

Simor Kamilla

## A posztháborús pillanat „hosszú expozíciója”. A boszniai háború utóhatásainak tér- és fotóelméleti megközelítése

### Absztrakt

A tanulmány az *In The Shadow of War* (2014) című film elemzésén keresztül a posztháborús állapot dokumentumfilmreprezentációjával és a trauma problémájának vizuális és filmnyelvi szempontjával foglalkozik. A szöveg központi állítása, hogy e dokumentumfilm temporalitása analóg a szereplők időpercepciójával: habár a délszláv háború hivatalosan befejeződött, az ott élők számára korántsem zárult le, mintegy a „posztháborús jelenben”, a háború kitágított, végtelenített és állandósult pillanatában élnek. E mozdulatlan, bémult állapotot a szöveg részben a hezitáció, részben pedig a heterotópia koncepciója felől vizsgálja meg, majd pedig a keret mint fotóelméleti probléma szempontjából elemzi azt.

### Szerző

Simor Kamilla a PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola elsőéves hallgatója, a Magyar Filmtudományi Társaság és a Kerényi Károly Szakkollégium tagja. Kutatásában a performatív dokumentumfilmek műfajelméleti, narratológiai és politikai esztétika felőli megközelítésével foglalkozik.

E-mail: [kamillasimor@gmail.com](mailto:kamillasimor@gmail.com)

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.4>

## A posztháborús pillanat „hosszú expozíciója”. A boszniai háború utóhatásainak tér- és fotóelméleti megközelítése

*A fotográfia (...) a halálról szól jövő időben.* <sup>[1]</sup>

(Roland Barthes)

Tanulmányomban a boszniai háború utóéletének dokumentumfilmes reprezentációjával foglalkozom az *In The Shadow of War* (2014) című alkotás elemzésén keresztül. A Georgia és Sophia Scott által rendezett film középpontjában négy boszniai fiatal áll, akik mind a Bosznia-Hercegovinát érintő délszláv konfliktus lezárulása idején születtek. Habár Magdalena, Ilija, Ante és Elvis közvetlenül nem tapasztalták meg a háborút, de közvetetten, szüleiken keresztül egész életükre hatással van: az árvaság, a háborús bűnökért börtönben ülő vagy a poszttraumás stressz szindrómában szenvedő apától való rettegés és a saját fiát megtagadó anya határozzák meg a fiatalok mindennapjait.

„Boszniában a háború alatt vagy után született gyerekek egy elveszett generációhoz tartoznak. Ez a háború következménye.” A filmben megszólaló nevelőotthon vezetőjének gondolatai képezték vizsgálatom alapját, amelynek fókuszában az a kérdés állt, hogy miként reprezentálódik vizuális és narratív síkon egy több mint két évtizede lezárult háború a jelen kontextusában. Elemzésemben a különböző valóságértelmezések párhuzamos jelenlétét, illetve azok képi megjelenítését tematizálom, majd pedig ezek több szinten manifesztálódó ellentmondásait, konfliktusait bontom ki. Állításom, hogy a dokumentumfilm temporalitása analóg a szereplők időpercepciójával: habár a háború hivatalosan befejeződött, az ott élők számára korántsem zárult le, mintegy a „posztháborús jelenben”, a háború kitágított, végtelenített és állandósult pillanatában élnek. E stagnáló, mozdulatlan állapotot fotóelméleti szempontból közelítem meg annak érdekében, hogy a feldolgozatlan és az ábrázolhatatlan trauma problémáját vizuális és filmnyelvi szempontból megközelíthetőbbé tegyem.

### Heterotóp terek és állandósult konfliktusok – A párhuzamos valóságértelmezések bénító hatása

A film legfontosabb helyszínei négy boszniai város, Medjugorje, Mostar, Zenica és Szarajevó. Az e terekről készült, nagyrészt csendéletszerű, mozdulatlan képsorok mintegy albumként, gyűjteményként is funkcionálnak a háború utáni balkáni országról. A rendezők igyekeznek mind apró részleteiben, mind pedig totalitásában megmutatni Bosznia-Hercegovinát, ám az összkép

mégis töredékes lesz. Úgy vélem, e fragmentáltságnak nem technikai vagy erőforrásbeli okai vannak: a hiány érzete sokkal inkább átvitt értelemben, a konkrét anyagi környezettől elszakadva manifesztálódik. Meglátásom szerint a film jeleneteinek meghatározó része a háború utáni balkáni életről nem leíró vagy dokumentációs jelleggel bír, mivel a térrel kapcsolatos tényszerű megjelenítés a szimbolikus, metaforikus jelentésmezőbe lép át. E problémát, illetve a térben keletkező, a teret és a szereplők életét meghatározó hiány kérdését két fogalom, a *heterotópia* és a *hezitáció* segítségével vizsgálom meg.

Michel Foucault a *Más terekről* című munkájában heterotópiának nevezi azokat az „ellenhelyszíneket”, amelyek, habár az aktuális világban jól behatárolhatók, mégis kívül esnek minden helyen, és az utópiákkal állíthatók szembe. Fontos, hogy anyagi meglétük mellett mindig valamilyen irreálisra, nem jelenlévőre nyitnak, mutatnak rá: „helyek, melyek abszolút módon »mások«, mint mindazon helyszínek, melyekre reflektálnak”.<sup>[2]</sup> A filozófus a heterotópiák hat különféle jellemzőjét különíti el, számunkra pedig most a harmadik és a negyedik alapelv lesz különösen meghatározó. Az előbbi szerint „a heterotópiának hatalmában áll ütköztetni több teret egyetlen valós helyen, több olyan helyszínt, melyek önmagukban inkompatibilisek.”<sup>[3]</sup> Foucault a színház és a mozi példáját említi, amely általában négyszögletes, zárt kerete ellenére képes különböző, egymástól alapvetően idegen helyet keverni, felsorakoztatni. A negyedik alapelv a *heterokronia* problémáját tematizálja, amely az „idő vágásaihoz” köthető és a heterotópiával szorosan összefüggő jelenség: „a heterotópia akkor kerül ereje teljébe, amikor az emberek valami abszolút törést szenvednek el a hagyományos idejükkel.”<sup>[4]</sup>

Az *In The Shadow of War* valós és képzeletbeli tereinek bemutatásakor több szinten is megfigyelhető konfliktus alakul ki, amely szorosan kötődik a heterokronia fogalma által megragadott „idővágás” vagy időbeli törés eseményeihez. Ez két részre osztja a filmbéli időpercepciót: háború előtti és háború utáni időszakra. Az első, leginkább materiális, kézzelfogható szinthez azokat a térábrázolásokat sorolom, amelyek egy beállításon belül kétféle korszakot rendelnek egymás mellé; jó példa erre a szarajevói út során készített felvételsorozat: a lyukacsosra bombázott házak mögött már új, parabola antennákkal felszerelt, modern panelek állnak. Hasonlóan ide sorolható az a jelenet is, amelyen Ilija ugrása látható: az emblematikus, újraépített boszniai Öreg híd mintegy a háború áldozataként magasodik a háború tetőpontján született fiú fölé.



