

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A múlt megjelenítésének lehetőségei a történelmi dokumentumfilmben

[10.62395/SZFE.2025.002](#)

Doktori értekezés
Mózes Gergely



2026

Témavezető:
Kékesi Attila, Dr. habil. egyetemi tanár

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS	3
I. MEGHATÁROZÁSOK: A DOKUMENTUMFILMTŐL A FIKCIÓS BETÉTIG	5
I.1 Mi a dokumentumfilm?	5
I.2 Ismeretterjesztő film vs. dokumentumfilm	8
I.3 Történelmi dokumentumfilm	9
I.4 Ál-dokumentumfilm: Az igazság illúziója a <i>Dublőr</i> ben	12
I.5 A fikciós betét: hiánypótlás mint kiindulópont	15
I.6 Oral history és holokauszt a dokumentumfilmben	17
II. HANG ÉS KÉP KAPCSOLATA A DOKUMENTUMFILM FIKCIÓS BETÉTEIBEN	21
II.1 Hang és kép párosítása a <i>Shoah</i> és az <i>Az örvény</i> című filmekben	21
II.2 Újrajátszás és rekonstrukció a <i>MOTALKO – Egy benzinkút krónikája</i> és <i>A virtuóz</i> című filmekben	26
II.3 A karakterábrázolás lehetőségei az animációs dokumentumfilmben	30
II.4 Animáció és hang kapcsolata a <i>Silence</i> -ben	34
II.5 Poszt-traumatikus emlékezet a <i>Még emlékszem</i> -ben	39
II.6 Élőszereplők és az animáció lehetőségei a <i>Wartime Portraits</i> -ben és <i>A 26-os számú holttest</i> -ben	42
III. AZ ARCHÍV ANYAGOK KREATÍV HASZNÁLATA A DOKUMENTUMFILMBEN	47
III.1 Archív és a jelentésbővülés fogalma	47
III.2 Élő archívum: <i>Budapest születése</i> és a digitális emlékezet	50
III.3 Archív fotók jelentésbővülése a <i>The Dead Nation</i> ben	53
III.4 Kolorizálás a dokumentumfilmben: fikció vagy valóságközelítés?	56
III.5 Archív fotók és felvételek jelentésváltozása a <i>Regina</i> című filmben	59
III.6 Kun páter és Péter Gábor: egy közös fotó „lehetősége”	64
III.7 Dokumentumfilm vagy fikció? <i>Varsói felkelés</i>	68
IV. DEEPPFAKE ÉS DOKUMENTUMFILM	73

IV.1 Deepfake, mint gyűjtőfogalom	73
IV.2 A hitelesség határvonalai – a deepfake és a dokumentumfilm közös dilemmája	75
IV.3 A valóságra törekvés eszköze: <i>Gerry Anderson: A Life Uncharted</i>	80
IV.4 Hang-kísérlet a Kutatóműhelyben	84
IV.5 Hang és kép manipulációja az <i>In Event of Moon Disaster</i> ben	86
IV. 6 Az elveszett hangok: <i>The Beatles: Get Back</i>	90
ÖSSZEGZÉS	95
Filmográfia	100
Bibliográfia	102
Internetes hivatkozások	106
Online elérhető mozgóképes tartalmak	110
Tézisfüzet	110
Thesis of the Doctoral Dissertation	115
Külön köszönet	120

BEVEZETÉS

A történelmi dokumentumfilm talán legizgalmasabb kihívása, hogy miként lehet érzékletesen bemutatni olyan múltbeli eseményeket, amelyekről egyáltalán nem, vagy csak korlátozott mennyiségben maradt fenn autentikus képes és mozgóképes dokumentáció. Éppen ezért a fikciós betétek használata széles skálán lehet jelen az adott alkotásban, az élőszereplős dramatizálástól az animációig vagy e kettő keveréséig, valamint az archív anyagok kreatív használatától a mesterséges intelligencia bevonásáig – a lehetőségek tárháza folyamatosan gyarapszik. Ebben az óriási, szüntelenül bővülő témakörben doktoranduszként elméleti szinten, alkotóként pedig gyakorlati értelemben is elmélyedtem: doktori programom alkotói feladata volt első, fikciós betétekkel operáló történelmi dokumentumfilmem, a *Mindhalálig*¹ elkészítése. Alkotói munkám legfőbb dilemmáját az jelentette, hogyan lehet emberközelivé tenni olyan történelmi eseményeket, amelyekről nem maradt fenn mozgóképes dokumentáció. A film hitelességének megőrzése érdekében végig tudatosítanom kellett hol húzódik a valóság és a fikció határa. E fő kérdésből három, egymásra épülő problémakör bontakozott ki:

- A kép és a hang kapcsolata a történelmi dokumentumfilmek fikciós betéteiben: élőszereplős rekonstrukciók, animációs szekvenciák és hangkulisszák szerepe a láthatatlan múlt megidézésében.
- Az archív anyagok dramatizálása: amennyiben létezik archív forrás, meddig terjedhet az alkotói szabadság a dramaturgiai hiánypótlás során? Kolorizálás, restaurálás, fikciós hangkollázs és a hitelesség határai.
- A mesterséges intelligencia használatának dilemmái: milyen lehetőségeket és veszélyeket rejt az AI – különösen a deepfake – kreatív alkalmazása a történelmi dokumentumfilmben?

A válaszok után kutatva dolgozatomban részletesen összehasonlítom a számomra példaértékű magyar és nemzetközi történelmi alkotások fikciós betéteit. Különösen fontosnak tartom, hogy kirajzolódjon a kortárs történelmi dokumentumfilmezés útja és lehetséges jövőképe a technológia folyamatos változásának aspektusából. A fejezeteket az adott témához kapcsolódóan kiegészítem saját gyakorlati tapasztalataimmal, vagyis a *Mindhalálig* című dokumentumfilmem készítése során végzett saját kísérletem tapasztalataival, hiszen a film készítése közben közvetlenül szembesültem azokkal a vizuális

¹*Mindhalálig* (Mózes Gergely, 2022) Elérhető a filmográfiából.

rekonstrukciót érintő döntési helyzetekkel, amelyek az elérhető forrásanyag hiányában vagy a rendelkezésre álló dokumentumok „fehér foltjai” miatt álltak elő. A *Mindhalálíg* című, 45 perces történelmi dokumentumfilm munkálatai 2018-ban kezdődtek, és 2022 áprilisáig tartottak. A film Baranski Tibor² katolikus papnövendék és Kun András, a hírhedt nyilas szerzetes párhuzamos történetét dolgozza fel az 1944-es budapesti ostrom árnyékában. A releváns archív anyagok hiánya, illetve a két szereplőre vonatkozó források kiegyensúlyozatlansága már a tervezés korai fázisában világossá tette: a történet elbeszéléséhez hiánypótló vizuális megoldásokra lesz szükség. A filmkészítés így tudatos kísérletté vált a dokumentum-, a játék- és az animációs film határterületén: a cél nem pusztán a történet illusztrálása, hanem személyes, átélhető élmény megteremtése volt. A gyakorlati megvalósítás során szerzett tapasztalataim kiegészítik dolgozatom elméleti útkeresését és reflektálnak rá.

