

DÁNÉL MÓNIKA

Archívumok és újrajátszás

A szolidáris emlékezés stratégiái Radu Jude műveiben*

„A katona erre előrenyújtva két kezét, bedugta őket a vagonajtó nyílásán, aztán nem mozdult onnan. Látszott, most már ott fog maradni.” (Bodor Ádám)

Újrajátszás a fogyasztói társadalom fókuszában

Radu Jude a kortárs román film- és vizuális művészet nemzetközileg is elismert rendezője, akinek eddigi munkássága az újrajátszás fókuszán keresztül is strukturálható és értelmezhető. Majdnem minden alkotása reflektál erre a testet bevonó jelenségre, műfajra, gondolkodási és pedagógiai módozatra, és különböző kritikai perspektívákat teremt általa a kortárs vizuális kondicionáltságunkra és műfeldolgozási stratégiáinkra vonatkozóan. Ugyanakkor Jude folyamatosan újrapozicionálja, újraérti és saját korábbi megjelenítését is újrastrukturálja – mintegy az újrajátszás természetéből fakadóan.¹

Legújabb – nemzetközi szintén is méltán sikeres művében – a *Ne várjatok túl sokat a világvégétől* (Nu aştepta prea mult de la sfârșitul lumii, 2023) című filmjében sok egyéb réteg mellett első, *A legboldogabb lány a világon* című filmjére (Cea mai fericită fată din lume, 2009) is visszautal a reklám és didaxis által kommercializált, instrumentalizált újrajátszás spektruma révén. A 2023-as film utolsó negyven percében egy munkavédelmi hirdetéshez (végre) megtalált alanyokkal játszatják el sokadszorra személyes tragédiájuk történetét, mindaddig, amíg a megrendelő vállalat cégvezetője által elvárt eladható tartalomra nem sikerül redukálni a jelenlétüket. A hirdetések és reklámok redundáns elkészítési – a végtermékben láthatatlanná váló – gyakorlatát az újrajátszás fókuszán keresztül analizáló részletek Jude első filmjének a jeleneteit hívják elő, ahol egy középiskolás lány kénytelen számtalanszor eljátszani „ugyanazt” a kis (fogyasztói társadalmi) epizódot: nyereményjátékon megnyert új autó(já)nak vezetését imitálva nagy élvezettel, hosszan belekortyol egy narancssárga üdítőbe. Az elevenebb

* Köszönettel tartozom Doris Mironescu és Andreea Mironescu egyetemi oktatóknak, akik beszélgetéseikkel és helyi ismereteikkel segítettek a Iași-ban tett kutatóutam során.

¹ Egy korábbi tanulmányomban az 1989-es romániai események újrajátszásai kapcsán részletesen kitértem a *re-enactment* különböző változataira és szakirodalmi kontextusaira, jelen írásban főként a Jude-művek elemzésére és érintkezéseikre fogok koncentrálni. Vö. DÁNÉL MÓNIKA, *Széthangzó forradalom: Az 1989-es romániai történések újrajátszásai, remedializációi*, Metropolis, 2016/2, 24–46; kötetben: *Kulturális transzferek: Történelmi és irodalmi diskurzusok a román és magyar kulturális térben*, szerk. MISKOLCZY Ambrus, NAGY Levente, VINCZE Ferenc, Budapest, Kalota Művészeti Alapítvány – Napkút, 2019, 269–323.

színhatás miatt Coca-Colát is töltenek a poharába, így a számtalan ismétlés során a lány egyre kevésbé tudja teljesíteni a reklámtermék boldog fogyasztását megjelenítő, nyereményértékű, élvezetes fiziológiai telítődést. Azon strukturális hasonlóságon túl, hogy mindkét film diegézisében amatőr szereplőket kényszerítenek a jelenetek felőrlő ismétlésére, a reklám és hirdetés elkészítését levezénylő rendező alakját is ugyanaz a színész, Șerban Pavlu játssza mindkét esetben, ezzel is erősítve a két alkotás jeleneteinek szerkezeti párhuzamait. A rendező karakterekben tapasztalható szakmai-etikai elmozdulása is jelentős: míg az első filmben kizárólag technikai és megoldandó reklámszakmai feladatként kezeli a helyzetet az ottani rendező, addig az utóbbiban kettős játékot játszik: szóban jelzi a kizsákmányolt alanyokkal való együttérzését, ugyanakkor elvégzi a feladatot, előállítja a vizuális terméket, amivel kiszolgáltatja a hirdetésben szereplőket a megrendelő piaci érdekeinek. Ily módon karaktere mint rendezői alter ego általánosabban, önreflexív alakzatként is a képkészítés, képtermelés, piaci megrendelés és kiszolgálás kortárs feszültségébe kerül. Jude első és eddigi utolsó filmje tehát az újrátzás reklám- és hirdetésiparban zajló repetitív és tárgyiasító jeleneteit mint kapitalista gazdasági és technológiai kondicionálást a film- és képkészítés etikai görbéjébe helyezi, és diszkurzív reflexív felületté változtatja, két művészfilm közegébe rétegezve.² A két film között eltelt idő romániai összefüggésben jelentős kondíciók megváltozását is jelzi. Az elsőben egy szerény körülmények között élő vidéki család középiskolás lánya ténylegesen egy nyereményjátéknak köszönhetően jut hozzá egy új autóhoz, amit azonban a szülei azonnal el is szeretnének adni, hogy az árából egy kis panzió felépítésével majdani jövedelemszerzésüket megalapozhassák. A kiskorú lánynak tehát – bár hosszan védi a saját nyereményét – a szülei eltulajdonítását is „le kell nyelnie” a teljes filmidőt kitöltő reklámkészítési újrátzásokban, hogy azok így induló tőkéhez jussanak. A *Ne várjatok túl sokat a világ végétől* című filmben egy Romániában hardcore kapitalista alapon működő osztrák cég képviselői, valamint a nekik munkavégzés és pénzkeresés céljából segédkező román szakmai csapat tagjai használják fel egy mozgássérültté vált román alkalmazott balesetének a történetét, de a repetitív és redukciós folyamatban egyre inkább már csak az áldozat testének pusztá látványát.³ Itt tehát más hatalmi struktúra – a korábbi kisvárosi közeg helyett már egy globálisabb, Kelet és Nyugat között zajló gazdasági és hatalmi dinamika – szervezi a történéseket.⁴

Ez utóbbi filmben munkavédelmi sisak hordására ösztönző hirdetés elkészítésének brainstorming fázisában a romániai munkacapat zoom-meeting keretében tájékoztatja az ausztriai cég Doris Goethe nevű marketingesét (Nina Hoss) a lehetséges alanyokról.

² Köztudott, hogy számos rendező a filmkészítés mellett gyakran „belekényszerül” a reklám- és hirdetés-készítés gépezetébe, nem föltétlenül művészi elhivatottságból.

³ A filmről mint „grandiózis médiafreskó a kortárs hétköznapok haláltáncáról” Margitházi Beja írt összegző filmkritikát magyarul. Vö. MARGITHÁZI Beja, *Több fényt az apokaliptiszbe! Radu Jude: Ne várjatok túl sokat a világ végétől* (2023), Filmvilág, 2024/3, 52.

⁴ A filmben nem véletlenül szerepel osztrák cég, hiszen a romániai erdőket román hatóságok közreműködő engedélyével többek között osztrák cég tarolja és szállítja ki mindmáig az országból.

Az angol nyelvű, feszes tempójú megbeszélés (amelyben az osztrák marketinges hölgynek kapitálisan kidekázott percei vannak) operatív folyamatába egyetlen szó erejéig és képvillanásig (lévén az ő ideje még drágább) maga a cégigazgató is „becsatlakozik” az *Emotion* szó beékelésével, amit láthatóan mindenki azonnal ért, dinamikusan akceptál, és ez az egy szó úgy hat, mintha máris elkészült volna a felvétel. Tömör útmutatás és egyben elvárás, hogy milyennek kell lennie a hirdetésnek: a didaxisba csomagolt kizsákmányolás oktató képjeleneiteneik érzelmmé kell változniuk a befogadóban.

Az érzelem és eladhatóság összefüggésében még egy fontos filmelőzményt kell felidézni, ami véleményem szerint szintén aktív regiszterként hat a Jude által mozgott vizuális konstellációkban. Lucian Pintilie *Reconstituirea* (Helyszíni szemle, 1968) című fekete-fehér filmje a szocializmus nevelésszerményének tragikomédiájaként helyezi középpontjába az újrajátszást. Bányavidék közelében két fiatal fiú összetűzését, az egyetlen pofonütést játszatják újra egy oktatófilmhez. A filmbeli rendező mindaddig ismételteti a két baráttal a jelenetet, amíg az tragédiába torkollik: a sokadszorra ismételt pofon, majd az azt követő szerencsétlen esés következtében az egyik fiú halála vet véget az újabb és újabb korrekciók és célt felismerő újrajátsz(at)ás ideológiájának. Pintilie egy megrendítő művészfilm közegében reflektáltatja az ideológiát termelő – a jó állampolgárrá nevelő – propaganda szolgálatába állított *bűnügyi újrajátszás* műfaját. Pintilie filmje az újrajátszás edukatív felhasználásának egy korántsem makulátlan szocialista alluzív regiszterét képezheti mintegy ideológiai támpontként a Jude kapitalista *educational advertising* képtermelésének kritikai reflexiójához.