*Szarajevói látkép a lebombázott és az újonnan felhúzott épületekkel.  
In The Shadow of War (Georgia Scott–Sophia Scott, 2014)*



*Ilija ugrása az évente megrendezett versenyen. In The Shadow of War (Georgia Scott–Sophia Scott, 2014)*

A második szint ennél összetettebb és metaforikusabb: a filmben a négy városról készült felvételek egymás mellé rendeződnek, premier plánokban a legapróbb részleteket, nagytotálókban pedig az adott várost látjuk madárperspektívából. E beállításokat a film utómunkája során egymás mellé vágják, ez az eljárás pedig tematikai szempontból hasonlít a városi fotóalbumokéra: a gyűjteményben a terek egymás mellé rendeződnek, a felvétel pillanatában azonban még csak lehetséges, nem rögzített konfigurációkról van szó. [5] Bizonyos megközelítésben a fotóalbum is értelmezhető heterotópiaként, amely egyszerre képes önmagán kívül „eltérő” helyekre referálni. Kiss Noémi interpretációjában a fényképgyűjteményben az adott korszak „egy sajátos formavilágként reprezentálódik: a részletekből, kereszteződésekből, telefonhálózatokból” jön létre a város. Fontos, hogy az album minden egyes darabja nem önmagában, hanem kontextusban áll, továbbá „a látszólagos távolság leszűkül és egymás mellé kerülnek egymástól kilométer távolságban lévő terek, összepasszírozódnak egymástól radikálisan különböző tárgyak.” [6] Az *In The Shadow of War* esetében azonban ebben az értelemben mintha mégsem beszélhetnénk hagyományos, totalitásra törekvő gyűjteményről: a film betekintést nyújt a háború utáni boszniai

városok jelenbeli állapotába, ám azt a maga fragmentáltságában ragadja meg. Kisebb-nagyobb töredékek formájában férünk hozzá a délszláv területhez, s mintha éppen ebben rejlene lényegi mibenléte: a rések és a hiányok szervezik a filmi teret.

A harmadik szint verbális jellegű, a beszédben, a szereplők monológjaiban manifesztálódik: ez az *utópiák szintje*. Foucault a heterotópiákkal szemben utópiának nevezi azokat az irreális tereket, amelyeknek nincs valós helye, amely a „a társadalmat tökéletesített formában, vagy önmaga ellentétéként” mutatja. A filmben utópikusnak nevezem azokat a jeleneteket, amikor a négy szereplő olyan képzeletbeli, alternatív világokról beszél, amelyekben el tudnák képzelni, hogy normális életük lehessen: Elvis halott édesanyját támasztaná fel, Ilija győztes sportolóként várna elismerést az őt megtagadó édesanyjától, Ante katonaként harcolna börtönből szabadult édesapja mellett, Magdalena pedig egy olyan apára vágyik, aki sosem járta meg a délszláv háborút. A fiatalok elképzelései gyökeres ellentétben állnak azzal a valósággal, amelyben élnek: kívánságaik megmaradnak a reménytelen vágyakozás szintjén. Az ezen a szinten keletkező hiányt még inkább elmélyítik a film záróképei, amelyekből értesülünk a négy fiatal későbbi sikertelen próbálkozásairól.

Az utópiák jelenléte mellett érdemes a jelen értelmezési kísérleteiről is beszélni. Véleményem szerint a szereplők irreálisnak tűnő vágyai a helyzetükre való reflexió hiányából, képtelenségéből fakadhatnak, azaz nem tudják megragadni azokat a problémákat, amelyek determinálják mindennapjaikat. Michel Foucault szerint ahhoz, hogy a jelent el tudjuk gondolni, előbb el kell határolódnunk magától a jelentől, illetve a múlttól is abban az értelemben, hogy a kettő között ne feltételezzünk kontinuitást, vagyis – Takács Ádám interpretációjában – a megélt jelenünk történelmi meghatározottságának megértéséhez először a múltat kell elgondolnunk.

A jelent, melyben élünk, csak a jelen gondolása révén tehetjük áttetszővé, ám ez a feladat csak a múlt elgondolása segítségével lehet sikeres. A jelen a múlt gondolása révén megnyílik, és ez lehetőséget teremt egy kritikai távolság létrehozására, s ezáltal a jelen kritikai analízisére. Foucault szerint a »jelen története« egyetlen mondatban összefoglalva ezt jelenti: elgondolni a jelent a múlt közvetítésével a jelen ellenében. [...] Ez a lépés arra szolgál, hogy a gondolkodás megkíséreljen láthatóvá tenni olyan szabályszerűségeket, melyek meghatározzák jelenünket, ám melyek onnan közvetlenül nem láthatóak. [7]

Ha tehát ebben az értelemben használjuk a *megélt jelen* és a *gondolt jelen* kifejezéseket, máris megragadhatóbbá válik az ezen a szinten keletkező hiány jellege: mivel a megélt jelenben a szereplőknek nincsenek eszközeik arra, hogy reflexíven viszonyulhassanak a múlt történéseire, így a jelen elgondolását sem tudják kivitelezni vagy ahhoz kritikusan közelíteni.

A mindhárom szinten megfigyelhető szembenállás, konfliktus a film során azonban nem oldódik fel, hanem egyre inkább növekszik. Ezen ambivalenciák hipotézisem szerint megtorpanásként, stagnálásként, a mobilitás hiányaként érzékelhetők, és a *hezitáció* koncepciója felől ragadhatók meg. Strausz László a román újhullám fikciós filmjeire alkalmazza elméletét, ám a hezitáció mint

szociális-politikai-művészeti attitűd meghatározó az általam vizsgált dokumentumfilmmel kapcsolatban is. Azért tartom relevánsnak e koncepció használatát, mert az *In The Shadow of War* ban a legtöbb esetben – az új román filmekhez hasonlóan – egymásnak ellentmondó, párhuzamos diskurzusok sokaságával találkozhatunk: a film két rendezője felismerte, hogy a múlt aligha rögzíthető, ezért ehelyett egymással sokszor ellentétes valóságértelmezéseket ütköztetnek a szereplők által. A hezitáció mint szövegkonstrukciós stratégia

egy mozgásban lévő értelmezői pozíciót jelöl ki a néző számára. [...] Ez egy, a kulturális emlékezet folyamataihoz kapcsolódó elemzési stratégia, amely a társadalmi valóságnak (távolabbi múltnak, illetve a Kelet-Európában gyakran traumatikus közelmúltnak) a jelen számára feltáruló lehetőségei, eltérő verziói közötti oszcilláló mozgására hivatott utalni. Az emlékezet határozatlanságára, befejezetlenségére és performativitására utal, hiszen a múlt és a jelen eltérő magyarázatainak különbségeit, illetve azok konstruáltságát helyezi előtérbe. [8]

Elemzésemben kevésbé a néző értelmezői, reflexiós tevékenységére fókuszálok, mint inkább az ellentétes valóságértelmezések által kialakult konfliktusokra és megtorpanásokra.

