt állítom, hogy az archivológia valójában az audiovizuális archívum nyelvét jelenti. William Wees *found footage*-taxonómiájában gyakran idézi Benjaminget, mégis elkerüli a figyelmét Benjamin írásainak egy fontos aspektusa, mégpedig az, hogy Benjamin a filmben a technológia egy olyan, „második” típusának példáját látta, ahol a hangsúly az „ember és természet közötti összjátékon [interplay]” van. Ahogyan Miriam Hansen kifejtette, a megfogalmazásban a „játék” szó jelenti az egyik kulcsot.<sup>39</sup> Ismét csak úgy tűnik, hogy az archivologikus filmkészítési gyakorlatok terjedése Benjamin elméletének mint kritikai gyakorlatnak a hasznát is immáron világosabbá teszi. Benjamin „játéktere”<sup>h</sup> annak fokára utal, ahogyan a mediált világok magukban hordozzák önnön repedéseiket és ellenállási pontjaikat. Az apparátus messze nem hatalmi struktúra, hanem éppenséggel „termékeny erőket” rejt, amelyek átirányíthatók és újrarendezhetők. Véleményem szerint ez a tér az, amelyet az archivologikus filmkészítési gyakorlatok jelenleg betöltenek, és amelyet a jövőben tovább tágítanak.

34 *ibid.* p. 36.

35 Russell, Catherine: *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham, NC: Duke University Press, 1999. pp. 260–264; Zryd, Michael: *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. *Moving Image* 3 (2003) no. 2. pp. 40–61. loc. cit. p. 46.

36 Baron: *The Archive Effect*. p. 37.

37 Az allegória koncepcióját Benjamin *A német szomorújáték eredete* című könyvében dolgozza ki, ld. *The Origin of German Tragic Drama*. (trans. John Osborne) London: NLB/Verso, 1977. pp. 159–235. [Magyarul: *A német szomorújáték eredete*. (trans. Rajnai László – Tandori Dezső) In: *Angelus Novus*: pp. 191–482. Ezen belül is főképp lásd az „Allegória és szomorújáték” c. fejezetet: pp. 358–450.]

38 Benjamin: *The Origin of German Tragic Drama*. pp. 182–183. [Magyarul: pp. 385–387.]

39 Hansen, Miriam: *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor Adorno*. Berkeley: University of California Press, 2012. pp. 183–204. Az „ember és természet közötti összjáték” kifejezést ld. Benjamin: *The Work of Art...* p. 107. [Az idézet és az azt kontextualizáló bekezdések a szöveg magyar fordításban elérhető, első változatában nem szerepelnek. – *A ford.*]

h. Benjamin a „játékter” (Spiel-Raum) kifejezést a film mediális tulajdonságai (közelképek, nagyotállok, lassítás stb.) révén feltároló lehetőségekre utalva használja, melyekkel a valóság, a tér és az idő tapasztalatai átalakíthatóvá válnak. Lásd: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. XIII. szekció. [– A szerk.]

Más szavakkal, ha egyszer a spektakulum társadalmába zártan élünk, a kiút lehetősége nélkül, hasznunkra kell fordítanunk a korábbi képi kultúrák maradványait, hogy jobb fogalmat alkothassunk a jövőről.

A kompiláció, kisajátítás és kollázs összeolvad az elsősorban dokumentumfilmese beszédmódú esszéfilmbe, amely ítéletet vár a nézőjétől. A kollázs kulcseleme ennek az összefésülésnek, hiszen a termékeny feszültségek vagy a nemlineáris elbeszélés, akárcsak a meglepő összefüggések és ismétlődések a folyamat részét kell hogy képezzék, amennyiben kritikai hatás elérése a cél. A *voice-over* narráció véleményem szerint nem elengedhetetlen kelléke az esszéfilmnek, mivel „jelentést” akár a zene, akár maguknak a képeknek a dinamikája is létrehozhat. Nora Alter szerint az esszéfilm az is megkülönbözteti, hogy képes a láthatósághoz kapcsolt tapasztalatiság megzavarására, arra hogy felkavarja a „politikai láthatót/láthatatlant és hallhatót/hallhatatlant, amely titokban a látás, látvány és láthatóság alatt, azon belül és körülötte mozog”.<sup>40</sup> Harun Farocki *Images of the World and the Inscription of War* (A világ képei és a háború lenyomata, 1988) című filmjét tárgyalva azt írja, hogy az esszéfilm „megkérdőjelezi a filmkészítő és a közönség szubjektumpozícióit, akárcsak magát az audiovizuális médiumét”.<sup>41</sup> Az archivológia hasonlóképpen arra hívja fel a nézőt, hogy a láthatóság korlátaiba gondoljon bele, amennyiben minden kép hiányos, csupán egy nagyobb, hiányzó látvány darabkája. Ahogyan Emma Cocker írja, a képek archívumból való kölcsönvétele „a történelem újrairásának gyakorlata [...] elmúlt dolgok leltárba vételének és kiválogatásának folyamata, hogy a szubjektivitás új, kritikai formáit kényszerítsék ki, amelyeken keresztül megragadható egy bizonytalan jövő.”<sup>42</sup>

