

1989/Románia: újrajátszás, archívum, történelmi esemény¹

„A konszolidáció alkotó, nem elégszik meg
azzal, hogy következzék. A kezdet mindig
egy köztesben kezdődik, intermezzó.”

(Gilles Deleuze–Félix Guattari: A ritornellóról)

Újrajátszás mint gyakorlat

Történelmi esemény, múlt, hitelesség kapcsolatát az újrajtászás mint performatív jelenség alapvetően *rendezi* újra. Mint a privát és a kollektív emlékezés hibrid műfaja a kortárs képzőművészet kitüntetett jelensége, amely által a történelmi múlthoz való viszonyulás sajátos alakzatai keletkeznek a múltbeli (archívumok, emlékek) és jelenbeli viszonyulások, koncepciók köztesében.² Különbséget kell tenni a történelmi újrajátszások népszerű formái és a művészeti újrajátszások között. Inke Arns egy képzőművészeti kiállításhoz kapcsolódó tanulmányában elkülöníti a kriminológiában használt rekonstrukciót, az experimentális archeológiát és a populáris kultúra gyakorlatában élő múltörzést, amikor is különböző csoportok, mintegy hobbiként, újrájátszanak történelmi eseményeket, múltbeli életmódokat elevenítenek fel.³ Ez utóbbi *bagymányörzők* magyar terminológiai megfelelője is jelzi a gyakorlat célkitűzését, míg a művészetelméletben az újrájátszás terminus szerepel. További két másik fenomén viszonylatába helyezi a fent idézett szerző az *újrájátszást* (re-enactment): az

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával, illetve *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román irodalomban és filmben* című OTKA NN 112700 számú projekt keretében készült.

² Magyar kontextusban talán legismertebb Jeremy Deller *The Battle of Orgreave*, 2001 című újrájátszása, amely a Kassák Múzeumban volt látható. Vö. Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért)*, 2001, Kassák Múzeum, 2012. november 24.–2013. március 10.

³ Vö. Inke Arns: *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. <http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.) A hivatkozott kiállítás pedig: *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen Kunst*. Kunst-Werke Berlin, Institute for Contemporary Art 2007. 11. 18.–2008. 01. 13.

élő történelem (living history) nem föltétlenül kapcsolódik konkrét történelmi eseményhez, egy bizonyos életmód újraalkotása, az *élő szerepjátékban* (live action role-playing) pedig fizikailag eljátszzák a karaktert, és a másik két jelenséggel ellentétben fikción alapul. Ami azonban mindháromban közös, hogy „oly módon engednek belépést a történelembe, történelmekbe a belemerülés, a megszemélyesítés és az empátia révén, amilyen módon a történelemkönyvek képtelenek.”⁴ A *művészi újrajátzások* pedig mindezek-től a jelenre vonatkozásukkal különböznek: „A popkultúra fenti népszerű újraalkotó módjai, például egy történelmi csata újrajátzása és a művészi újrajátzás közötti különbség abban van, hogy ez utóbbiak nem a régmúltban történt történelmi helyzeteket és eseményeket visznek színre; a (gyakran traumatikus) események újrajátzása a jelen szempontjából válnak fontossá. Itt a múltra utalás *nem történelem a történelem* kedvéért történik; a múltban történtnek az itt és most számára érvényesről szól. Elmondható, hogy a művészi újrajátzások nem igenlő megerősítései a múltnak, hanem a jelen kérdéseit vetik fel olyan történelmi események által, amelyek kitörhetetlenül beleírták magukat a kollektív emlékezetbe.”⁵

Az újrajátzás jelenbelisége a *megtestesítésből* is adódik, „mint test alapú diskurzus, amely a múltat fizikai és fiziológiai tapasztalás által éleszti újra”⁶ (Vanessa Agnew), a történelmi múlt belülről való megtapasztalását teszi lehetővé. Az eljátszott szerepben mint korporeális tapasztalatban a játszás nem marad pusztán szerep, hanem részvétellé változik. Az újrajátzás egyéni tapasztalattá alakítja a történelmi múltat, nyomot hagy a testen, testen, így a múltbeli traumák tanúvá változtatják a játzókat.⁷ Az újrajátzá-

⁴ Vö. „Living history, for example, does not take a concrete, historical event, but rather seeks to re-create the life style and realities of life in past epochs (for example, the late Middle Ages, the late fifteenth century, the Napoleonic Wars, or the American Civil War). And live action role-playing is role-playing games in which the actors also physically play their character. In contrast to re-enactments and living history, which both refer to historical events, live action role-playing is entirely fictional. What all three forms – re-enactment, living history, and live action role-playing – have in common, is that they allow access to history, or histories, through immersion, personification, and empathy in a way that history books cannot.” Uo.

⁵ Uo.

⁶ Vö. „Reenactment thus emerges as a body-based discourse in which the past is reanimated through physical and psychological experience.” Vanessa Agnew: Introduction: What is Reenactment? *Criticism* 46, no. 3, 2004: 330. <http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=criticism> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

⁷ Vö. „Trauma, privation, emotional disturbance, and transformation leave their marks on the body and psyche, and it is to these wounds and scars that reenactors testify. This places conversion narratives beyond interrogation—such experiences can only be validated, not disputed—and leaves reenactment with problems of legitimization and

sok tehát olyan közvetítők (agent), ahol a múltbeli esemény személyes élményként élhető át, és mint ilyen kulturális fenomének a történelemtől való diskurzus módozatait reflektáltatják, demokratizálják.⁸ Az írott történelem mellé bevonja a szóbeliség rituális és szinkretikus hagyományát a történelem és az emlékezés viszonyába: intermedialis, interkorporeális tapasztalattá változtatja az emlékezést, és mint ilyen, interdiszciplináris interpretációt kér. Augusto Boal fogalmainak szellemében a nézőből (Spectator) néző-színészt (Spect-Actor) alakít.⁹ És ebből az értelmező sem vonhatja ki magát.

Az ún. „román forradalom” eseményéhez kapcsolódó újrájátszások megszorodása jelzi a múlt feldolgozásának igényét, illetve az eminens archív képek fontosságát, sokkoló, traumatikus voltát. Itt következő írásomban Harun Farocki–Andrei Ujica *Videogramme einer Revolution* (1992), Corneliu Porumboiu *A fost sau n-a fost?* (2006), Irina Botea: *Auditions for a Revolution* (2006), Milo Rau *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009/2010), Radu Gabrea *Trei zile până la Crăciun* (2011), Szöcs Petra *A kivégzés* (2014) című műveket elemzem (Milo Rau és Radu Gabrea műveit ezen írás keretei között csak utalásszerűen) olyan példaként, amelyek által az újrájátszás mint performatív aktus a történelmi esemény és médiaközvetítés egymásra íródását is színre viszi, és a román forradalmat mint médiaeseményt láttatja.¹⁰ Ugyanakkor a megtestesített múltbeli jelenetek élővé tétele az eljátszás révén azt is tudatosítja, hogy az ún. forradalom halottai, illetve a kivégzett Ceaușescu házaspár eljátszhatók, hitelesen alakíthatók,

corroboration. How can individual experience become a generalized proposition?” I. m. 331.

⁸ Vö. „Reenactment’s central epistemological claim that experience furthers historical understanding is clearly problematic: body-based testimony tells us more about the present self than the collective past. Yet, reenactment is a cultural phenomenon that cannot be overlooked. Its broad appeal, its implicit charge to democratize historical knowledge, and its capacity to find new and inventive modes of historical representation suggest that it also has a contribution to make to academic historiography.” I. m. 335.

⁹ Lásd Augusto Boal: *Games for Actors and Non-Actors. Theatre of the Oppressed*. London, Routledge, 2006

¹⁰ Ennek legkorábbi megfogalmazója Wilém Flusser, aki 1990-ben Budapesten tartott az eseményhez időben közeli előadást. Wilém Flusser: *Előadás. A médiumok velünk voltak (A televízió szerepe a román forradalomban)* c. symposionon (Műcsarnok, 1990. április 6–7.). Az elhangzott szöveg itt jelenik meg először, a konferencia videodokumentációja (BBS 1991) alapján: <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser.htm> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

Leírt változat: A közösségi tér kategóriái (a romániai forradalom fényében). *Belvedere* 1990. II./6–7. 4–6. lap.