Lényeges különbség a Strausz által tárgyalt román filmek és az itt elemzett alkotás között, hogy az *In The Shadow of War* kitágítja a hezitáció, a különböző valóságértelmezések ütközésének pillanatát, és úgy gondolom, kimerevíti ezt a pillanatot. Fontos, hogy a szereplők megállapításai, kijelentései nem csupán a (közel)múltra, hanem a legtöbb esetben a filmi jelenre vonatkoznak. Mivel a megélt jelen ellentmondásos elbeszéléseiről van szó, ezért nem egyszerűen a megtörtént események különböző megközelítéseiről beszélhetünk. (Ennek talán legjobb példája Magdalena és apja, Predag kapcsolata: míg a férfi magát becsületes, háborúban megedzett embernek tartja, addig lánya szerint agresszív és félelmetes szülő, akitől ezért több alkalommal is elmenekült.)

Jóllehet háború utáni állapotról beszélünk, a film azt az érzést kelti, mintha a háború lezárulásával a végtelenbe kimerevített posztháborús jelen venné kezdetét, amelyben – habár apróbb mozgások megfigyelhetők – mintha valóban megállt volna az élet. Nem csupán a történet szintjén aszereplők újra és újra ismétlődő és kudarcba fulladó kitörési kísérletei erősítik fel az egyhelybentoporgás érzetét, hanem az elsöre stilisztikainak tűnő, az előbbieken is elemzett térbeliábrázolások is: emberek nélküli, kietlen városi tájak, amelyekben semmilyen mozgás nem látható. Ha követjük Michel de Certeau megállapításait, miszerint „a teret valamiképpen a benne zajló mozgások keltik életre”,<sup>[9]</sup> illetve Fredric Jameson téziseit a *tér* és a *hely* kategóriáinak elkülönítésével, valamint a *degradált térrel*<sup>[10]</sup> kapcsolatban, akkor a mozgás, a szituativitás és az esemény hiányában a felvételekre állóképként is tekinthetünk, „hiány artikulálta képiségként”.<sup>[11]</sup> Tanulmányom második felében fotóelméleti szempontból közelítem meg a kimerevített ésvégtelenített pillanatot, ezzel összefüggésben pedig a háborús trauma, illetve a traumafeldolgozhatóságának kérdését.

## Végtelenített pillanatok, fényképszerű élethelyzetek – A trauma okozta stagnálás fotóelméleti lehetőségeiről

André Bazin máig nagy hatású, a fénykép ontológiájáról írt tanulmányában az „idő bebalzsamozásaként” utal a fotóra, amely a pillanatot ki tudja ragadni az idő múlásából.<sup>[12]</sup> A következőkben a fotóelméleti megközelítést szigorúan esztétikai-filozófiai, tehát nem technikai értelemben használom: az érdekel, hogy a trauma okozta stagnálás, megtorpanás miként válik elemezhetőbbé, illetve hozzáférhetőbbé ezen aspektus felől. E probléma megragadhatóságát elsősorban a *keret* koncepciója felől kísérlem meg. Bazin a keret mint határ kérdését a festmény és a film ontológiájának kapcsán elemzi. „A kép kerete a tér megtörésének zónáját hozza létre. A külső széleit szegélyező természetes és tapasztalati térrel a befelé terjedő teret helyezi szembe, a szemlélődés terét, mely csak a kép belseje felé nyitott. A mozivászon határai [...] nem képkeret, hanem pusztán olyan »takarólapot« képviselnek, mely csak a valóság egy részét tudja elfedni. [...] A keret centripetális, a mozivászon centrifugális.”<sup>[13]</sup>

Bazin meglátásait felhasználva Roland Barthes a film esetében olyan *vak mezőről* ír, amely a vászon határain kívül található, s a néző azt feltételezi, hogy a szereplők ott élik tovább az életüket akkor is, mikor éppen nincsenek a színen – tehát mozgásban vannak az adott jeleneten kívül is. „[A] filmben van egy olyan lehetőség, ami a Fotográfiában első látásra nincs meg: a vászon nem keret, hanem maszk, takaró; az a szereplő, aki éppen kimegy a képből, továbbra is él, a részleges látványhoz állandóan egy mögöttes, »vak mező« kapcsolódik.”<sup>[14]</sup> Barthes megkülönbözteti a *studium* és a *punctum*-szerű fényképeket: míg az első inkább dokumentációs, leíró, tényrögzítő jellegű és nem mutat túl a kereten, addig az utóbbira az jellemző, hogy egy olyan apró, „mezőn kívüli mozzanatot” tartalmaz, amely kizökkenti a nézőt, fellebbenti a kereten túli világ létét és kilépteti figuráit a vak térbe. Elemzésem szempontjából az első, *studium*-szerű képek

meghatározása lesz releváns, amelyekről Barthes a következőket írja: „Minden, ami a kereten belül történik, teljesen elenyészik, mihelyt kilép a keretből. Amikor a Fényképet mozdulatlan képként határozzák meg, ez nemcsak azt jelenti, hogy a személyek, akiket ábrázol, nem mozognak, hanem azt is, hogy nem tudnak kilépni a képből, olyanok, mint az elbódított, gombostűre szúrt pillangók egy gyűjteményben.” [15]

A keret koncepcióját tehát nem csupán technikai, materiális értelemben használom, hanem metaforikusan: miként értelmezhető ez a lehatároltság a film terében és a szereplők életében, illetve hogyan közelíthetők meg a különböző „kompozíciók”. Az előbbieken elemzett mozdulatlanság így jelen van az emberi alakok nélküli városterek bemutatásakor, a keretfunkció viszont inkább a narratíva szintjén meghatározó. Mind a négy szereplő törekszik arra, hogy kitörjön bennük helyzetéből, ám mindnyájan – próbálkozások sorát végrehajtva – visszaérnek kiinduló helyzetükhöz, s a kör bezárul: Elvis Szarajevót megjárva hazatér és az utcára kerül, Magdalena a nevelőotthont elhagyva Horvátországba menekül, ahonnan viszont haza kell térnie, Ilija a sikertelen verseny után ismét edzeni kezd, Ante pedig katonának készül. Utóbbi fiú az egyetlen, aki elsőre úgy tűnik, nem körbe-körbe jár, hiszen már a film elejétől kezdve a katonaságra összpontosított és edzett. Ám ha figyelembe vesszük Ante múltját és felmenőit, illetve nagybátyja aggodalmaskodó megjegyzéseit azzal kapcsolatban, hogy a fiú apja sorsára fog jutni (a férfit 2004-ben a hágai Nemzetközi Bíróság húsz év börtönre ítélte háborús bűnei miatt), máris hasonló körpályán kezd el mozogni ő is, mint a film további három szereplője. A kiinduló és végpont közötti állandó oda-vissza csapódás eredményezi a keret-szimbolika megerősödését: úgy tűnik, mintha a négy fiatal csak e határokon belül tudná élni mindennapjait. A körköröség és az ebből fakadó céltalanság egyik legérzékletesebb jelenete az, amikor Elvis vonatra száll és egy jobb élet reményében Szarajevó felé tart. De már a fülkében – mikor még el sem érte úticélját – így nyilatkozik terveiről: „Szarajevóba tartok, mert nincsen semmim, úgyhogy lopok némi pénzt, hogy aztán tovább mehessek. Addig fogok lopni, amíg el nem kapnak – és ha elkapnak, kit érdekel?” Vizuális szempontból és a történet szintjén ugyancsak kifejező az a rész, amelyben Ilija vállá megrándul a hídugró versenyen és fel kell adnia álmát. Mostar hídjának lerombolása a háború különösen meghatározó képe – az újjáépített hídról való leugrás és sérülés metaforikus értelmezése is az előbbieken elemzett időkeret megszilárdítását erősíti.