Mindkét eddig említett Jude-filmben tehát a redundáns repetíción alapuló újrajátszás mint az érzelmmé konvertált eladhatóság előállító gépezete kerül a fókuszba. A *Ne várjatok túl sokat a világvégétől* címűben az újrajátszás egyenesen annak az előállító médiuma, ahogyan edukáció címszó alatt a kizsákmányolás munkavédelemmé transzformálódik. Hogyan lehet tehát az áruvá vált, kompromittálódott érzelem és újrajátszás viszony(á)t másfajta módon érteni? Lehet-e a kommercializált, gazdasági és ideológiai érdekektől átitatott újrajátszást nem az eladhatóság érdekében ható érzelem előállító közegeként előállítani?

Történelmi újrajátszás és társadalmi pedagógia

Magyarul a *Bánom is én, ha elítél az utókor* (Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari; angolul: *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians*, 2018) címen forgalmazott film eredeti címe egy Mihai Antonescutól származó idézet: ennek a jelentőségét sajnos a magyar változat könnyed szólamná változtatja, pedig egyáltalán nem esetleges, hogy miért e valóban nem-címszerű idézettel jelöli a filmjét Radu Jude. Aki találkozik ezzel a filmcímmel, annak végig kell gondolnia a kijelentés súlyosságát és konzekvenciáit, mégpedig egyes szám első személyű kijelentésként. A kontextusából kiszakított idézet-cím performatív módon saját (jelenbeli)

állításként mondódik újra és egyben szembesít a kijelentéssel: „Nem érdekel, ha barbárokként vonulunk be a történelembe”.⁵ A nyelvi performativitás és újrajátszás kapcsolata így itt már a cím esetében is érzékelhető, és előrevetítve elmondható, hogy az idézet múltból jövőre irányuló vonatkozása egy újrajátszás révén önbeteljesítő érvényűvé változik Jude művében. A film középpontjában az 1941-es odesszai mészárlásnak⁶ mai civil bukaresti lakosok általi köztéren való újrajátszása áll, ennek rendezési és színreviteli folyamata. A *történelmi újrajátszást* kontextualizáló filmben ugyancsak egy rendező karaktert követhetünk a mai Bukarestben, ezúttal Mariana (Ioana Iacob) figurája révén.⁷ Az újrajátszás spektrumában tehát a rendezői pozíciók is önreflexív diszkurzív felületté válnak, jelen filmben is előtérbe kerül a rendezés és intenció problémája – az elkészülő (közös) mű mint nyilvános közösségi-társadalmi esemény intenciók keresztüzében keletkezik. A film jelzi, hogy a történelmi újrajátszás színreviteli folyamata nem redukálható egyetlen rendezői koncepcióra, a közösség, az újrajátszók maguk is mindvégig beleszólnak az újrajátszás alakulásába. Ily módon a történelmi újrajátszás valóban a közösségi (és széthangzó) emlékezet fórumaként jelenik meg. A női rendező alakja pedig a dominánsan férfiak által alakított és uralt történelem, román kontextusban pedig a kiemelten férfirendezőik által konstruált történelmi film és történelmi emlékezet színterén formálódik.

⁵ Tévesen olykor Ion Antonescu marsallnak tulajdonítják az idézetet, aki 1940. szeptember 5. és 1944. augusztus 23. között volt Románia Hitler-párti fasiszta miniszterelnöke. Mihai Antonescu pedig 1941. január 20-tól 1944. augusztus 23-ig miniszterelnök-helyettes, külügyminiszter, illetve nemzeti propaganda miniszter: Ion Antonescu után ő volt a hatalom második embere, akivel a névgyezés ellenére nem voltak rokonok. Mindkettejüket 1946 június elsején végezték ki. A kivégzés archív felvételeit és egy későbbi Sergiu Nicolaescu rendezésében készült rehabilitáló, 1992-es *Tükör* (Oglinda) című film jeleneteit rétegi egymásra Radu Jude *Cele două execuții ale Mareșalului* (The Marshal's Two Executions, 2018) című rövid dokumentumfilmje.

⁶ 1941 októbere és 1942 eleje között a román csapatok körülbelül 123 000 embert gyilkoltak meg Odeszszában Ion Antonescu rendeletére: ezen eseményhez kapcsolódóan jelentette ki Mihai Antonescu, hogy nem érdekl, ha Románia mint barbár nemzet vonul be a történelembe. Vö. Andrei GORZO, Veronica LAZĂR, *Beyond the New Romanian Cinema: Romanian Culture, History, and the Films of Radu Jude*, Sibiu, Editura ULBS, 2023, 205–206.

⁷ Ez az első film abból a női fókuszú trilógiából, amelyben Jude a kortárs kelet-európai mentális, média- és gazdasági kondíciókat női karakterek mediális látószögén, intim testi és társadalmi pozícionáltságán keresztül ragadja meg. A *Zűrös ketyyintés, avagy pornó a diliházban* (Babardeală cu bucluc sau porno balamuc; angolul: *Bad Luck Banging or Loony Porn*, 2021) címűben egy történelem-tanár nő követhető Bukarest közterein hirdetések, reklámok, kirakatok vizuális (pornográf) kavalkádján áthaladva, aki különös médiakalandba keveredik egy magánpornófelvétel miatt. A *Ne várjatok túl sokat a világvégétől* (Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii, 2023) kizsigerelt marketinges női asszisztense pedig a social media közegében éppen a macsó nyelvi vulgarizmust, szexizmust stb. pörgeti maximálisra egy férfi álprofil révén. E két utóbbi filmben megnövekszik a humor, ironia és mediális paródia szerepe, ami a trilógia utolsó darabjában egyben a női karakter önkifejező és ellentmondásos *weird* eszköztárává válik. Angela egyrészt mint dolgozó nő a végtelenségig ki van zsákmányolva, másrészt a kortárs social media eszköztárának tudatos performereként lép fel. Kizsákmányoltságából fakadó dühét az influencer álprofil virtualitásában vezeti le, a jellegzetes nőgyűlölő, rasszista szövegek nyelvi agresszióját felidézve és túlhajtással (részben) átködvölva azokat.

A film nyitójelenetében saját intim és intellektuális terében látható Mariana a történelmi film rendezői imázsának az átkeretezéseként is tekinthető. [1. kép] A könyvek (Anna Bikont: *The Crime and the Silence*, Giorgio Agamben és Isaac Babel), festményreprodukciók (például a film végkimenetele fényében jelentőssé váló Paul Klee *Angelus Novus*-a, amelyen Walter Benjamin értelmezésében a jövőnek háttal álló angyal látható) és laptop közé bekollázsolt kutató rendezőnő a múlt újrajátszását különböző forrásokból összerakódóként, mindenekelőtt kutatásban formálódóként testesíti meg, amely archív anyagok, kapcsolódó szellemi alkotások saját intim szobaterébe rendeződnek (megléhetősen földközeli), továbbá alkotói munkája szerelmi kapcsolatában is intenzív diszkurzív témaként jelenik meg. Tehát mindazokat a háttér-hálózatokat és konnektív segítő műveleteket viszi színre ez a női – igényei, örömei (fürdés, szeretkezés) révén testileg is megjelenített – rendezői folyamat, amelyek a legtöbb rendezői pozíció esetében láthatatlanok maradnak.



[1. kép] Keretek között: a kutatás intimitása, a privát tér mint szakmai tér a női rendezésben

A rendezőnő saját (adott esetben meztelen) testének láthatósága, különböző intim és társadalmi pozicionáltsága a testalapú⁸ történelmi újrajátszásnak mint kollektív emlékezeti stratégiának a kontextusában is fontos reflexív támpont, hiszen a társadalmi emlékezést alakítani kívánó rendezői folyamatban mintegy a rendezőnő privát teste is kikerül a köztérre. Ily módon a filmrendező mint társadalmi és szakmai pozíció testiként is definiálva lesz, és az előzőekben felidézett két reklám- és hirdetéskészítést levezénylő rendező-karakter(ek)től elkülönülően itt a történelmi emlékezet alakíthatóságában érdekelt újrajátsz(at)ó pedagógia kudarca részben a testiségében is megjelenített női rendező jelenbeli társadalmi pozicionáltságából is fakad a történelmi múlt és a történelmi film mint férfiak és férfi rendezők által dominált terepén.

⁸ Az újrajátszás esetében a saját testnek egy másik cselekvő testbe való átpozicionálása, egy idegen test cselekedeteinek az eljátszása képezi a műfaj alapját, továbbá az újrajátszás mint fizikai és pszichológiai tapasztaláson keresztül a felöltött testtel való azonosulás vagy idegenkedés testi jelzései válnak lényegessé.