Fontos hangsúlyoznom, hogy dolgozatom nem a dokumentumfilm és a fikció oppozícióját kívánja normatív módon újrarajzolni, és nem arra keresem a választ, hogy „szabad-e” fikciós elemeket alkalmazni a történelmi dokumentumfilmben. Kiindulópontom szerint a fikció jelenléte önmagában nem veszélyezteti a dokumentumfilm hitelességét. A kérdés sokkal inkább az, hogy milyen kontextusban, milyen funkcióval és milyen transzparenciával kerül alkalmazásra. A dolgozat ezért nem tiltó vagy előíró szemléletet képvisel, hanem elemzőt: azt vizsgálja, miként módosul a dokumentumfilm igazságigénye a fikciós, animációs és technológiai eszközök bevonásával.

Disszertációm központi tézise, hogy a történelmi dokumentumfilm hitelessége nem a fikció hiányában, hanem annak tudatos, reflektált és etikai szempontból megalapozott használatában ragadható meg. A fikciós betétek, az archív anyagok kreatív kezelése vagy akár a mesterséges intelligencia bevonása nem szükségszerűen torzítják a történelmi valóságot, hanem – megfelelő keretek között – hozzájárulhatnak annak komplexebb, érzelmileg és narratíván is átélhető megértéséhez. Dolgozatomban tehát ennek a határmezsgyének a feltérképezésére vállalkozom.

Kutatásom célja tehát kettős: egyrészt elméleti keretbe helyezni a fikciós elemek alkalmazásának lehetőségeit és korlátait a történelmi dokumentumfilmben, másrészt bemutatni a konkrét alkotói gyakorlat tanulságait, különös tekintettel az animáció, az archív anyagok, valamint az oral history és a mesterséges intelligencia használatára. A választott példák analízise – hazai és nemzetközi történelmi

² A hivatalos magyar nyelvű források a vezetéknevet következetesen *Baránszky* formában közlik, azonban a család kérésére a *Mindhalálíg* című filmben, a dolgozatomban, valamint egyéb említéseimben a *Baranski* írásmódot használom.

dokumentumfilmek elemzése – nemcsak a formai és technikai megoldásokat vizsgálja, hanem azok etikai, esztétikai és narratív hatását is.

Az első fejezetben a dokumentumfilmmel kapcsolatos alapfogalmakat igyekszem tisztázni, majd ebből a „bemelegítő” fejezetből kiindulva vizsgálom három összefüggő fejezetben (második, harmadik, negyedik fejezet), hogy miképpen alakult át a valóságábrázolás hagyományos eszköztára, és milyen új lehetőségeket kínál a fikciós, animációs, illetve archív anyagokkal való kreatív munka. Az elméleti problémák és kérdésselvetések nem elvonatkoztatott módon, hanem a *Mindhalál*ig készítése során, a gyakorlati munka közben kristályosodtak ki, így a dolgozatot szervesen átszövik az alkotói tapasztalatok, a konkrét filmes döntések dilemmái és tanulságai. Dolgozatom így az elméleti megközelítést és a személyes alkotói tapasztalatot integrálva igyekszik hozzájárulni a történelmi hitelesség és a filmes kreativitás egyensúlyáról szóló diskurzushoz.

I. MEGHATÁROZÁSOK: A DOKUMENTUMFILMTŐL A FIKCIÓS BETÉTIG

I.1 Mi a dokumentumfilm?

A teljes filmtörténetet tekintve a fikciós műfajokat és magát a játékfilmet is megelőzte az egyszerű mozgóképes dokumentáció. Erre a korabeli, mondhatni az egész világot alaposan felforgató jelenségre Karinthy Frigyes is felhívta a figyelmet már a huszadik század elején: „*Elátkozott kísértetek, mi, akiknek megjelenni, élni járni mozogni kell újra abban a percben amiben a mi porunkból termő új nemzedék felidéz a homályból. Ember, vigyázz! Nincs nyugalom, nincs feledés többé, végtelen jelentősége lehet ezentúl minden mozdulatodnak, hiszen örökéletivé tehet, lényünk tovább él, hogy kérlelhetlen tanúbizonyságot tegyen rólunk az idők végezetéig...*”³ Magának a dokumentumfilmnek ugyan a mozgókép megjelenése óta nincs „köbe vésett” definíciója, de kiindulópontként tekinthetünk Dér Asia rendező megfogalmazására: „*A dokumentumfilm, mint forma is felszabadult, nem kötik többé a valóság referencialitásából adódó szabályok, a játékfilmben látható dramaturgiai, narratív eszközöket*

³ Karinthy Frigyes: *A mozgófénykép metafizikája*. Nyugat 1909. június 16. Idézi: Király Jenő: *A film szimbolikája I/1. A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., Kaposvár–Budapest, 2010. 16. Elérhető: https://mek.oszk.hu/14800/14807/pdf/14807_1.pdf [Letöltés dátuma: 2025. június 2.]

látjuk viszont kreatívan használva. Az, hogy milyen filmnyelvi technikájú film készül el, nemcsak műfajelméleti kérdés, nagyban függ a rendező személyiségétől, világnézetétől, így a film definiálása is függ az adott rendező szerepvállalásától, céljaitól.”⁴ Tehát a dokumentumfilm definíciói többnyire arról szólnak, hogy az alkotók miként viszonyulnak az őket körülvevő valósághoz.