*In The Shadow of War (Georgia Scott–Sophia Scott 2014)*

A „bebalzsamozott idő” kifejezés különösen találó a filmi temporalitás jellemzésére: az *In The Shadow of War* esetében szinte semmilyen kapaszkodót vagy külső támpontot nem kapunk az idő múlásának pontos meghatározásához, a feliratok csupán a helyszínek váltakozását jelölik. Ha Ilija a kezdő jelenetek egyikében nem említi meg, hogy öt hónapja van felkészülni a versenyre, feltehetően a néző igen tanácstalan volna, pontosan mennyi idő is telt el a film kezdő- és végpontja között. Mivel sem a fiatalok élete, sem pedig az őket körülvevő környezet nem változik – de még a megszokott, évszakok közti természeti alakulás is alig észrevehető –, a mozdulatlan látványa egyre inkább fokozódik. Úgy vélem, hogy a hagyományos filmi időkezelési és az idő múlását érzékeltető technikák kihagyása a háború utáni állapot kimerevítését, a pillanat állandósítását eredményezi. Ez a fajta temporális stagnálás szintén megragadható fotóelméleti szempontból: a fényképezés kimerevíti az időt, a megdermedt mozdulatok pedig immár egy befejezett korszak képeinek részévé válnak. „Mihelyt rögzíti a fényérzékeny felület a pillanatot, az már egy letűnt múlt része. (...) Az idő elvégezte könyörtelen munkáját: a kép, ami megmarad, egy befejezett pillanat képe” [16] – írja Jean A. Keim a fényképezés és a halál kapcsolatáról.

Az *In The Shadow of War* felvételeit azonban nem szemlélhetjük úgy, mint egy hagyományos albumot, amelybe az idő lineáris előrehaladásának megfelelően kerülnek bele a fényképek. Csak a körkörös mozgásról és az ebből fakadó mobilitás hiányáról kapunk újabb és újabb beállításokat, de nem mutathatunk rá egyik képre sem azzal a kijelentéssel, hogy ez már a múlt, vagy azzal, hogy a film története „továbbhaladt”. A film címe is ebből a szempontból közelíthető meg: a háború árnyéka az 1995-ben lezárt konfliktus óta egyre hosszabbra nyúlik, ám ennek takarásában szinte észrevehetetlen az azóta eltelt idő. A keretek közé szorult szereplők mindennapjainak „fényképei”, s azok időtlensége Christian Metz a fényképek temporalitásáról tett állításai felől is olvashatók. Bazin-hez és Barthes-hoz hasonlóan Metz is különbséget tesz ontológiai értelemben a fotó és a film között: az egyik legfontosabb differenciát a *lexis* tér-idő mértékében látja. (A *lexis* fogalmát Luis Hjelmslevtől veszi át: a kifejezés egy bizonyos mértéket jelöl a befogadás szempontjából, pl. a szobrászatban a szobor, a zenében a darab a *lexis*.) A fotografikus *lexis* – azaz a téglalap alakú állókép – temporalitását tekintve alapvetően különbözik a filmi *lexistől*: míg utóbbinak meghatározott befogadási ideje van, addig az előbbinek nincsen pontosan behatárolható

időtartománya, időbeli mérete – hanem a szabadon változtatható. [17]

Ez esetben találó lehet a „filmszakadás” analógiával élni: a külvilág számára lezárultnak tűnő balkáni háború sokak számára még korántsem fejeződött be. A háború látszólagos végének pillanata kitágult, a filmtekerics elszakadt, és megdermedt állóképként folytatódott: a balkáni konfliktus utóhatásai így pedig a film szereplőinek megbénult életén tapasztalhatók. [18] A hiány érzete éppen ezért fokozódik a film során. Nem arról van szó, hogy a háború tabunak számítana vagy a szereplők ne beszéljenek az őket ért sérelmekről, épp ellenkezőleg: annak ellenére, hogy verbalizálják a problémáikat, a háború okozta veszteségeiket, mégisincsenek lehetőségeik és eszközeik arra, hogy feldolgozzák azokat. Igen meghatározó az is, hogy a film szereplői alig idéznek fel emlékeket. A legtöbb múltbéli háborús eseményt Magdalena apja emlegeti fel szűkszavúan, de a fiatalok – néhány jelenetet leszámítva -- szinte csak a balkáni konfliktus őket ért, illetve szüleiken tapasztalt hatásairól beszélnek. Mivel a fiatalok mind a boszniai háború végén születtek, primer emlékeik alig vannak, az öröklött háborús tapasztalat feldolgozásával pedig egyedül nem tudnak megküzdeni. Ez a fajta emlékezési mechanizmus, az emlékek hiányának problémája összecseng Maurice Halbwachs *kollektív emlékezetről* tett állításaival – a szociológus a különböző múltbéli események felidézéséhez elengedhetetlennek tartja egy adott közösséghez, csoporthoz való tartozás meglétét.