A filmben több utalás is történik Sergiu Nicolaescu román filmrendezőre, aki „a mitikus történelem híve volt”,⁹ amit ugyanakkor mindig az aktuális politikai hatalom (először Ceaușescu, majd a posztkommunista hatalom) szolgálatába állított.¹⁰ Illuzionista és nacionalista filmes realizmusa a román történelem domináns vizuális narratíváját teremtette meg, és így generációkon átívelően a történelmi múlt filmes kondicionálójaként hatott. Eképpen a történelmi múlt iránuló vizuális alkotásoknak a Nicolaescu-reprezentációkkal is szembesülniük kell. Jude filmjében a történelmi újrajátszás színrevitele során a rendező Nicolaescu hagyatékával mint elevenen ható szellemi és anyagi (kellék-) örökséggel szembesül, amit a játszás szellemében egy pillanatra magára is ölt. [2. kép]



[2. kép] A filmes kelléktár mint megtestesülő ambivalens (maszkulin) hagyaték

Bár intenciójában a rendező a történelmi nemzeti bűnökkel való szembenézést képviseli és a heroizáló filmes hagyatéktól igyekszik eltérni, mégis a történelmi újrajátszás köztes, ambivalens pozícióját jelzi az, ahogyan az újrajátszó szereplők a Nicolaescu-filmek még mindig létező kelléktárából öltözködnek fel. A rendező intenciójának a kudarca arra is rávilágít, ahogyan a Nicolaescu-kelléktár nem pusztán materiális hagyaték, hanem az újrajátszás során az anyagi hordozó valóban a múlt árnyaként testesül meg.

Mariana civil női megjelenésének kontrasztja a muzealizált katonai egyenruhák előterében [3. kép], illetve a kiállított ágyúk között [4. kép] akkor telítődik, amikor az immár nem muzeális, hanem újrajátszó férfi csoportosulás nem követi utasításait, és férfi asszisztense közvetítésére szorul. [lásd 5. kép] A muzealizált maszkulin múlt díszleteit

⁹ Veronica LAZĂR, Andrei GORZO, *An Updated Political Modernism: Radu Jude and "I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians"*, *Close Up: Film and Media Studies*, 2019/1–2, 11.

¹⁰ Vö. *uo.*

élő emlékezéssé alakító újrajátsz(at)ási kísérlete és rendezői intenciójának kudarcra feltehetőleg ebből a kontrasztból is fakad: a múlt reprezentációjának (heroizáló) kellékei a hús-vér újrajátszók által beállítódásként, mentális kondícióként elevenednek meg.



[3–5. kép] Női rendező a maskulin történelmi díszletek és jelenkori mentális keretek között

A jelenbeli széles körű társadalmi és emlékezeti kondíciók végül a nézői viszonyulásokban materializálódnak. A hosszas előkészítő és interakciókon (viták, érvelések, élménymegosztások stb.) alapuló rendezési folyamat eredményeként az újrajátszott múlt a jelenbeli nézőkből a román katonákkal való azonosulást váltja ki, a bukaresti nézők éljenezésben törnek ki az őket – Sergiu Nicolaescu kosztümös filmjeinek kellékeiben – megtestesítő újrajátszók színrelépésekor, függetlenül attól, hogy éppen gyilkos nacionalizmust képviselő katonákról van szó. A rendezői műtszembesítő intenciót és pedagógiát felülírja a nézők heroizáló reprezentációkon nevelődött nacionalizmusa: a gyilkos múlt újrajátszása nem szembenézést, kimozdítást, hanem nemzeti önmegerősítést eredményez. Mindez nagyban köszönhető a kellékek biztosította vizuális reprezentáció töretlen folytonosságának. Közvetve pedig jelzi a megsokszorozott áttételeket, reflexív szinteket mozgató, előállító művészeti kódrendszer törekeny hatékonyságát a propagandisztikus vizuális szocializációban részesült nézők esetében.

Jude alkotása tehát – ismételten médiumanalitikus filmként – diszkurzívva teszi a mindaddig nem látható kortárs nézői mentális kondíciókat, és így közvetve a traumatikus történelmi események megjelenítésének, újra felnyitásának kockázatosságát és a *politikai pedagógia*¹¹ kételyeit is jelzi: a filmbeli újrajátszás a kiváltott nézői attitűdök felől úgy is felfogható lesz, mint ami (reprezentációkritika hiányában) közeget, felületet, formát ad a látenszen létező nacionalizmusnak és a múltbeli nemzetiszocialista eszmékkel való nézői azonosulásnak. A számtalan kontextust, forrást, elméletet ismerő, egymásra rétegző intellektuális (fizikai megjelenésével közvetve de-heroizáló és de-hierarchizáló, így a megjelenített társadalmi struktúrában tekintélytelen) rendezőnő és

¹¹ Vö. „However, things stand differently with the possibility of dissemination of political pedagogy – including, of course, pedagogy by means of art. On this point, the discourse of Jude’s film becomes sceptical and self-doubting. This is not really in the spirit of Jude’s ’68 models. Those films were made from a position of belief in the possibility – even in the imminence – of large and positive socio-political change. A lucid political artist working today has much less access to that optimism. This is why the aesthetic strategies of ‘political modernism’ cannot be revived without some updates. Mariana is portrayed as being alone in her ‘obsession’ – that of educating the public about the Odessa massacre.” GORZO, LAZĂR, *An Updated Political Modernism*, 13.

a helyi nacionalizmust kultiváló szélesebb társadalom műltfeldolgozó kísérlete révén a múlt mellett/helyett a jelen társadalmára helyezi át a kérdőjeleket. Az edukatív katonai újrajátszás kudarcra révén Jude filmje e műfaj kockázatosságát jelzi a nacionalizmus és patriarchátus talaján álló társadalmakban, ahogyan nem működik reflexív műltfeldolgozási stratégiaként, továbbá ahogyan a testi-érzelmi bevonódás kritikai distancia nélküli azonosulást eredményez, főként akkor, amikor egy heroizáló filmes reprezentáció kellékörkösége elevenedik meg. Közvetve pedig a történelmi újrajátszásnak mint kollektív (hagyományörzéseként is gyakorolt) emlékezési stratégiának a propagandisztikus sajátosságaira is figyelmeztet Jude ezen alkotása; valamint arra is, hogy a történelmi műltra irányuló megjelenítésnek konkrétan a korábbi képtermeleési gyakorlatokkal is szembe kell néznie.¹² A történelmi bűnösség újrajátszásának – rendezésének, színrevitelének és befogadásának – folyamatát megjelenítő, a cím-idézet hosszúságát lerövidítendő gyakran pusztán *Barbárok*-ként megnevezett Jude-film tehát arra kérdez rá, hogy a szélesebb társadalmi köztudatból hiányzó műltbeli események színrevitele milyen hatást válthat ki. A mű a műben struktúrában keretezett történelmi újrajátszás tanúsága szerint a hozzá rendelt műltszembesítő társadalmi pedagógia inkább propagandává változik a nacionalizmusba és patriarchátusba gyökerezett társadalmakban, miközben maga a film a megkettőző struktúrával reflexív keretet is képez. Úgy tűnik, Jude koncepciójában az újrajátszás ismétlés és elkülönöződés létmódjából fakadóan nem fér össze az egyetlen egyértelmű (edukatív) intencióval, ahogyan tapasztalhattuk Jude korábban összekapcsolt első és legutóbbi filmjében a reklám- és hirdetéskészítés folyamatának színrevitele során is, ahol éppen a redukció elérése érdekében történő számtalan újrajátszási folyamat nyitja bele a megrendelő reduktív kapitalista intenciót a széttartó repetícióba. Mindezek után válhat-e az újrajátszás a társadalmi emlékezet kritikai alakító közegévé?

Médiumok konstellációja mint újrajátszás és szubjektumpozíciók

Mintegy Mariana előzőekben elemzett, filmbeli rendezői példáját követve, az archív anyagokkal operáló Jude-filmek a kutató-rendező pozíciót erősítik. Több rövidfilm

¹² *Aferim* (2015) című filmjével ugyanakkor Jude arra is szolidáris példát teremt, ahogyan egy hiányzó filmes reprezentáció, a 19. század eleji havasalföldi roma rabszolgágnak a rekonstruktív története utólag is felelősen megalkotható. A műltbeli rabszolgaság húsba maró megjelenítése mindvégig a jelenben ható rasszizmusnak is tükröt tart, mely utóbbi így a műltbeli reprezentáció képeinek erőszakosságával is telítődik. A rendező már ennél a filmjénél is történelmi munkára támaszkodott, Constanța Vintilă-Ghițulescu kutatónő vett részt a film elkészítésében. Andrei Gorzo és Veronica Lazăr szerint a film hatására tudatosabb lett a roma-rasszizmus dehumanizáló társításainak az elutasítása a social media szélesebb társadalmi felületein is. Példaként említik egy híres, Amerikában élő román történész 2020 áprilisi Facebook-bejegyzését, amelyben a történész egy olyan mémet posztolt, amelyben a romákat varjakkal (románul: ciori) hasonlítják össze. A posztra érkező reakciók – a szerzőpáros véleménye szerint az *Aferim* hatására is, hiszen a film ezt a rasszista társítást is mindvégig reflektálta – egyértelműen elutasítóak voltak, így végül a történész nyilvánosan elnézést kért. Lásd GORZO, LAZĂR, *Beyond the New Romanian Cinema*, 200–201.

