

Gordon Dávid

Mozgóképi anamnézis – erőszak, trauma, de(kon)strukció (Ari Folman: *Libanoni keringő?*, 2008)

Absztrakt

A tanulmányban Ari Folman 2008-ban bemutatott, *Libanoni keringő* című animációs dokumentumfilmjének „dekonstruktív” elemzésére vállalkozok. A filmkészítő szándékai szerint megvalósított alkotás egy jelentőségteljes történeti narratíva hiteles ábrázolási kísérlete. A film szervezőelve egy elfeledett személyes emlék feltárása. A középponti traumatikus emlék forrása Izrael 1982-ben indított preventív hadviselése. Az elemzésben egy sajátos animációs stílusgyakorlat mint audio/vizuális anamnézis és a háborús trauma elbeszéléstechnikai lehetőségének feltételeit és korlátait keresem. Folman rekonstrukciójában, a háború tapasztalatai és a történelem értelmezése mindvégig problematikus, ellentmondásos és mégis egységesen összefüggő események filmélményében teremti meg a történeti tények értelmezésének változékonyságát, valamint a személyes / személytelen érintettség megismerhetőségének mozgóképi vágyát.

Szerző

Gordon Dávid

PhD hallgató (PTE, Filozófia Doktori Iskola)

Kutatási terület: Irodalomfilozófia, vizuális kultúra, filmelmélet, dekonstrukció

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.3>

Gordon Dávid

Mozgóképi anamnézis – erőszak, trauma, de(kon)strukció (Ari Folman: *Libanoni keringő?*, 2008)

Bevezetés

Jelen tanulmányban, a kortárs animáció mérföldkövének tekintett, a dokumentumfilm műfaji hagyományait felforgató módon alkalmazó *Libanoni keringő* (2008), filmnyelvi és elbeszélői stratégiáinak de(kon)strukatív feladványában, a háború eseményeinek paradox mozgóképi ábrázolása nyomán megjelenő esztétikai, etikai szempontok lehetőségeit vizsgálom. Az elemzés egy filmtörténetileg jól kijelölhető megközelítésmód, nevezetesen a cinéma direct és a cinéma verité radikális újragondolását helyezi középpontba. Ari Folman kísérlete a tudati folyamatok dokumentációjának regresszív, impulzív lehetőségterébe való elmerülés alakzatait kínálja újraolvasásra. Szokatlan hitelesítő elemek, mint például az álmok, hallucinációk, visszaemlékezések, büntudati szorongások, valamint a szereplők rektifikáló emlékezetének alteráló, olykor egymást kizáró mise-en-abyme jellege, affektív, emotív telítettséggel, a dokumentumfilmekre kevésbé jellemző, sajátos hangvételi történetmondásban érvényesülnek. A kérdés: vajon lehetséges-e megformálni egy traumatikus életesemény narratív identitását, az erőfeszítést, amely az előbb említett szempontok vonzásában képiles megragadható igazság/tétel felé vezet?

Az izraeli forgatókönyvíró és rendező Ari Folman harmadik, *Libanoni keringő* című alkotása, a dokumentumfilm és az animáció határmezsgyéjén megidézett, autofikciós törésvonalak, képtör(tén)ések, személyes élményen alapuló, amnéziás állapotok anamnézisének, mozgóképi játéktérben történő ábrázolásának kísérlete. A film egy intermedialis reprezentációs mezőben, közvetett, voltaképpen kifejezhetetlen erőszakélmény előzményeinek és következményeinek, ezek mélyreható feltárásának, feloldásának célkitűzésével készült. Folman filmjét nehéz elfogadnunk annak, ami, ugyanis Folman egy önéletrajzi, sajátosan paradox helyzet ábrázolására tesz kísérletet, a személyes és kollektív felelősség értelmezhetőségének, kérdésségének kényes egyensúlyával. A morális felelősség tehertételével traumatizált elkövető, azaz a rendező önmaga idealizált alakjában, fiatalkori énjének és kortársai visszaemlékezéseinek tükörijátékában hívja szellemidézésre a nézőt. A film számos formai és tematikus aspektusban szemlélteti a libanoni invázó személyes, személyközi és hivatalos emlékezetben összefonódott, vizuálisan hozzáférhetetlen, represszív élményszerkezetét.

A film szerkezetének, szerveztségének több szempontból figyelemreméltóan problematikus

rétegét nem csupán az ábrázolás eszközeinek realista, dokumentarista kompozíciót idéző képsorok jelentik, hanem az ebből de(kon)struált, egyidejűleg emocionális távlati révén sugallt, a kifejezhetetlen traumatikus események mozgóképi tapasztalata. Az egymásra torlódó képesemények, tudati idősíkok lehetőségének feladványával képzelet és valóság határai egybecsúsznak, amiképpen az egyes képek, szekvenciák között sincsenek jelezve a határok. A válogatott szemtanúk ambivalens beszámolóit, a tanúságtétel lehatárolt, elhallgatásoktól sem mentes jellegét, a történetileg rektifikáló, reflektáló optikai eszközök és a vizualizációs lehetőségek, az ezekben rejlő, megbízhatatlan elbeszélői pozíció extatikus tökéletlensége, valóságábrázoló funkcióinak, érzelmi-indulati mintázatainak korlátozott mivoltával való azonosítása a narráció teljességét áthatja. A történések világlátás-élményében kiemelt jelentősége van az emlékezettöredékek váratlan, torz kompozíciós alakzatokban, utalás-struktúrákban visszatérő szervezőelvének. Kétségtelen, hogy a traumatikus események személyes tapasztalatán túlmutatóan, Folman a nemzeti identitás konstrukcióiban elfogadott, támogatott, felejtés-emlékezés feszültégen kifejezhető dinamika alakváltozatait használja. Ha úgy értem, mint gondolom, igen sokan, hogy Folman *tényleges* története, történeti egyediségében nem úgy volt, ahogy az a film lényegkereső történetében bemutatásra kerül, akkor a valóság, a megismerés, az „én” és filozófiai kérdésköre mindenkori, megkerülhetetlen eleme a dokumentumfilm és különösen az animációs dokumentumfilm műfajának. Folman olyan esemény(ek)e)t vizsgál, amelyeket az izraeli történelemszemlélet hivatalos változatai nagyrészt elhallgattak, illetve olyan momentumokat szemléltet, amelyeket az uralgó, politikailag motivált identitáskonstrukciók szívesen elfelejt(e)t(n)ének. A személyes tapasztalat mozgóképi kiterjesztése felülírja a nemzeti identitásban rögzített esemény/időszak/történet legális, elfeledtetett párhuzamait.

A történet, az élettörténet, a film története a maguk megütköztető egyediségében állnak előttünk. A konfliktus 1982-ben kezdődött, amikor az izraeli hadsereg megszállta a szomszédos Palesztinát, azzal a céllal, hogy semlegesítse a Palesztin Felszabadítási Szervezet (PLO) katonai erejét. Keresztény maronita milicisták izraeli fegyverekkel és egyenruhával, valamint az alavíták támogatásával megszállták a területet és szörnyűségeket követtek el. Szeptember 16-án és 17-én két napig tartó vérengzésre került sor, részben az izraeli hadsereg közreműködésével. A terület menekültekből álló lakosságát – menekültek, akik nem folytattak gerillatevékenységet és semmilyen kapcsolatban nem álltak a PLO-val – különös kegyetlenséggel megtámadták. A hadművelet nők, gyermekek, idősek, teljes családok kiirtásával végződő genocídiumba torkollott, voltaképpen senkit sem kíméltek, amint az a film utolsó másfél percében látható. Az Egyesült Nemzetek Szervezetének közgyűlése a mészárlást „népirtásnak” minősítette. [1]