Az egyén elméjében felbukkanó emlék csak akkor válik érthetővé, ha a megfelelő csoport gondolatvilágában helyezzük el. [M]inden benyomásról és eseményről [...] csak annyiban őrzünk tartós emléket, amennyiben reflektálunk rá, elgondolkodtunk rajta, vagyis amennyiben a társadalmi közegekből származó gondolatokhoz kapcsoltuk őket. Csak úgy tudunk elgondolkodni a múltunk eseményein, ha okfejtéseket végzünk velük kapcsolatban, ez pedig azt jelenti, hogy egyazon gondolatrendszerbe fűzzük saját magunk és környezetünk meglátásait, miközben abban, ami velünk történik, olyan egyedi történéseket látunk, amelyeknek a közösség számára megnyilvánuló jelentőségére és súlyára állandóan emlékeztet bennünket a társadalmi gondolkodás. [19]

A múltbéli események ezen reflexív megközelítése összhangban áll az előzőekben ismertetett foucault-i gondolatokkal, miszerint csak úgy tudjuk megélt jelenünket hozzáférhetőbbé tenni saját magunk számára, ha a múltat is elgondoljuk. Ennek hiányában azonban a filmben látható, magára hagyott boszniai csoport a háborús múlt kitágított, állandósult pillanatában, keretek közé szorítva éli mindennapjait. [20]

A hiány érzete különösen felerősödik abban az esetben, ha figyelembe vesszük az *In The Shadow of War* külső, kereten kívüli tereit – fontos, hogy ebben az esetben nem technikai értelemben vett filmként, hanem ontológiai szempontból fényképként közelítsünk az alkotáshoz. E nem látható, külső keret terét [*off-frame space*] Christian Metz a film és a fotó esetében is megvizsgálja, s jellegüket tekintve különíti el egymástól őket: míg a film esetében e térmeghatározás

szubsztanciális, addig a fotóval kapcsolatban sokkal nehezebben megfogható. Barthes-hoz hasonlóan Metz állítása is az, hogy ha valaki a fényképen a kereten kívül helyezkedik el, sosem fog belépni a keretbe, így a kereten-kívüliség is felfogható egyfajta halálként. A nézőnek nincsen empirikus tudása a kereten kívüli eseményekről, mégis megpróbálja elképzelni azokat, kitölteni ezt a fajta hiányt. [21] (Barthes számára csak a punctum-szerű képek azok, amelyek e fantáziálást elindíthatják, Metz számára nem kizárólagos e kategória.) E szempont az elemzett filmben igen érdekesen érvényesül. A kezdőjelenetekben csak a fiatalok elbeszéléseiből hallunk a szüleikről, a felnőttekkel viszont nem találkozunk, vizuálisan nem reprezentálódnak, tehát nézőként megpróbáljuk mentálisan pótolni az így keletkezett képi űrt, a kereten kívül elhelyezkedő szülők alakját. Amikor a film különböző pontjain feltűnnek a kereten belüli térben az apaként és anyaként megnevezett emberek – Magdalena háborúban megtört, rideg apja; Ilija anyja, aki a kamerának hátat fordítva, köszönés nélkül bemenekül a házba fia elől; Ante apja, aki évente három napra látja gyermekét és a fiú úgy nyilatkozik később, hogy az év 360 napján nincsen apja; és végül Elvis, aki anyjának sírját, egy földhalmot mutat be, amikor a szülők reprezentálására kerül a sor –, a néző hiányérzete nem csökken, sőt, még inkább elmélyül. Azáltal, hogy besétálnak a keretbe és a néző szembesül azzal, hogy nem tudják betölteni szülői szerepüket a fiatalok életében, még inkább érzékelhető az a fajta hiány, amely a négy szereplő mindennapjait megszervezi. [22]



*Elvis a zenicai temetőben. In The Shadow of War (Georgia Scott–Sophia Scott, 2014)*

## **Képeslapok helyett emlékképeket! – A vizualitás visszaszorítása és az ábrázolhatóság problémája**

A keret szabta határokon túl érdemes a kereten belüli tartalomra, pontosabban annak vizuális megjelenítésére, a vizualitás visszaszorításának kérdésére is koncentrálni, ennél fogva a hiány problémáját egy harmadik szempontból megvizsgálni: a trauma ábrázolhatóságának/ábrázolhatatlanságának aspektusából. Paula Rabinowitz politikai dokumentumfilmekről szóló kötetében felveti annak kérdését, hogy vajon van-e még valami, amit nem láttunk a dokumentumfilmekben, illetve képesek-e ma még, vagy képesek voltak-e valaha ezek az alkotások

tömegeket mozgósítani? Rabinowitz amellet érvel, hogy mára mintha túltelítődünk volna a dokumentumfilmek képekkel, és úgy tűnik, már mindent láttunk, a közönséget nem lehet meglepni. [23] A teoretikus Claude Lanzmann *Shoah* című filmjét említi példaként a vizualitás visszaszorításával kapcsolatban, amelyben a rendező visszautasította a koncentrációs táborokról készült archív felvételek használatát, és helyette inkább egy másik irányt választott: az emlékezet képzeletbeli visszaszerzését a verbalitáson keresztül. [24] Ami ebből a szempontból elsősorban az *In The Shadow of War* esetében a nézőnek feltűnhet, hogy a háború utóhatásairól szóló filmben egyetlen „bizonyító erejű” archív felvételt sem látunk a balkáni konfliktusról, hanem a rendezők kizárólag a jelen eseményeit rögzítik. (Egy kivétel látható csak: Ante apjának 2004-ben történt bírósági tárgyalásáról néhány képkockát bevágnak utólag az alkotók, de az előzőek értelmében tulajdonképpen ez is háborús utóhatásként fogható fel – csakúgy, mint a több mint egy évtizeddel későbbi felvételek.)

A vizuális reprezentáció ilyen jellegű visszaszorításának, úgy vélem, kétféle motivációja is lehetett. Egyrészt az a felismerés, amelyet W. J. T. Mitchell a „kimondhatatlan és elképzelhetetlen” retorikai trópusokkal ír le, amelyek „egyidejűleg idézik fel és haladják meg a nyelv és a leírás, a diskurzus és a bemutatás korlátait.” [25] A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen közti különbség a beszédre való képesség hiánya és a beszéd visszautasítása között található, Mitchell pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy – habár lehetetlen vállalkozásnak tűnik, mégis – szüntelenül szavakkal és képekkel akarunk ábrázolni traumatikus eseményeket: „javíthatatlanul ragaszkodunk ahhoz, hogy beszéljünk róla, ábrázoljuk, hogy egyre elevebb és prózaibb módon próbáljuk visszaadni.” [26] A két trópus közti differencia elsősorban a saussure-i jelelmélet, a jelölő és a jelölt kapcsolata felől ragadható meg. Az elképzelhetetlen mint hiányzó jelölt kap szerepet: azt a dolgot jelöli, amelyet nem tudunk elképzelni és a képzelőerőnk sem tudja mentális kép formájában megjeleníteni. A kimondhatatlan viszont jelölőként van jelen: „felszíni jel, kifejezés vagy olvasható jelzés, amelyet el kell hallgattatni, és ki kell törölni.” [27] Mitchell a jelöltet a trauma lenyomataként azonosítja, a jelölőt pedig önkényes, konvencionális hangként – ez mindig annak a hiányzó oknak lesz a jelzője, amely az emberi emlékezetben valamilyen mentális nyomot hagyott. Meglátásom szerint abban a döntésben, hogy az *In The Shadow of War*ban nem használtak archív háborús felvételeket, egyrészt e mitchelli felismerés játszhatott szerepet: attól még, hogy a generikus eseményről látunk felvételeket, nem jutunk közelebb a szereplők tapasztalataihhoz, hiszen az csak önkényes jelölője volna az általuk megélt borzalmaknak.