Dér Asia meghatározása mellett Kékesi Attila dokumentumfilmrendező definícióját is irányadónak vélem, mert egyszerre jelenik meg benne a szubjektivitás, a hitelességre törekvés és az alkotói szabadság szempontja: „A filmkészítő értelmezi és formába önti a valóság általa kiválasztott, megfigyelt szeletét (eseményt, folyamatot, jelenséget, stb.), úgy, hogy a kialakított szubjektív képet – a valóság elemeit mint a kifejezés eszköztárát felhasználva – a lehető leghitelesebben, filmes eszközökkel, művészi módon ábrázolja, azzal a céllal, hogy megfogalmazzon egyfajta igazságot a jobbítás szándékával.”⁵ Különösen fontosnak tartom a „jobbítás szándéka” kifejezést, hiszen elméletben a meghatározás tökéletes, a gyakorlatban azonban az alkotótól is függ, hogy mit tekint jobbításnak, és mire helyezi a hangsúlyt a rendelkezésére álló eszközök közül.

Az alkotói szándék – például bizonyos érzelmek kiváltása a nézőből – önmagában is lehet motiváció, ám ebben az esetben az alkotás egy ponton könnyen átcsúszhat a propaganda területére. A *Mindhalálig* című filmünk esetében már az ötlet megszületésének pillanatától kezdve komoly veszélyt jelentett ez utóbbi lehetőség, hiszen Baranski Tibor történetének pontos részletei elsősorban saját oral historyjából tárnak fel. Amennyiben ezt a történetet önmagában jelenítjük meg filmes eszközökkel, és nem támasztjuk alá egyéb hitelesítő forrásokkal, az anyag nem válik dokumentumfilmmé.

Baranski Tiborral egy hírportál nyitóoldalán találkoztam először. A portréfotón áthatóan világoskék tekintetű idős úr magyarázott egy szőlővel teli tál fölött, az állóképen is érzékelhető, széles gesztusokkal: „Erkölcsest terrorizáltam a gazembereket!” – szólt az idézet Baranskitól, aki 1944-ben fiatal papnövendék volt, amikor az orosz katonák megérkezéséig több mint háromezer zsidó

⁴ Dér Asia: *Énhatárok – A személyes történelem és a kollektív emlékezet viszonya a dokumentumfilmekben*. Doktori disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023. 5. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2023/09/Enhatarok_doktoridisszertacio_derasia_08.31..pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.02.]

⁵ Kékesi Attila: *A dokumentumfilm-rendező felelőssége, avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései (különös tekintettel „A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában” című dokumentumfilmre)*. Doktori dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2009. 12. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/kekesi_attila_dolgozat.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.02.]

honfitársunkat mentette meg a biztos haláltól, a Budapesten tevékenykedő pápai nuncius, Angelo Rotta jobbkezeként. Elegáns öltönyben, a nunciustól kapott feltűnő Rolls-Royce-szal járta az ostromlott Budapest utcáit, és magabiztos erőszakosságát használva a nyilasok és a németek ellen, embereket szabadított ki a karmaik közül. „Nagyszájú voltam és erőszakos. Isten csodája, hogy soha nem vertek agyon” – mondta az egykori fiatalember, az interjú idején már több mint fél évszázada Buffalóban élő, 96 éves Baranski Tibor.⁶ Nem volt kérdés inentől, hogy azonnal találkozni akarok vele, és a találkozást rögzíteni szeretném filmes formában. E szándék megszületése hívta életre dokumentumfilmes „szerepemet” történetének megörökítése érdekében, amely pozíciót a hitelesség miatt mindvégig tartanom kellett, pedig az első alkotói gondolatom egy játékfilm elkészítése volt, amelynek konkrét jeleneteit azonnal magam előtt láttam, miközben a fentebb említett cikket olvastam.

Ez a rövid írás vezetett rá az életét feldolgozó, 1984-ben készült oral history interjúra, amelyet Josey Fisher kutató készített Baranskival a washingtoni United States Holocaust Memorial Museum megbízásából.⁷ Az volt a benyomásom, hogy egy hollywoodi forgatókönyvet olvasok, amelyből valami különös oknál fogva még senki sem készített filmet. Egy ember, aki nem tudja, mi a félelem; aki vagányságból ezeket ment meg, majd hasonló eltökéltséggel kibírja az orosz fogságot; aki lényegében a maga konok mivoltában végighalad a huszadik század legvéresebb időszakán, hogy aztán élete nagyobbik részét ismeretlenségben töltse a vidéki Amerikában. Azt azonban már kezdettől tudtam, hogy a célom a dokumentáción túl nem csupán az ismeretterjesztés, hanem Baranski történetének kreatív, érzékletes feldolgozása, amelynek „hogyanja” csak az alkotás során alakult ki teljes egészében.

⁶ Kolozsi Ádám: *Erkölcsest terrorizáltam a gazembereket*. Index 2018.01.01. Elérhető: https://index.hu/tudomany/tortenelem/2018/01/01/baranski_tibor_embermento_holokauszt_1944_katolikus_pap/ [Letöltés dátuma: 2025.06.02.]

⁷ Josey Fisher: *Oral History Interview with Tibor Baranski*, United States Holocaust Memorial Museum Collection, Gift of the Gratz College Holocaust Oral History Archive 1986. <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn508677> [Letöltés dátuma: 2025.06.02.]

I.2 Ismeretterjesztő film vs. dokumentumfilm

Persze a mainstream értelmezések gyakorta mossák össze a dokumentumfilmet az ismeretterjesztő alkotásokkal, hiszen sok esetben nincsenek éles határok e műfajok között. Azonban a két terület szétválasztását fontosnak gondolom, s ehhez John Grierson megállapítását veszem alapul, aki szerint az egyik legfontosabb megkülönböztető elem éppen az alkotói kreativitás, a „*creative treatment of actuality*”, vagyis a valós világ „kreatív, alkotó jellegű feldolgozásának” eleme.⁸ Grierson szerint az aktualitásoktól, vagyis a híradásoktól való elhatárolás a fő cél, ezért a „kreatív” jelző és a feldolgozás, a történetté formálás hangsúlya válik fontossá, amikor dokumentumfilmről beszélünk. E szerint maga az alkotói jelenlét kiemelten hangsúlyos a dokumentumfilm értelmezésében, így a filmforma meghatározása mellett az alkotó szerepét is definiálni szükséges. Kiegészítésül idézem Almási Tamás vonatkozó megjegyzését, aki szerint a dokumentumfilmek alkotója „*saját magán keresztül átszűri, átértelmezi, újraformálja a megfigyelt, rögzítésre kerülő cselekményt, változást, eseményt. Éppen ezért a dokumentumfilm alkotójának erkölcsi tartása, felkészültsége és tehetsége határozza meg a film igazságát és hitelességét – amelyek egyben a műfaj kereteit is jelentik.*”⁹ Tehát a dokumentumfilmkészítés „*a cselekmény újraformálása*” a műfaji keretek között, ezeket a kereteket pedig az alkotó képességei és szándékai határozzák meg.