mellett a *Halott ország* (Țară moartă, 2017), *Nagybetűkkel a szabadságért* (Tipografic majuscul [Nyomtatott nagybetű], 2020) és *A vonatok indulása* (Ieșirea trenurilor din gară, 2020) című közel három órás filmje is, amit Adrian Cioflâncă történész-szel közösen jegyez, múltbeli eseményekre fókuszálva különböző archív anyagokat rendez új intermediális konstellációkba. A *Nagybetűkkel a szabadságért* a Gianina Cărbunariu rendezte 2013-as színházi előadás remedializáló újrarájátszása: egy középiskolás fiú tiltakozó magánakciójának kommunizmusbeli következményeit körüljáró dokumentumszínházi darab köré és közé a rendező számos archív, a romániai nyolcvanas évekből származó TV-felvételt illeszt, a múltbeli mentális és mediális kondicionálásokat vizuálisan megelevenedő materiáiként. A *Halott ország* és *A vonatok indulása* pedig a romániai Holokausztot mint a széles nyilvánosság által nem feldolgozott tragikus múltat helyezi a középpontba. Mindkét mű történészi kutatómunka segítségével készült, ez utóbbi esetében a társrendezés formáját is öltötte: olyan műalkotások tehát, amelyek témájukkal vállaltan műtfeldolgozási és társadalmi mulasztásokat igyekeznek pótolni. Így szociális pedagógiai funkciójuk is van, egy olyan társadalomban, ahol csak a 2000-es évek után ismerték el hivatalosan a román állam felelősségét a második világháború idején elkövetett zsidógyilkosságokban.¹³ Jude archív anyagokból összerendezett intermediális konstrukciói tehát elhallgatott múltakhoz kínálnak művészi és egyben társadalmi feldolgozási módozatokat. Hatásukat a médiatudatos konceptualitásból nyerik, aminek következtében a múlt (mediálisan eltérő) nyomainak az újrendező konstellációja a nézői pozíciót is alapvetően dinamizálja. Jude rendkívül reflexív médiumhasználatában tehát mindvégig felelősen benne van, hogy a képteremelés nem független az érzelmek generalizációjától. Rendezői stratégiáiban egyrészt ütközteti és/vagy relativizálja a különböző módon előállított (nézői) érzelmeket, adott esetben sok humorral és öniróniával. (Például utóbbi játékfilmjeiben – *Zűrös kettýintés, avagy pornó a diliházban*, illetve *Ne várjatok túl sokat a világvégétől* – a kortárs mediális kondíciók és az általuk teremtett humán pozíciók kavalkádját együtterző humorral követhetjük végig.) Másrészt van, ahol teljes súlyosságában nézői implikált felelősségként aktivizálja az emóciókat.

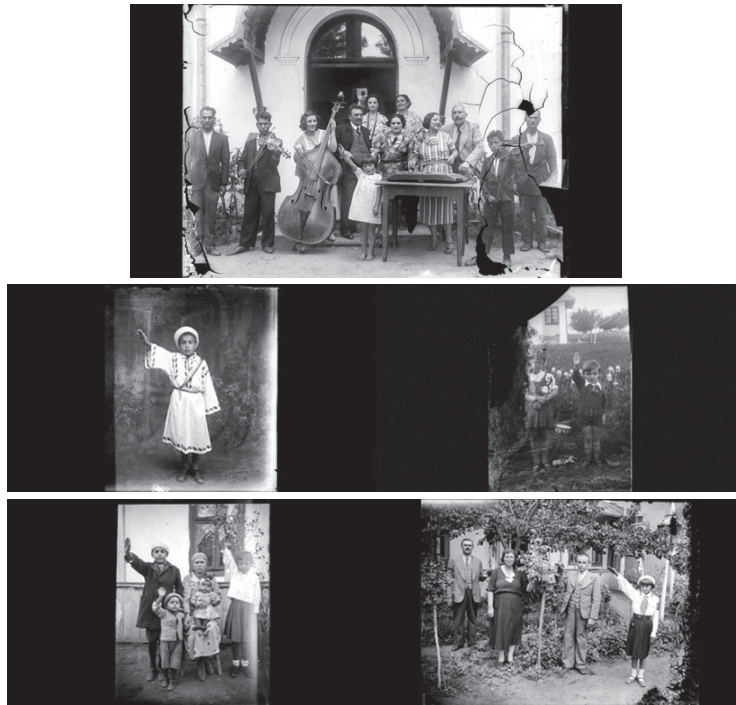
Korábban már részletesen írtam a *Halott ország* című, közel másfél órás kollázs-filmről, amelyben egy bukaresti zsidó orvos, Emil Dorian 1938 és 1946 között írt, az antiszemitizmus felerősödését dokumentáló naplóját a rendező maga olvassa fel,¹⁴ saját hangját kölcsönözve a napló belső néma hangjának, így közvetve, egyben humán bizalmi struktúrát is képezve, a halott betűk és az élő, újramondó, megtestesítő rendezői hang között.¹⁵ A hangzó napló történései alatt pedig ugyanebből a korból származó archív

¹³ 2004-ben ismeri el hivatalosan az akkori államfő a román állami szervek felelősségét a romániai Holokauszt megtervezésében és végrehajtásában. Vö. Radu IOANID, *Pogromul de la Iași*, Iași, Polirom, 2021, 8.

¹⁴ Jude saját (rendezői) testi pozíciójával a *Barbárok* esetében is játszik, ott éppen a bukaresti köztéren zajló katonai újrarájátszás nézőcsoportosulása között bukkan fel.

¹⁵ A *Halott ország* kontextusában W. G. Sebald *Austerlitz* (2001) című regényének narratív struktúráját is megcsóllításon és közvetítésen alapuló bizalmi struktúrákánt értelmeztem. DÁNÉL Mónika, *(Meg)hall-*

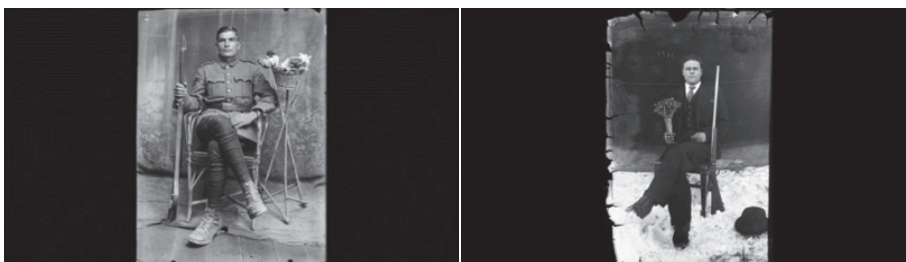
fotók galériáját szemlélhetjük a nem-zsidó lakosság korabeli hétköznapjairól, ünnepeiről, családi- és portréfotóiról Costica Acsinte dél-romániai sloboziai fotós digitalizált egykori (ötszáz) üvegnegatívjain. Kép és hang médiuma tehát élesen eltér egymástól, ugyanakkor a naplóban rögzített fokozatos eseményeket előírányzó beszédek (Ion Antonescu hangfelvételek) és motiváló dalok (katonadalok) is teremtik a múlt hangzó archívumát. Ahogyan a mű alcíme, vagyis a *Párhuzamos életek töredékei* (Fragmente de vieți paralele) is jelzi, elsőként a napló hangzó tanúságának és a vizuális fotóarchívumnak az elemi kontrasztja jut érvényre: az, ahogyan a többségi társadalom a fotók tanúsága szerint látszólag immunis és érintetlen marad a zsidó lakosság egyre erőteljesebb diszkriminációs és bántalmazási folyamatában. Korábbi értelmezésemben arra világítottam rá, hogy a korabeli fotografikus pózok (náci karlendítés) cirkulációja révén és a számos módon militarizált tablók által a szélesebb körű társadalom, beleértve a gyerekeket is, hogyan inkorporeálta a népiertást eredményező ideológia jelenlétét. [lásd 6–10. kép]



[6–10. kép] Gyerekek pozicionálása: fotografikus pózként multiplikálódó náci karlendítés

gatás, (át)adás, közvetítés (Radu Jude: Țara moartă, W. G. Sebald: Austerlitz) = *Hermész után szabadon: Köszöntőkötet Orbán Gyöngyi tiszteletére*, szerk. BERSZÁN István, FÓRIS-FERENCZI Rita, SERESTÉLY Zalán, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó, 2019, 167–183. További elemzésemet lásd: *Past in Process: Strategies of Re-collection and Re-enactment in Radu Jude's I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians (2018) and The Dead Nation (2017) = Intermedial Encounters: Studies in Honour of Ágnes Pethő*, eds. Melinda BLOS-JÁNI et al., Kolozsvár, Scientia, 2022, 259–269.