A képi rögzítés interjúsorozatokban lehorgonyzott, tapasztalati beszámolók dramaturgiai felhasználásával, tragikus érzelmi hangoltságban strukturálja a megelevenedő képesemények dokumentáris és fiktív történéseit, a káosz és pusztulás képeit. A *Libanoni keringő* nem alkalmaz kitüntetett narrátort, ugyanakkor a háborús cselekményekben való részvétel történeti összefüggései Folman kereső, kutató, feltáró személyében realizálódnak. A kutatás során felidézett

események emlékezőtechnikai koherenciájának szervezőelve a résztvevők interjúkörnyezetben kifejtett elbeszélései, a rendelkezésre álló „dokumentum”-anyagok, amelyek meghatározóan álomszekvenciák, valamint harci jelenetek ívében rekonstruálódnak. Az ábrázolásmód formátuma egy előzetes, latens képtörténeti szövegkörnyezet – festészeti- és filmtörténeti kódok, hagyományok – alkalmazásával vizualizálja a megélt, felidézetségében rekonstruált tanúságtétel vizuális nyomvonalait. Eklatáns példa, Francisco de Goya 1812-1820 között készült rézkarc- és aquatinta-sorozatának 69., „*Semmi – az esemény elmeséli*” című darabja (1814-15), amely a film zárlatában, a BBC Worldwide által rögzített „kemény dokumentum” (Folman) archív felvételeinek, szinte szándékolatlanul megidézett, visszatekintő, affektív tudatelőttés kompozíciója. Hasonló közvetlen képtörténeti előzmények kísérteties példaként említhető Brian De Palma *Cenzúrázatlanul – háború másképp* (Redacted, 2007) címmel elkészített mozgóképi vádiratában Taryn Simon foto-grafikus metszetének, Zahra/Farhra (2008-2011) re(ve)latív, megrendítő nyugvópontja. [2] Van valami ebben a filmben, ami zavarja, nyugtalanítja, vagy éppen elkedvetleníti a nézőt. [3]

Animáció – punctum – anamnézis

Az animációs eljárásoknak alávetett emlékeztető mozgóképek szinte kivétel nélkül egy illuzórikus kamera tapasztalati benyomásainak hatását kelti. A valósághiánynak ebben a közegében az utalások és a technikai ismétlődések teremtik meg az anyagot, ami formálhatóvá válik. Folman a trauma személyes emlékezetének elfojtott, váratlanul feltörő képeit ennek megfelelően eltorzított, szokatlan elbeszélői alakzatokban közvetíti. A szakemberek didaktikusabb magyarázatától eltekintve, az összes beszámoló az érzelmek és hallucinációk gyakran összefüggéstelen emlékeire összpontosít. A cselekményben követett események bemutatásában megfigyelhetők a mediatizált, szubjektív percepció technikai korlátai – a fotografikus és kinematografikus reprezentáció kifinomult, mnémikus elkülönböződése(i) –, elmozdulások, tükröződések, remegések, számos zavarkeltő elem, az emlékező felidézést hitelesítő vagy ellehetetlenítő effektus, ezek a kézikamerával (el/ő)készített felvételek a valószínű traumatizáló hatását hivatottak érzékeltetni. [4]

Az animációs háttérben, fotografikus és mozgóképi felvételek (DVCAM formátum), archív anyagok, valamint a stúdiókönyezeti re-enactment reapplikációjának formálhatósága jelenti azt a fenomenológiai, ontológiai kiindulópontot, amelynek – [] mintegy szüntelen, rekurzív oda-vissza (tulajdonképpen a freudi fort/da dinamika mozgásában) [] polaritásában többé-kevésbé értelmezhetővé válik Folman forrás- és esettanulmánya. A film figyelemreméltó módon a dokumentumfilm műfajában meglehetősen szokatlan, formabontó esztétikai horizontok, például abszurd, ironikus, groteszk, esetenként szürreális értékek eredet-nyom-követésében, a dokumentarista médiumkezelés formális, szerkezeti, stilisztikai hagyományának felforgató konfigurációival játszik. [5] Ezért válik a film fő vonásává a megjelenítés bizonyos közvetlenségi fokán túl el(ő)tűnő artikuláló, animációs közeg. Az animáció a teljesen konstruált képnek az a típusa, amely a fotografikus kép transzparenciájának szöges ellentéte. Bár a fikciós elbeszélésekben

már régóta használják kiegészítőként, Folman merészsége az volt, hogy egy teljes dokumentumfilmet animációval ábrázoljon. A szubjektív elbeszélés és az animációs nyelv szimbiózisa lehetővé tette az úgynevezett mindentudó látásmódot, vizualizált gondolatmentet. [6] A dokudráma stílusú rekonstrukciós gyakorlatokat a múltból és jelenből idézett interjúk sorozata látszólag a rendező-főszereplő közvetlen beavatkozása nélkül artikulálja. Különösen érdekes példa a fotográfia hamisítatlan valóság-hűségének kétségbevonhatóságára a hatodik jelenet, amelyben Ronny Dayag reminiszenciái nyomán a 19 éves Folman katonaként látható fényképeken: „Nem is ismerek magamra. – Én sem ismerek magamra.” Ennek későbbi, ellentmondásos megnyilvánulása, hogy dramaturgiai, illetve ontológiai szempontból a rendező egyáltalán nem utasítja el a fotografikus kép realista kifejezőerejét, olyannyira, hogy a filmet ilyen jellegű képsorral zárja le. [7] Folman következetesen a korábbi alkotói tapasztalataiban megelölegezett fiktív formakészség keverékéből merít (*Saint Clara*, 1996 és *Made in Israel*, 2001), saját történetének részleteit nagyon eredeti pre- és performatív módon mondja el. Ezzel a de/konstruktív gesztussal többszörösen eltávolodott a dokumentumfilm áttetszőségének és objektivitásának mindenhatóságába vetett klasszikus posztulátumoktól. [8]

Az audiovizuális látványtöredékek viszonylatrendszerében kitüntetett, visszatérő ismertetőjegy, pontosabban egyfajta rálátás a perspektivizmus szelektív, szubjektív erőszakátételének hangsúlyos jelenléte. [9] Hasonló indítatással működnek az emocionális fogantatású befogadói magatartást kiteljesítő és fenntartó stilisztikai keveredés nyomatékossító effektusai: a háborús, noir, tudat- és riportfilm stíluselemek képlékeny rétegzettségében előhívott emléknymok.



Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)

Ebben a regiszterben ugyancsak könnyen deszifrizható a filmtörténeti maradványok, narratív és esztétikai vonások háttérre, közelebből a háborús erőszakábrázolás traumatikus vizuális mintázatainak intertextuális hatástörténeti megnyilvánulása, ikonográfiai feszültsége, átmosolása, nevezetesen az *Apokalipszis most* (Apocalypse Now. Francis Ford Coppola, 1979), *Acéllövédék* (Full Metal Jacket. Stanley Kubrick, 1987), valamint – egy kitűnően rokonítható, meditatív tanulmány, a célzatos e(szté)tikai megmunkáltság igényével – *Az örület határán* (The Thin Red Line. Terrence Malick, 1998) című alkotások referenciáiban könnyen kitapintható. [10]

A megjelenítés változékonyságában és eldönthetlenségében, dramaturgiailag látszólagosan

felesleges kitérőiben, technikai, grafikai öninterpretációs kísérletében, mindvégig érezhetően nagy szerepe van a tudattalannak, a féltudatnak. A film valószínűleg ezért szokatlan, mert az animáció kevert jellegével, rajta keresztül, illetve ennek struktúrájában próbálja elmondani, kifejezni az elmondhatatlanság lehetetlenségét, dilemmákban kibomló képi világát. Folman vezérmotívumként itt csakugyan ráhagyatkozik egy belső hangra, vagy, józanabban szólva, enged az álom vagy az álomszerű lelki tartalmak, kép(történet)i motívumok, szublim(in)áció/k vizuális késztetéseinek, nemkülönb, a hangsáv expresszív, deliráló reminiscenciáinak. ^[11] Mindez szintén jól érzékelhető a tendenciózus, tematikus ellenpontok, szuggesztív jelentésrétegek kölcsönvonatkozásában: Max Richter zenei kompozícióiban éppen olyan szuggesztív hatásfokkal, mint a klasszikus kánon műveinek dinamikájában: félelmetes párhuzamban *JSB/RPG*, a Bach concerto altatódal-karaktere egy palesztin rakétatámadás auditív ellenpontjaként, és különösen kifejező egy Schubert andantino az önsajnálát dimenziójában, valamint a *Perc keringő*, provokatív címadó gesztusában.



Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)

Trauma – studium – dekonstruktív paramnézis

A kép ontológiai rétegeinek különbségei főként az események, élmények ábrázolásának technikai eltéréseiben, a látás/rögzítés módozataiban afféle eloldott időbeliség érzetét keltik. Ez az eloldott ábrázolásmód nem illeszkedik, pontosabban nem illeszthető a fikciós vagy dokumentáris elbeszélések forma- és anyagigényével összeegyeztethető szigorúan indexikus kapcsolatba, amelyek számbavétele nélkül a történeti események, helyek és alakok elmozdulásai szinte időtlen, noha mindvégig egy koherens világlátás-élmény megtestesülésében jelennek meg. Az említett ábrázolásmódok anyagigény-hiány feszültségét, azonosíthatóságát mégis az előzetesen rögzített felvételek jelentik. Egyszóval, a néző ebben a gyújtópontban bele van vonva a személyes és személytelen szemszögben egyaránt, egyidejűleg átélhető, traumatikus, kép(zelet)i megosztottságba, amit a képzelet és felidézett esemény ismételt átfedése tesz lehetővé. Hiszen a képzelet olyat is lát(tat)hat, ami nem életünk eseménye, túl van azon. Ezért az említett belső, szerzői hang áramlása, az interaktív narratív elemekkel építkező dokumentumfilmekből ismert, beavatkozó funkcióban elkészített interjúsorozatok alanyainak „áthidaló, magyarázó” közjátéka

részlegesen indokolt.

Folman elbeszélő karaktere ugyan állandó episztemikus változás állapotában, de mégis hatékonyan áll a film történéseinek jelenében, ebben a tünékeny valósághiányban sajátos időrendbe foglalja az emlékezeti beszámoló/k élményhorizontját. Egy pillanatig sem kételkedhetünk abban, hogy Folman harctéri szerepvállalása teljesen lelepleződik a narratívum során, pusztán a tényfeltárás erőfeszítéseinek pontos természete marad kérdéses. De csak az erőfeszítés végső pontján, a befejező képsorok hatására tehetünk fel kérdéseket magának az erőfeszítésnek az értelmére. A nem-tudás pátozának feszült expozíciós szabályszerűsége igyekszik megformálódni, paradox módon engedelmeskedve a dokumentumfilm formaigényének; azaz úgy tűnik, Ari Folman eredendően mindig is tudta, amit nem tudott, ugyanis a jelenetezés, a párbeszédtek többsége az elveszett emlékezet kivetüléseként strukturálódik.

[12] Megelőlegezve, stilizálva, esztétizálva a cselekmény traumatikus zárlatának végkifejletét. A tényleges traumatikus esemény nem egy kitüntetett, váratlan élményben, határozott körvonalak közvetlenségi fokával vizualizálódik [1]a film teljes látásmódja, irányultsága, narratív logikája nem más, mint eleve meghatározott, fokozatos előkészítése, időzítése a zárókép enyészpontjának.

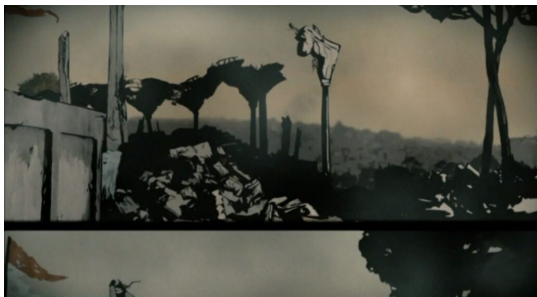
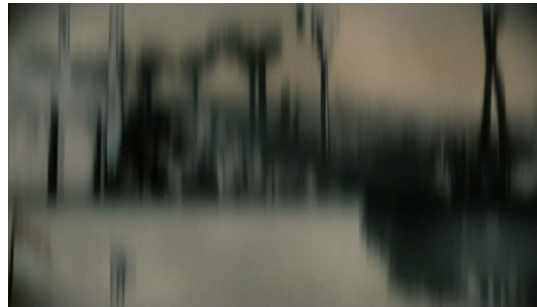
A háborús trauma reflexív színrevitelének gesztusa kérdésessé teszi a közvetlen olvashatóságot, ezért filmtörténeti párhuzamok és hatások keresésével vagy különféle elemzési módszerek bevonásával világosan letapogatható egy értelmezési keret, ha úgy tetszik, leszarmazási viszony. Lehetséges, hogy a rendező megrázó, traumatikus tapasztalatai árnyékot vetnek, rávetülnek a film egészére, de ebből nem vonható le kétségtelenül az a következtetés, hogy a film forgatásában és utómunkálataiban, finomszerkezetében kizárólagosan meghatározó, kényszermozgást előidéző szempontként érvényesültek. A formákban rejtőzködő trauma értékelhető úgy is, mint a történetyszerkesztés eleme. Következésképp, a trauma ábrázolása nem marad reflektálatlan, emiatt a továbbiakban formális, kompozíciós elvként kívánom megközelíteni. Fontos, hogy a traumatikus tapasztalat erővonalai megkülönböztethetők, mindenkor mutatnak valahová, többet jelentenek önmaguknál, de kevesebbet jelentenek annál, mint amit jelentetni vágnak, nevezetesen: egy különös műgonddal megformált, sokrétű és szinte kommunikálhatatlan traumatikus reprezentációt. Éppen ezért játszik Folmannál oly nagy szerepet a képzelgés, a hallucináció, mert bennük mindig érzéki formában jelenhet meg a hiány, a vágy vagy éppenséggel a halottak világa: mint látvány és hang, mint „tapasztalati valóság”. [13] Feltételezhető, hogy Folman számára az „elveszett” emlékek természete, mibenléte tökéletesen feltérképezett, feltárt volt jóval a film előkészületi szakaszát megelőzően, tehát az interjú felvételei és az elbeszél emlékképek kidolgozása, majd később az animációs újraírás folyamata zavartalanul, precízen egységesíthetőnek tűnt az életprobléma logikája mentén.

Az első jeleneteinek egyikében a hamis emlékek megjelenési formáit kutatva Ari meglátogatja Ori Shivant. Beszélgetésük implicit módon megerősíti, sőt jóváhagyja a rendező elképzeléseit, alkotói szándékát. Hasonlóképpen, a központi szereplők, Boaz, Ari és Carmi, mint szemtanúk részletes beszámolók helyett átomleírások magyarázó erejére hagyatkoznak. A film hangsúlya, dokumentumértéke ezzel átbillen a személyes felelősség feltárhatóságáról a háborús élmények,

zavart lelki jelenségek kifürkészhetetlen ábrázolására. Ezáltal a képi folyamatok lüktetése mindig inkább érzelmi, semmint gondolati szervezettségű. Mintha a lökdösnék egymást, a képi szekvenciák ismétlődő örvénylésében, a film önkéntelenül leleplezi az emlékezet paradox jellegét, a személytelenség élményét. Itt példaértékű amikor Carmi a harctéri tapasztalatára vonatkozó kérdésre csupán annyit válaszol: „Nehéz megmondani. Nem emlékszem semmire a mézárálásból”. Más szavakkal, emlékszik arra, amire nem emlékszik. Azaz, Folman látásmódja nem tárja fel hiánytalanul az emlékezés körülményeinek folyamatát, továbbá, az interjú nyomán rekonstruált jelenetben meg sem próbálja eloszlatni a koncepció bizonytalanságait, árnyalni az incidens előfeltételeit, körülményeit vagy akár vizuálisan amellet érvelni, hogy a cselekmény térbeli-időbeli rendjében „pontosan” mi történt. Carmi személyes beszámolója elvárást, érzelmi ráhangolódást alakít ki a nézőben, viszont néhány mozzanatban önkényesen eltér a jelenetben bemutatott eseményektől. Az újoncok a partraszállást követően egy azonosítatlan Mercedesre nyitnak tüzet, s csak később szembesülnek tettük lesújtó következményével: az autóban egy család menekült. A jelenet felépítése egy hallgatólagos narratív logikát is feltételez, Ari és Carmi beszélgetése az előzetesen elfogadott traumatikusnak jelesített események ívét követi, a történ(e)tek magától értetődő elfeledettségét összekapcsolja a dokumentumfilm célkitűzésének narratív, expozíciós szabályszerűségeivel.