Másrészt viszont – az előző szemponttal némileg ellentétben – olyan hiányérzetről, hiányokról van szó a filmben, amelyek nem ragadhatók meg sem képileg, sem nyelvileg: mivel a fiatalok esetében épp hiányzó emlékekről van szó, előbb be kell őket avatni a háborús tapasztalatot őrzők körébe és termékenyen feldolgozni a balkáni konfliktus eseményét, hiszen csak így válhatnak ők is a Marianne Hirsch-i értelemben vett *utóemlékezőkké*. [28] A hiány alakzatainak filmbeli jelölőit, s ennek problémáját az alkotók képileg összetett módon oldják meg. Az egyik legszemléletesebb példája ennek az Elvis hegeiről készült gyakori premier plánok. A fiú sokszor sebesíti meg magát különböző késekkel, karjai szinte teljes felületén mély, fehér hegek láthatók. Magát a megsebzést

sosem látjuk, csak annak eredményét: e látványban manifesztálódik Elvis magánya, kétségbeesése és depressziója. A vizuális reprezentáció a sebek megmutatásánál megtorpan, ám e megoldás egyben a traumakoncepció két jelentésének érdekes vegyítése is: e képsorok pontosan referálnak a seb és a trauma évszázados összefüggéseire.

Cathy Caruth *Unclaimed Experience* című kötetében ír arról, hogy a görög *trauma* szó eredetileg egy testi sérülést jelölt, a későbbi korokban, majd a freudiánus szóhasználatban már nem a testen található, hanem a tudatban fellelhető sebet jelentette. Pszichoanalitikus értelemben azonban „a tudat sérülése” nem a testihez hasonló, egyszerűen és gyorsan begyógyuló folyamat, hanem egy olyan esemény eredménye, amely túl hamar és váratlanul következett be, így pedig a tudat nem tudott felkészülni rá. [29] Ami tehát ebből a szempontból fontos számunkra, hogy a trauma tulajdonképpen a seb története: ez az, ami ösztökél bennünket egy olyan „valóság” megismerésére, amely eddig nem volt számunkra elérhető. Ez pedig nem csak azt jelenti, hogy valami tudottá válik számunkra, hanem azt is, hogy valami mindig szükségszerűen a felszín alatt fog maradni. Ha a pszichoanalitikus megközelítést bővítjük a fotóelméleti aspektussal és e szempontból közelítünk Elvis hegeihez, fontos analógiát találunk a hiány és az örök időkre szóló sebek kapcsolatában. Az édesanyja elvesztése miatt maga a fiú is meg szeretne halni („Ha tehetném, magamat is mellé temetném”), az anya miatt érzett hiány pedig a karján lévő sebekben manifesztálódik. [30]



*In The Shadow of War (Georgia Scott–Sophia Scott, 2014)*



*In The Shadow of War (Georgia Scott–Sophia Scott, 2014)*

A testére vésett nyomok Elvis számára ugyanúgy működhetnek, mint a fényképeken jelenlévő alakok, akik – Fritz Kempe interpretációjában – egy véglegesen távollévő imaginárius jelenlétének jelei. <sup>[31]</sup> Így a sebek közelije tulajdonképpen a fénykép funkcióját tölti be a fiú esetében: a sebek által anyja emlékét őrzi, és arra tesz kísérletet, hogy valamiképpen még jelenlévő maradjon számára. <sup>[32]</sup> Mindez úgy vélem, nagyon érzékletes reprezentációja a Mitchell-féle probléma tematizálásának: a sebek csak önkényes jelölökként funkcionálhatnak, a trauma pedig emiatt ábrázolhatatlanná válik a filmben. <sup>[33]</sup>

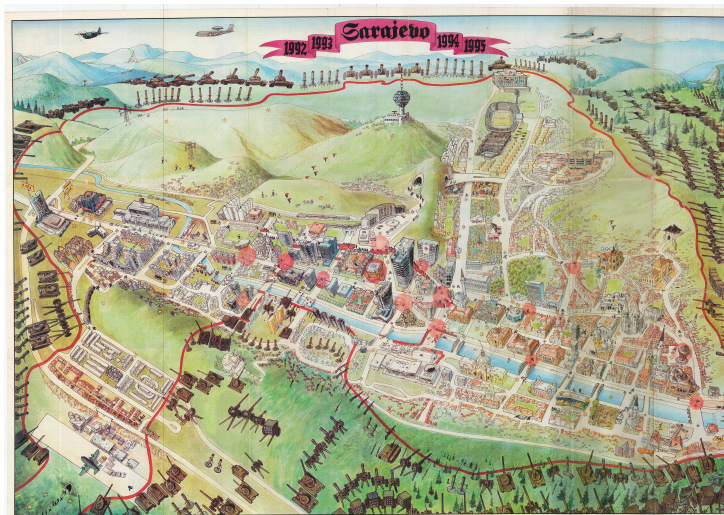
Végül érdemes feltenni azt a kérdést, mi lehet e dokumentumfilmnek a társadalmi tétje. Tanulmányom elején a nevelőotthon dolgozójának szavait idéztem, melyeken keresztül a háború alatt és után született fiatalokat egy elveszett generáció részének tekintette. A rendezők egyik implicit célja e láthatatlan gyermekek és fiatalok sokaságának láthatóvá tétele: nem csak e korosztály reprezentálása, hanem a posztháborús állapotokra való reflexió és a köztudatban élő, háborút követő békés időszak illúziójának eltörlése. Az emlékezet a fotóhoz képest mindig hézagos jellegű – írja Siegfried Kracauer –, ezért különbséget kell tennünk a *fényképek* és az *emlékképek* között. Míg az első az adottat „mint térbeli (és időbeli) kontinuumot ragadja meg”, addig az emlékképek a pillanatot „úgy őrzik, mint ami jelent valamit.” <sup>[34]</sup> Visy Beatrix interpretációjában a fénykép tulajdonképpen az emlékezet eltörlését eredményezheti, mivel az emlékkép helyén a fotó fog állni, és ezáltal sokkal inkább a materiális, éles képekre fogunk emlékezni, kevésbé az absztrakt, jelentésekkel telített emlékképekre. „[A] rögzített látvány szemlélése a keret nélküli, gomolygó, képlékeny emlékképet törli el, akárhányszor a képekre nézünk, [...] a kiélesített pillanat az emlékkép helyébe nyomul.” <sup>[35]</sup>

Úgy vélem, az *In The Shadow of War* valódi, társadalmi szempontból releváns tétje e fotóelméleti mozzanatban ragadható meg, és így már nem (csak) a szereplők helyzetét mutatja be, hanem a közönséghez, a nem boszniai nézőkhöz szól. Mára már Boszniában is meghatározó a traumaipar: a turisztikai látványossággá lett posztháborús övezetben a szuveníres bódék lövedéket mintázó kulcstartókat, az ostromlott város lakói által létrehozott, a mesterlövészek pozícióját jelölő, túlélő

térképek replikáit és a turista fotók állandó motívumaként megjelenő, az Öreg híd lerombolását és újjáépítését ábrázoló képeslapot árulnak.