A fotográfia mint médium tehát úgy reflektálódik Jude művében, mint ami dokumentál, és a médiumspecifikus póz révén egyben termeli is a testi és ideológiai beállítódásokat.¹⁶ Bár a képeken látható civil lakosok, gyerekek feltehetőleg tevőlegesen nem vettek részt a zsidógyilkosságokban, fotografikus pózként megtestesítik és multiplikálják a gyilkos ideológiát. Miközben tehát családi album-struktúrában lapozgatjuk az erodálódott képeket, és a gyerekfotók, családi jelenetek miatt családi tekintettel (*familial gaze*) nézzük őket, aközben a hangzó napló révén a zsidó lakosság kísértetiesen hiányzó képeivel is szembesülnünk kell. Nem-láthatóságuk és a képeken látható civilek militarizálódása, illetve pózként inkorporeált ideologizálódása egymás jelöletlen viszonylatába kerül. A néző(i pozíció) ebbe a nyitva hagyott – a hallható, látható és nem látható mediális nyomokból létrejövő – intermediális konstellációba kénytelen belépni, és tevőlegesen összefüggéseket létrehozni. A statikus pózokban rögzített visszatérő fegyverek kellékárát lehetetlen pusztán beállított mozdulatlanságukban szemlélni. Értelmezésben a látható képek arról tanúskodnak, ahogyan a fotográfia a pózok és tartozékok révén nem pusztán csak termeli a militarizmust (civil ruhás egyének mellé is kerül fegyver vizuális kellékként – [11–12. kép]), hanem a kellékek áthelyeződései révén széles körben elfogadhatóvá teszi azt, és familiarizálja az erőszakot. [13–14. kép]



[11–12. kép] Fegyverek és virágok mint a fotografikus póz kellékei



[13–14. kép] Áthelyeződések: a fegyver familiarizálódása, a gyerek defamiliarizált militarizálódása

A tizenharmadik képen ugyanis a fegyver először kellékként bekerül egy családi táblóba, tehát familiarizálódik, a tizennegyedik képen viszont defamiliarizálódik ugyanaz a gyerek, mivel – immár önállóan militarizáltan – kikerül a családi keretből.

¹⁶ A Hitler-bajusz is széleskörűen elterjedt „divatként” jelenik meg a szociálisan különböző férfiportrékon.

Ebben a művében Radu Jude egyrészt a médiumok felelősségét reflektáltatja, ahogyan a katonadalok és a fotográfia termelik és megsokszorozzák az erőszak (testi) feltételeit. Az utóbbi pózként inkorporeáltan vizuális stílussá alakítja a náci karlendítést és a fegyverkiegészítőkkel termelődő és terjedő átfogó militarizálódást. Másrészt az alcímbe párhuzamosság révén a nem közvetlen részvétel (a *bystander* passzív, leválasztott) pozíciójába helyezi a korabeli társadalmi tabló alakjait. Ugyanakkor a kollázs-film nyitott intermedialis konstellációja a fotók statikus pózait és erodációs töréseit a filmes „vak mező” (Roland Barthes) irányába dinamizálva – a hangzó naplót tanúsítva – a korabeli militarizálódó társadalmi atmoszférát teremti újra. A korabeli atmoszférának ebben az újraelállításában mi nézők sem maradunk kívülről, ambivalens (családi) tekintettel dinamizáljuk a mediális nyomokból keletkező múltbeli atmoszférát.

A vonatok indulása (2020, 2 óra 53 perc) című, ismételten archív fotókat animáló művében Jude a fotográfia médiumának előbbiekben jelzett kompromittálódását más szintekre helyezi. Megmutatja, ahogyan a médium leválik a póz determinizmusáról, amelyet a *Halott ország* esetében a fotográfus (egyedi) kézjegyének is tekinthetünk, hiszen egyetlen fotós archívumából származtak a képek. A fotográfia médiumspecifikus beállít(ód)ástól való eltávolodása és újrapozicionálódása e későbbi műben meghurcolt és meggyilkolt emberek szenttelen rögzítésén keresztül történik. Oly mértékű pusztaság (póztalan) dokumentumaiként állnak fotók a film zárórészében, hogy itt már az a kérdés is felmerül, hogy ki(k) az(ok) a fotós(ok), aki(k) ilyen valóságot képes(ek) lefotózni, miközben paradox módon ezen – ma kegyelet-sértőnek ható – dokumentáció révén szembesülünk a múltban megtörtént elképzelhetetlen történésekkel. A képek egy részén tapasztalható széles körű társadalmi közöny a polgártársaik diszkriminálása, meggyilkolása iránt ugyanakkor társadalmilag kontextualizálja és beleágyazza ebbe a megszokott közönybe a fotós(ok) szenttelen kamerahasználatának hétköznapiságát. Ha az előző mű pusztán vizuális stílusként testesíti meg a román lakosság antiszemitizmusát és militarizálódását, ez utóbbi mű a közöny és az ettől nem elválasztható aktív közreműködés különböző szubjektumpozícióit, fázisait tárja fel. És ebbe beleértendő a meghurcolt és meggyilkolt zsidó embereket dokumentáló román újságírók és német katonák fotós pozíciója is.

A vonatok indulása az 1941-es júniusi jászvásári pogrommal szembesít, amikor Ion Antonescu rendeletére június 28. és 30. között 13 266 zsidó lakost végeztek ki a román hatóságok helyi emberei és civil lakosok.¹⁷ Erről a traumatikus eseményről

¹⁷ A történéseket Radu Ioanid már hivatkozott könyve (*Pogromul de la Iași*), valamint a Jászvásári Pogrom Múzeum kiállítása alapján foglalom össze. A 110 000 lakosú Iași-ban 35 000 zsidó lakos élt a háború kitörésekor. Az észak-moldovai város elhelyezkedéséből adódóan közel volt a frontvonalhoz, így ahogyan Radu Ioanid történész jelzi, ekkora zsidó lakosság jelenléte a frontközelség okán az akkor németszövevényes román hatalomnak gondot okozott. Az amúgy is antiszemita hangulatú városban így először a legionáriusok (román fasiszta vasgárdisták) zsidóellenes uszításai és alaptalan híresztelése (szovjetpáriság, román katonák megtámadása, amelyek alátámasztására semmilyen adat nem került elő később sem – vö. IOANID, 53.) vezet(het)tek oda, hogy az Antonescu-rendelet során 1941. június 26. és 30. között a civil lakosság is

Jude és Cioflâncă közös alkotásáig pusztán néhány feldolgozás készült, elsőként Radu Gabrea *Gruber utazása* (Călătoria lui Gruber, 2008) című filmje, ami Curzio Mallaparte *Kaputt* című regényének az adaptációja. A magyarul is olvasható, 1943-as regény az első mű, amely egy ambivalens pozíciójú olasz diplomata visszaemlékező perspektíváján keresztül közvetíti a pogromról egy fejezet erejéig (lásd *A iași-i patkányok*). Oana Giurgiu *Aliyah DaDa* (2015) című, kollázs-technikával készült és a zsidó kivándorlásokról szóló dokumentumfilmje is beépíti a pogromot, illetve Romulus Balázs *Souvenirs de Iasi* (2016) francia nyelvű dokumentumfilmje is erre a tragikus múltra irányul (a történész szakértő itt is Adrian Cioflâncă volt). Meghatározó műltfeldolgozási közeget teremt a román művészeti- és emlékezeti térben ma az egykori questura épületében működő informatív és interaktív múzeum (Muzeul Pogromului de la Iași), amit nyolcvan évvel az események után 2021-ben hoztak létre.¹⁸ Továbbá olyan regények teremtenek művészi módozatokat, mint Cătălin Mihuleac *America de peste pogrom* (2014) című német és francia fordításban is olvasható és hatást generáló műve, illetve olyan kiadványok, mint a *Zece povestiri: Pogromul de la Iași* (Tíz történet: A jászvásári