A film kritikusai számára az animáció médiuma, jobbra az otthonos, ismerős formavilág és a dokumentumfilm hagyományának ütköztetésével elemezhető, ami bár újszerű, igazából sohasem problematikus. ^[14] És mégis. Mit érthetünk itt az animációs dokumentumfilm képi világán? Mindkét ábrázolásmódnak hatalmas háttérzága, játéktere van: a kérdés ontológiai – milyen módon érzékelhető, értelmezhető az ábrázolt esemény időbelisége, a (re)prezentált, dokumentált múlt és a reprezentáció jelen ideje, az alakulás, vagyis a jelenidejűség folytonosságának élménye? ^[15] ¹ A *Libanoni keringő* valójában a fotografikus kép, mint alkalmazott kompozíciós elem, ontológiai, krono-logikus státuszát vonja kétségbe, ismét ezzel a határral szembesít Folman látogatása, a poszttraumatikus stressz-szindróma kutatójánál. Zahara Solomon egy amatőr haditudósító, fotográfus „fejlődéstörténetével” szemlélteti a traumatikus esemény reflektálatlan közvetítő szerepét. A fotográfus kezdetben képes volt a traumatikus tapasztalatok hártására, mivel „mindenre úgy tekintett, mintha egy képzeletbeli kamerán keresztül szemlélné”, a néző a történet illusztrációjaként háborús övezetekből jól ismert állóképek sorozatát látja.





Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)

A rajzolt képek voltaképp díjnyertes sajtófotók kompozícióit illesztik a dokumentumfilm diegetikus terébe. Aztán [folytatja Solomon] „a kamera eltörött, ő pedig megrémült”, ebben a pillanatban az állóképek reszkető, villódzó mozgással, a fokozatosan lassuló filmszalag érzetét keltik. Itt sem történik különösebb utalás arra az esztétikai törésre, ami a fotográfia médiumának mozdulatlanságát végül a film mozgékony mechanizmusával helyettesíti. Amint a remegő szekvencia egyetlen képben megreked, nyugvópontra jut, lassú, lekövető oldalirányú fahrtban a képesemények belső, természetes mozgása visszatér. Solomon szakmai magyarázata megerősíti a látottakat: „elmondása szerint a szituáció traumatikussá vált számára”, mondhatni, ezen a ponton összeolvad a kommentár és a lassú, kísérteties, animált mozgás, „kamera” és „trauma” mintha egylényegűvé válna. Felvetődhet a kérdés, hogyan lehet egy pillanatban összekapcsolva egyszerre a képben alanyi, fogalmi, tér- és síkbeli összjátéka? Úgy tűnik a közbevetett jelenet csupán a fotográfus emlékezetét idézi, ugyanakkor részleteiben a háború pusztításának láttelepe. A zárókép több száz legyilkolt ló között pásztázva, érzékletes közelítéssel egy ló tetemére szűkíti a látómezőt, majd annak nagyközeli képében a szivárványhártyán tükröződő fotográfus alakjával végződik. A vertovi rezzenéstelen filmszem eszményi, (de)konstruktív képe *ad absurdum* lát/hat/ó. [16]

Vakfolt narratíva – punctum caecum – (re)konstrukció

A hagyományos, cellaanimációt követő minuciózus rajztechnika és a fotografikus automatizmus ellentéte látszólag a realizmus elutasítására enged következtetni, elég a film kritikai fogadtatásában hangsúlyozott, széles körben elfogadott paradox évrre gondolni, mely szerint „az ábrázolhatatlan” ábrázolására szinte kizárólag az animáció ad lehetőséget. [17] Viszont, ha továbbgondoljuk,

újraolvassuk ezt az ellentétet, akkor talán az összevetett képesség ontológiai háttérének f/elismerései szembevetőbbek, gondoljunk itt André Bazin szavaira, aki a „bebalzsamozott idő” tulajdonsága miatt marasztalta el a fénykép feltáró, pszeudorealisztikus erejét. Bazin szerint a történetileg pontos rögzítés ígérete burkoltan az elnyomás, elfojtás lehetőségét hordozza, szemben az emberi alkotás folyamatainak artikulálásával, artikulálhatóságával. Az artikulálásban meg-megtörő újramezítés, az ismétlődő beavatkozás lehetősége, a változékony jelentésközpontosság folyamata nélkül, a „fényírás” nem több mint élettelen, bebalzsamozott időpillanatok lenyomata – akárcsak a harctéren elpusztult arab telivér holt tekintetének tükörképe. [18]

Ebben az eleven elrajzolságban, mozgóképi összefüggéseiben a maszkolás, elleplezés történeti különbsége is kimutatható, mivel a rajz kivitelezésének, elkészítésének, sajátos manipulatív eszközrendszerének időbeli státusza lényegesen eltér az ábrázolt események topokronológiai meghatározottságától. [19] Kétségtelen, az animáció lassú folyamata kellő távolságtartást, megfontolást biztosít a kivitelezés során. Folman alakjai nem a gondolattal, elgondolással együttmozgó, hanem az előbbi értelemben vett kísérleten kívül rögzített virtuális mozgásformák független megjelenítésére is alkalmasak. Bár a film központi képe és motívuma a keresés, a film belső ideje mégsem a „közben”, hanem az „után”. Tehát, a fent említett animációs/fotografikus hasadás mellett egy sajátos, rétegzett elkülönülő, időbeli szétválasztottság történetrétegre térünk rá, ami néző számára zavarkeltő affekcióként jelenik meg. Ez a késleltetett rétegzettség minden animáció kísérőjelensége, de a *Libanoni keringő* ábrázolásmódjához, pontosabban személyes, szubjektív vizuális közlésmódjához ennek alapján kerülhetünk közelebb. Mire gondolok pontosan? A víz felületén megjelenő, fel-alá ingadozó éjszakai árnyékokra a film kulcsjelenetében vagy később, a gyümölcskertben kúsó árnyak pulzáló önmozgására, amelyek egyáltalán nem követik a nap irányát. A film talán legszembevetőbb, legkétségbeesettebb mozzanata, a szereplők nyelvileg kifejezett érzelmeitől elkülönülő arcvonásaiban érzékelteti vagy kísérli meg felszínre hozni a kimondhatatlant, ugyanis az arcok vonásai, apró rezdülései kissé mindig eltérnek a szóbeli megnyilvánulásoktól. [20] Az animációs szemlélet és a dokumentarista ábrázolás folyamatának eltérései ebben a tulajdonságban a leghangsúlyosabbak, a filmen rögzített esemény és ábrázolása tagadhatatlan egyidejűségben rögzíthető – a film mechanikus szükségszerűséggel követi az események alakulását. Éppen ez jelenti a „látvány” hitelességét ami, térben és időben jól kijelölhető, főként különös, történelmi pillanatok archív megragadásában merül el, ellenben a folmani „elvont” szerkezetben kibontakozó esztétikai feszültség, határszituációk tér- és fényjátékában mindvégig az érzelmek felszínén marad.