Wees megállapításai a montázs kritikai funkciójáról a kollázsformákban még mindig nagyon relevánsak, a montázseffektusok azonban nem összeférhetetlenek a kompilációs gyakorlatok dokumentarista indítatásával. Amennyiben a kompiláció együtt jár a gyűjtéssel, válogatással és újrabemutatással, az archivológia felfogható a kurátori munka és

kiállítás egy módjaként is. Az archivológia változatos forrásokból származó képeket rendel egymás mellé, amelyek emellett oly módon vannak elrendezve, hogy új tudást adjanak a kultúrtörténetről, beleértve azt is, hogy ez a történelem hogyan lett filmre véve, és milyen filmeket eredményezett. A gyakorlat ebben az értelemben az esszéizmushoz közelít. A cél az, hogy a múltból való gondolkodás új formáival álljanak elő, ami – Benjamin gondolatait követve – egyúttal lehetséges, be nem következett jövőkről is szólhat vagy korábbi jövőkről, amelyek még eljöhhetnek számunkra.

## Cinefilia

Az archivológián belül a filmtörténetben való elmélyedés ezenfelül sok esetben, lásd például Jean-Luc Godard *Histoire(s) du cinématographe* (A film története(i), 1998) a cinefilia egy formája. A kommersz és művészfilm gazdag kincstárainak aajtjai kitárulnak, a leleteket pedig új formációkba állítják össze, ilyen lehet például a sztárimázsokkal való kísérletezés, mint a *Meeting of Two Queens* (Két királynő találkozója, Cecilia Barriga, 1991) és Candice Breitz különböző alkotásai. Hollywood és más klasszikus filmművészetek archívumai egy heterogén archívumot képeznek, amelyben keverednek az alacsony és magas presztízsű filmkultúrák, médiaművészetek és platformok. A videóösszék elterjedése szimptomatikus a Girish Shambu által „új cinefilia”-ként leírt jelenség tekintetében, amely messze túllépett a művészfilm szektás hevületű képrombolásán, egy kollektív, mediált emlékezetéről alkotott tudásforma felé.<sup>43</sup> Az 5. fejezetben folytatni fogom a cinefilia és az archivológia közötti kapcsolat feltérképezését, arra rávilágítandó, hogy a cinefilia bizonyos formái új módokat teremtenek a kultúrtörténet megismerésére, és olyan, antropológiai funkciót is betölthetnek, amiből fakadóan meglehetősen különböznek a cinefilia Shambu és Christian Keathley által leírt szubjektív formáitól.<sup>44</sup> A videóösszéken túl az archivológia olyan filmekben is szerepet kap, amelyekre jellemzően inkább a filmtörténetre új rálátást ki-

40 Alter, Nora M.: The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*. *New German Critique* (Spring–Summer, 1996) no. 68. pp. 165–92. loc. cit. p. 167.

41 *ibid.* p. 171.

42 Cocker: *Ethical Possession*. p. 92.

43 Shambu, Girish: *The New Cinephilia*. Montreal: Caboose, 2014.

44 Keathley, Christian: *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.



Film ist.

náló dokumentumfilmekként gondolunk. Sophie Fiennes *The Pervert's Guide to Cinema*ja (Filmkalauz perverzeknek, 2009), melyben Slavoj Žižek pszichoanalitikus elemzése hallható az amerikai filmről, és Maximilian Schell Marlene Dietrichről készült filmje, a *Marlene* (1984), melyben Dietrich valamennyi jelentős háború előtti filmjét mint szintisza giccset tagadja meg, kitűnő példái annak, hogy az archívumbázisú filmkészítés hogyan hozhat létre fontos és eredeti tudásanyagot magáról a filmtörténetről.