Bár a dokumentumfilm fogalmán belül teljesen koherens kategóriák nem feltétlenül határozhatók meg, Bill Nichols (aki szerint a dokumentumfilm „*fuzzy concept*”, azaz „nehezen értelmezhető fogalom”) a dokumentumfilmen belül mégis elkülöníthet tipust, amelyek különböznek ugyan egymástól, de gyakran közös halmazokat is alkothatnak.¹⁰ Ezek a költői, a magyarázó, a résztvevő, a megfigyelő, a performatív és a reflexív ábrázolású filmek. Egy adott filmben ugyan keveredhetnek az ábrázolási módok, de a

⁸ Susan Kerrigan – Phillip McIntyre: *The ‘creative treatment of actuality’: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice*. Journal of Media Practice, 11. évf., 2. sz. (2010): 111–130. DOI: [10.1386/jmpr.11.2.111.1](https://doi.org/10.1386/jmpr.11.2.111.1). 3. Elérhető: https://www.researchgate.net/publication/233573757_The_creative_treatment_of_actuality_Rationalizing_and_reconceptualizing_the_notion_of_creativity_for_documentary_practice [Letöltés dátuma: 2025.06.02.]

⁹ Almási Tamás: *Ahogy én látom – 26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm-készítésben*. Doktori dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2005. 7. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/almasi_tamas_dolgozat.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.2.]

¹⁰ Bill Nichols: *How Can We Describe the Observational, Participatory, Reflexive, and Performative Modes of Documentary Film?* Introduction to Documentary, Második kiadás, Indiana University Press, 2010. Elérhető JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzjnb.11>. [Letöltés dátuma: 2025.06.03.] 172–211.

filmet a fentebb említett módszerek közül valamelyik domináns forma strukturálja. Példának okáért a történelmi dokumentumfilm esetében Patricia Aufderheide dokumentumfilmekről szóló elméleti munkájában, ahogyan azt Sárközy Réka írja, a Nichols-féle átértelmező, újraértelmező dokumentumfilmekben találta meg a múlt elbeszélésének erejét, különösen a második világháborúról készült alkotások esetében. Az ilyen filmek készítői „kétségbe vonják az adott történelmi dokumentumok domináns értelmezéseit” azáltal, hogy a vizuális archív anyagokon túl új elsődleges forrásokat is bevonnak munkájukba.¹¹ Ilyen forrás Aufderheide szerint az oral history, példaként pedig Claude Lanzmann *Shoah*¹² című művét említi, amely kizárólag interjúkat tartalmaz, s jelen dolgozatban is bővebben fogom elemezni, mint az oral history-t használó dokumentumfilmek egyik alapművét. Azonban mielőtt továbblépnénk, fontosnak tartom néhány alapfogalom tisztázását a történelem és a dokumentumfilm viszonyának tekintetében.

I.3 Történelmi dokumentumfilm

Patricia Aufderheide személyes megközelítését és Bill Nichols tipológiáját alapul véve Sárközy Réka megállapítja, hogy a történelmi filmek narratívája egyfajta szerepvállalás, hiszen a múltról szól a jelen érdekében, a filmes ábrázolásmódok pedig folyamatosan változnak. Saját definíciója szerint történelmi dokumentumfilmnek tekinthető „minden dokumentumfilm, amely a megértés szándékával szemléli a múltat. Kérdéseket tesz fel, és – az analízis történelemtudományból eredő módszereivel – keresi is a válaszokat, azzal a céllal, hogy művészi hatást elérve elgondolkodtassa a nézőt a múltjáról, ezzel segítse önmaga és világa megértését, identitása meghatározását.”¹³ Ezt a meghatározást egészíti ki Ungváry Rudolf, aki szerint „A történelmi dokumentumfilm tárgyai a társadalmi élet múltbeli, vagy legalábbis nem közvetlenül időszerű tényei: társadalmi esetek, események, állapotok, jelenségek, problémák, a társadalom szereplői, melyeket alkotó módon élmény, esztétikai-művészi hatás, adott esetben katarzisz keltése érdekében, szerzői intenciók alapján dolgoznak fel.”¹⁴ Ungváry szerint a módszerek alapvetően

¹¹ Sárközy Réka: *Mit jelent a történelmi dokumentumfilm Magyarországon?* in: *Elbeszélte múltjaink – A magyar történelmi dokumentumfilm útjai*. Budapest, 1956-os Intézet – L’Harmattan Kiadó, 2011. 28.

¹² *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)

¹³ Sárközy i.m. 35.

¹⁴ Ungváry Rudolf: *Dokumentumfilm-tipológia*. Filmhu, 2004. január 22. Elérhető: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/dokumentumfilm-tipologia-szakma-tanulmany> [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

tudományos jellegűek, de az ábrázolásmódok különbözőek. Fontosnak vélem kiegészíteni Sárközy és Ungváry definícióját az emberközpontú megközelítéssel, a történelmi dokumentumfilm főszereplőjére vagy fő karaktereire gondolva, hiszen az alkotói kérdések magára az eseményben részt vevő szereplőre is vonatkozhatnak. Mi motiválja a főszereplőt? Miért teszi azt, amit tesz? Baranski tevékenysége esetében ezt kulcskérdésnek tartottam végig, amelyre egyértelmű választ kerestem a film készítése közben, és – legalábbis a munka kezdetén – még hittem abban, hogy ezt a választ meg fogjuk kapni. Tehát a történelmi dokumentumfilmben a hitelességre törekvés mellett az eseményeket megélt szereplőket is képviselni szükséges: a nézőpontjukat érzékeltetni, az ő történetüket közvetíteni, valamint annak jelentését és üzenetét megtartani, megőrizni.