Az angol nyelvű előadás pedig itt hallgatható meg: <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

ám nem kelthető életre, és talán éppen ezért a halottak hozzátartozóinak nézőpontjából nem lehet a román forradalmat pusztán közvetített képek médiaeseményeként értelmezni. Abban azonban konszenzus van, hogy a román forradalom esetében a tévéközvetítés központi szerepet játszott, a tévé az esemény *által* nyerte el történelmi mediális önmeghatározását.

Személyes kiindulópontom és kérdéseim irányának kiváltói azok a számomra nyugtalanító képek voltak (1–2. kép), amelyeken női és gyerektekinteteket látunk a diktátor-házaspár kivégzett tetemeit mutató tévéképernyő előtt a román forradalom mozgóképes archív anyagait összeszerkesztő Farocki–Ujica rendezőpáros művében. A tévéképernyőt néző női és gyerektekintetek és az éppen felvételt készítő kamerába néző gyerek hogyan/hová pozicionálják a tévé médiumát, illetve az éppen rögzítő kamerát, és később a kamera helyén lévő nézőt?



1–2. kép. *Tekintetek.* Harun Farocki–Andrei Ujica: *Videogramme einer Revolution* (1992)

„Az elnémulás a totalitárius állam egyik ismérve.”¹¹ Egy elnémító totalitárius rendszer kézbentartóinak, a Ceaușescu házaspár tetemeinek mediális látványa a fenti képek tanúsága szerint szintén némaságot hoz létre. (És lesznek olyan jelenetek, ahol másfajta „nézői” viszonyulások keletkeznek.) A következő archív kép (3. kép), amely számomra szintén emblematikus a romániai eseményekkel kapcsolatban, a kivégzett diktátor pár tévéképernyőre való rámutató nézői viszonyulás, a látvány a felnőtt testből/kézből kiváltja a mutatást, mint egy gyerek esetében, aki még nem vesz tudomást a látvány és közéje beékelődő médiumról, és meg szeretné fogni azt, amit lát a képernyőn.¹² A képernyő foltjaiban a mutató kéz segít-

¹¹ Reinhart Koselleck: *Az elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája.* Atlantisz, 2003, 353. (Ford. Hidas Zoltán és Szabó Márton)

¹² Gelu Voican Voiculescu – Dorian Marcu szerző szerint a házaspár kivégzési gondolatának tulajdonosa – elismerte, hogy a lövések a parancs előtt dördültek el, még mielőtt az elítéltek a falhoz érhetek volna. Így történhetett, hogy a kamera „lemaradt”, és már csupán az utolsó pillanatait rögzítette a lövéseknek. Viorel Domenico a kivégzőosztag katonáival készített interjúira (*După execuție a nins/A kivégzés után*

ségével a kéz tulajdonosa – a rámutatás deiktikussága révén – valamilyen-fajta identifikációt, tudást igyekszik megszerezni (4. kép).



3–4. kép. Megérinthetetlen mediális látvány, a nézés mint testi tapasztalat

Ezeket az archív képeket úgy tekintem, mint amelyek annak a korszaknak a strukturális feltételeit (Koselleck), mediális kondícióit jelzik, és mint mediális nyomok emberi, tapasztalati jelenléteket tettek lehetővé. A kiválasztott hat – a jelen felől a múltbeli eseményekre rákérdező – mű (performance, játékfilm, színházi előadás, rövidfilm) az eseményben részt vevő eltérő emberi jelenléteket és a korszak technikai, mediális összetevőit viszik utólag színre, miközben a felvett képek archivális kontextusáról is nyomokat közvetítenek. Az előző képeket összekapcsolva a következő kérdés adódik: a mindaddig, huszonöt éven keresztül egészségesre retusált államvezető osztálytermekben és mindenhol folyamatosan látható képe hogyan „cserélhető le” (ha lecserélhető) a gyerek és felnőtt befogadásokban a kivégzőfalnál látható tetem képére? A beékelt képernyő látványa a megérintés lehetetlenségével ezt a mediális/mentális vágást/szakadékot is jelzi számomra. Az első „televíziós forradalom”¹³ kapcsán, amikor először a törté-

havazott, 1992) hivatkozva írja Ruxandra Cesereanu, hogy a katonák a parancskiadás előtt lőttek több tíz golyót a házaspárba, és nemcsak azok, akik a kivégzőosztag tagjai voltak, hanem elszabadult a káosz, mindenki, aki ott volt és fegyvere volt, lőtt. Mindezekhez és további „legendásító” visszaemlékezések és ebből adódóan a démonizálás, monstrumként való hiperbolizálás összegzéséhez, illetve az ünnepi időből (is) fakadóan „isteni büntetésként” való interpretáláshoz, amely révén a vallás alapvetően ivódott bele az új rendbe, ezen keveredések argumentációjához lásd Ruxandra Cesereanu: *Procesul și execuția lui Ceaușescu*. In *Uő: Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*. Bukarest, Polirom, 2009, 191–196.

¹³ Jean Baudrillard az esemény stratégiai pontjaként értékeli a tévét, az utcát pedig a stúdió kiterjesztéseként, vagyis az esemény nem-helyének vagy virtuális helyének a kiterjesztéseként, ekképp maga az utca is virtuális térré változik. Így azon paradox szituáció keletkezik, hogy amikor minden információ a tévéből származik, akkor a tévénezőknek egy időben kellene a képernyő előtt és a történet helyszínén lenniük. Ugyanakkor, ahogyan írja, a tévé mint médium a közönyre, távolságra, radikális szkepticizmusra, feltétlen apátiára tanít. Vö. „The moment that the studio

nelemben élő adásban, élő közvetítésben, azaz a tévében *is* zajlott a forradalom, és ezáltal az utca a stúdió kiterjesztésévé vált, a legkorábban megfogalmazott és legtöbbet idézett két alapmondat a következő: „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van.” Vilém Flusser összegezte így a romániai eseményeket, amelyekre ő a fordulat (turning point) kifejezést használta, és *színházi* karakterét emelte ki lessingi értelemben, hogy ti. „[a] színház célja, hogy növelje az együttérzést és a félelmet”.¹⁴ Ha elfogadjuk ezen állítást, akkor az újrajátszó változatok – teatralizálva, dramatiszálva, idegen nyelvbe átfordítva, különböző terekbe áthelyezve – a

became the focal point of the revolution [...] everybody ran to the studio to appear on the screen at any price or into the street to be caught by cameras sometimes filming each other. The whole street became the extension of the studio, that is, an extension of the *non-place* of the event or of the *virtual* place of the event. The street itself became a virtual space. How to manage this paradoxical situation? When all information comes from television how can the thousands of television viewers be at the same time in front of the screen *and* in the places of action?” (64.) Television teaches us indifference, distance, radical scepticism, unconditional apathy.” (70.) Jean Baudrillard: *The Timisoara Syndrome: The Télécratie and the Revolution*. In Columbia Documents of Architecture and Theory: D 2. 1993, 61–71. Giorgio Agamben pedig az igaz-hamis elkülönítésének lehetetlenségéről ír az önmagát legitimizáló előadasként értett tévé kapcsán, és a temesvári eseményeket a tévézés radikális fordulataként értékeli, hasonlóan az írás Auschwitz utáni radikális átértékelődéséhez. Vö. „In this way, truth and falsity became indistinguishable from each other and the spectacle legitimized itself solely through the spectacle. Timisoara is, in this sense, the Auschwitz of the age of the spectacle: and in the same way in which it has been said that after Auschwitz it is impossible to write and think as before, after Timisoara it will be no longer possible to watch television in the same way.” Giorgio Agamben: *Marginal Notes on Commentaries on the Society of the Spectacle*. In *Uó: Means without End. Notes on Politics* (Theory Out Of Bounds) University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2000, 83.