Folman animációs technikája tökéletesen kiegészíti a revelatív történet szerkesztési igény logikáját, amennyiben eltörli a filmkép technikai rögzítésében könnyedén azonosítható indexikus időrendet. [21] Az interjúfelvételek és a rekonstruált jelenetek időbelisége első pillantásra megkülönböztethetetlen. Összevetve a rotoszkóptechnikával készített népszerű, alteráló tudatfolyam-, tudatállapot-filmekkel, ahol *Az élet nyomában* (Waking Life. Richard Linklater, 2001) el/rajzolt történetek, valóban a *Kamera által homályosan* láthatóak (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006), a filmkép indexikus kapcsolatában mégsem okoznak radikális töréspontokat. Az

animátorok paradigmaticus érvénnyel átrajzolják az élőkép körvonalait. [22] Az animáció itt még nem független stilisztikai eszköz [] ha úgy tetszik, nem az esemény reanimációja –, csupán a bebalzsamozott idő átíratként értelmezhető, ezzel szemben a *Libanoni keringő* egy lényegesen körülményesebb, időigényesebb megoldással kiegészülve, a cut-out animációs modell alkalmazására hagyatkozott. [23]

Az animációs módszer filmtörténeti elsőbbségét mindenkori állapotában a kidolgozottság szabadságfoka jelenti. A médium „mélyreható” ábrázolásmódokat tesz lehetővé, amennyiben olyan valóságábrákba hatol, amelyek a film, videó vagy fotográfia referenciálisan behatárolt, kamerától független, profilmes vizuális környezetéből többnyire elsiklanak. Folman szerint a vágy, hogy „újraalkossuk az aktuális eseményeket” furcsamód olyan animációs szekvenciákban teljesül, amelyek egy valóságos kamera számára hozzáférhetetlenek. Alaprétégüket visszatérő álomjelenetek, akadálytalanul elbomló, meglepő szekvenciák, párbeszédjelenetek áttünése légi- és panoráma-felvételekbe, mező-ellenmező beállítások sőt, kivételesen egy gyermeki nézőpont, néhány kósza fejlődésben kioltott szubjektív beállítás, végül pedig a lövedékek röppályáit kijelölő, lekövető, azok mozgását egészen a becsapódásig kísérő „szubjektív” felvétel alkotja. [24] Az említett valóságidegen képsorok, hagyományos, helyszíni dokumentum-felvételekkel társulnak. Folman sohasem hangsúlyozza miért, miként illeszkednek ezek a jelenetek a választott rekonstrukciós séma nézhető, látható tanúságtételébe. A befogadói tapasztalatban egyáltalán nem jelent különösebb nehézséget a dokumentum-felvételek valóság-hű, hiteles ábrázolásként történő elfogadása. Folman mintha némiképp, egyfajta megszüntetve-megőrzés nyomán, a dokumentumfilm megtévesztően egyszerű konvencióival erőteljesen kapcsolódna a fikciós film esztétikai egyoldalúságához, mindenütt-jelenvaló vizuális gesztusokkal eltörli, elvárja, a rekonstruált/reális határvonalát.



Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)

Ez a vizuális mindenütt-jelenvalóság, mindentudás nem korlátozódik a rekonstruált jelenetekre. Olyan eseményekre is történik utalás, amire az interjúalanyok nem vagy nem tisztán emlékeznek, viszont a rekonstrukció során ezzel a kiegészítéssel olyan részletek adódnak hozzá, amelyek a teljes történet hitelességét módosítják. Következésképp, a cut-out, cella- vagy a rajzolt animáció részletgazdagsága ellenpontoszza a dokumentatív videófelvétel elmosódott szemcsézettségét –, a

rotoscoping eljárása valahol a kettő találkozási pontján, de a részletes kidolgozottság szemléletére épül. Az ilyen módon elkészített kép mint artefaktum nyomatékosítja az animációs dokumentum viszonyát, különbségét a történeti esemény vonatkozásában. Lev Manovich amellet érvel, hogy amennyiben a kép transzformációk sorozatában módosul, nevezetesen, pixellizált változatokban kerül képernyőre, vászonra, akkor korlátlanul manipulálhatóvá válik. [25]

Tekintve, hogy a mozgókép minden komputerrel történő munkafolyamatban módosul, ezért az előállítás mikéntje, eredete többé nem tekinthető releváns kérdésnek. [26] Az animáció eleve feltételezi a kinematikus látásmód meglétét, a „digitális mozgókép”, különösen az ezredfordulót követő alakváltozataiban, megkülönböztetett jelentőséggel bír, ugyanis maradéktalanul egységes esztétikai rendbe foglalja a rendelkezésre álló vizuális kifejezésmód és eszközrendszer teljességét. A *Libanoni keringő* képi világában félreérthetetlenül érvényesülnek az említett tulajdonságok. Az elbeszélés játszi könnyedséggel alkalmaz egymástól lényegesen eltérő vizuális eszközöket, optikai effektusokat, legyen az egy kémlelőnyíláson felvillanó tűnékeny benyomás látványa, fényképfelvétel vagy videókép-rekonstrukció. Annak hatására, ahogy ezeket az optikai forrásokat animációs eljárásokkal kidolgozzák, sajátos stilisztikai egyöntetűség jellemzi őket. Ez a konzisztencia okozza a befogadás során, hogy a néző a rekonstrukció struktúráinak elfe(le)dettségében, szinte egyik elemet sem képes egyértelműen elkülöníteni, desiffrirozni. [27]

A dokumentumfilmek képisége többnyire íratlan szabályokat követ, esztétikai irányelveik, tárgyuk, az el/múlt-idő és a múlt dokumentumértékű re-prezentálására szűkül, példaként említhető a kompozíciós egység, tematikus összhang és a magától értetődő stilisztikai egység. [28] A dokumentumfilmek képsorai szokványosan az élet intuitív igazságigényével ütköznek a tapasztalatok sebző valóságába, példának okáért, a palesztin fordított perspektíva traumatikus, nemzedékeken átívelő tapasztalatában tetten ért *Öt törött kamera* (5 Broken Cameras. Emat Burnat, Guy Davidi, 2011) tanúságtételeinek eredményében. Nos, az animációs dokumentumfilmekre pontosan nem ez az irányultság jellemző. A közelmúltból említhető, egyfajta keringőmotívumot követve: a szubverzív látványszervezés előképeként (*Pleasures of War*. Ruth Lingford, 1998), a feminizmus felhangjaival készült *Persepolis*, (Marjai Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007), *Teheráni tabuk* (Tehran Taboo, Ali Soozandeh, 2017), illetve a stop-motion technika és trauma termékeny kölcsönviszonyának elgondolkoztató alkotásai, *A hiányzó kép* (L'image manquante. Rithy Pan, 2013) és *A torony* (The Tower. Mats Grorud, 2018), továbbá a folmani ihletettséggű *Menekülés* (Flee. Jonas Poher Rasmussen, 2018). A *Libanoni keringő* újszerűsége, hogy a stilisztikai megoldások az animáció áramló vonásaiban kiteljesítik, önkéntelenül szemléltetik a tényfeltárás rejtett logikáját, eközben észrevétlenül bevonják a nézőt egy felfüggesztett, szinte időtlen khōrikus térbe. [29] A lehetetlenre vállalkozó, szubjektív- vagy tudatfilm esztétikai megközelítésének egy variánsa, ha az eddigiek nyomán feltételezzük, Folman filmje olyan topokronologikus megszerkesztettségben és narratív szerkezetben ábrázolja a mozgás folytonosságát, ami egyidejűleg a megjelenített események felett és előtt „áll”. Ebben az időtelen(ített)ségben minden előrehaladás látszólagos csupán, valójában csak visszatérés van.