Baranski Tibor filmbeli ellenpontja a hírhedt Kun András, ismertebb nevén Kun páter, aki a fennmaradt források szerint külsőre és viselkedésében is olyan volt, mint egy Tarantino-film főgonosza: papi reverendájának övén revolvvert hordott, és nyilas karszalagban, széles karimájú kalapban járta különítményeivel az utcákat az ostrom végnapjaiban, cinikusan és könyörtelenül osztva a halált. Csonka Laura *Kun András a népbíróság előtt* című tanulmányában alaposan továbbárnyalja róla a képet, amikor a páterről szóló tanúvallomásokot idézi: „*Talán nincs a történelemben szó még egy ilyen elvetemült szadista gyilkosról, nemcsak az emberi törvényeket csúfolta meg minden rendbeli gáztetteivel, hanem az egyházi és vallási törvényeket is meggyalázta azzal, hogy rémtetteit az egyház nevében és reverendájának súlyával támasztotta alá. A törvények nem ismernek egyetlen egy olyan bűncselekményt sem, amelyet páter Kun el ne követett volna. Gyilkosságok hallatlan tömegét követte el, óriási összegeket rabolt össze, a középkori kínzásokat megszegyenítő súlyos testi sértések sorozatát követte el. Még a kéjgyilkosság sem hiányzik tetteiből. Bűnlajstroma teljes mértékben kimeríti a háborús és népellenes bűncselekmények minden esetét*” – nyilatkozta 1945 szeptemberében Szerdahelyi János rendőrtiszt a páter népbírósági tárgyalásán a tanulmány szerint.¹⁵

Kun András karakterének beemelése a filmünkbe akkor jutott eszembe, amikor először olvastam Baranski fentebb említett interjóját. Egy időben, egy helyen és egy korban élő, látszólag teljesen ellentétes karakterek, mégis ugyanazon történelmi események résztvevői. Míg Baranski elképesztő fanatizmussal embert mentett, addig a páter ugyanezeket az embereket terrorizálta, Baranskihoz hasonló

¹⁵ Csonka Laura: *Kun András a népbíróság előtt*. ArchivNet, 14. évf. 5. sz. 2014 Elérhető: https://epa.oszk.hu/05000/05066/00079/pdf/EPA05066_archivnet_2014_05_01.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

lendülettel és fanatizmussal. A páter figurája és a róla szóló tanúvallomások alapos kontextust adnak ahhoz, hogy Baranski tevékenysége még jobban kiemelkedjen a pokoli környezetből, s éppen ők, mint karakterpár, különböző viselkedésmintáikkal erősítették bennem azt az alkotói meggyőződést, hogy a történelmi dokumentumfilm nem csupán események rekonstruálásáról szól, hanem emberi magatartásformák megértéséről és érzékeltetéséről is.



„Olyan volt mint egy Tarantino-film főgonosza” részlet a *Hungarista Híradó Nemzetiszocialista hatalomátvétel 1944. október* című

[YouTube](#) videóból (1. kép)

Mivel maga a *Mindhalál* is a történelmi dokumentumfilmek kategóriáját erősíti, ezért alkotói belépési pontomon túl, az előzetes gyakorlati megfigyeléseim, illetve Sárközy és Ungváry definíciója alapján úgy gondolom, azt is pontosítanom kell, mit jelent számomra a történelmi dokumentumfilm. Történelmi dokumentumfilmnek nevezhető minden olyan dokumentumfilm, amely a múlt egy megtörtént eseményét és annak szereplőit dolgozza fel, s amelyben az alkotó szabadon használja a rendelkezésére álló filmes eszköztárat, úgy, hogy a mű mindezek mellett is hiteles marad. Tehát nem csupán maga az esemény és a tény vizsgálata fontos, hanem a személyesség és a hitelességre törekvő alkotói szabadság is lényeges szempont. Ezek a megközelítések szolgáltak iránytűként filmünk készítése során, hogy dokumentumfilmes mederben tarthassam a folyamatosan alakuló, még képlékeny anyagot.

I.4 Ál-dokumentumfilm: Az igazság illúziója a *Dublőrben*

Mivel megkülönböztettük a dokumentumfilmet az ismeretterjesztő filmtől, és meghatároztuk a dokumentumfilm viszonyát a történelemhez, ugyanezen logika mentén fontosnak tartom, hogy egyértelmű határvonalat húzzunk a dokumentumfilm és az ál-dokumentumfilm műfaji sajátosságai között is. A dokumentumfilm és az ál-dokumentumfilm közötti alapvető különbséget Özge Akoğlu filmtéoretikus részletesen elemzi és pontosan körülhatárolja disszertációjában: „*A dokumentumfilmnek megvannak a maga sajátos kódjai és konvenciói, amelyek révén létrehozza ezt a tényközlő diskurzust. A mockumentary (ál-dokumentumfilm) ezeket a kódokat és konvenciókat utánozza, hogy egy fiktív világot hozzon létre.*”¹⁶ Éppen ezért fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy az ál-dokumentumfilm nem tartozik a dokumentumfilm műfaji leágazásai közé, hanem műfaji meghatározását tekintve alapvetően játékfilm, amely dokumentarista eszközöket és konvenciókat használ. Amennyiben a tényalapú és a fikciós ábrázolásmód elkülönítését a filmtörténet kezdetétől vizsgáljuk, szükségszerűen eljutunk a Lumière fivérek munkásságához, akiknek alkotásai már a mozgókép születésének pillanatában felvetették a valóság és az eljátszott események elhatárolásának kérdését. E kettősség – az egyszeri, rögzített esemény és a megrendezett jelenet közötti határ – már a legkorábbi ismert mozgóképeken is kitapintható, ahogyan azt Gelencsér Gábor tanulmányában megfogalmazza: „*A dokumentarizmus kontra fikció kettőssége a film születésének pillanatában nehéz helyzetbe hozta a mozgóképet. A kezdet kezdetén léteztek úgynevezett »természetes felvételek«, amelyeken a kamera tőle független eseményeket rögzített – a vonat érkezését, a tenger hullámszását –, s voltak a felvétel kedvéért megrendezett események, például – hogy ismét a Lumière-ősfilmek közül hozunk példát – a megöntözött öntöző mulatságos gegje.*”¹⁷

Amennyiben az alkotói szándékunk eredendően fikciós történetmesélésre irányul, de ezt a lehető legvalóságosabb formában – dokumentarista eszközökkel, például álinterjúk vagy „talált felvétel” (found footage) technikájával – kívánjuk megvalósítani, akkor az angolszász terminológia szerint

¹⁶ Özge Akoğlu: *Mock-documentary: questioning the factual discourse of documentary* (szerk. Metu Theses Library) M,S., Department of Media and Cultural Studies, 2010. (Ford. Mózes Gergely) Elérhető: <https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12612982/index.pdf> [Letöltés dátuma: 2026. 02. 06.] 1.