¹⁴ Vö. „Nos mi is történt Romániában? Ha nem tévedek, egy másik inverzió. A kép lett az, amelyik eseményeket okoz. [...] Így a képek, amiket tegnap és ma láttunk, tisztán esztétikaiak voltak, ez a »l'art pour l'art«, és színházi céllal készültek. Azt hiszem, Lessing volt az, aki azt mondta: »A színház célja, hogy növelje az együttérzést és a félelmet.« Így történt, Önök megkérdézik, vajon azok a holttestek, amiket láttunk, igaziak-e vagy sem? Hogy Temesváron a vizet tényleg megmérgezték vagy sem? Ezek rossz metafizikai kérdések. Az igazi élmény a képben van. A kép mögött történetek számunkra semmi haszonnal nem bírnak. A politikai magyarázat többé már nem érvényes. Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van. Ami most Romániában történik, nem lehet történelem, hanem valami más. A politikai magyarázat nem alkalmazható rá. Ez a mágia eredménye. Valamiféle technikai woodoo. Hogyan ítélnénk meg? Nincsenek meg hozzá a kritériumaink. Nincs birtokunkban a poszt-történelem valamiféle filozófiája. Nincs birtokunkban még a hatalmon levő kép filozófiája.” Vilém Flusser: *I. m. Uo.*

múltbeli esemény ismételhető teatralitását *osztják meg*.¹⁵ Ezzel nem eltávolítanak, hanem kérdések sorát váltják ki: a poszt-média korában az általános *prosumer* (produktívan felhasználó/fogyasztó), remix gyakorlatában milyen média- és performativitás-viszonyokat visznek színre az újrajátzások, és ezek hogyan különböznek a korabeli esemény médiahasználataitól? Ebben az esetben *hol* történik az esemény? Összetevői, résztvevői, részesei kik voltak, lesznek? Akik részt vettek benne, annak az eseménynek a részesei-e, amelyben legjobb szándékuk szerint, testükkel részt vettek a múltban? *Annak* az eseménynek a résztvevői voltak-e, amelyet később eseményként látunk? Ha a forradalmat mint eseményt átfordítjuk pusztán médiaeseménnyé, akkor hogyan számolunk el a halottakkal? Ha „az igazi élmény a képben van” (Flusser), mai nézőként az archív és újrajátzó (mozgó)képek köztesében milyen szerepet kapunk, találunk magunknak?

Technika és intonáció

Harun Farocki és Andrei Ujica *Videogramme einer Revolutionen* (1992, 106 perc, 16 mm) című egykori privát és intézményes (video)felvételeket összegyűjtő és újrendező/újravágó mozgóképes archívuma számos más kérdéskörrel együtt a fentieket is kiváltja és árnyalja. A rendezőpáros szerkesztői munkája (vágások, ismétlések, szereplők feliratozása, narráció, nézőpontok egymás mellé helyezése) megtapasztalhatóvá teszi, hogyan nem cserélhető le ugrásszerűen/vágásszerűen a hatalmi statikus, beállított kamera a mozgó megtestesülő (embodied camera) dehierarchizáló, az állványról a kézbe, vállra kerülő kamera imbolygó „szabadságával”, színre viszi, ahogyan a használatuk és ideológiájuk egymásra tevődik.¹⁶ A techni-

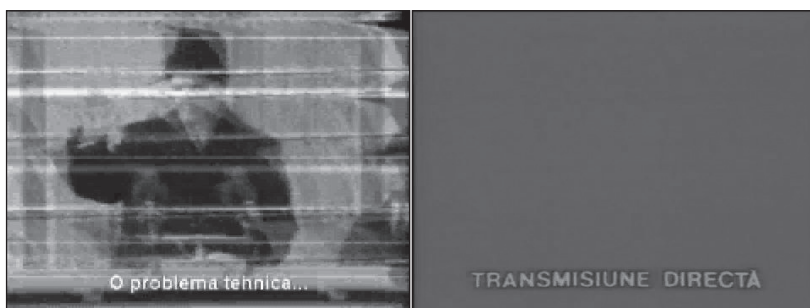
¹⁵ Irina Botea értelmezésében az újrajátzás a megosztásról szól, és számos kérdést vet fel a jelen számára. Vö. „This is something that’s really interesting because [reenactment] is about *sharing*. The piece is also about sharing and questioning the possibility of rioting. And how do we create protests today? How do they become efficient? What is the life of a protest? What if you’re not part of that history, does that mean you’re not allowed to try to understand it? Do you just remain separate in terms of nations, »Oh, I can only make a work about this because I’m only part of this culture«—you know? This separation of individuals according to different, conventional groups actually comes up as one of the questions.” Caroline Picard: *Reenacting a Many Possible Past: An Interview with Irina Botea*. <http://blog.art21.org/2011/01/07/reenacting-a-many-possible-past-an-interview-with-irina-botea/#.VvWj40AYFIW> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

¹⁶ A kétféle kamerahasználat értelmezéséhez vö. Constantin Pârvolescu: *Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujică’s Videograms of a Revolution and Ovidiu Bose Pastina’s Timisoara–December 1989 and the uses of the independent camera*. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 2013. <http://dx.doi.org/10.1080/13642529.2013.774728> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

ka centralizált *kézben tartás*át és polarizálódó amatőr változatainak egyidejűségét jelzi egyrészt, ahogyan Ceaușescu kezével püföli a test és hatalom meghosszabbításaként immár (nem-)közvetítő mikrofont, és telefonként hallózik bele, mintegy a tömeg feletti uralmának kézben tartását igyekezve visszanyerni, mellette Elena pedig a *Csendet! Csendet!* (Liniște! Liniște!) „skandalja”, másrészt az élő adás megszakadása alatt, míg az egyik kamera a parancs szerint az eget veszi, egy másik kamera pedig kimozdul, és a diktátor tekintetében és arcán megjelenő elbizonytalanodást, rémületet okozó tömegmorajt és tömegmozgást kezdi filmezni.

A hatalom képviselőinek technika- és nyelvhasználata közvetve azt is jelzi, hogy milyen „hallgatóságot” tételeztek a másik oldalon, az emberit, helyesebben a tömeg emberét az érzékein keresztül mely (technikai/tanult) cselekvésekre redukálták: a hallgatásra, az éljenzésre és a felzúduló tapsra. Ezen praxisokban való tájékozódás egyértelműségét a diktatori beszéd intonációi és szünetei irányították, vagyis ily módon vitték közösen színre a szónok és a tömeg a nyelvnek mint médiumnak hangsúlyra és szünetre történő redukcióját.

Ebben a műben fokozatosan a kamerák is látható/testi szereplőkké válnak, reflektált ágensekké, eltérő jelenlétükhöz különböző narratív stratégiák társulnak, és rövid ideig (4-5 napig) a tévékép és a felvevőkészülék a képek örvénylésének terévé és tárolójává változott. A hatalmi médium láthatatlansága az élő adás megszakadása révén válik láthatóvá, ebben a mediális zörejben (glitch) tapasztalható meg a mindaddig manipulatív módon a hatalom szolgálatában álló médium beállítottsága (5–6. kép).



5–6. kép. Technikai probléma, az élő közvetítés megszakad (Palota tér, ma Forradalom tere, 1989. dec. 21.)

Az egyik kép az élő közvetítés technikai megszakadásának folyamatát mutatja a beszédet rögzítő kamerán keresztül, a másik a tévéképernyő vörös, szakadás alatti képét, amely az élő adásfelirattal ellentétben éppen hogy már nem közvetít. Mindkettő a szokatlan vizuális problémát mutatja, az egyik a szétzöredező kép révén, a másik a felirat referenciájának hiányával. Itt még szétválasztható a rögzítő kamera és a tévéképernyő képe.

Az archív felvételek eltérő nézőpontjait/kameraállásait összeszerkesztő *Videogramme* megmutatja azt a statikus kamerapozíciót, ahonnan az államelnök beszédét közvetítenie kell, illetve azt az utasítást is színre viszi, hogy az eget „filmezi” a „probléma” alatt, azonban rögzíti mind a szónok körüli izgatott hangokat, mind pedig a tömeg felőli morajlást (7–8. kép).



7–8. kép. Mediális szétválások: kép és hang, rögzítő kamera és tévéképernyő látványa

A kép és a hang szétválása a felvevőkészülék esetében, illetve a rögzítő kamera és a tévéképernyő rövid elszakadása egymástól a manipulált élő közvetítés technikai elemekre való bomlását viszi színre. A kamera az eget filmezi, a tévénezők pedig az utolsó beszédbe beékelődöttörös képernyőt és néhány pillanatig a hiányzó kép hangjait is hallhatták. Minden bizonynyal ez a törés az, ami a leghitelesebben materializálja a korabeli eseményeket. Az adást nem „elvették” az áramhoz hasonlóan, és nem is a korabeli lámpás (képcsöves) tévé romlott el, hanem addig ismeretlen módon megszakadt a közvetítés. A harmadik, immár amatőr kamerapozíció egy magánlakásból a tévéképernyő képéről óvatosan az ablakhoz közeledik, és az utcát kezdi filmezni (9–10. kép).