tevélegesen besegített zsidó szomszédok, polgártársaik letartóztatásában, a város utcáin történő legyilkolásában, a korabeli questura udvarára való összehurcolásában és lemészárlásában. A városban meggyilkolt zsidókat a már június 20-án 110 zsidó fiatallal kiásatott két hatalmas gödörbe (egyik 30 méter, másik 15 méter hosszú, két-két méter mély és szélességű) hordták ki (négy kiskamionnal és 24 szekérral, ez utóbbiak két napon keresztül) a Păcurari negyedben található izraelita, a tömegsírokat ma is őrző temetőbe (lásd IOANID, 27.). A román katonák és a vasút munkatársai német katonák kíséretében, akik többnyire szemlélők voltak, tevélegesen csak fotókat készítettek (IOANID, 98.), a questura udvarán összezsúfolt több ezer (tovább)élőt a pályaudvar elé vezényelték, és majd tehervagonokba zárva (110-150 embert vagononként) víz és élelem nélkül hermetikusan leszigetelve a júniusi hőségben elindították a vonatokat. A vagonokon feliratok is álltak: „kommunista zsidók” („jidani comuniști”), „német és román katonák gyilkosai” („ucigași ai ostașilor germani și români”). Az első vonatot (33 és 39 közötti vagonnal) Călărăși felé június 30-án hajnali órákban (3:30–4:15) indították el, ami a Iași-tól 40 kilométerre lévő Târgu Frumos-ba reggel hét óra körül ért, tehát átlag 12km/órás sebességgel haladt, innen megállás nélkül haladt tovább Pașcani-ba, majd Lespezi-be, majd újra Pașcani-ba, végül Romanba ért 11:45-kor, ahonnan délután 16 órakor indult el újból, és éjszakai 1:30-kor visszaért Târgu Frumos-ba, a 40 kilométeres távolságot így tizenhét óra alatt tette meg. Majd július elsején továbbindult Călărăși felé, ahová július 6-án érkezett meg, vagyis hét nap alatt megtéve a körülbelül 500 kilométeres távot. Ebben az első vonatban 1414, más adatok szerint 1519 áldozat fulladt meg, akiket a különböző állomáshelyeken helyi, főként roma lakosok földeltek el. (lásd IOANID, 70–94.) A második vonatot harminc vagonnal, ebből 18 vagonba zártan 1902 zsidó emberrel szintén június 30-án reggel hatkor indították útra, az utolsó vagonban a vonatállomás előttről bevagonírozott nyolcvan holttesttel. Ez a vonat a húsz kilométerre lévő Podu Iloaiei nevű helységbe nyolc órányi lassúsággal érkezett meg. Egy túlélő visszaemlékezése alapján az ő vagonjában nyolcan maradtak életben, és mellettük 129 halott volt. 1194 zsidó ember halt meg ebben a vonatban, akiket a Podu Iloaiei temetőbe helyi zsidó lakosság bevonásával hantoltak el. Ioanid könyve hat zsidómentő személy állításainak beigazolására emeli ki, és egy olyan esetről is említést tesz, amikor magát a védelmezőt is meggyilkolták.

¹⁸ A múzeumi kiállítás a Jude-Cioflâncă műalkotás előállította hatást és megszerzett (történelmi) tudást a túlélők visszaemlékezéseivel tudja kiegészíteni, amelyekből többek között az adott helyzet előírta kereten túllépő kíséző katonák és olykor civilek által elkövetett „ráadás” kegyetlenségek egyéni változatosságairól értesülhetünk.

pogrom),¹⁹ amelyben tíz kortárs romániai író hét fotóról (a Jude-Cioflâncă műben is megjelenőkről) ír tíz ekphrasztikus történetet.²⁰ E fontos kis kötet írásai is jelzik a nézhetetlenséggel szembesítő fotók megszólaltathatóságának a kihívását. A képeken látható áldozatokat kontextualizáló, familiarizáló, megelevenítő történetek a névtelenség tetemlátványait történetkölcsonzéssel személyesítik meg, és így együtt a kötet írásai utólagos (írói) szolidaritást képeznek a múltbeli áldozatok köré. Nem enyhítik a képek elemi nézhetetlenségét, pusztán szavakat kölcsönöznek egy elképzelt életreleltető történet erejéig. Ahogyan a fent jelzett művek megjelenési évszámai, illetve a múzeumalapító dátum mutatják, a szélesebb társadalmi feldolgozási folyamat napjainkban kezdődött el.²¹

A vonatok indulása című majdnem háromórás film az Adrian Cioflâncă történész által közel tíz év alatt összegyűjtött archív fotókkal operál. Cioflâncă egy interjúban elmondja, hogy a több mint 13 000 elhunyt áldozat közül háromezer személynek a nevét tudta beazonosítani, akikről körülbelül hatszáz fotó maradt fenn, és ebből a film számára kétszáz áldozat fotójáról sikerült információkat rekonstruálni; a maradék négyszáz fotóból is néhány bekerült a filmbe, ezek látványa alatt nincs narráció.²² A számok eltérései jelzik, ahogyan a tömeggyilkosságban az emberek megsemmisítése együtt jár az emlékükről, vizuális nyomaik, nevük, személyes adataik törlésével is. Kiemeli, hogy valakinek a haláláról olykor pusztán egy bürokratikus formulából lehet értesülni, egy dossziéba begépelte pusztán mondatból.²³

A film két részre van tagolva: a két és fél órás első rész a *Nyilatkozatok és tanúvallomások* (Partea I: Declarații și mărturii) címet viseli, míg a tizenhét perces befejező rész a *Képek* (Partea a I-a: Imagini) címmel van ellátva. Az első részben főként igazolványképeket látunk, a képen látható személy, illetve személyek nevével bal oldalon, és olykor családi fotók is szerepelnek. [15–20. kép] A képek galériáját a rajtuk látható személyek nevének ábécé-sorrendje szervezi.

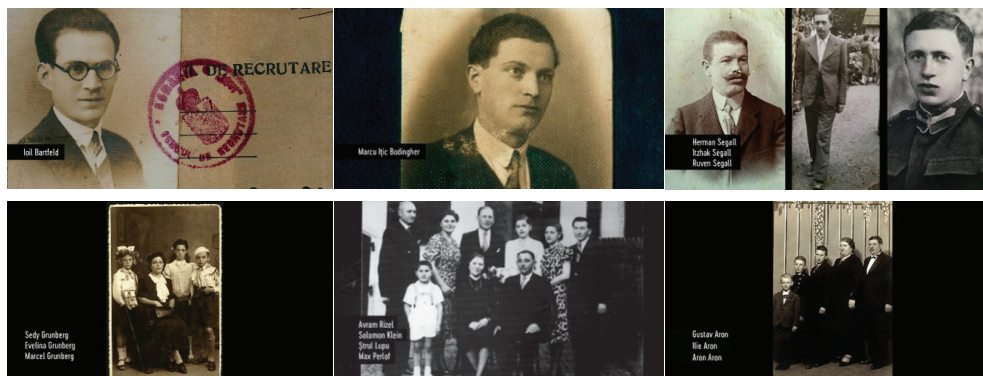
¹⁹ *Zece povestiri: Pogromul de la Iași*, Iași, Editura Muzeelor Literare, 2022.

²⁰ Az egyik történetben Jude-Cioflâncă filmjére is történik utalás, jelezve e mű hazai hatását, legalábbis értelmiségi körökben.

²¹ *A zsidók története. A holokauszt* című kötelező tantárgy a 2023–2024-es tanévtől került bevezetésre a romániai oktatásba a XI–XII. osztályosok számára.

²² A film végfőcímeben számos intézmény fel van sorolva, ahonnan az archív képek származnak.

²³ Vö. Flavia DIMA, *Adrian Cioflâncă despre "Ieșirea Trenurilor din Gară"*, One World Romania, 2020. szeptember 10. <https://www.filmsinframe.com/ro/banner-featured-homepage/interviu-adrian-cioflanca/> (Letöltés ideje: 2024. május 24. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes) A film készítése során a beazonosítások érdekében egy kampányt is indítottak a social media felületein (#numenunumere [#neveknemszámok]), hogy minél több túlélővel és hozzátartozóval kapcsolatba kerüljenek.



[15–20. kép] Igazolványképek és családi tablók mint társadalmi és privát hitelesítő dokumentumok

Az első rész fotóihoz narráció társul, főként női hangok mondják el, többnyire hasonlóan strukturáltan, hogy mi történt a képen látható férfiszeméllyel: 1941. június 28-án vagy 29-én elfogták, bevitték a questura udvarába, ha itt még nem halt meg, bevagonírozták a Podu Iloaiei-i halálvonatba, és abban megfulladt. Az életben maradt feleségek és hozzátartozók bírósági tárgyalási tanúvallomásait (ezért a hasonló felépítés) jelenkori román színészek és értelmiségiek hangján halljuk. Folytatva a *Halott ország* hangkölcsonzását, ebben a filmben a hozzátartozók hangja kortárs szolidáris társadalmi kórussá változik az újramondás révén. A vallomásokat, tanúsításokat tárgyilagos tónusokban közvetítik, így a dedramatizált narrációk is erősítik a képek bélyegzőkkel intézményesített igazolvány jellegét. E tárgyilagos adatközlések közé a változatos kegyetlenségek (víz helyett mérget visznek a szomjazónak, kövekkel dobálják őket, megmutatják a katonáknak, hol laknak a zsidók, villamoson azzal dicsekednek, hogy ki ölt meg több zsidót) is ezeken a lecsupaszított információközlő hangokon kerülnek be. A hangok mint társadalmi kórus tehát a képeken látható személyeket mint családtagokat testesítik meg, a családi album változatos ritmusú forgatása alatt sorsuk iteratív hasonlóságban nyer igazolást. A lecsupaszított tényszerű narrációk és a bélyegzőkkel intézményesített fotók a képeken látható személyek létének igazolásaként funkcionálnak. Dokumentálják, hogy léteztek, társadalmilag nyilvántartott, intézményesített létüket igazolják. [21. kép] Kép és hang összetartása a családi magánemlékezet és a társadalmi nyilvántartási archiválási módokat (például katonai szolgálatot igazoló fotók) rétegzik egymásra, így létükkel együtt a társadalom szövetében való (múltbeli) részvételüket is hitelesítve. A narrációk maguk is eleve ezt a privát és intézményes rétegződést közvetítik, a családtagok személyes visszaemlékezése a tárgyalótermi vallomástevő struktúrába keretezve hallható.