¹⁷ Gelencsér Gábor: *Kép-cselek*. Artline, é.n., Elérhető: https://artline.hu/article_gelencser-kep-cselek [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

mockumentaryt alkotunk. Ezt a műfajt általában olyan fikciós filmként határozzák meg, amely a dokumentumfilm formai és stiláris eszköztárának intenzív alkalmazásával hoz létre hitelesnek tűnő, de valójában kitalált világot. Kapás Zsolt Zsombor definíciója rámutat arra, hogy a „mock” előtag jelentése többretegű: egyszerre utalhat „megtévesztésre”, „gúnyra” vagy „paródiára”, ezzel is árnyalva azokat a befogadói stratégiákat, amelyek e filmek értelmezését meghatározzák.¹⁸ A mockumentary hatásmechanizmusa tehát éppen ebből a kettősségből táplálkozik, hiszen a valóság imitációja révén hoz létre olyan fiktív tartalmakat, amelyek egyszerre idézik meg és kérdőjelezik meg a dokumentarizmus hitelességét.

A mockumentary jelenségének elméleti megragadása során fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy nem egy egységes, jól körülhatárolható filmformával van dolgunk. Hasonlóan a dokumentumfilmes mezőhöz, ebben az esetben is változatos alkotói szándékokkal és különböző retorikai-strukturális megoldásokkal találkozunk, amelyek sajátos hatásmechanizmusokat aktiválnak az egyes alkotásokban. Ezek a hatásmechanizmusok gyakran a komikum irányába mutatnak, amely a műfaj egyik alapvető jellemzőjeként értelmezhető. A mockumentaryk döntő többsége olyan eszközhasználattal és szerkesztési elvekkel dolgozik, amelyek egy klasszikus dokumentumfilm formai jegyeit idézik, még akkor is, ha a bemutatott tartalom szándékosan fiktív vagy parodisztikus. Éppen ez a stiláris következetesség az, amely biztosítja a néző számára a dokumentumfilm látszatának megtapasztalását, miközben a komikus torzítás és az ironia rétegzett értelmezési mezőt hoz létre.

A történelem egyes korszakainak valódi szereplőiről készült fikciós történetek – paródiák – közül hazai pályán kiemelkedő példának tartom Orosz István *Dublőr*¹⁹ című alkotását. A *Dublőr* egyfajta „film a filmben” narratívára épül: a jelenben egy dokumentumfilmes stáb próbálja rekonstruálni Rév Júlia újságíró elfeledett, dobozban kallódó kutatását, amely annak idején arra irányult, hogy kiderítse, miért hiúsult meg egy grandiózus életrajzi film elkészítése, amelyet Rákosi Mátyás születésnapjára rendeltek meg a pártállami időkben. A cselekmény egyik legmarkánsabb stilisztikai sajátossága a valódi archív felvételek és a mesterségesen előállított ál-archív jelenetek tudatos keverése. Természetesen ezt már

¹⁸Kapás Zsolt Zsombor: *Mockumentary, a dokumentarista jelhasználat reflexiója*. *Apertúra* 2011 Ősz. Elérhető: <https://www.apertura.hu/2011/osz/kapas-muckumentary/> [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

¹⁹ *Dublőr* (Orosz István, 2024)

láthattuk Orosz korábbi „dokumentumlegenda” kísérletében az *Ah, Amerika!*-ban,²⁰ ahol a dokumentumfilm tradicionális eszközeit összekapcsolja animációs és interpretatív rétegekkel. Orosz a *Dublőrben* hol eredeti történeti dokumentumokat – képi vagy hangyi anyagokat –, hol pedig ezekre emlékeztető, hitelesnek tűnő, de valójában fikciós elemeket (például kitalált interjúalanyokat vagy stilizált, régi felvételeket imitáló jeleneteket) használ. Ez a montázstechnika szándékosan elbizonytalanítja a nézőt, és többrétegű befogadói élményt teremt. A valós archívum referencialitása hiteles történeti kapcsolódást kínál, míg az álarchívum a dokumentumfilm formai nyelvét idézve játszik rá az igazság illúziójára. E kettősség révén a film folyamatos reflexióra készíti a nézőjét, hiszen nemcsak a történelmi valóság, hanem annak reprezentációja is kérdésessé válik.



„A valódi archív felvételek és a mesterségesen előállított ál-archív jelenetek tudatos keverése” – részlet a *Dublőr*ből (2. kép)

A filmben szereplő álinterjúk (melyekben kitalált személyek nyilatkoznak) nem pusztán stiláris trükkök, hanem narratív szövőszálak, amelyek kétféle szerepet töltenek be: egyrészt a hitelesség imitációját valósítják meg, tehát a néző számára a dokumentumfilm-sablonokat utánozzák (közeli beállítások, narrációs logika, vallomásjelleg), így a film első fele akár hitelesnek is tűnhet. Ez az eljárás ugyanakkor elidegenítő hatású is lehet, hiszen amint a néző felismeri, hogy a szereplők és a visszaemlékezések kitaláltak, felmerül a kérdés: miért adunk hitelt egy dokumentarista formában elmondott kvázi hazugságnak? A fikció és a valóság közti határ itt tudatosan elmosódik, és a film önreflexív módon

²⁰ *Ah, Amerika!* (Orosz István, 1985)

tematizálja ezt a határátlépést. Éppen ez az a filmes eszköztár, ami jól illeszkedik Craig Hight teoretikus a mockumentaryról szóló elméleti megközelítéséhez, amely szerint „*A mockumentary a dokumentumfilm kódot és konvenciókat nem pusztán arra használja, hogy »valóságot« reprezentáljon, hanem arra, hogy azt sajátos módokon konstruálja meg a néző számára.*”²¹ Tehát a dokumentarista forma nemcsak reprezentálja, hanem konstruktívan létrehozza a valóság érzetét, ahogyan teszi ezt Orosz is a *Dublőrben*, amikor a dokumentarista forma hitelesítő ereje és a tudatos fikcionalitás egymásba fonódása a történetmesélés egyik kulcselemévé válik.

A fikció és a dokumentumfilm közötti határ kérdése nem csupán elméleti probléma, hanem a *Mindhalál*ig konkrét jeleneteiben is valós alkotói dilemmaként merült fel. Például az egyik legfeszültebb jelenetben Baranski Tibort embermentés közben nyilasok hurcolják el egy pincébe, ahol egy papi reverendába öltözött, ijesztő alak jelenik meg érte. A néző a jelenet során joggal hiheti, hogy maga az antagonista, Kun páter érkezett, hogy leszámoljon a főszereplővel, ám hamarosan kiderül, hogy a Vatikáni Nunciátúra egyik alkalmazottja jött Baranski kiszabadítására. Baranski interpretációja szerint az esemény pontosan így történt, ugyanakkor ez lehetne az a pont, ahol a történet könnyen fikcióba fordulhatna. Ha ugyanis Kun páter és Baranski valóban találkoztak volna abban a bizonyos pincében, az kifejezetten izgalmas és hatásos dramaturgiai mozzanat lett volna a film szempontjából. Ám ezzel a lehetőséggel élve a teljes cselekmény hitelessége megkérdőjeleződne, hiszen durva határátlépés történne a felvállalt dokumentumfilm keretéből az ál-dokumentumfilm irányába.