9–10. kép. A magánlakásban a tévé képéről az utcára váltó amatőr kamera

A tévékép és az utca itt még világosan elkülönül, a diktátor házaspár – szintén kamerával dokumentált – elmenekülése után (1989. dec. 22 12.08) válnak egymás kiterjesztésévé, és válik a stúdió a történelem új helyszínévé. Nem utólagos közvetítő térré, hanem az utca történéseinek

a performatív közlésterévé, illetve a lövöldözések helyszínévé is változik. Azonban ezt az egyszerre történelemalkító és -dokumentáló funkciójának egyidejűségét a(z egyre több utcára, térre is kijutott) kamera és a tévé az új hatalom szerveződésének folyamatában fokozatosan visszarendezik a korábbi technikai kondícióba, az ellenőrzésbe. (Egy idő után kiküldik a Ion Iliescu köré szerveződött irodai szobából a kamerát, de a tévé igazgatójával történő megbeszélés alatt is a liftben várakozik egy másik kamera.) A Ceaușescu házaspár rögtönítélő tárgyalását is pusztán egy beállított kamera rögzíti, az ítélet végrehajtását is egy kamera dokumentálhatja, amely azonban „lekési” a parancs kiadása előtt eldördülő lövéseket (lásd a 12-es jegyzetet), így már csak a tetemet rögzíti. A hivatalos indoklásban az állt, hogy a kamera éppen akkor merült le, ahogyan ezt Radu Gabrea újrajátszásából megtudhatjuk.¹⁷ A beállított tévéhíradóban pedig először bejelentik a kivégzés megtörténtét, és azt, hogy a képek később lesznek láthatóak. A bemondó szépen artikulálva igyekszik semleges hangnemben beszélni, a rövid torokköszörülés azonban jelzi a hír rendkívüliségét. A tévé nézők pedig utólag a képernyőn figyelik a bemondó hangján a vádpontok felsorolását és a még élő házaspár képét két asztallal elzárt sarokban, majd a szétlőtt tetemüket. És különböző módokon fogadják be, vannak, akik a stúdióban multiplikálják (11–13. kép), mások a stúdióban megtapsolják, privát lakásokban pedig rámutatnak – evidenssé téve a médium jelenlétét a látvány és a kéz között –, más magánlakásokban pedig csak nézik, gyerekek és felnőttek egyaránt.



11–13. kép. Az egyetlen – a kivégző lövéseket lekésző – kamera képének stúdióbeli multiplikációja

A nézőket filmező kamerák a tévé és a magánlakások felvételein a nézés eseményjellegét mutatják. A nézés és a nézve lenni viszonya, kettőssége, egyidejűsége jelenik meg ezeken a felvételeken. A kamera a magánte-
rekben a tévéképeket néző arcokat „nézi”. Mediális körforgás, sokszorosítás, remedializáció, tárolható, hordozható, szerkeszthető képpé változnak

¹⁷ Milo Rau és Radu Gabrea itt részletesen nem elemzett újrajátszásai a korabeli adásokban teljességében nem közvetített tárgyalást és kivégzést viszik színre. Ez utóbiból lehet megtudni, hogy a tárgyalás jeleneteinek leadásáért külön „alkudozni” kellett a korabeli új hatalom képviselőivel.

a nézők, miközben a megismételhetetlen (és nem rögzített) diktátor-házaspár kivégzésének nyomait/hulláit nézik a tévében. És azt is filmezi egy kamera, ahogy nem érinthetik meg a halottakat a tévéképernyőn keresztül.

A magánterekben szülőkkel együtt (a kamerába *is* belenéző) gyerekarcokat és néma nagymamaarcot látunk, amint – számomra legalábbis – egyfajta nem-nyelvet közvetítenek, fotografikusan némák maradnak a felvevőkamera előtt, amely nem kérdezi, nem szólítja meg őket, pusztán felveszi a nézésüket (1–2. kép, illetve 14. kép). *A nézésüket látjuk*, képként. És ez a saját nézői pozíciókra kérdeztet rá: a nézés performativitására, tanúszkodó tekintetre, amelynek a médium egyszerre feltétele és elfedője is. Nem tudom értelmezni az öreg néni tekintetét, ugyanakkor Roland Barthes fotográfiáról írott könyvének értelmében *punktumként* „szúr” a tekintete.¹⁸



14. kép. Megérintő tekintet más szögből

Farocki–Ujica alkotását egy nő és egy férfi tanúvallomása keretezi (a címen és vége főcímen kívül) emocionálisközeliakkal (15–16. kép), melyek annak archívumai, ahogyan a korabeli hétköznapi emberek a technikai eszköz felé fordulnak, amilyenek azt feltételezik.

A nyitóképekben a kamera egy kórházi ágyon fekvő nő érzelmi intonációiba kivándorolva, mindenkihez szóló üzenetet közvetít, mert a megsebesült nő nyelv- és médiahasználata a kamerát az üzenet egyetemes érvényének hordozójaként érti, és általa önmagát pedig mint mindenkihez szóló/közvetítő üzenet/igazság alanyaként értelmezi (a diktátor technika-használatahoz hasonlóan). És talán még az érzelmi intonációja is hasonlóvá válik Ceaușescu jellegzetes propagandaintonációjához, amelynek jel-

¹⁸ Vö. Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985. (Ford. Ferch Magda)

legzetessége már az első nyilvános temetési búcsúbeszédében hallható volt, Gheorghe Gheorghiu-Dej korábbi kommunista államfő 1965-ös temetésén.¹⁹



15–16. kép. *A technika kondicionált magánhasználata*

A záró képsorokban egy munkás férfi mondja el panasz- és vádbeszédét a diktátorról, a megkülönböztetés, a gyűlöletkeltés mechanizmusait sorolja, a szegénységet a diktátor családjának a gazdagodásával szemben, fokozatosan érzékenyül el, mígnem elsírja magát, és eltakarja az arcát. A társai pedig, amikor elhallgat, megtapsolják (mint ahogyan a kivégzett házaspár tévéképernyőn való látványát is megtapsolják a tévéstudióban), mintha nem lenne más testi/technikai viszonyulás, hiszen tapsoló kézként és az éljenzés szünetét meghalló fülre és éljenzésre kinyíló szájként technicizálódtak negyven éven át. A mai nézőnek pedig, miközben talán az egyik nem színpadias jelenetet látja a férfi elérzékenyülésében és főként arceltakarásában, amely feltehetőleg a kamerának is szól, aközben a többiek taps-reakciójában a kondicionálást is, így a teátrálissá válás azonnali nyomait is érzékelnie kell.

Harun Farocki és Andrei Ujica művének alaptapasztalatát, a nézőpontok multiplikációját viszik tovább a későbbi újrajátszások. Az ismétlés, a megszerkesztés, mint ami közvetve a hiányokat is láthatóvá teszi a romániai történelmi események megértésében, az új kezdet köztességét, heterogén jellegét juttatja érvényre. És ebben a sajátosságában válik ezen mű széttartó alappá a későbbiek számára.

¹⁹ A beszéd meghallgatható *Andrei Ujica: Nicolae Ceaușescu önéletrajza (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, 2010)* című dokumentumfilmjében. És hogy ez az intonáció és gesztikuláció milyen mélyen rögzült éppen a tévében oly sokat (majdnem csak azt) közvetített diktátori beszédek révén az emberi fülekben és kezekben, azt például olyan kortárs román filmes utalások is jelzik, mint amelyet a *Felicia szemünk fénye (Felicia, inainte de toate, 2009)* Melissa de Raaf és Răzvan Rădulescu filmjében hallhatunk: a kétezres évek bukaresti családi jelenetében a feleség így minősíti az idős férj egyik hozzászólását: „Úgy gesztikulálsz, mint Ceaușescu.” Jelezve, hogy ezek a folyton közvetített kézmozdulatok milyen elemi szinten íródtak be a nézői testekbe.