Amint a klasszikus filmben magában felismerjük a filmes archívumot, abban az értelemben, hogy kereshető, valamint hogy rengeteg dolog vár benne felfedezésre és átértelmezésre, újragondolásra és helyrehozásra, egyszerre sokkal több lesz sztárok és rendezők katalógusánál – több szinten is feltérképezhető lesz. A gesztusok, díszletek és kosztümök, helyszínek és színpaletták részletei nagyobb jelentőségre tesznek szert, a változatos anyagban pedig tematikus mintázatokra lehet bukanni. Tracey Moffatt, Gary Hillberggel közösen egy egész filmsorozatot készített a Hollywood-archívumból előhúzott témák köré építve: a *Lip* (Ajak, 1999) fekete cselédekről, az *Artist* (Művész, 2000) művészekről, a *Love* (Szerelem, 2003) pedig a klímaktikus hollywoodi csókról szól. Ugyan a könyvben elemzett alkotások többsége az amerikai filmtörténetbe ágyazódik, a 6. fejezetben a *The Three Disappearances of Soad Hosnit* fogom tárgyalni, amelyben Stephan klasszikus

egyiptomi filmekből használt fel részleteket. A klasszikus film témája, különösen a melodramát tekintve, valóban alapvető fontosságú a saját archivológiaértelmezésében és annak Walter Benjamin allegóriát és színházat illető koncepcióival való összekapcsolásában. Az avantgárd fősodorhoz való közelsége és a tömegfilmet célzó eltérítése (*détournement*) a Benjamin kultúraelméletében mélyen megbúvó többértelműséghez és ellentmondásokhoz fog vezetni minket.

Követve a kísérleti médiumok általános trendjét, az archivológia alkotói a bemutatási helyszíneiket a filmszínházakból jellemzően kiállítóterekbe tették át. Ahogy a „mozi” meghaladottá vált, úgy látszik, bevonult a galériákba a „régimedia” egy formájaként, amelyből a művészek új alkotásokat hoznak létre. Erika Balsom azt veti fel, hogy a mozi újrahaznosított formájában „tömegművészeti” gyökereinek kollektivista impulzusát hívja életre. Ellentétben a kortárs, egyre inkább atomizált és individualizált nézőséggel, a „régimedia” kollektív módon fogyasztották.<sup>45</sup> Balsom ebben az összefüggésben Walter Benjaminget idézi meg, aki számára a mozi ígéretének jelentős része kollektív befogadásában rejlett. Balsom szerint „a klasszikus Hollywoodhoz való, a művészetben 1990 óta megfigyelhető visszatérés módot teremt arra, hogy felszínre hozzuk a kollektivitás élményét, amely a média közös befogadásában gyökerezik”.<sup>46</sup>

45 Balsom, Erika: *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013. p. 137.

46 *ibid.*



Film ist.

A klasszikus film kisajátítása maga után vonja a népszerű zsánerek érzelmi hatáselemeinek, köztük a melodráma érzelmi töltetének és az ipari technikával létrehozott esztétikai látványosságnak a kisajátítását. Benjamin számára mindez nagyon is részét képezi a filmben rejlő azon lehetőségnek, hogy a társadalmi változás eszköze legyen. Az *Egyirányú utcában* például értékeli a kereskedelmi reklámokat, mert azok lehetővé teszik a „leglényegibb pillantást, a merkantil bepillantást a dolgok szívébe”. A reklám „főlényét a kritikával szemben” nem az adja, „amiről a piros fényű villanyújság beszél – hanem a tűztócsa, amely az aszfalton visszatükrözi”.<sup>47</sup>

## Emlékezet és dokumentum

Az archivológiában a filmrészleteket más rendszer és elvek szerint gyűjtik össze és rendezik el, mint azt eredeti kontextusuk diktálná. A gyűjtemény ebben az értelemben egy új archívumot képez; számos filmet találunk, amely „fájlok” vagy „szalagok” mintájára komponált. Ahogyan Foster rámutatott, az archívumra építő művészet gyakran követ „kvázi-archívumi logikát” egy „kvázi-archívumi architektúrában”, a befejezetlen-

ség inherens érzete mellett.<sup>48</sup> A *Film ist.* (Gustav Deutsch, 1998–2009),<sup>49</sup> amely jelenleg 13 részből áll, de befejezetlen marad, vagy Rick Prelinger „Lost Landscape” filmjei Detroitról és San Franciscóról nem pusztán befejezhetetlen projektek, amelyek a végtelenségig folytathatók lennének, de a magángyűjtemény és a publikus archívum közötti határvonalat is elmosják, ahogyan összegyűjtött anyagaikat nagyszabású sorozatok formájában prezentálják.