I.5 A fikciós betét: hiánypótlás mint kiindulópont

A dokumentumfilm és a történelem, illetve az ál-dokumentumfilm fogalma mellett a fikciós betétek alkalmazására sem tekinthetünk dogmatikusan. Amikor alkotóként azzal szembesülünk, hogy az adott eseményről vagy karakterről nem áll rendelkezésre elegendő képi forrás, az archív anyagok felhasználása helyett – vagy azok mellett – lehetőség nyílik fikciós elemek alkalmazására a dramaturgiai hiánypótlás érdekében. Patricia Aufderheide, az American University professzora szerint az alkotóknak

²¹ Jane Roscoe – Craig Hight: *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press, 2001. Jstor. (saját fordítás) 6. Elérhető: <http://www.jstor.org/stable/jj.21996446>. [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

„Nehézségeket okozhat a források hiánya, illetve gyakran olyan dokumentumok használatára kényszerülnek, amelyek nem tekinthetők forrásnak: fényképek, festmények, tárgyak, másolatok és a kamera előtt megszólaló szakértő, akinek elsődleges feladata a hiányzó kép hiteles helyettesítése”.²² Tehát a kreatív hiánypótlás – mint elsődleges cél – az alkotói koncepció szerves részévé válhat, mind a kép, mind a hang tekintetében. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az alkotói koncepció pusztán hiánypótlásra redukálható, hiszen végső soron maga az alkotói szándék határozza meg, miként mutatunk be egy adott történetrészletet.

Éppen ez a történelmi dokumentumfilm egyik legnagyobb kihívása, amikor a vizuális ábrázolás lehetőségei radikálisan korlátozottak – különösen igaz ez olyan személyes történetek esetében, amelyekről alig maradt fenn forrásként használható képanyag. A *Mindhalálig* vizuális koncepciójának kiindulópontját egyetlen, a Yad Vashem archívumában őrzött fotó jelentette, amely a főhős, Baranski Tibor arcképét ábrázolja. Ez az ikonikus portréfotó, valamint annak egy egész alakos változata képezte azt a rendkívül szűkös képi bázist, amelyre a filmes ábrázolás épülhetett. Hasonló kiindulópontot fogalmaz meg Groó Diana is doktori disszertációjában, amelyben Regina Jonas, az első női rabbi életét feldolgozó dokumentumfilmje, a *Regina*²³ vizuális világának megszületéséről ír: „Egyetlenegy fotó állt rendelkezésemre Regina Jonasról.”²⁴ A fejezetből az is kiderül, hogy valójában két változatról van szó: az egyik az ismertebb portré, a másik pedig annak teljes alakos változata. Ugyanez a helyzet Baranski esetében is – két szinte azonos, de formailag eltérő felvétel állt rendelkezésre. Fontos különbség ugyanakkor, hogy míg Groó Dianának nyomoznia kellett a Regina-fotók eredete után, addig Baranski képeinek forrása pontosan ismert: 1944 októberében készült Budapesten, a pápai nunciaturán, a későbbi embermentő tevékenységhez kapcsolódó hamis papírokhoz. A Regina Jonas-fotó hátoldalán ugyan szerepel egy bibliai idézet és egy évszám, de semmilyen további információ nem állt rendelkezésre. Mindkét esetben tehát két-két fényképre szorítkozik a vizuális kiindulópont, ez a minimális forrásmennyiség jól érzékelteti azt a történeti és képi hiányt, amely egy ilyen film alapjául szolgálhat. Ez a hiány azonban nem csupán akadály, hanem kreatív kihívás is, amely újfajta alkotói megoldásokat hív életre, különösen a fikciós betétek, az animáció és a stilizált rekonstrukciók terén.

²² Sárközy i.m. 26–27.

²³ *Regina* (Groó Diana, 2013.)

²⁴ Groó Diana: *Megőrzés és megörökítés — A kép és ami mögötte van: A világ első rabbinőjének története*. DLA doktori disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2018. 17. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2018/01/Groo-Diana_DLA-dolgozat.pdf [Letöltés dátuma: 2026.01.18.]

A dokumentumfelvételek és a rekonstrukciós jelenetek együttes alkalmazása szükségszerűen magában hordozza annak kérdését, hogyan viszonyul mindehhez a néző, mit tekint valósnak, mit fogad el hitelesnek. Carl Plantinga szerint „*A nézők nem passzív befogadók, hanem aktívan értelmezik, újratárgyalják és mérlegelik a bemutatott tartalom hitelességét*”.²⁵ Tehát a befogadás során gyakran épp a régi filmszalagot imitáló, stilizált fikciós betétek keltenek dokumentarista hatást, míg a tudatos elemelés gesztusa akár reflexív rétegekkel is gazdagíthatja az értelmezést. A nézői észlelés és az előzetes elvárások metszéspontjában azonban döntő szerepet játszik a jelenetek formai és tartalmi koherenciája: a következetesen felépített karakterek, a meggyőző színészi játék és a hitelesítő díszletvilág együttesen képes fenntartani a hitelesség illúzióját, még akkor is, ha a befogadó tisztában van az adott jelenet konstruált jellegével. E felismerés különösen élessé válik akkor, amikor a történelmi múlt traumatikus eseményeinek megidézése kerül fókuszba, legyen szó a holokauszt reprezentációjáról vagy az oral history személyes emlékezetének képi rekonstrukciójáról. A következő fejezet ezekre a kérdésekre fókuszál: miként válik elbeszélhetővé a túlélés tapasztalata, és hogyan képes a dokumentumfilm egyszerre közvetíteni és újratemteni a múltat az archívum, a hang és a kép viszonyán keresztül.