Akusztikus múlt, a stúdió mint kiterjedő tér

Corneliu Porumboiu *Volt-e vagy sem?* (*A fost sau n-a fost?* angol címe: *12:08 East of Bucharest*, 2006) című filmje a látszólagos történelmi szemléletek paródiája mellett szintén a forradalmat mint eseményt és mediális előállításának összetevőit (kamerahasználat, tévé, telefon, stúdió) reflektáltatja. A forradalom mint mediális esemény²⁰, illetve mint perszonális történet/saját múlt feszültségét viszi színre.²¹ Miközben a médiumokat (a visszaemlékező nyelvet is beleértve) mint az esemény (eltávolító?) protézisét reflektáltatja, aközben egy későbbi tévé talkshow valódi élő adássá változik, a múlt (hangzó) megidézése pedig átadássá, és így a román filmcím továbbra is nyitott kérdés marad. A magyarul *Forradalmárok* címmel is játszott filmben, valahol egy román kisvárosban tizenhat évvel 1989 után egy műsorvezető „szemtanúk” bevonásával élő talkshow-műsorral igyekszik a városban az egykori forradalmat térben és időben lokalizálni pozitivistá történelemszemlélettel, és vall kudarcot, miközben a játékfilm a múltbeli esemény megidézhetőségének mediális kondícióit juttatja érvényre, és azt is, hogy a mentális fordulat/forradalom eseménye a jóval későbbi távlatából sem egyértelműen tekinthető megtörténtnek. Miközben tehát a szereplők a tényfeltárási történelemszemléletnek kiszolgáltatva kudarcot valának, aközben – és ezért is értelmezhető újrarájárásként – a film mint médium a forradalom *akusztikus múltjának atmoszféráját előállítja*: petárda mint lőfegyver (Pișcoci bácsi, a show hétköznapi embere, a „nagy történelmi eseményt” a családi, intim világ felől megtestesítő figurája²², egy adott pillanatban a saját lakása ajtajában fel is lendíti a karját ijedtében), elromló tévé sercegése a forradalmi múltra való emlékezést kitérítő műsor előzetes bemondása alatt szintén a fent említett idős úr lakásában, a show-ba betelefonáló, korábban szekus, most vállalkozó kimért fegyelmű intonációja és hatékony megfélemlítő dikciója, amely hozzájárul ahhoz, hogy a talkshow/élő adás kihallgatássá változzon. A román hamleti filmcím nyi-

²⁰ Diskurzív közegehez vö. Konrad Petrovsky–Ovidiu Tichindeleanu: *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*. Kolozsvár, Idea Design & Print, 2009

²¹ Részletesebb elemzésem erről a filmről: Magunk módján – A személyes történelem remedializációja, avagy a közvilágítás felkapcsol(ód)ásának kétféle technikája (Corneliu Porumboiu: *12:08 East of Bucharest* – 2006), *Prizma* 2012/8. 56–63.

²² Az *oral history* képviselőjeként értelmezhető Pișcoci bácsi 1989. dec. 21-én két szép magnóliát lopott a feleségének, hogy azzal békítse ki, nézte a tévében az élő közvetítést, örült a Ceaușescu által bejelentett pluszpénznek mint év végi bónusznak, nyaralási terveket is szövögetett ennek örömeire. És derekasan bevallja, hogy ő a házaspár elmenekülése után ment ki a térre.

tottsága, ahogyan létrejön a beszélgetés során, éppen egy kihallgatási procedúra utolsó előtti fokozata. Az első hosszú kérdést, a *Volt vagy nem volt forradalom nálunk a városban?*-t a műsorvezető az adás alatt variálja: *Volt vagy nem volt forradalom?*, aztán a film címével megegyező csonkított változattá tömörül: *Volt vagy sem?*, és végül Mănescu (az értelmiségi résztvevő, az egykori, mások által nem „tanúsított” forradalmár²³) kihallgatásába fordul át: *Volt vagy nem volt (Ön a téren)?* A román kérdés és annak nyelvi kontextusa egyben a kérdezett létét is a kérdőjel alá helyezi.

Ez a film a kézi kamera és az állókamera feszültségét is színre viszi az operatőr és a műsorvezető/tulajdonos konfliktusában. A műsorvezető statikus kamerát parancsol, míg az operatőr szeretne igazodni az eseményekhez, kamerával a vállán. Így a parancsra lecövekel kamerával hozza létre a stúdió konkrét terének, valamint a falon/háttérként látható, a város főterét ábrázoló poszter terének az átjárásait (17–20. kép).



17–20. kép. A stúdió terét és a város főterének poszterét „járja be” a (nem-)statikus, kiterjesztő kamera. Corneliu Porumboiu *Volt-e vagy sem?* (*A fost sau n-a fost?* angol címe: *12:08 East of Bucharest*, 2006)

A beszélgetés alakulásának értelmében a kamera „követi az eseményeket”, a város főteréről folyik a vita, hogy voltak-e emberek 12:08 előtt, azaz

²³ Neve Manea Mănescu korábbi miniszterelnököt, Ceaușescu sógorát idézi fel, aki szintén a menekülő helikopterrel távozott Bukarestből.

a Ceaușescu házaspár dokumentált elmenekülése előtt kint a téren, vagy sem. Ha voltak, ahogyan az alkoholista történelemtanár, Mănescu állítja, akkor miért nem látszottak, mi takarhatta el őket? Az oknyomozás során mutogatnak a plakátra, felidéznek, hogy az egykori téren hozzá képest hol mi volt, és a kamera a plakáton nem látható nyomokat is igyekszik követni. Többszörösen rétegzett (virtuális) teret látunk tehát a (nem-)statikus kamera által, a teresített plakátét, a műsor közvetített terét, és a közvetítő kamera testi jelenlétét is mindvégig érzékeljük a látvány mozgását követő kamera mozgása miatt. Míg a műsorvezető a beállított képek közvetítésében és a tényszerű múltfeltárásban érdekelt, addig vendégei, és őket követve a megtestesülő kamera folyton kilép a keretből, így maga a műsorvezető is elveszíti beállítottságát. A műsor személyeskedéssé változik, magázódnak, tegeződnek, előleleteket emlegetnek fel, kölcsönösen kiesnek a múltfelidéző szerepből. A műsorba betelefonálók hangja és karaktere pedig kitágítja a stúdió terét és résztvevőinek közegét a város további lakóira, a fordulópontra, illetve annak mentális elmaradását ezzel a hangokat tároló stúdiótérrel reflektálja a film. A talkshow mint a szabad véleménynyilvánítás tere egyrészt paródiába fordul át éppen a vélemények beáramlása miatt, másrészt a betelefonáló (szekus) hang immár becsületsértés jogán megfegyelmezi a szólás szabadságát. Porumboiu filmje a rekonstrukció lehetetlenségéről szól, azonban reflektáltatja ennek emberi és technikai feltételeit. Hogy nincs mit rekonstruálni, mert ott van a jelenben az, ami nem történt meg a múltban, a fordulat hiánya. A teret és közvetve az ott (nem-)zajlott múltbeli eseményeket az emberek kaotikus, széttartó jelenléte „takarja el” a kamera elől. Ironikus módon a kiürült stúdió nyugalmában az operatőr a statikus kamerát és a posztert „egymásra fixálja”. Technika és produktuma (kép) beállított viszonya a tér (át)láthatóságát viszi színre, a film mintegy visszaadja a statikus (embertelen, test nélküli) kamera „szabadságát”.



21–23. kép. A tökéletesen beállított kép: a plakát és a kamera zavartalan egymásra tekintése

A képek körforgásában a médium közvetítő és egyben ellenálló volta mellé a filmben egy technikai ismereteket és térszerű/vizuális elemeket ötvöző nyelvi hasonlat is kerül Pișcoci bácsi által, amely hasonlat – bár cáfo-

lata által, de mégis – közvetítő funkcióval bír, és kiváltja a fiatal operatőr saját viszonyulását, emlékezését. A műsor egy pontján Pișcoci bácsi ösz-szegzően megállapítja: „Uram, mi is úgy csináltunk forradalmat, ahogyan tudtunk, mi is csináltunk forradalmat a magunk módján.” („Domnule, am *făcut* și noi *revoluție* cum am putut, am *făcut* și noi *revoluție* în *felul nostru*.”) Magánhasonlata pedig az, hogy a forradalom olyan, mint a városi vilá-gítás, előbb a központban gyúl fel, aztán szétterjed a városban a legutol-só szerencsétlen utcáig is. Mutatja/tagolja kezével az asztalon az egymás-utániságot, hogy először Temesvárra, utána Bukarestbe és végül az or-szág „fenekébe”, az ő városukba is eljutott a forradalom. A film befejezé-sében a(z áldott, ünnepi) *havazást* filmező fiatal operatőr, miközben vár-ja, hogy felkapcsolódjon a rá állított kamera előtti utcai lámpa, kimond-ja, hogy miért nem volt igaza az öregnek, mert fotocellásan működnek a lámpák. Vagyis alkonylámpát látunk lassan kivilágosodni, ami a beállított fényérték miatt önállóan érzékeli a fény fogyását, így önműködően felkap-scsolódik. A cáfolat amellet, hogy a hasonlat megragadó erejét is hordoz-za, azt is színre viszi, hogy a múltból való beszéd (mediális) átfordítások-ként jöhet létre, vagyis a történelem, a forradalom remedializációkban vá-lik (nem-)láthatóvá és megtapasztalhatóvá. E generációs látásmódok egy-más mellé kerülése a filmben nemcsak azt mutatja meg, hogy a kommuni-zmusban központosított volt a világítás felkapcsolása, amit önkényesen „elvehettek”, és nemcsak azt, hogy Pișcoci bácsi világszemléletét is ez vez-érli, hanem hogy egy megváltozott technikai eszköz segítségével a forra-dalom működésének „elképzelhetősége” is megváltozik. Az operatőr a ha-sonlat alapját (a forradalom és a közvilágítás kapcsolatát) megtartja, csak ez utóbbi másik fajtáját látja bele a hasonlatba, ezáltal a hasonlított is más-képp lesz elképzelhető. A forradalom, ami nyelvi hasonlatban válik látha-tóvá, aztán ez a hasonlat átkerül az elektronika közegébe, hogy megvilági-tóan visszahasson a forradalomra. Ebben a körforgásban leginkább az jut kifejezésre, hogy a múlt és egyáltalán a tapasztalat mediális (emberi) átfor-dítások révén férhető hozzá valamilyenként. És mint ilyen, a saját mellé-helyezését váltja ki, amely ugyanakkor mint (esztétikai) hatás épp a doku-mentatív hozzáférhetetlenségét emeli ki a múltnak. Az operatőr így em-lékszik: „Csend és szép. Én már csak ennyire emlékszem a forradalomból. Csend volt és szép.” („*Linște și frumos. Eu atât îmi mai aduc aminte de la revoluție. Era liniște și frumos.*”)