Az animációs esztétika kiegészülve a montázs és zeneiség formateremtő tapasztalatával

óhatatlanul elmozdul egy időben kevésbé meghatározott mozgásképző ábrázolásának lehetőségei felé. Ezáltal a filmre rögzített analóg dokumentum-felvételek képi világától elrugaszkodva, egymástól inherensen eltérő képi elemek ábrázolására nyílik alkalom. A *Libanoni keringő* egyedi ritmusa nem pusztán az eseményeket kísérő zenébe ágyazódik, nemkülönben hozzájárul a jelentésképzéshez a vizuális mintázatok zeneisége, játékossága. Az emlékezet és az elkövetett cselekmények, a fokról fokra történő szembesülés közvetlen ir/realitásának oppozicionális, álomszerű viszonyrendszerében gyakran nem is tudjuk, igazából melyik időtartományban járunk (eltérő tónusú, intenzitású színekkel vagy éppen ennek hiányával érzékelhető az idősíkok egymásba omlása), jóllehet, a narráció éppen ilyen módon, esszéisztikusan versengő mentális képek, önreflexiók és önidézetek térképzeteiben utal Folman háborús élményeire. Elégséges visszaemlékezni arra a jelenetre, amikor Ari gondolataiba merülve, egy havas tájban utazik, az autó ablakán csupasz ágak tükröződnek. A fák képét szakaszosan pálmafák, majd tankok formái követik, tehát a néző észrevétlenül, szinte szubliminális hatások összjátékában történevről történevre érzékeli az időbeliség ritmikus „elmozdulásait”. A képmezőben semmi nem jelzi előzetesen az ábrázolt események változásában bekövetkezett történeti, ismeretkritikai elkülönböztetéseket. Más megközelítésben, az animáció több, egymástól független audiovizuális elem időbeli meghatározottságának eltörlésével tetszőlegesen manipulálhatja a befogadói értelmezés hatókörét. A szereplők és események helyzetének változását mindig külsődleges képi motívumok, ritmusok befolyásolják. Ebben az alkotói szándékban kirajzolódó etikai álláspont szerint Folman mintha felmentené önmagát és bajtársait, egyúttal elvitatná az autonóm cselekvés egyéni felelősségét. Emellett talán a címadó jelenet erősen stilizált, fonák képi koreográfiája – a keringőmotívum [] a legfőbb példa: a kamera elsiklik Frenkel frenetikusán táncoló alakja mellett, hogy végül egy Bashirt ábrázoló utcai plakáton megállapodjon. A szekvencia ambivalens végkicsengése adott. Ki emlékszik, és ki a szemtanúja ennek az eseménynek? Ha figyelembe vesszük, hogy Folman és a Folman Gang animátorai a koncepció kialakítása és a megvalósítás során mekkora körültekintéssel kezelték a traumatikus emléknymokat kutató narratíva intencióját, akkor fel sem merülhetne a kérdés. A kulcsjelenet csúcspontján, vajon ténylegesen kinek tulajdonítható ez a tapasztalat? Frenkelnek vagy Folmannak? Mindkettőjüknek, egyidejűleg? Semmiképp. És ismét, előtűnik a film sajátos alapparadoxona, a tanúbizonyosság mindkettőjük és egyikük látószögének (sem) felel meg. A keringőben kiteljesedő szürreális jelenet hangsúlyát az alakmozgás és a keringő ritmusa biztosítja, inkább megkérdőjelezve, semmint megerősítve a szemtanú(k) hitelességét. Ha a keringőjelenetben ennyire szembetűnően kiütözik Folman szükségtelen stilizációja – különösen a fizikai, pszichológiai és egzisztenciális élethelyzetek vonatkozásában –, akkor megkövültatható az a feltételezés, hogy a teljes narratíva ebben a felfogásban szerveződik. A szubjektív cselekvés és (lelki)erők ábrázolása mindig alárendelt, másodlagos külső időstruktúráknak, ezek közül absztrakt modellként kiemelhető a képesemények és idősíkok akadálytalan összeolvadását feleltető zene.

Az egyneműsített mozgásformák miatt Folman dokumentumfilmjében meghíúsul bármilyen időbeli tartomány pontos azonosíthatósága – a szereplők lassú, kimért ütemben mozognak, a

kameramozgás illúziója mindvégig hasonul ehhez az egységes ritmushoz. Az animáció gyakran képtelen kellőképpen rögzíteni a tárgyi, személyi, környezeti hatások, benyomások kölcsönviszonyát, emiatt az alakok mozdulatai, de különösen a járás folyamata valamiféle talajtól emelkedett lebegésbe, álomjelenetek deliráló hullámzásává változik. Teljesen mindegy, hogy céltalanul egy repülőtéren kószálnak, tűzharcban menekülnek, vagy kivégzés előtt a falhoz kullognak, a mozgás onirikus sebessége mindenkor változatlan marad. Minden bizonnyal, a traumatizált emlékezet torz időélménye ilyen módon nyilvánulhat meg, jóllehet a film jelenét ugyanúgy kísér(t)i, mint a háborús múlt időt. ^[30] Ez a kitartott mozgásfolyamat, hasonlóan a korábban említett, késleltetett, aszinkron rajztechnika emocionális felhangjaihoz, a szereplő(k) elkapcsolt, elkülönöződött önérzékelését igazolja. Minden szereplő s minden cselekmény egy hangsúly nélkül áramló, melankolikus ritmus mozgásvariációiban, afféle eleve elrendezett apor/etikus félvilágban mozog. ^[31] A keringőjelenet előzményeként a harci zónából tudósító Ron Ben-Yishai tapasztalata, újabb fénytörésben, de természetesen nem kivétel a korábbiaktól. A riporter egy heves összecsapás kellős közepén grasszál, teljesen elkülönülve a körülötte zajló eseményektől, semmilyen hatással nincs a környezetére. A cikázó, elsuhanó lövedékek között kényelmes lépésekben követi a felvételt készítő, araszoló operatőrt. Elmondása szerint, az operatőr reszketett a félelemtől, mozgásuk mégsem különbözik, mindketten ugyanabban a hipnotikus ritmusban haladnak. A környező épület lakói filmszerű látványosságként szemlélik az eseményeket. Látszólag minden emberi lehetőség eltűnt a jelenetből. ^[32] A jelenetsor folytatható, nem sokkal később palesztinok csoportjait kísérik a kivégzés helyszínére, mozgásuk megfelel Ben-Yishai higgadt már-már alvajárássra emlékeztető külső ritmusának. Az adott pillanat körülményeitől teljesen függetlenül, a személyek (elkövető és áldozat) és az idő (múlt vagy jelen) ábrázolása jellemzően mozgásból és mozdulatlanságból eredő etikum feszültségviszonyát ismétli meg. Folman központi alakja, a szándékolt, alkalmazott animációs technika révén egyidejűleg, ha úgy tetszik, akronikusan eltörli a cselekvés dimenzióját. A film megválaszolatlan kérdése változatlan, vajon ez az önmagát imitáló hiány hogyan kapcsolódik a bemutatott történelmi esemény felelősségteljes megértéséhez?

Vég-következtetések

A *Libanoni keringő* záró képeinek felszínes olvasata szerint, az animációt felváltó valóságos felvételek lényegében megszüntetik az önelemző traumaábrázolás regresszív holtpontját. A lemészárolt palesztin áldozatokat bemutató tudósítás előhívja Folman elfojtott emlékeit. Ha kiterjesztjük ezt az interpretációt, akkor az archív felvételek előtűnése törésvonalat jelent akár a nemzeti önazonosság elfojtott emlékezőtechnikájában, akár a hivatalos emlékezőpolitika számára. Egy folytonosan kísér(t)ő aktualitás, kínzó audiovizuális mementó, amit jó néhányan szívesen elfelejtenének. ^[33] Elfogadható olvasat, különösen, ha az álomszerű animáció nyomán értelmezzük. Viszont, meglehetősen leegyszerűsítő elgondolás. Pusztán a médiumok pillanatnyi elkülönöződése valóban etikusabb hozzáállást eredményez, az 1982-ben történt tragikus

események felelősségének elfogad(tatás)ában?