Az olyan filmkészítők, mint Bill Morrison, Gustav Deutsch, valamint Yervant Gianikian és Angela Ricci Lucchi az archívumi anyagokat hozzáférhetővé teszik, a raktárak sötétjéből a nyilvános emlékezet fénykörébe emelve őket. Mások, mint Matthias Müller, Rania Stephan, Tracey Moffatt és Christian Marclay a tömegkultúra és a játékfilm ismerős mezejének archívummá változtatását célozzák, pontosan azal, hogy darabokra török, hogy ezek a darabok új környezetekben új jelentésekre tegyenek szert. A két irányzat közös vonása az archívumi források „elismerése”: gyakran tüntetik fel akár a filmek címét, akár az archívumok nevét, ahol az anyagra ráleltek. A filmkészítők reflexív módon lépnek párbeszédbe történeti dokumentumokkal, amelyek se nem ismeretlen, se nem véletlen leletek, hanem nagyon is tudatosan választják ki őket, formai és esztétikai minőségükön

47 Benjamin, Walter: *One-Way Street*. In: Bullock, Marcus – Jennings, Michael W. (eds.): *Selected Writings, Vol. 1: 1913–1926*. Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1996. pp. 444–488. loc. cit. p. 476. [Magyarul: *Egyirányú utca – Berlini gyermekkor a századforduló táján*. (trans. Berczik Árpád – Szitás Erzsébet – Márton László) Budapest: Atlantisz, 2005. p. 74.]

48 Foster: *An Archival Impulse*. p. 5.

49 A *Film ist.* 1–6. részeit 1998-ban mutatták be; a 7–12. részeket 2002-ben; a *Film ist a Girl & a Gunt* 2009-ben.

túlmutató aspektusai miatt. A kísérleti és dokumentumfilm-es gyakorlatokban megfigyelhető változások természetesen összhangban vannak és párhuzamosan zajlanak az archívum formájában és működésében végbemenő drámai változásokkal – az összegyűjtött dokumentumok szigorúan őrzött helyszíne helyett ma sokkal inkább „hivatalos” és „nemhivatalos” digitális archívumok különféle, nyílt elérésű oldalairól van szó. Az archivológus filmkészítési gyakorlatokra kreatív vállalkozásokként kell tekinteni, amelyek a média-megőrzés ezen új társadalmi feladatát is magukra vállalják.

A *found footage* filmkészítés archivológiként való újragondolásával a korábban filmre vett anyagok töredékeinek összegyűjtésében és összeállításában rejlő dokumentarista értéket szeretném hangsúlyozni. Hogyan és mikor válik egy kép dokumentummá? Véleményem szerint rögtön azzá lesz, amint leválasztják narratív gyökereiről vagy eredeti „dokumentumfilm” formájáról, ha éppenséggel onnan származik. Az *Egyirányú utcában* Benjamin a műalkotás és a dokumentum között tett különbséget egy a Tizenhárom tézis sznobok ellen címre hallgató szakaszban. A dokumentumokat érintő velős kinyilatkoztatásai között az alábbiakat olvashatjuk:

- Minél mélyebbre ás az ember egy dokumentumban, annál sűrűbben: anyag.
- A dokumentum csak a meglepetés ereje által tud hatni.
- A dokumentum számára ártatlansága a fedezék.<sup>50</sup>

A digitális eszközök az archivológiát mint kritikai gyakorlatot amatőrök és művészek számára egyaránt elérhetővé tették. Különbséget kell tennünk azon gyakorlatok között, amelyek a történelem transzparens felfogásai ellen dolgoznak, és amelyek azért nyúlnak az archívumhoz, hogy a lineáris kauzalitás „varratmentes” történelmeit konstruálják meg. Benjamin historiográfiaja a múlt és a jövő közötti nemlineáris kapcsolódások gondolatán alapul, valamint a pillanat sokkján vagy kikristályosodásán, ami az egymás mellé helyezésen és montázson keresztül jön létre. A félebredés és megismerés körül forgó esztétikája olyan technikákról szól, amelyek megszakítják a képek „áramát”, amelyre a hagyományos historicizmus támaszkodik. A „film” halála és a digitális

média felemelkedése voltaképpen lehetővé tett és megteremtett egy új kritikai nyelvet, amelyet igazán csak most kezdünk tanulni. A kritikai diskurzus új módját jelentő videóösszék elterjedésével meg kell őriznünk a kollázs technikáit a kompilációs módokon belül, ez pedig részben a részletek és a „sűrűség” felismerésén múlik; de ezenfelül a meglepetésen is, valamint a háttér és előtér olyasfajta megfordításán, amire az archivológia képes. Míg a fikciós filmek töredékei a divat és az építészet dokumentumaivá lesznek, a dokumentumfilmek töredékeiben performativitást ismerhetünk fel.