Idegen- és gyerektekintet – át-játszott terek, rekontextualizált magántörténetek

A gyereknézésnek, mintegy a Farocki–Ujica művében látható archív képek tekintetének narrativizálását viszi színre Szócs Perta *A kivégzés* (2014, magyar–román koprodukció digitális kisjátékfilm, 14 perc) című román és magyar nyelvi közegben játszódó rövidfilmje.²⁴ Három kisiskolás gyerek újrameséli, kiszínesíti, megtestesíti és saját családi terébe, történetébe familiarizálja a Ceaușescu házaspár tárgyalási és kivégzési képeit²⁵ (24–25. kép).



24–25. kép. A tárgyalás monoton ismétlése különböző terekben (a vádló kérdései és a mindig ugyanúgy a választ megtagadó válasz). Szócs Perta *A kivégzés* (2014)

A gyerekjáték az ismétlés és a személyes családtörténetbe (lakásba, iskolába) való implantálás révén (de-)traumatizálja a feltehetőleg gyerekként érthetetlen képeket (főként egy olyan romániai vizuális kultúrában, ahol a napi két óra tévéadás nagy részében a diktátor házaspár volt látható, és pusztán minimális mennyiségű rajzfilm jutott a gyerekeknek). Ugyanakkor ebben az újrajátszásban még kísértetiesebben hangzik a kislány–Elena Ceaușescu-duplikátum „Nem akarok meghalni!” kijelentése (26–27. kép). Másfelől a tévéképernyőn látható tetemek „valótlanságát” is jelezheti a gyereknézésben, hogy az pusztán „játék”, mint egy film.

²⁴ Tóth Krisztina *Fanny és Alexander* című rövid írásában szintén az egykori traumatikus nézést narrativizálja: két fiatal a szülőktől elhozott karácsonyi bejgli eszegetése közben megnézi a tévéadásból videokazettára rögzített címbe-
li Bergman-filmet. És mivel a kazetta véletlenül a korabeli Ceaușescu házaspár kivégzéséről szóló híradót is rögzítette, így azt is.

²⁵ Tárgyi emlékezet értelemben is tovább örökíti a film a múltat: a befejező képeken az apa hasonló sapkát visel, mint Ceaușescu.



26–27. kép. A kivégzés, halál eljátszása

Irina Botea *Auditions for a Revolution* (2006, mini DV és 16 mm film, 24 perc) Chicagóban készített műve a román forradalomról rögzült emléképek, jelenetek teatralitását, (vizuális) maszkulinitását hangsúlyozza ki a reenactment révén. A művész egy interjúban a tévé valósága és a saját élet valósága köztesében határozza meg a román forradalmat, ahol a résztvevők színészekhez hasonlítottak.²⁶ A román nyelvet, kultúrát nem ismerő amerikai fiatalok által idegen nyelvként felolvasott, fiziológiai kinnal előállított szövegfoszlányok a „román forradalmi nyelv” intonációit, gesztusait helyezik „értelemközvetítő” funkcióba. Alakításaikkal, nyelvelőállítasukkal színházi eseménnyé fordítják át az egykori archív jeleneteket, felolvasott történelemmé a korabeli nyelvi emlékeket. Színészi játékkal elidegenítve, ugyanakkor fiziológiailag sajátként hozzák létre a történelmi/színházi eseményt.²⁷ A Sahia Film, a forradalom idején működő kamerával felvett újrajátszó-jelenetek a rendező részéről is testi erőfeszítést igényelt a kamera súlya miatt. Ugyanakkor a digitális technika révén megosztott képernyőn mutatja, és így egymásra helyezi a Farocki–Ujica filmjéből származó archív felvételeket és azok újrajátszásait. Ezzel technikailag a mai néző számára a befogadhatatlan egyidejűséget mutatja, a permanens viszonyt jelen és múlt (beállított) technikai kondíciói között, az egy virtuális térbe került tévéképek és újrajátszók között. „A világ néz/követ minket” hangzott el a korabeli résztvevők önmeghatározásában, és ezzel a technikát mint kiterjesztett közvetítőt és önmagukat mint látványt defi-

²⁶ Vö. „This was actually central to the Romanian Revolution: it was the first televised revolution. In that revolution, you were like an actor; you were in between reality TV and the reality of your own life.” Caroline Picard: Reenacting a Many Possible Past: An Interview with Irina Botea. <http://blog.art21.org/2011/01/07/reenacting-a-many-possible-past-an-interview-with-irina-botea/#VvWj40AYFIW> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

²⁷ A művész újrajátszás koncepciójához vö. „On the one hand, reenactment is a construct. It’s always an event. It’s always a construct but there is also something truthful happening there. There is a reality in the construct of it that happened and they are layered on top of each other. Because those things actually happened. And we were there!” Uo.

niálják, ezzel a történő eseményekben való részvételüket színészi alakítás-ként, *élő adásként* is értelmezik (28–29. kép).



28–29. kép. *Technikai feltételek: a kamera láthatósága, megosztott képernyő, felolvasott történelem, látványyá váló forradalom. Irina Botea Auditions for a Revolution (2006)*

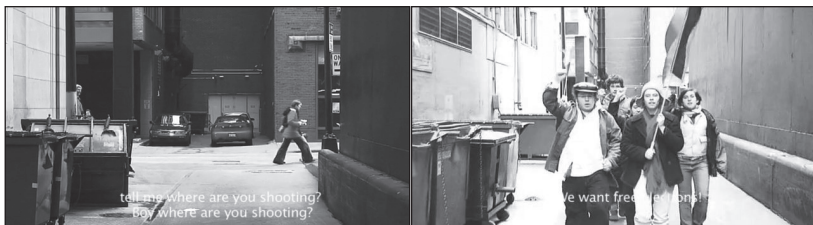
Ebben a performance-ban a külföldi tekintet kap hangot és testet, megtestesítve a korabeli elképzelt és feltételezett nézőket. Idegen nyelvű széthangzásban, ám éppen ezért a gesztusok, intonációk „fordítható” nyelvre láthatóbbá válik. A nézőből eljátszóvá váló amerikai fiatalok egyszerűre értik és nem értik, amit mondanak, játsszák és megértik/átélik a román forradalom kitüntetett mediális nyomait. És a korábban idézett Inke Arns gondolatai nyomán itt és most történő történelemmé változtatják a múltbeli eseményeket. A saját jelenükbe/testükbe hozzák/írják bele az idegen esemény gesztustárát (30. kép).