[21. kép] A pecsét és kézírás mint intézményes és személyes igazoló nyomok

Kép és hang kialakult indexikus identifikáló kapcsolatát olykor megtöri, amikor csak kép látható hang nélkül (egyre több portré az első rész második felében), illetve amikor a narráció alatt fekete képernyőt látunk már a film első részének ötödik percében (amikor két túlélő férfihang arról mesél, hogyan verték őket az utcán és a vonatállomáson, milyen egyéni mondatok kísérték a halált eredményező ütések). Ezekben az esetekben az egyik médium hiányával a látható személy magányos múltbelisége, identifikálhatatlansága, illetve a fennmaradt írás- és történetnyomok vizuális emlékhánya társul. A felépített repetitív, egymást erősítő struktúrában valamelyik médiumnak a hiánya a másik kontextusában a csendben és a képnélküliségben materializálódik. Ezen első rész iteratív szerkezete – képet újabb kép követ, hasonló történettel – a végtelenített ismétlődés érzését kelti: így a film a megmutatás-felsorolás szerkezet iterativitásából fakadóan nyitott emlékezeti/emlékező struktúrát teremt az itt nem látható és nem hallható áldozatoknak is. Ez a strukturáltság jelzi önmagáról, hogy hiányos és folytatható, egészen a legutolsó áldozatig.

Ebben az első részben a képek elkészítésekor még élő áldozatokat és családtagjaikat látjuk. A fotók – bár stílusban, beállításokban eltérőek – az intézményesített társadalmi létüket igazolják, a hozzátartozói hangok pedig családiasítják őket. A főként férfiak látványához társuló női hangkórus arról is tudósít, hogy az életben maradt (női) családtagok a veszteségek mellett milyen megpróbáltatásokon mentek keresztül, adott esetben egyedül maradván sok gyerekkel, diszkrimináltan egy társadalomban – hogy hogyan váltak tehát életben maradván áldozattá. A családi fotók révén egykori létüket esetükben vizuálisan is dokumentálja a film, az elkövetők viszont csak a narrációk révén jelennek meg. Ebben a részben nincs vizuális helyük az áldozatok és családtagjaik között. Így marad meg ez a rész a családi album megszemélyesítő és a nézőt is familiarizáló nyitott emlékezeti struktúraként. Családi tekintetünk itt valóban egy nagy családi tablóba mélyül bele, vizuálisan nem mozdítja ki, nem kíséri semmilyen nyom (a fekete képernyőt kivéve), mint a korábbi *Halott ország* esetében, ahol a familiáris tekintet folyton a

militarizálódással ütköztette a film. A képeket, mint egy kegyeleti szertartáson, a narrációk hosszúságának-rövidségének ritmusában nézhetjük (olykor a narráció átúszik egy következő képre is, akár csak egy album emberi lapozgatásakor), a fotográfia médiumának Roland Barthes-i állításában,²⁴ hogy aki rajta látható, létezett – és esetükben, amikor nézzük, már halott.

E hosszú és iterativitásában nyitott megemlékező struktúrájú első részt egy rövid második rész követi a filmben, más típusú archív fotók néma vetítésével. A hang(ok) hiánya az előző hosszú hangzó rész függvényében, ahol az oralitás az élők, az életben maradtak létét közvetítette, még erőteljesebb. A történések feltételezhető időrendjét követve olyan archív fotókat látunk, amelyek egyrészt alátámasztják az első rész narrációit, másrészt azok tárgyalótermi deklaratív tömörsége és részlegessége a most látható képek viszonylatában bomlik ki igazán. Nézhetetlenségük mindvégig azt is tudatosítja, hogy dokumentumok, megtörtént borzalmat rögzítettek (napilapok számára is) korabeli újságírók és a pogromban szemlélő ösztönzőként résztvevő német katonák. Először Iași utcáin hagyott holttesteket látunk, majd a questura udvarán és a pályaudvaron embertömegeket, végül a vonatokat, nyitott vagonokat, meztelen élőhalottakat, hullahalmokat. A fotográfia a póztalan valóság és halál formátlan archiválójává válik,²⁵ miközben ki- és elkeretező médiumként elképzeltetlen struktúrákat, párhuzamokat is létrehoz, megörökítve a halott emberek dehumanizált létét. [22. kép]



[22. kép] A dehumanizáló kikeretező médium

²⁴ „Minden fotográfia jelenlétet bizonyít.” Roland BARTHES, *Világokkamra*, ford. FERCH Magda, Budapest, Európa, 2000, 90.

²⁵ Vö. „Visually and affectively the film draws on the unresolvable incongruence perceived in the photographs of the two parts: on the affirmation of this visible uncontainability of life in the photos of the first part defying its dreadful counterpart in the formlessness of the entangled corpses shown in the pictures at the end.” PETHŐ Ágnes, *The Exquisite Corpse of History: Radu Jude and the Intermedial Collage*, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 21, 2022, 63.

Pethő Ágnes szerint a „második rész több, mint egy appendix az első rész narratívájához, egy olyan montázs, ami leválasztja a fotókat a szavakról, és hagyja őket önmagukért »beszélni«.”²⁶ Ugyanakkor a film rendezői a fotográfia lekeretező jellegét folytatva adott képeket digitális (ki)vágással újrakereteznek és az eredeti kép mellé helyeznek. A kikeretező felnagyítások a képeken látható városlakók jelenlétére és pozícióikra irányítják a figyelmet. Az ablakból figyelő figura közelebb kerül a nagyító kivágás révén, így láthatóvá válik kényelmes szemlélő pozíciója a magasból, ahogyan hátratett kézzel nézi a kezüket magasba tartva vonuló embereket. [23–24. kép] Hasonló kényelmi testi pozícióból szemlél egy másik vonuló csoportot egy hölgy is, vagy éppen ügyet sem vet rájuk (ahogyan a mellette álló egyik figura teljesen máshová néz, talán éppen a kamerába), hanem inkább az egyik kezével gesztikuláló, másikkal botra támaszkodó beszélgetőtársára összpontosít. Bárhová is figyel, kezének, térdének pozíciója, kényelmes beállása a leghétköznapibb utcai jelenet kísérteties figurájává teszi őt is, a feltartott kezű vonulók közelében. [25. kép]



[23–24. kép] Digitális ráközelítés a szemlélő és a vonulók kéztartásának különbségére

²⁶ *Uo.*



[25. kép] A kényelmesen szemlélők hétköznapisága

Az archív képek „kritikai kisajátítása”²⁷ ezekben a képkivágatokban deklarált vizuális kritikai gyakorlattá válik Jude ráközelítő vágásaiban: a látszólag kívülálló pozíciói felé mozdítja el a fókuszot, miközben ezzel magát a fotográfiát sűrített kikeretező médiumként tudatosítja. Bár nem tudhatjuk, hogy egy párhuzamos utcában hogyan zokog valaki, arra a képek látható testi pozícióiból viszont részben következtetni lehet, hogy például valaki hosszan fog álldogálni, vagy éppen kizökken a járása ritmusából. Bár etikátlan bármilyen módon rangsorolni ezeket a képeket, a számomra mégis valamiért legkísértetesebb fotót²⁸ is újrakeretezik a film készítői. [lásd 26–27. kép]



²⁷ Vö. GORZO, LAZĂR, *Beyond the New Romanian Cinema*, 143.

²⁸ A *Tíz történet* című kötetben három szerző is erről a fotóról írt szöveget.



[26–27. kép] A közöny lendülete: az elegancia (kelléke) mint szűrő punctum

A Cuza Vodă utcán heverő holttestek mellett emberek sétálnak el. Egyvalaki néz csak oda az egyik fekvő tetemre [26. kép], legalábbis a kép előterében, és ha vágással ő is lekerül a képről [27. kép] a részvétlenség hétköznapisága, az öltönyös esernyős férfi eleganciája²⁹ és kimért lépte, esernyőjének hegye (és végsősoron a teljes alak maga) valóban elviselhetetlen *punctumként* (Roland Barthes) szűr.³⁰ Közönyének hétköznapisága túllép az elkövető-áldozat bináris struktúrájáról leválasztott *bystander* pozícióján: bár nem elkövető, e képet nézve implikáltságát a helyzet akceptálásával éri el. Ténylegesen nem tudjuk, mit gondol, mit tett az előző pillanatban, és mit fog tenni a kamera rögzítette momentum után, ám az elkapott pillanat testtartása, eleganciájának kellékei, a lépések töretlen ritmusa (amit leginkább a ritmusból fakadóan az éppen a halott ember mellett leszúrt esernyő jelez), ez a szenttelen haladás, a mindennapi mozgás lendülete, hogy a holttest mellett nem marad a levegőben legalább az esernyő, ritmuskiesést okozva – ez felfoghatatlan. Ugyanakkor az is világosan látszik, hogy nincs egyedül: a kép háttérében látható, hogy sokan mások is elhaladnak a halottak mellett, kikerülve őket.³¹ A Jude által megmutatott és kikeretezett képek a (kívülálló) közöny és közreműködés

²⁹ Tatiana Țibuleac első személyben írt történetében az elegancia szintén hangsúlyos. Vö. Tatiana ȚIBULEAC, *Trecerea = Zece povestiri*, 142.