A *Passzázatok* bővelkedik a filmre tett utalásokban, mint ha csak Benjamin módszerét magát is a film inspirálta volna: „Csak a film képes begyűjtani azt a robbanószert, amelyet a tizenkilencedik század halmozott fel a giccsek nevezett furcsa, és korábban talán ismeretlen anyag formájában.”<sup>51</sup> Benjamin írásai az európai történelem sorsdöntő időszakában születtek, és kétségtelenül hatott rájuk technológia, propaganda, kapitalizmus és fasizmus különleges együttállása. Közben a huszonegyedik század elején a digitális fordulat körül cikázunk, éles balkanyart véve az archívumi fordulat felé, Benjamin gondolatai fényt vetnek a digitális kultúra *lingua francájává* váló képi archívumok politikájára.

Ha felismerjük, hogy a képek, a média, valamint a filmek a történelem és a „való világ” részei, akkor a képek és a valóság között többé nem áll fenn szakadás. Az archivológia egy álmvilág belsejébe vezet minket, amely a jövő nézői számára teszi közzemlére magát. Az archívumi többlet lehetővé teszi számunkra, hogy tekintetünket a múlt „bizonyítékain” túlra szegezzük, a technológiai modernitás beváltatlan ígérete felé. Függetlenül attól, hogy a filmeket dokumentumfilmként, kísérleti filmként, vagy esszéfilmként akarjuk-e besorolni, ha gyűjteményekre épülnek – amelyek pedig különféle archívumokból származnak –, és új szövegeket állítanak össze, akkor ott rejlik bennük a lehetőség, hogy betekintést engedjenek egy rögzített emlékek sokaságából összeálló történelembe.

A digitális média interaktivitása bárki számára lehetővé tette, hogy újrajrja a történelemet, és ennek a lehetőségei mellett természetesen a veszélyei is megvannak. Az archivológia arra tanít minket, hogy a történelmet nem feltétlenül kell megírni vagy történetté faragni. Össze is lehet szerelni

50 Benjamin: *One-Way Street*. p. 459. [Magyarul pp. 39–40.] [A fenti mondatok műalkotáshoz kapcsolt párhuzamjai a következők: „A műalkotásban az anyag ballaszt, melytől a szemlélődés megszabadul.”; „Minden újranézés növeli a műalkotást.”; „Az alkotások férfiasága a támadás.” – A ford.]

51 Benjamin: *The Arcades Project*. p. 396.

vagy ollózni, ami azt jelenti, hogy az archívum felkínálja magát a keresés és gyűjtés gyakorlatai számára, a materialista történész pedig tiszteletben tartja a történelmi tapasztalatok ezen mozaikszerű konstrukcióját. Ha a történelem képekké esik szét,<sup>52</sup> az archivológia ezen képek megszólításának és a bennük való elmerülésnek az eszköze, hogy olyan kollektív emlékeket hozzunk létre, amelyekből új jövők szűrhetők le.

Az archivológia jó példáját jelenti Gustav Deutsch kísérleti kompilációs filmje, a *Film ist.*, amely tizenhárom, többségében a Holland Filmmúzeumból kölcsönzött képanyagra épülő részből áll. Deutsch számára „film” minden, amit csak valaha filmre vettek, a vállalkozás pedig lényegénél fogva befejezhetetlen. Deutsch fájlokat vagy – akár Benjamin a *Passzázásokban* – „kötegeket” állított össze filmtöredékekből, amelyeket dialógusba léptet egymással. Az Emlékezet és dokumentum című részben a viszonzott tekintet motívumát használva a korai film időszakából származó, különböző képeket kapcsol össze egymással. A befolyásosnak látszó polgárok összekötése egy operatőrrel és a tripodokkal játszó afrikai gyerekekkel az egymás mellé rendelés szürrealista technikáira támaszkodik. Deutsch megmutatja nekünk, hogy a kamera hogyan befolyásolja a viselkedést, hív elő reakciókat, és hozza létre a tekintetek hálózatait. A filmre vett történelem az emberek közötti interakció történelme. Deutsch kollázstechnikája megvilágítja, hogyan jön létre a dokumentum, mint ahogyan rávilágít az emlékezet korlátaira és megbízhatatlanságára is. Walter Benjamin úgy gondolta, hogy a film felfedheti az ipari társadalom „optikai tudattalanját”, ez a fajta filmes gyakorlat pedig ideális helyzetben van, hogy beteljesítse az ígéretet.