30. kép. *A győzelem bejelentésének testi lendülete: „Am invins! Am invins! Am invins!” („Győztünk!”)*

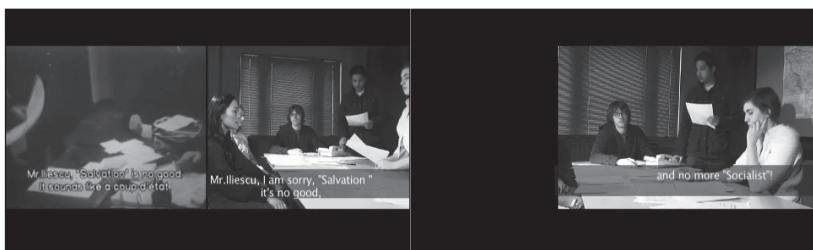
A testi jelenlétüket a skandálás lendülete által tapasztalhatjuk, ahogy a játszásban a test önműködővé válik. A skandálás és a mozdulatok ritmusának ereje, autonómiája jut színre, ahogyan a test belendül a hangzó nyelv ritmusa révén. Az addig kínlódással felolvasott korabeli Mircea Dinescu költő tévébeli mondatai után végre *felszabadulnak* az amerikai fiatalok a román kiejthetetlen mondatok hosszúsága alól, és önfeledten skandálják a *Győztünk! Győztünk!* román megfelelőjét. Amelyet aztán a rendező állít le „*Cut! Cut!*” bekiabálással, a test(i) (emlékezet re-)aktivizációjába való beavatkozással.

A hang és kép technikai szétválasztásával a chicagói utcákra hangzának rá korabeli archív mondatok („*Unde tragi, băiete? Hová lősz, fii?*”), illetve az újrajátszó fiatalok is ráskandálják a román forradalom szlogenjeit („Szabadság!/Libertate!” „Igazság/Adevărul!” „Szabad választásokat akarunk/Vrem alegeri libere!”) erre a távoli térre és járókelőire (31–32. kép).



31–32. kép. A tér kiterjesztése: hang és kép montírozása, az utca szlogenrel való bejárása

És miközben a forradalom eljátszására jelentkező chicagói játszók magukévá teszik, megszemélyesítve „olvashatóvá” teszik a sokszor látott és cirkuláló archív képeket, és mediálisan is reflektáltatják, nyelvi kínlódaik az intonációk hatáskeltését, színpadiasságát is színre viszik. Szavak nyelvtörésében az új, keletkező „rend” ideológiáját teszik nyilvánossá. Pl. a román *hierarchie* szó angol kiejtésének – éppen a másképp hangsúlyozás – nehézsége révén kihangsúlyozza, hogy ezt a szót milyen alapértéknek gondolták az új rend megalkotói. A nyelvkeresés ideológiája is hallhatóvá válik: az új párt nevének kitalálásában a nyelvi/mentális tradíciók folytonossága, a nyelvváltás/ideológia lecserélésének a lehetetlensége (33–34. kép).



33–34. kép. Nyelvkeresés: a megosztott képernyő elsötétülve fele

Botea a Farocki és Ujica alapművét gender szempontból is újrálattatja. A lányok jelenléte láthatóvá teszi az archív felvételek maskulin látványát, hogy a döntési szituációkban egyáltalán nincsenek nők, pl. a párt nevének keresésénél, illetve másfelől, ahogyan az archív képkultúra az érzelem nőiesítésével a férfarcot is nőiesíti (34–35. kép). (Ebből a szempontból is fontos, hogy Farocki–Ujica alkotása egy síró férfi vallomásával zárul.)



35–36. kép. Az érző arc feminizálása

Irina Botea a megosztott képernyő használatával permanens zavarban tartja a nézőt, folytonos ugrálásra kényszeríti, miközben egyszerre is láthatja, azaz nem láthatja egészben a képernyőket. A számomra nyugtalanító tekintet mellé a képernyő megosztott másik felére mediális kontextusok helyeződnek (egymásra irányuló tévéképe[rnyő]k, telefon, felolvasható mondatok, újrátjátszók testi jelenléte, szimbólumok), ám némaságát nem oldják fel, még ha a hang ráíródásával feliratozottá is változik a kép.



37. kép. A tekintet ismétlése és mediálisan rétegzett kontextualizálása

Kézi kamera mint fegyver

Milo Rau műve a *Ceaușescu utolsó napjai* (*Die letzten Tage der Ceausescus*, 2009/2010) és Radu Gabrea *Három nappal karácsony előtt* (*Trei zile până la Crăciun*, 2011) című filmje a korabeli médiában közzé nem tett rendkívüli katonai bíróság tárgyalását játszatja újra, amelynek során a diktátor házaspárt halálra ítélik, és az ítéletet végrehajtják. Milo Rau – itt részletesen nem értelmezett – műve a dramatizálással, szemtanúk és újrátjátszók nézőpontjainak színrevitelével, a párhuzamos emlékekkel, belső narrációkkal, jelenkori nézői véleményekkel összevágva a tárgyalást és a kivégzést mint eseményt úgy hozza létre, hogy a néző nem vonhatja ki magát a morális kérdés alól. A törvényes ítélet és a gyilkosság szakadékanak érzékelését nem kerülheti ki. Ez az alkotás egymásra rétegi a múltbeli perspektívákat, illetve a jelen visszaemlékező és fiatal színházi nézőknek szem-

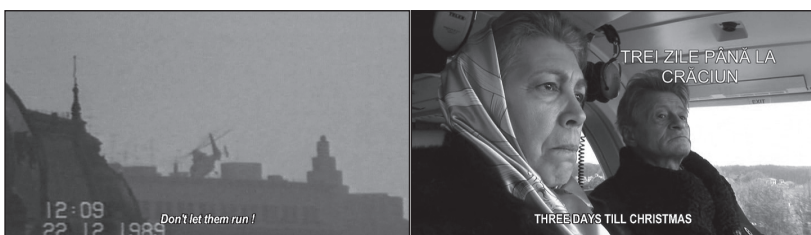
pontjait. A rétegződést azzal is színre viszi, hogy a színészek több szerepet játszanak: Constantin Cojocaru alakítja Ceaușescut és a kivégzést irányító tisztet, Victoria Cocias Ana Blandiana ellenzéki költőnőt és Elena Ceaușescut, a visszaemlékező kivégző katona és a per vádló ügyvédje is ugyanaz a színész. Az újrajátszás terében tehát színészi alakítás függvénye lesz, hogy az ellentétes történelmi szereplőket hogyan jelenítik meg, illetve egyetlen testbe zárva jelennek meg (38–39. kép).



38–39. kép. Hasonmások, gesztusok. Milo Rau műve *Ceaușescu utolsó napjai* (*Die letzten Tage der Ceausescus*, 2009/2010)

Radu Gabrea *Három nappal karácsony előttje* hasonlóan Milo Rau filmjének címéhez, az időt helyezi a középpontba, azonban a *Ceaușescu utolsó napjai* címhez képest az ünnep idejére utal. És a születés ünnepét a kivégzés képeivel terheli/pecsételi meg. A szintén archív anyagokat, visszaemlékező interjúrészleteket újrajátszó jelenetekkel ötvöző alkotás a különböző nézőpontok multiplikációjába a diktátor házaspár nézőpontját emeli be.

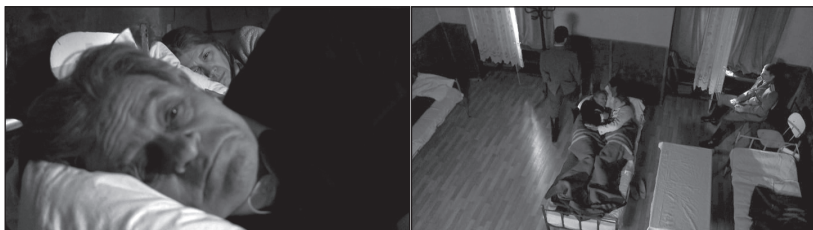
A fent elemzett Porumboiu filmjében ironikusan fordulópontként szereplő helikopter felszállásának letről filmezett archív képét Gabrea filmjében a helikopter fenti kameraállása követi (40–41. kép).