Néhány filmesztétikai mozzanat, ami elbizonytalaníthatja a személyes/nemzeti felelősség dichotomikus modelljét. Elsőként a digitális/animációs lehetőségtér adottságai, amelyben mélyrehatóan eltörölhető, manipulálható az időszerűség/felelősség megkülönböztetősége. Emiatt mosolyogtatóan naiv az az alkotói/befogadói feltételezés, hogy 1 perc 14 másodpercnyi archív felvétel narratív zárványa képes lehet megteremteni a hiteles történelmi/történeti felismerés etikai lehetőségét – különösen abban a tekintetben, hogy Folman szüntelenül, alkotói szándékainak megfelelően, az emlékezés/hallucináció/elbeszélés, elfojtás/rekonstrukció jelentéstörlesztésének játékát űzte. [34] Ez csupán a különbségek játéka, de a két médium közötti folytonosságok sem kecsegtetőbbek. Az archív felvételek zenei aláfestése a felvezető animáció melankolikus sodrásában folytatódik. Max Richter kompozíciója ugyanazt az irányvesztett cselekvésképtelenséget érzékelteti, mint ami az animáció egészét jellemzi, talán emiatt tűnik úgy, mintha az áldozatok hozzátartozói is valamiféle animációs, kísérteties, álomszerűen motivált képeken mozognának. Más szóval, az animációs dokumentumfilm időstruktúráinak mozgásképi/intencionális jelentéscsúsztatását áttemeli, átírja az archív felvételekre. Ez a folytonosság visszautal az önvizsgálat eredetére, nevezetesen a „valósággal” szembesülő cselekvés képtelenségének bénító élményére. A film ebből a szempontból, tematikailag tökéletesen illeszkedik a korszak sajátos műtfeldolgozást újraértelmező mozgóképes vonulatába. A *Libanoni keringő* tapasztalati hasadásélménye tulajdonképpen egy *cinematikus triptichon* belső, centrális eleme, Joseph Cedar (*Beaufort*, 2007) és Samuel Maoz (*Libanon*, 2009) ugyancsak a korlátozott cselekvési terek episztemológiai útvesztőinek morális feltérképezését választotta. [35]

Végelemzésben: a dokumentum és fikció határvonalainak j/eltörlése és a tér-idő szekvenciákban megelevenedő képesemények idézhetik meg a vonatkozó történeti, szociális, lélektani aspektusok változását, egyfajta „szemléleti formát”, vakfoltot, olyan nézőpontot feltételezve, ahonnan a múlt – látszik. [36] Ha úgy tetszik, az alkotás saját létezésének reflexiójaként helyezkedik el abban a vizuális, mentális térben, amelyet megjelenít. Ebben az alkotói gesztusban található az a motiváció, a megfeythetőség illúziója [a traumatikus diszkontinuitás és kontinuitás –, melynek voltaképpen feloldási kísérleteként jött létre az animáció, mint az önvallomás evokatív lehetőségtere, par excellence megvalósít/andó/ható utópikus mozgó/képi arte-faktum.

Jegyzetek

1. General Assembly United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: *A/RES/37/123 (A-F) 16.12.1982 – 02.02.1983 – The Situation in the Middle East*. 36-39. 2023.03.04. URL: <http://digitallibrary.un.org/record/605931>
2. Vö: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/179150> és <https://tarynsimon.com/works/zahra>
3. Levy, Gideon: 'Antiwar' film Waltz with Bashir is nothing but charade. *Haaretz* (2009.02.19) 2023.03.07. URL: <https://www.haaretz.com/1.5077872>.
4. Barthes, Roland: *Világoskamra – Feljegyzések a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Kiadó, 1985. 24-34.
5. Plantinga, Carl: Dokumentumfilm. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis*, 2009/4. 15-19.

6. Nichols, Bill: *Representing reality: issues in contemporary documentary*. Bloomington, Illinois University Press, 1991. 48.
7. Barthes, Roland: A kép retorikája. Ford. Angyalosi Gergely. In *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Blaskó Ágnes, Margitházi Beja. Budapest, Typotex, 2010. 118.
8. Bruzzi, Stella: *New Documentary*. New York, London. Routledge, 2006. 9.
9. Derrida, Jacques: Thinking Out of Sight. In *Thinking Out of Sight – Writings on the Arts of the Visible*. Szerk. Michaud, Ginette. Masó, Joanna. Bassas, Javier. Chicago [London. The University of Chicago Press, 2021. 37.
10. A harctéri tapasztalat sajátlagos újraértelmezéséhez, megértéséhez az elmúlt negyedszázad háborús filmélményei Folman számára mátrixként szolgálhattak az animáció emlékezeti-, képi világát jellemző audio/vizuális (re)konfigurációk elrendezéséhez. Emlékezzünk a strandjelenetben felidézett coppolai szörfélmények szurreális motívumára (36'24"); az *Acéllövődék* orvlövészjelenetére visszahajló gépfegyveres tánc affektív párhuzamára: Animal Mother (Adam Baldwin) mániákus kirohanásában (96'24") és Frenkel keringőjében a stilizált vakmerőség kísérteties, palimpszesztszerű iterációjára (57'34"). Hasonlóképpen az újoncok partraszállását követő első benyomásokban felmerülő értetlenség állapotában és a helyzetfelismerési kísérletek kudarcában kirajzolódó történetkezelés paradox törésvonalai; Witt közlegény (Jim Caviezel) és társai a közös fürdés szekvenciáiban, Folman flashback jelenetében. Folman itt szintén Malick képi világának emocionális előképeit rajzolja tovább. Lásd: Coplan, Amy: Form and Feeling in Terrence Malick's *The Thin Red Line*. In *The Thin Red Line – Philosophers on Film*. Szerk. David Davies. New York, London. Routledge, 2009. 69-72.
11. Virilio, Paul: *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London. Verso, 1989. 43.
12. Radstone, Susannah: Traumaelmélet, kontextus, politika, etika. Ford. Andorka György. *Metropolis*, 2018/2. 16.
13. Virilio: i. m. 61.
14. Lásd Taubin, Amy: Drawn from Memory. *Artforum*, 2008/11. 123.
15. Derrida, Jacques: Aletheia. Ford. DeArmitt, Pleshette. Saghafi Kas. In uő: i. m. 195-200.
16. Pirog, Gerald: Ikonicitás és narráció. *Metropolis*, 1998/3. URL: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9803/pirog.htm>
17. Jafar, Ali: A Soldier's Tale. *Sight and Sound*, 2008/12. 32.
18. Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest. Osiris, 1995. 16-23.
19. Schwartz, Louis-Georges: Deconstruction avant la lettre. In *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Szerk. Dudley, Andrew. Hervé, Joubert-Laurencin. Oxford. New York. Oxford University Press, 2011. 101.
20. Marks, Laura, S.: Signs of the Time: Deleuze, Pierce and the Documentary Image. In *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Falxman, Gregory. Minneapolis. London. University of Minnesota Press, 2000. 211.
21. Doane, Mary Anne: The Indexical and the Concept of Medium Specificity. *differences*, 2007/1. 1-6.
22. Bradshaw, Nick: Lost in the loop. *Sight and Sound*, 2006/8. 40-43.
23. Landesman, Ohad: *Reality Bytes: Reclaiming the Real in Digital Documentary*. New York. 2013. 291. Doktori disszertáció. URL: <https://proquest.com/openview/260c9652d69eaf23630098e636e6ea39/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>
24. Krieger, Judith: *Animated Realism: A Behind the Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Oxford.