A *Film ist.* egy másik részének címe: Anyag. Deutsch itt bolhapiacra vásárolt, kidobott filmanyagot állított össze, ami eredetileg egy brazil szappanoperából származik. A filmszalag sérülései annak köszönhetőek, hogy felmosásra használták, és szó szerint szappanban ázott.<sup>53</sup> Ilyen értelemben Deutsch újrahasznosította az újrahasznosított filmet, a férfi és női szereplők pedig továbbra is élhetik a maguk drámáját az 1970-es évekbeli lakásbelsőben. Az „anyag” ily módon megkettőződik: egyfelől celluloid, másfelől kép, amelyek mindegyike saját történetet mesél. Ahogyan Tom Gunning

írta a *Film ist.* kapcsán, Deutsch kollázstechnikái „felébresztik a régi anyagban szunnyadó energiákat”.<sup>54</sup> Valóban, a mozgóképek által felkeltett energiaérzet érzéki kapcsolatot tesz lehetővé a múlttal. Az anyagi romlás és pusztulás rétegeinek magába foglalásával az archívumi töredék archeologikus lettként tűnik fel: fosszília lesz, saját időbeli lenyomataival.

Deutsch archívumi kutatásai során nem tesz megkülönböztetést dokumentum és fikció között. Ez a kísérleti filmes gyakorlat jól példázza az új média nagy része által követett irányt, amikor a filmtörténethez mint képek formákban és stílusokban gazdag, provokatív és érzéki archívumához nyúlnak vissza. Minden fikció – minden tény. A történelem az igazság elfeledéséről szól, hiszen minden emlék érvényes emlék, akár a „filmekből”, akár a kamera előtti világból szakították ki őket. Az archeológia tanúságában csak a töredékes történelem az, amelyet láthatunk és hallhatunk, bizonyítéka egy múltnak, amelyet a jelenben újra összerakhatunk, hogy a jövőt megpróbálhassuk másként alakítani. A digitális eszközök egyértelműen elősegítik a múlt feltárását, újrendezését és rekonstrukcióját; és ebben az összefüggésben a múlt azáltal nyílik meg a rekonstrukció számára, hogy a domináns történelmi narratívák által korábban elfedett részleteket állítunk előtérbe. Az archivológia így végtelen lehetőséget nyújt arra, hogy újragondoljuk az „emlékezet és dokumentum” mottója alá illeszthető történelmek és történetek sokféleségét.

## Kötegek

A *Passzázások* angol fordítói a *convolute* kifejezést választották a német *Konvolut* kifejezés átültetésére, amelyet Benjamin használt a projekt szakaszainak jelölésére, amely a halála idején mappákban pihent, és amelyet talán soha nem is szándékozott tényleges köteté formálni. A fordítók fontolóra vették a *folder* (mappa), *file* (akta) és *sheaf* (köteg) kifejezéseket is, de nem találták adekvátnak őket Benjamin jegyzeteket és egyéb anyagokat, köztük számos, pedánsan kimásolt idézetet tartalmazó gyűjteményeire.<sup>55</sup> Benjamin ezeket különböző címek alá rendezte, mint Di-

52 *ibid.* p. 476. [Magyarul: *A szirének hallgatása.* p. 235.]

53 MacDonald, Scott: A Conversation with Gustav Deutsch (parts 1 and 2). In: Brainin-Donnenberg, Wilbirg – Loebenstein, Michael (eds.): *Gustav Deutsch.* Vienna: Österreichisches Filmmuseum, 2009. pp. 63–73., 145–162., loc. cit. p. 84.

54 Gunning, Tom: From Fossils of Time to a Cinematic Genesis: Gustav Deutsch's *Film Ist.* In: *Gustav Deutsch.* pp. 163–80. loc. cit. p. 174.

55 Benjamin: *The Arcades Project.* p. xiv. [Míg a német „Konvolut” szó szerint iratköteggként is olvasható, az angol *convolute* kifeje-

vat, Tükrök, A kószáló (*flâneur*) és így tovább. Hasonlóan a médiaarchivológia azon példáihoz, amelyekkel e könyvben foglalkozom, Benjamin számára a kutatás maga a kommunikáció egy „továbbítható” formájává vált. Jelen könyv konvencionálisabb módon, fejezetekre tagolva épül fel, az egyes fejezetek mégis bizonyos értelemben gyűjtemények, filmelemzések és olyan kritikai koncepcióké, amelyeket Benjaminsól és más elméletíróktól kölcsönöztem. Bár a „szövevényességet” (*convolution*) remélhetőleg elkerülöm, igyekszem tiszteletben tartani Benjamin a jegyzetek és anyagok összeállításában mutatott esszéisztikus hozzáállását.