40–41. kép. A téren lévő tömeg és a menekülők nézőpontja. Radu Gabrea *Három nappal karácsony előtt* (*Trei zile până la Crăciun*, 2011)

A menekülő házaspár nézőpontjára ugyanakkor a rádióközvetítés révén az utca lenti történései is rárétegződnek a film multimediális sajátosságának köszönhetően. A road movie-ként is felfogható menekülés terére mindvégig „másik” valóságként ráhangzik a rádió- és később a tévéközvetítés. Így az utazás kronotoposza heterotópikus tér-idővé változik. A néző számára a diktátor házaspár útjának követése egyrészt dokumentumérté-

kü lesz, mert ezzel a követéssel egy korabeli hiedelem omlik össze, hogy ti. Ceaușescu irányította volna elmenekülése után a tömegbe belelövő ún. „terroristákat”. Olyannyira ki voltak szakítva a technikai hálózatból, hogy semmilyen utasítást nem tudtak kiadni. Másrészt a bibliai szálláskeresés kiszolgáltatottságával követjük őket, és fokozatosan a bahtyini karneváli idő forgatagába jutunk velük. Vagyis különböző kulturális idő-tapasztalatok idéződnek fel és rétegződnek egymásra. A karneváli szellem az, ami a különböző terekben zajló eseményeket mégis, természetének megfelelően, összefogja: az utca rigmusai Mihail Bahtyin nyomán, mint a hierarchia felfüggesztői, mint trónfosztók hangzanak; a házaspár személyes idejében pedig a ruhacsere, az étkezés, a beteg (groteszk) test utalnak a karneválra. (Ebből a filmből lehet például megtudni, hogy a „retusált kép” hús-vér tulajdonosa cukorbeteg volt.) És az is a karnevál atmoszférájához köti az eseményeket, hogy a karneváli idő egy kiszakított idő, vagyis véget ér, felszabadító eufóriájával együtt. A „trónfosztás” kétirányú következménnyel jár a filmben, egyrészt a dehierarchizálás révén számon kérő és intim dialógusok jöhetnek létre az őrzők és fogvatartottak között – a karneváli szóki-mondás értelmében –, ugyanakkor, és éppen az előbbieik miatt is, az eltávolított diktátor házaspár egyre esendőbb öreg házaspárként intimizálódik és egyben távolítódik is el (42–43. kép).



42–43. kép. Öreg, egymásra utalt házaspár

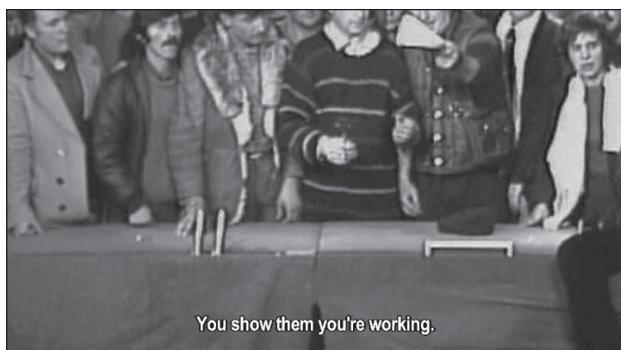
Ebben a filmben a kézi kamera jelenléte a kivégző fegyver látványával és használatával kerül párhuzamba. A filmkészítés/kivégzés társítás létrejöttének feltételét a korai Farocki–Ujica-alkotásban tapasztalt megtestesülő kamerák felszabadult mozgásba lendülése teremthette meg. Míg a korabeli tárgyalást egy rögzített kamera vette fel, a kivégzést meg csak részben, addig a Gabrea-újrajátzásban számos jelenetben befurakodik a kamera a képbe, az éppen felvevő kamerát is önreflexív pozícióba hozva ezzel. A kivégzés újrajátzásának paradoxonaként a(z újrajátzó) kamera a fegyver mellé/pozíciójába kerül, és így a kamera sem vonhatja ki magát a kivégzés aktusa alól, mint olyan, ami a megérinthetetlen hullák képét előállította (44–46. kép).



44–46. kép. Kamera-fegyver párhuzam

Epilógus: skandalás, rigmusok, hasonlat

A román forradalom egyedi történelmi/mediális pozíciója azzal is árnyalható, hogy a költő mint történelmi közszereplő is talán ekkor volt utoljára ilyen kitüntetett – éppen a tévé médiuma által – univerzális érvényű kelet-európai funkcióban. Paradox módon a szabadság bejelentése ott történik, abban a médiumban, amely a diktatúra statikus, beállított világát közvetítette. A költő Mircea Dinescu (ma étterem-tulajdonos) a színész Ion Caramitru utasításaival a diktátor helyébe/terébe lép, így szükségszerűen az újrajátszásokban ezek az archív képek is ironikus távolságba kerülnek.

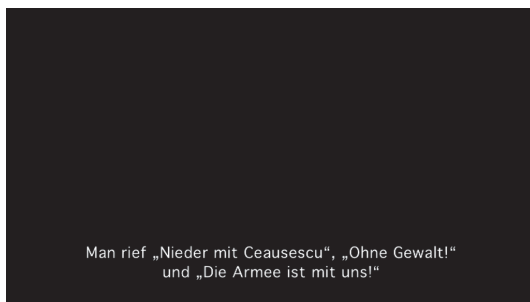


47. kép. A „dolgozó” költő (Mircea Dinescu) és a mozgó kamera.
Radu Gabrea Három nappal karácsony előtt (Trei zile până la Crăciun, 2011)

Bár nem lehetséges a *Volt-e vagy sem forradalom?* kérdésre egyértelmű választ adni, az újrajátszások esemény jellege talán abban van, ahogyan kiterjesztik a képernyő archív képeit a testre, és az elidegenítve megtettesített képek, jelenetek „valaminek” a tanúivá változtatják a nézőket. Minél több ideig, annál kevésbé megnyugtatóan.

Milo Rau alkotásában az újrajátszó színésznő Ana Blandiana költőnő szerepében egy személyes történet elmesélésével a szabadság lözongja-it skandaló csoportok hangjának látványához kapcsolja a forradalmat, és egy intermediális költői képben ragadja meg: „Mindezzel együtt volt forradalom, létezett az a reményteli pillanat... És egy személyes történetet

is el szeretnék most mesélni. December 21-e volt, este, a forradalom Bukarestben egy napja tartott. A kitárt ablak előtt álltam, és kinéztem. A sötétben lózungokat skandáltak. Néha teljesen világosan lehetett hallani, máskor nem, annak függvényében, hogy milyen távol álltak az emberi csoportok. Ezekből reményt és félelmet is ki lehetett olvasni, ugyanakkor csodálkozást is ki lehetett hallani, hogy egyáltalán eddig eljutottak. Később világossá váltak a lózungok. Azt skandálták: *Le Ceaușescuval! Erőszak nélkül!* és *A hadsereg velünk van!* Az utolsó kettő mint varázsigék és kérések voltak, mert a valóságban a hadsereg nem volt velünk és erőszakot követett el ellenünk, legalábbis kezdetben. De ezek a hangok olyan világosan körülhatároltan lebegtek a térben, hogy majdnem optikailag fel tudtam fogni őket, mint egy vésetet fekete alapon” (»Ca o inscripție fluorescentă pe un fundal negru.«) Igen. És ezek a sötétbeli hangok az első dolog, ami megjelenik minden egyes alkalommal, amikor a forradalomra gondolok.”



48. kép. A képernyő és a város sötétsége alatt hallható hangok.

Milo Rau *Ceaușescu utolsó napjai* (*Die letzten Tage der Ceausescu*, 2009/2010)

A sötétben látható hangok ereje a sötétséget (a vizuális ellenállását) a rigmusok hangzásával írja be, az emberi képzelet, érzék, a (költői) hasonlat állításával – Porumboiu filmjének képzelőerejével összecsengve.

És így a forradalom egyik lehetséges megérintő archívumává az akusztikus és vizuális médium érintésében keletkező (szubjektív, belső, költői) kép válhat, és mint olyan valami, ami nyelvi (képzéleti) képek alkotására ösztönöz. Flusser axiómáját tehát úgy írhatjuk tovább: „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van.” De ezek a képek nem csak technikai, hanem képzéleti, költői, emberi képek is, szubjektív hasonlatok... és mint ilyenek állandó köztesben vannak a hasonlító és hasonlított között. Ez a hangzó múlt-tapasztalat Deleuze–Guattari ritornelló leírására rímelve mégis mintha az átalakítható technikai képeket a költői képzelet és a valóság hangzó egyéni megtapasztalhatóságának köztese felé mozdítaná el. „Tehát mi is a refrén (ritournelle)? *Üvegharmonika*: a

refrén egy prizma, a téridő kristálya. Arra fejt ki a hatását, ami körülveszi, a hangra vagy fényre, kivonva abból annak változatos vibrációit, felbomlásait, kivetüléseit, átalakulásait. A refrénnek katalitikus funkciója is van: nemcsak megnöveli a cserék és reakciók sebességét abban, ami körülveszi, hanem az ún. természetes affinitástól mentes elemek közvetett interakcióját is biztosítja, ezáltal szervezett tömegeket hoz létre.”²⁸

²⁸ Gilles Deleuze–Félix Guattari: *1837: Of the Refrain*. In *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. (Trans. by Brian Massumi) University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1987, 312.