- Focal Press, 2012. 11-12.
25. Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge. Massachusetts. MIT Press, 2001. 301.
 26. Uő: i. m. 302.
 27. Manovich, Lev: *Software Takes Command*. New York. Bloomsbury, 2013. 46.
 28. Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis*, 2009/4. 34-41.
 29. Derrida, Jacques: Khôra. Ford. Boros János. Csordás Gábor. Orbán Jolán. In *Esszé a névről*. Pécs. Jelenkor, 2005. 152.
 30. Walker, Janet: Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai. Ford. Lénárd-Bella Dorina. *Metropolis*, 2018/1. 8-30.
 31. Meek, Allen: *Trauma and Media – Theories, Histories and Images*. London. Routledge, 2010. 115-128.
 32. Derrida, Jacques. Fathy, Safaa: *Tourner les mots – Au bord d’un film*. Paris. Galilée/Arte, 2001. 111.
 33. Úgy tűnik, az érintett, ütköztetett képrétegek katartikus programjában, az elgondolt hatás sajnálatos módon elmaradt, lásd: Levy, Gideon: Israel’s War on Palestinian Children. *Haaretz*, 2020/12/5. URL: <https://congress.gov/congressional-record/volume-166/issue-206/extensions-of-remarks-section/article/E1101-4>
 34. Radstone, Susannah: Traumaelmélet, kontextus, politika, etika. Ford. Andorka György. *Metropolis*, 2018/2. 17-20.
 35. Morag, Raya: Perpetrator Trauma and the Current Israeli Documentary Cinema in *Camera Obscura – Feminism, Culture and Media Studies*. 2012/2. 104-105.
 36. Derrida, Jacques: Trace and Archive, Image and Art. In uő: i.m. 2021. 49-89. valamint uő: Désistance. Ford. Christopher Fynsk. In *Psyche – Invention of the Other, 2. kötet*. Szerk. Peggy Kamuf. Elizabeth Rottenberg. Stanford, California. Stanford University Press, 2008. 224-230.

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: *Világoskamra – Feljegyzések a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Kiadó, 1985.
- Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In uő: *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 1995.
- Barthes, Roland: A kép retorikája. Ford. Angyalosi Gergely. In *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Blaskó Ágnes, Margitházi Beja. Budapest, Typotex, 2010.
- Bradshaw, Nick: Lost in the Loop. *Sight and Sound*, 2006/8. 40-43.
- Bruzzi, Stella: *New Documentary*. New York, London, Routledge, 2006.
- Coplan, Amy: Form and Feeling in Terrence Malick’s *The Thin Red Line*. In *The Thin Red Line – Philosophers on Film*. Szerk. David Davies. New York, London. Routledge. 2009. 65-87.
- Derrida, Jacques, Fathy, Safaa: *Tourner les mots – Au bord d’un film*. Paris, Galilée/Arte, 2001.
- Derrida, Jacques Khôra. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. In uő: *Esszé a névről*. Pécs, Jelenkor, 2005. 107-156.
- Derrida, Jacques: Désistance. Ford. Christopher Fynsk. In uő: *Psyche – Invention of the Other, Volume II*. Szerk. Peggy Kamuf. Elizabeth Rottenberg. Stanford, California. Stanford University Press, 2008. 224-230.
- Derrida, Jacques: *Thinking Out of Sight: Writings on the Art of the Visible*. Szerk. Ginette Michaud, Joanna Masó, Javier Bassas. Chicago, London, University of Chicago Press, 2021.

- Doane, Mary Anne: The Indexical and the Concept of Medium Specificity. In *differences, Indexicality: Trace and Sign*, 2007/1. 1-6.
- Jafar, Ali: A Soldier's tale. *Sight and Sound*, 2008/12. 30-33.
- General Assembly United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: *A/RES/37/123 (A-F) 16.12.1982. – 02.02.1983. – The Situation in the Middle East*, 36-39.
- Krieger, Judith: *Animated Realism: A Behind the Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Oxford, Focal Press, 2012.
- Landesman, Ohad: *Reality Bytes: Reclaiming the Real in Digital Documentary*. Doktori disszertáció. New York, 2013.
- Levy, Gideon: 'Antiwar' film Waltz with Bashir is nothing but charade. In *Haaretz*, 2009.02.19. URL: [https:// www.haaretz.com/1.5077872](https://www.haaretz.com/1.5077872) (Letöltés időpontja: 2023. március 12.)
- Levy, Gideon: Israel's war on Palestinian Children. In *Haaretz*, 2020/12/5. URL: <https://congress.gov/congressional-record/volume-166/issue-206/extensions-of-remarks-section/article/E11014-4> (Letöltés időpontja: 2023. március 9.)
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press, 2001.
- Manovich, Lev: *Software Takes Command*. New York, Bloomsbury, 2013.
- Marks, Laura S.: Signs of the Time: Deleuze, Pierce and the Documentary Image. In *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2000. 193-215.
- Meek, Allen: *Trauma and Media – Theories, Histories and Images*. London, Routledge, 2010.
- Morag, Raya: Perpetrator Trauma and the Current Israeli Documentary Cinema. *Camera Obscura - Feminism, Culture, and Media Studies*, 2012/2. 93-133.
- Nichols, Bill: *Representing reality: issues in contemporary documentary*, Bloomington, Illinois University Press, 1991.
- Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis*, 2009/4. 20-41.
- Pirog, Gerard: Ikonicitás és narráció. Ford. Kaposi Ildikó. *Metropolis*, 1998/3. URL: <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9803/pirog.htm> (Letöltés időpontja: 2023. március 4.)
- Plantinga, Carl: Dokumentumfilm. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis*, 2009/4. 10-19.
- Radstone, Susannah: Traumaelmélet, kontextus, politika, etika. Ford. Andorka György. *Metropolis*, 2018/2. 8-20.
- Schwartz, Louis-Georges: Deconstruction avant la lettre: Jacques Derrida before André Bazin. In *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*. Szerk. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin. Oxford, New York. Oxford University Press, 2011. 95-107.
- Taubin, Amy: Drawn from Memory. *Artforum*, 2008/11. 123.
- Virilio, Paul: *War and Cinema The Logistics of Perception*. London, Verso, 1989.
- Walker, Janet: Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai. Ford. Lénárd-Bella Dorina. *Metropolis*, 2018/1. 8-30.

Filmográfia

- *Acéllövédék* (Full Metal Jacket. Stanley Kubrick, 1987)
- *A hiányzó kép* (L'image manquante. Rithy Pan, 2013)
- *Apokalipszis most* (Apocalypse now. Francis Ford Coppola, 1979)

- *A torony* (The Tower. Mats Grorud, 2018)
- *Az élet nyomában* (Waking Life. Richard Linklater, 2001)
- *Az örület határán* (The Thin Red Line. Terrence Malick, 1998)
- *Beaufort* (Joseph Cedar, 2007)
- *Cenzúrázatlanul – háború másképp* (Redacted. Brian De Palma, 2007)
- *Kamera által homályosan* (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)
- *Libanon* (Lebanon. Samuel Maoz, 2009)
- *Made in Israel* (Ari Folman, 2001)
- *Menekülés* (Flee. Jonas Poher Rasmussen, 2021)
- *Persepolis* (Vincent Paronnaud. Marjai Satrapi, 2007)
- *Pleasures of War* (Ruth Lingford, 1998)
- *Teheráni tabuk.* (Tehran Taboo. Ali Soozandeh, 2017)
- *Öt törött kamera* (5 Broken Cameras. Emad Burnat. Guy Davidi, 2011)
- *Saint Clara* (Ari Folman, 1996)

© Apertúra, 2023. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/tel/gordon-mozgokepi-anamnezis-eroszak-trauma-dekonstrukcio-ari-folman-libanoni-keringo-2008/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.3>