A következő fejezetek azt mutatják be, hogyan működik az archivológia különböző területeken, válogatott filmpéldákat hozva a mozgóképarchívumok különféle fajtáival való kreatív kapcsolatba lépés illusztrálására. Mielőtt azonban rátérnék ezekre a film- és videópéldákra, a 2. fejezetben specifikusan Walter Benjaminra fókuszálok. Mivel Benjamin kultúraelméletének oly sok értelmezése létezik, valamint olyan elképesztően szerteágazó és sokféle tudományterületet felölelő, kibontom belőle azokat a szálakat, amelyek beleszöveghetők egy, az archivológiát mint kritikai módszert leíró elméletbe. Benjamin állandó hivatkozási pont a filmelméletben, jelentősége és hozzájárulása azonban folyamatosan változik az új fordítások, új médiumok és új interdiszciplináris nézőpontok megjelenésével. A 2. fejezet a *Histoire(s) du cinéma* tárgyalásával végződik, Godard nagyszabású archivologikus vállalkozásával, amely nyilvánvalóan sokat köszönhet a Benjamin-féle *Passzázso*knak.

A 3. fejezetben a város, valamint a városfilmek és a montázs közötti, régre visszanyúló kötelék témájába merülök bele. Benjamin kultúraelmélete maga is mélyrehatóan foglalkozik a városkép kaleidoszkopikus formájával, és az örökké mozgásban lévő történelem benne rejlő rétegeivel. A *Paris 1900* (Nicole Védres, 1947) és a *Los Angeles Plays Itself* (*Los Angeles önmagát játssza*, Thom Andersen, 2003) elemzésein keresztül Benjamin számos, a *Passzázso*knak felbukkanó témáját járom körbe, köztük a divatot, a mágiát, az álmvárost és az építészetet. A fejezet végén a *The Exiles*-ről (*A számkivetettek*, Kent MacKenzie, 1961) lesz szó, egy



Film ist.

olyan „elveszett” filmről, amelyet a *Los Angeles Plays Itself* készítése során „fedeztek fel”. Az archivológia egyfajta „időszerűtlen” filmművészet, amennyiben a szövegek utóéletével képes termékeny, kritikai módokon kapcsolatba lépni.

A gyűjtésről szóló 4. fejezet egyúttal az archivológia antropológiai és etnográfiai vonatkozásairól is beszél. A fejezetben tárgyalt három film, a *()* – vagy más néven *Parentheses* – (*Zárójel*, Morgan Fisher, 2003), a *Hoax\_Canular* (Dominic Gagnon, 2013) és a *World Mirror Cinema* (*Világtükör-mozi*, Gustav Deutsch, 2005) nem is különbözhetne jobban egymástól tartalmát, kulturális kontextusát és kiállítás-történetét tekintve. Az alkotók azonban mindegyik esetben a médiaformákra épülő sajátos etnográfikus „kronotoposzok”<sup>1</sup> egyedi kulturális

zés speciális konnotációját talán úgy lehetne visszaadni: „szövevény”. Ahogyan a fordítók a könyv előszavában, a fenti helyen írják, éppen az ezen alternatívák által előhívott hétköznapi asszociációkat szerették volna kikerülni: a *convolute* kifejezés elsöre furcsának tűnhet, de „Benjamin projektje és tagolási elve is az”, és amellet, hogy formájában közel áll a német eredetihez, ezt találták „a legprecízebb és legbeszédesebb kifejezés[nek] a »jegyzetek és anyagok« sokrétűen összekapcsolódó gyűjteményének megnevezésére”. *ibid.* – A ford.]

panorámáit tárják elének. A fejezetben előforduló témák között szerepel a médiaarcheológia, a fiziognómia, valamint Aby Warburg, melyek mindegyike fontos pontokon kapcsolódik Benjaminhoz és az ő nyelvvel, emlékezettel és a reprezentációs technológiákkal kapcsolatos gondolati hálóihoz.

A fantazmagória<sup>1</sup> és a klasszikus film közötti összehasonlítás az 5. fejezetben inkább a két koncepció egymásra vetítése, ami egyúttal a kétfajta álmvilág lerombolását és szét-tördelését is jelenti. A *The Clock*, a *Kristall* (Christoph Girardet – Matthias Müller, 2006) és a *Phoenix Tapes* (Christoph Girardet – Matthias Müller, 1999) elemzésein keresztül a két képi szféra közötti párhuzamok kritikai formában bukkanak felszínre. A fejezetben emellett a cinefilia egy kritikai módja mellett is érvelek, egy további analógiát végiggondolva a melodráma és a barokk dráma között, ahogyan utóbbi Benjamin A német szomorújáték eredetében konceptualizálta. A melodráma az archivologikus filmkritika fontos kategóriájaként lép elő, a gesztusokra, érzelmekre és „kettős artikulációra” való támaszkodása miatt. A melodramatikus kép szorosan kapcsolódik a filmet „giccsek” és „melengetésnek” tekintő benjamini felfogáshoz. Ezzel egyidejűleg a melodramai képek erősen performatívak, amint a médiatörténet színpadára állítják melankolikus és vágykifejező gesztusaikat.