³⁰ Vö. „Van a latinban egy szó, amely ezt a sérülést, szúrást, ezt a hegyes szerszám okozta ismertetőjegyet jelöli. Ez a szó azért is felel meg nekem annyira, mert utal a pontozás (»punctuation«) fogalmára. Azokat a képeket ugyanis, amelyekről beszélek, ilyen érzékeny pontok ponzották, sőt olykor pettyezik: ezek a sebek, ismertetőjegyek, pontok. Ezt a *studium*-ot megzavaró második elemet én *punctum*-nak nevezem, mert a *punctum* szúrás, kis lyuk, kis folt, kivágott seb, mint hazardjátékban a kockadobás. Egy fénykép *punctum*-a az a véletlen valami, ami rögtön belém szúr (»qui me point«), (ami meggyötör, megsebez).” BARTHES, 31.

³¹ A kikerülés sem lekicsinyelendő, egy túlélő visszaemlékezése alapján, amikor a pályaudvar előtt összesúfoltan ültek, feküdtek, akkor egy menetrendszerinti vonat megérkezett utasai közül volt, aki kikerülte őket, és volt, aki egyenesen átgázolt rajtuk.

határait mozdítják el.³² A tevőlegesen közreműködő katonák és civilek képei³³ a halottak ruháit próbálgatókon át [28. kép] a film legutolsó képén a vonatból nézelődőkkel bezárólag [29. kép] ezek a fotók azt a széles körű társadalmi elfogadást viszik színre, amelynek közönye nem pusztán lehetővé tette a pogrom megtörténtét, hanem akceptálva azt, közönyével (is) közreműködött.



[28. kép] A halottak ruháit szemlélők



[29. kép] Nézelődő utazók közönye

³² Michael Rothberg egyik könyvében az elnyomó-rendszerekben, tömeggyilkosságokban részt vevő elkövető (perpetrator) és áldozat (victim) binaritást és a kívülálló szemlélő (bystander) leválasztottságát (detachment), az *implicated subject* teoretizálásával mozdítja ki, ami felfogásában nem egy esszenciális identitás, hanem egy szubjektumpozíció. Vö. "An implicated subject is neither a victim nor a perpetrator, but rather a participant in histories and social formations that generate the positions of victim and perpetrator, and yet in which most people do not occupy such clear-cut roles. Less »actively« involved than perpetrators, implicated subjects do not fit the mold of the »passive« bystander, either. Although indirect or belated, their actions and inactions help produce and reproduce the positions of victims and perpetrators. In other words, implicated subjects help propagate the legacies of historical violence and prop up the structures of inequality that mar the present; apparently direct forms of violence turn out to rely on indirection." ROTHBERG, *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford (CA), Stanford University Press, 2019, 1–2.

³³ Ioanid könyvéből és a múzeumban hallgatható visszaemlékezésekből tudni lehet olyan példáról, hogy valaki sok pénzért próbál egy pohár vízhez jutni, és lúgkövet visznek neki, amitől nem sokkal később meghal.

Az archív képek újrafelhasználása révén Jude és Cioflincă úgy állítja elő történelmi hitelességgel a múltbeli eseményt, hogy nem fejezik be. A fennmaradt archív anyagokat olyan ismételt megelevenedő, intermediális konstellációba rendezik, ahol a nézőnek tevőlegesen kell hozzájárulnia a múlt újrajátszásához. A befejező részben a hang nélküli nézés marad, de nem passzív belemerülés a múltba, hanem implikált szubjektumokként a kapcsolatokat kénytelenek vagyunk felismerni, elképzelni és ebben érintettségünket tudatosítani.³⁴

Az írásom elején mottóként kiemelt Bodor Ádám mondatok, amelyek *A vagon* című szövegrészből származnak, akár a film befejező részében látható archív fotók ekfrázisaként is olvashatók.³⁵ A sajátos iróniával záruló szöveg az érintettség haptikus és olfaktorikus médiumait emeli ki, ahol maga a nézés is bevonódássá változik. (Vö. „E csöndes halomnak a szemlélő, tekintetének egyszeri körülhordozásával, már némi mozgalmasságot tulajdoníthatott.”) Az együttérző leírásban látszó „csöndes halom”-nak parancsra történő vagonba való visszarakása, konkrétan a testekkel való fizikai érintkezés eredményezi az általam mottóként kiemelt végső állapotot a katona esetében. (Az érintettség a szaglás révén mindenki másra is kiterjed, nem lehet elszigetelődni a szagtól: lásd a parancsnok orra elé tartott zsebkendőjét a novellában, valamint a filmből származó 33. képet.) E megrendítő kegyeleti (a befejezésben hétköznapi-ságra lecsupaszított) Bodor-történet a megérintettséget a testi tapasztalás konkrétságában viszi színre, az implikáltság szolidaritásba való átfordulásának testi történéseként. A második katona (elkövető) két keze közösséget vállalóan odatartozóvá válik a „csöndes halomhoz”.

A Jude–Cioflincă mű záró képeihez [30–33. kép] nem társul történet, és az általam teremtett intermediális viszonyban a Bodor-szöveg sem enyhíti elementáris hatásukat. Azonban *A vagon* a képeken nem látható, megérintett és bevonódó emberi pozíciót teremt a katona alakjában, ahhoz hasonlót, amelyet maga *A vonatok indulása* mint a szolidáris (meg)emlékezés nyitott intermediális közege számunkra utólag előállít.

³⁴ Rothberg az *implicated subject* kategóriáját mint egy eddig nem létező szubjektumpozícióként alkotja meg, ami árnyaltabban dinamizálja a tömeggyilkosságok és társadalmak viszonyát, ugyanakkor kortárs szubjektumpozícióként a mindenkori szolidaritás irányába is felnyitható. Saját (utólagos) implikáltságunk felismerése ilyen irányba fordulhat át.

³⁵ *A vagon* Bodor Ádám *Triptichon* című írásának a középső része, *Az ember és A gyermek* című rövidebb részek között áll, mint a teremtéstörténet nyitott „irányának” súlypontja: a szerző első – *A tanú* című – kötetében jelent meg, 1969-ben. Más fotók látványa felől is (például amire „a testek, mint kiégett hüvelyek, fedetlenül tátongtak” vonatkozhat) feltételezhető, hogy Bodornak valamilyen módon tudomása lehetett ezekről a fotókról, vagy személyes visszaemlékezésekről. A teljes szöveg itt érhető el: <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/BODOR/bodor00001a/bodor00018/bodor00018.html>



[30–33. kép] A szaglás és érintés mint (testileg) bevonó érzékek*

DÁNÉL MÓNICA
egyetemi adjunktus
Eötvös Loránd Tudományegyetem
danel.monika@btk.elte.hu

Archives and Re-enactment
Strategies of Mnemonic Solidarity in the Works of Radu Jude

Abstract: The paper analyses and (re)structures the works of contemporary Romanian director Radu Jude with heavy focus on the re-enactment. On the one hand, Jude's films reflect on contemporary media conditions and their influence on society investigating different types of advertising as re-enactment processes (*Do Not Expect Too Much from the End of the World*, 2023, *The Happiest Girl in the World*, 2009); on the other hand, his artworks as intermedial collage constellations create social platforms for mnemonic solidarity for silenced and unprocessed social traumatic past events. As a socially engaged artist Jude analyses the historical, media and consequently mental legacies of Romanian society regarding the Holocaust. In his documentary collage films combining photographic and acoustic (e. g. military songs) archives, diaries read out by the director himself (*The Dead Nation*, 2017),

* Köszönettel tartozom Radu Jude rendezőnek, aki a képek publikálásához nagyvonalúan hozzájárult. A képaláírások szerkesztői kérésre születtek, amelyek így értelmezésem irányába szűkítik a képek kísérletiességét.

conflicting photo archives, re-enacted statements and testimonies documenting the Pogrom in Iași in June 1941 (*The Exit of the Trains*, 2020) Jude is enabled to create structurally open intermedial constellations, which turn into a re-animated and re-enacted experience by the viewer's implication. These sites of mnemonic solidarity reflect on the "implicated subject" (Michael Rothberg) position of contemporary society as well as on our current implicated positions, including the director's position as a responsible agent in the process of image production and visual conditioning (especially in *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians*, 2018).

Keywords: archive, re-enactment, mnemonic solidarity, Romanian Holocaust, Iași Pogrom, implicated subject, Radu Jude, collage, punctum, familial gaze, Ádám Bodor

DOI: [10.37415/studia/2024/3-4/202-225](https://doi.org/10.37415/studia/2024/3-4/202-225).

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 