*Az utcán talált lövedékek felhasználásával készült kulcstartók.*



*Survival Map 1992-1996 (Sarajevo, 1996)*

A film erre reflektálva megrázó háborús felvételek használata nélkül hívja fel a figyelmet arra, hogy e szuvenírcikkek csak a megélt jelen részei lesznek, ha nyaralási úticélként, egzotikusnak számító háborús látványokként tekintünk Kelet-Európa egyik legvéresebb konfliktusának helyszínére. „Képeslapok helyett emlékképeket szerezzünk!” – összegezhetnénk a film alapján. Mindaddig, amíg nem reflektálunk a múltbéli eseményekre, keretek közé szorulva, újabb és újabb kompozíciókba rendeződve várakozunk az éppen exponáló fényképezőgép előtt.

## Jegyzetek

1. Barthes, Roland: *Világokamera. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó,

1985. 108.
2. Foucault, Michel: Más terekről. Heterotópiák. *ExIndex*, 2004. 08. 09. URL: <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (Letöltés ideje: 2020. 07. 10.) (Ford. Erhardt Miklós)
  3. Foucault: i. m.
  4. Foucault: i. m.
  5. Kiss Noémi: *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc, Műút-könyvek, 2011. 31.
  6. Foucault: i. m. E megközelítés analógnak hat Foucault előbb idézett szövegének múzeum-definíciójával, amelynek lényege, hogy mint általános archívum, a múzeumban minden idő, kor, forma, ízlés egy helyre koncentrálódik: az idő végtelen felhalomázásáról beszélhetünk egyetlen, mozdulatlan helyen.
  7. Takács Ádám: *Az idő nyomai. Michel Foucault és a történelem problémája*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2018. 26.
  8. Strausz László: Realizmus és modernizmus között. Hezitáció és az új román film értelmezésének keretei. *Metropolis*, 2016/2. 12.
  9. Michel de Certeau a teret a mozgó dolgok kereszteszűdésekként, illetve mint hatást értelmezi, amely sosem stabil vagy egyértelmű: „a tér a gyakorlatba vont hely.” (de Certeau, Michel: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I*. Ford. Sajó Sándor–Szolláth Dávid–Z. Varga Zoltán. Budapest, Kijarat Kiadó, 2010. 141.)
  10. Jameson Michelangelo Antonioni *Napfogyatkozás* (L'eclisse. 1962) című filmjének záró képsorait elemzi, amelyben azt a helyszínt látjuk, ahova a két szereplő randevút beszélt meg, ám ők maguk nem érkeznek meg oda. A teoretikus a jelenetben látható útkereszteszűdést nevezi degradált térnek, amely megidézi az esemény helyét, „egy körülhatárolt teret, amelyben történhet valami, és amely előtt az ember szertartásosan várakozik.” Amikor azonban ez az esemény elmarad (azaz a *Napfogyatkozás* esetében a két szereplő találkozása), ez a hely visszasüllyed térré, amelyben nem történik semmi, csak a történés eshetőségét érezzük. Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Budapest, Noran Libro, 2010. 109.
  11. Bővebben lásd: Faragó Kornélia: Szemléleti terek, helyzeti reprezentációk. A térgondolkodás dominanciájáról. In uő: *Idők, terek, intenzitások. Teoretikus tanulmányok, szövegértelmezések*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2016. 7-17.
  12. Bazin, André: A fénykép ontológiája. In uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Ford. Baróti Dezső. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 16-23. 16.
  13. Bazin, André: Festészet és film. In *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Ford. Baróti Dezső. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 146-152. 148.
  14. Barthes: i. m. 65.
  15. Uo. 65-66.
  16. Keim, A. Jean: A fényképezés és a halál. Ford. Jávora Anna. In *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. Bán András–Beke László. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1997. 147-160. 150.
  17. Mivel alapvetően a nézőtől függ, mennyi ideig tanulmányozza az adott képet, Metz a későbbiekben éppen ezért elemzi a fotót a fétis szempontjából. Metz, Christian: *Photography and Fetish*. *October*, 1985. ősz. 81.
  18. Különösen kifejező ebből a szempontból Magdalena film eleji megjegyzése: „Minden, ami eddigi életem során történt velem, annak a következménye, hogy az apám megjárta a háborút. Nem tudta, mit kezdjen a poszttraumás stressz szindrómájával – a háború sebet ejtett rajta, így rajtam keresztül próbálta ezt feldolgozni.”
  19. Halbwachs, Maurice: *Az emlékezet társadalmi keretei*. Ford. Sujtó László. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2018.



20. Habár a jelen tanulmány vállalásán és vizsgálati szempontjain túlmutat, a „bekeretezettség” érzetének kérdése további érdekes irányokat vethet fel. Kaja Silverman a tekintet és a kamera problematikájával kapcsolatban említi, hogy mi magunk is sokszor találhatjuk magunkat fényképszerű situációkban. „Amikor érzékeljük, hogy a társadalmi tekintet ránk fókuszál, akkor »fényképszerűen« bekeretezettnak érezzük magunkat. Ám ennek a fordítottja is igaz: amikor valódi kamerát irányítanak ránk, akkor szubjektíve megformálnak érezzük magunkat, mintha az ennek eredményeként megszülető kép bármiképp meghatározhatná, hogy »kik« vagyunk.” (Silverman, Kaja: *A tekintet*. Ford. Szemző Hanna. *Metropolis*, 1999/2, 32.)
21. Metz: i. m. 86-87.
22. Ebből a szempontból is érdekes Metz megközelítése a képen belüli hiányzó kapcsán. Ez a kifejezés a filmben a látott hiány és a közeli jelenlét közti eltolódást jelöli; jelen elemzésben ez különösen a dokumentumfilm vizuális dramaturgiája esetében releváns. (Metz: i. m. 87.)
23. Rabinowitz, Paula: *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*. London–New York, Verso Books, 1994. 15. A teoretikus hatástörténeti szempontból azt az 1991-ben készült, nyolcperces videót elemzi, amelyen Los Angeles-i rendőrök egy csoportja Rodney Kinget bántalmazza brutálisan gyorsajtás és ittas vezetés miatt (Uo. 205–215). A videó gyorsan elterjedt, és igen széles nyilvánossághoz jutott el: az 1992-ben kezdődő antirasszista tüntetések egyik kiváltó oka az volt, hogy a tárgyalások után a bíróság négy rendőrt is felmentett az előzetes vádak alól. Rodney Kinggel ellentétben George Floyd 2020. május 25-én nem élte túl a vele szemben alkalmazott rendőri brutalitást: a két eset megrázó hasonlósága mellett mediális közvetítettsége révén tömegeket mozgósított, a videók hatástörténetének vizsgálata további dokumentumfilmek kutatások alapjául is szolgálhat.
24. Alain Resnais a *Szerelmem, Hiroshima* (Hiroshima mon amour. 1959) című fikciós filmjének elkészítése előtt más műfajban, dokumentumfilmben is gondolkodott, de végül a Lanzmannéhoz hasonló indokok miatt adta fel tervét: úgy gondolta, hogy a Hiroshimáról készült direkt, archív felvételek nem tartalmazzák a tragikus esemény sajátosságát. (Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996. 66.)
25. Mitchell, W. J. T.: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Ford. Horváth Gyöngyvér. In *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre–Szauter Dóra, Szeged, JATE Press, 2008. 267–284. 269.
26. Uo. 271.
27. Uo. 273.
28. Hirsch interpretációjában a *postmemory* olyan hagyomány, amely közvetlen tapasztalat híján van, azaz utódnemzedéknek – aki még az adott esemény idején nem élt – nincs közvetlen hozzáférése a szóban forgó korszakhoz. Utóemlékezetnek nevezi azt a „kulturális vagy kollektív traumát túlélők gyermekeinek a szüleik tapasztalatához fűződő viszonyát, amely tapasztalatokra a leszármazottak csupán a növekedésüket végigkísérő elbeszélésekben és képeken keresztül »emlékeznek«, miközben ezek mégis olyan erősek és monumentálisak, hogy saját emlékeket is képesek generálni” (Hirsch, Marianne: *Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája*. Ford. Pintér Ádám. In *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezete*. Szerk. Szász Anna Lujza–Zombory Máté. Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. 85–213. 190). Hirsch az utóemlékezetet rendkívül erős kapocsnak tartja éppen azért, mert az egyén nem saját élményanyagára, hanem örökölt ábrázolásokra támaszkodik.
29. Caruth: i. m. 17-18.
30. A seb mint metafora a film több pontján is felbukkan még: Ilija nevelője a háború idején született, szülők