A 6. fejezet a *found footage* filmkészítés egy kanonikus példájához, Joseph Cornell *Rose Hobart*-jához (1936) tér vissza, hogy az archivológia és az archivumi sztár aurájának fogalmai mentén értékelje újra. A gender kérdése közvetlenül kapcsolódik a fantazmagóriát körbejáró előző fejezethez, az archívumból való felébresztés és a genderpolitika eltérítése pedig különösen fontos kérdéssé válik a klasszikus film kontextusában. A fejezet, Laura Mulvey, Domietta Torlasco és Agnès Varda nyomdokain, egy olyan eretnek archivologikus gyakorlat mellett érvel, amelynek révén a női nézők és a filmtörténetet benépesítő nők akár szellemekként is hozzáférhetnek a felébresztés kritikai eszközeihez. Benjamin antropológiai materializmusát gondol-

lom itt tovább, mint azon koncepciót, amelynek mentén a nők helyzetéről beszél forradalmi Párizs-történetében. Végezetül a *The Three Disappearances of Soad Hosni* kerül terítékre, mint az archivológia egy olyan példája, mely egy újabb archivumi sztárt, a színésznő Soad Hosnit ébreszti fel az interaktív nézőség egy új módjába.

### Walter Benjamin: Kiánsi és emlékezni\*\*

A nyelv félreérthetetlenül világossá tette, hogy az emlékezet a múlt megismerésének nem eszköze, hanem inkább médiuma. Médiuma a megélt dolgoknak, éppúgy, ahogyan a föld az a médium, amelyben ősi városok vannak eltemetve. Aki saját eltemetett múltjához igyekszik hozzáférni, úgy kell viselkednie, akár az ásatást végző embernek. Mindenekelőtt nem szabad félnie attól, hogy újra és újra visszatérjen ugyanahhoz a tárgyhoz; hogy szétszórja, ahogyan a földet szórják szét, hogy megforgassa, ahogyan a földet forgatják meg. Hiszen a „tárgy” maga nem több a földrétegeknél, amelyek csak a legmódszeresebb vizsgálat előtt fedik fel azokat a titkaikat, amelyekért ánsi érdemes; a képeket, amelyek megfosztva minden korábbi asszociációtól, kincsként pihennek későbbi meglátásnak józan helyiségeiben – akár a torzók egy gyűjtő galériájában. Az ásatásokat kétségtelenül hasznos módszeresen megtervezni. De nem kevésbé elengedhetetlen az óvatos próbálkozás az ásóval a sötét agyagban. És az, aki pusztán leltárba veszi a leleteit, miközben elfelejti meghatározni a pontos helyet, ahol az ősi kincsek találhatóak felhalmozva a jelen földjében, megfosztja magát a legnagyobb jutalomtól. E tekintetben az autentikus emlékek számára sokkal kevésbé fontos, hogy a kutató beszámoljon róluk, mintsem hogy megjelölje, meglehetősen pontosan, a helyet, ahol a birtokába jutottak. A legszorosabb értelemben vett epikus és rapszodikus, valódi emlékezetnek ezért képet kell adnia az emlékező személyéről is, hasonlóan ahhoz, ahogyan egy jó régészeti beszámoló nem csupán azokról a földrétegekről informál minket, ahonnan a leletei származnak, hanem leírást ad azokról a rétegekről is, amelyeken először keresztül kellett törni.

Andorka György fordítása

i. Eredetileg Mihail Bahtyin fogalma, amely alatt tér és idő jelölőinek szétválaszthatatlanul összefonódó, az egyes elbeszélő műfajokra egyedi módon jellemző konfigurációit érti – cf. Bahtyin, Mihail: A tér és az idő a regényben. In: *A szó esztétikája*. (trans. Könczöl Csaba) Budapest: Gondolat, 1976. pp. 257–302. [– A ford.]

j. Szellemeket, démonokat és más horrorisztikus figurákat megjelenítő, a berendezéseket jellemzően háttérvetítés alkalmazásával elrejtő laterna magica előadások, amelyek a 18. század végétől váltak népszerűvé. [– A ford.]

\*\* A fordítás alapja: Benjamin, Walter: *Excavation and Memory*. In: Jennings, Michael W. – Eiland, Howard – Smith, Gary (eds.): *Walter Benjamin: Selected Writings, Vol. 2: 1927–1934*. (trans. Rodney Livingstone et. al.) Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 1999. p. 576.