nélkül felnőtt fiú esetében állítja, hogy mindez „sebet ejthetett” rajta, Magdalena apja és annak háborús tevékenysége esetében él a „örök sebek maradtak rajta” hasonlattal, Elvis pedig apjáról csak annyi emléket őriz, hogy „az egész testét sebek lepték el”, amikor hazatért a frontról.

31. Fritz Kempe írását idézi Jean A Keim. (Keim: i. m. 149.) E megállapítással szorosan összefüggnek Christian Metz a fényképezés és a halál viszonyával kapcsolatban tett állításai. Az egyik legfontosabb közös pont az, hogy általában azokról őrzünk fényképeket, akik már nincsenek velünk. De ez abban az esetben is releváns, ha az, akiről a fénykép készült, még életben van, mivel a pillanat, amelyben lencsevégre kapták, már örökre eltűnt: az, akit lefotóztak, halott. Metz szerint a másik kapocs az, hogy a fotó, csakúgy, mint a halál, egy pillanatra elragadja a világból az objektumot egy másik világba, egy másfajta időbe. A fotográfia tulajdonképpen kivág egy részt, egy fragmentumot az adott referensből, amelyet egy hosszú, egyhelyben folyó utazásra visz és soha többé nem hozza vissza. (Metz: i. m. 84.)
32. Vö. Keim: i. m. 147-160.
33. Az önkényes jelölő problémája a film egyik leginkább megrázó jelenetében érthető meg igazán, amikor Elvis bemutatja édesanyját a film stábjának. Ahelyett, hogy egy fényképet mutatna, kiveteti az operatort a temetőbe, és egy szegényes földhalomra rámutatva közli: „Ez az, ez az anyám.”
34. Kracauer, Siegfried: A fotográfia. Ford. Schulcz Katalin. In *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. Bán András–Beke László. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1997. 137-146. 138.
35. Visy Beatrix: A fénykép tere. Ekphraszisz, nézőpont és határátlépés. *Alföld*, 2014/12. 105.

## Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.
- Bazin, André: A fénykép ontológiája. In uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Ford. Baróti Dezső. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 16-23. 16.
- Bazin, André: Festészet és film. In uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Ford. Baróti Dezső. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 146-152.
- Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.
- De Certeau, Michel: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I*. Ford. Sajó Sándor–Szolláth Dávid–Z. Varga Zoltán. Budapest, Kijárat Kiadó, 2010.
- Faragó Kornélia: Szemléleti terek, helyzeti reprezentációk. A térgondolkodás dominanciájáról. In uő: *Idők, terek, intenzitások. Teoretikus tanulmányok, szövegértelmezések*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2016. 7-17.  
<https://doi.org/10.17649/TET.31.1.2839>
- Foucault, Michel: Más terekről. Heterotópiák. *ExIndex*, 2004. 08. 09. URL: <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253> (Letöltés ideje: 2020. 07. 10.) (Ford. Erhardt Miklós)
- Halbwachs, Maurice: *Az emlékezet társadalmi keretei*. Ford. Sujtó László. Budapest, Atlantisz Kiadó, 2018.
- Hirsch, Marianne: Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája. Ford. Pintér Ádám. In *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezete*. Szerk. Szász Anna Lujza–Zombory Máté. Budapest, Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. 85-213.
- Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik

Annamária Éva. Budapest, Noran Libro, 2010.

- Keim, Jean A.: A fényképezés és a halál. Ford. Jávor Anna. In *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. Bán András–Beke László. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1997. 147-160.
- Kiss Noémi: *Fekete-fehér. Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Miskolc, Műút-könyvek, 2011.
- Kracauer, Siegfried: A fotográfia. Ford. Schulcz Katalin. In *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. Bán András–Beke László. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 1997. 137-146.
- Metz, Christian: Photography and Fetish. *October*, 1985. ősz.  
<https://doi.org/10.2307/778490>
- Mitchell, W. J. T.: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Ford. Horváth Gyöngyvér. In *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre–Szauter Dóra, Szeged, JATE Press, 2008. 267-284.
- Rabinowitz, Paula: *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*. London–New York, Verso Books, 1994.
- Silverman, Kaja: A tekintet. Ford. Szemző Hanna. *Metropolis*, 1999/2. 24-33.
- Strausz László: Realizmus és modernizmus között. Hezitáció és az új román film értelmezésének keretei. *Metropolis*, 2016/2.
- Takács Ádám: *Az idő nyomai. Michel Foucault és a történelem problémája*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2018.
- Visy Beatrix: A fénykép tere. Ekphraszisz, nézőpont és határátlépés. *Alföld*, 2014/12.

## Filmográfia

- *In The Shadow of War* (Georgia Scott–Sophia Scott, 2014)
- *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)
- *Szerelmem, Hiroshima* (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, 1959)
- *Napfogyatkozás* (L'eclisse. Michelangelo Antonioni, 1962)

© Apertúra, 2020. tavasz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2020/tavasz/simor-a-poszthaborus-pillanat-hosszu-expozicioja-a-boszniai-haboru-utohatasainak-ter-es-fotoelmeleti-megkozelitese/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.4>

Apertura.hu

Image not found or type unknown