I.6 Oral history és holokauszt a dokumentumfilmben

Az oral historyra épülő filmekben a színhagyomány útján terjedő személyes történelem írott formáinak újrafeldolgozásai során a mesélő/narrátor hangja társul a vizualitással, s ebben a helyzetben máris szerepváltozás megy végbe, hiszen az eredeti szóbeli, majd írott forrás „öltözik fel”, és transzformálódik a mozgókép médiumára. Károly Anna tanulmányában rámutat, hogy a történelmi eseményeket átélt alannyal való interjú, tehát maga az oral history a történettudomány szempontjából problémás forrás lehet, mert „*a visszaemlékezés tökéletlensége miatt az interjúból nem építhető újra a múlt*”.²⁶ Ezen a véleményen van a filmünkben is megszólaló Ungváry Krisztián történész, aki a be nem került felvételeken elmondja, hogy „*Az oral history mint műfaj eleve nem arról szól, hogy hogyan történtek*

²⁵ Carl Plantinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press, 1997. 108. Elérhető: <https://archive.org/details/rhetoricrepresen0000plan/page/n7/mode/2up> [Letöltés dátuma: 2025.06. 03.]

²⁶ Károly Anna: *Az oral history mint kutatási módszer*. Magiszter, 2007/2. 3. Elérhető: http://epa.niif.hu/03900/03976/00043/pdf/EPA03976_magiszter_2007_02_07.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

események, hanem arról, hogy az illető hogyan élte át, vagy hogyan gondolja azt hogy átélte. Ez, ugye, eleve nem lehet azonos magával a történeti eseménnyel. Az, hogy az emlékezet torzul, az egy teljesen természetes jelenség, éppen ezért kell ezt a forrást más egyéb forrásokkal ütköztetni".²⁷ Éppen ezért, ha a hitelesség szempontjából az emlékek önmagukban kérdésesek, a történelmi dokumentumfilmben fontos értelmezni az elmondottakat a kontextus szempontjából is, tehát meg lehet erősíteni, vagy éppen destruálni más történelmi forrásokkal, adatokkal (levéltár, múzeumi archívok vagy éppen a fenmaradt vizuális források). Gyáni Gábor történész szerint „*A hivatásos történetírónak éppen hogy arra kellene törekednie, hogy ott, ahol a szükség kívánja, korrigálja, majd megfelelő kontextusba helyezve (át)értelmezze a személyes emlékezet múltról alkotott képét*".²⁸ Tehát az adott történelmi eseményről a történész ismeretei legtöbbször bővebbek, hiszen a narráló csak a saját szempontjából ismeri a témát.

Amikor 2018-ban Buffalóban, a Baranski család házában, a konyhaasztalnál szemben ültem a 96 éves Tiborral és beszélhettem vele, akkor már szinte csak árnyéka volt önmagának. Ekkor már gyenge egészségi állapota miatt nehéz volt vele kommunikálni, így naponta rövid felvételeket rögzíthettünk. Legfőbb célunk – tapasztalva fáradékonyságát – nem egy hagyományos interjú elkészítése volt, hanem jelenlétének, személyének megörökítése. Mint később kiderült, élete utolsó interjút forgathattuk vele, hisz találkozásunk után két héttel, 2019. január 12-én elhunyt.²⁹ A részletes életinterjú lehetőségének hiánya késztetett arra bennünket, hogy támaszkodjunk a fentebbi alfejezetben említett Baranski életét feldolgozó 1984-es oral historyra, amelyet Josey Fisher kutató készített Baranskival. A több mint száztíz oldalas transcriptet, illetve magát az egy órás hangfelvételt a United States Holocaust Memorial Museum bocsátotta a rendelkezésünkre. Az interjúztató Josey Fisher kérdéseire a már idős Baranski itt is csapongó, vagy éppen egészen oda nem illő válaszokat adott, amelyek ugyan szintén fontos és érdekes beszámolókat tartalmaznak, de egyúttal az információk özönét zúdítták a kérdezőre, aki szóhoz sem igen jut, és Baranski valójában arról mesél amiről akar, akkor, amikor akar, míg fér a kazettákra....

²⁷ Ungváry Krisztián a *Mindhalálíg* filmhez rögzített interjú nyersanyagának részletében 31:00 perctől beszél az oral history mibenlétéről.

²⁸ Kőrösi Zsuzsanna – Molnár Adrienne: *Titokkal a lelkemben éltem*. Budapest, 1956-os Intézet, 2000. 11. Elérhető: https://www.rev.hu/rev/htdocs/hu/kiadvanyok/titokkal_a_lelkemben/Korosi_Molnar_TITOKKAL.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

²⁹ Michael Mroziak: *A Buffalo man „Righteous Among the Nations” is laid to rest*. Buffalo Toronto Public Media, 2019. február 1. Elérhető: <https://www.btpm.org/local/2019-02-01/a-buffalo-man-righteous-among-the-nations-is-laid-to-rest> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

Az 1944-es időszakot feldolgozó beszámolóit tehát nem lineárisak; a visszaemlékezésből komoly munkával bontottuk ki a konkrét eseményleírásokat, amelyek azonban a szenvedélyesen csapongó interpretáció ellenére önmagukban mégis tökéletesen érthetők és logikusak, az adatok pedig minden esetben konzekvensek. Károly Anna pontosan ezt, a „narrativitás problémáját” jelzi, amikor rámutat, hogy *„A visszaemlékezésekben a mítosz és a valóság, a tények és a fantázia szüleményei, a múlt és a jelen állandóan keveredik. Az interjú során az emlék újra átélt élménnyé válik. Az emlékezés során a megkérdezettek tudásukra, érzelmeikre, élményeikre egyaránt építenek”*.³⁰ Tehát alkotóként ügyelnem kellett arra, mit mesélek el a filmben és mit nem, azaz nekem kellett elsősorban megszűrni és szétválasztanom a tényállításokat a pletyka szintű közlésektől. A vezérelvem az volt, hogy szelektáljam a csapongó előadást, és Baranski személyes véleményeit megszűrjem. A hitelességre törekedve szigorúan maradtam azoknál a történet-szálaknál, amelyeket ő maga élt át közvetlenül – elsősorban az embermentés epizódjainál – ezeket pedig szemtanú-beszámolók és szakértői vélemények segítségével támasztottam alá. Ugyanez a szigorú szemlélet vezérelt a Buffalóban általam készített interjú, valamint a rendelkezésre álló oral history-hanganyag feldolgozásakor is. Arra törekedtem, hogy az eredeti források tartalmi és morális hitelessége semmilyen formában ne sérüljön.

A *Mindhalál*ig esetében két narrátor is végigvezet minket a cselekményen. A Bill Nichols-féle magyarázó dokumentumfilmek egyfajta klasszikus semlegességét képviselő hang a történelmi ismeretterjesztő kategóriában jól ismert színművész, Epres Attila lett, aki mellett Baranski Tibor maga narrálja a saját életével kapcsolatos eseményeket. Kisebb arányban ugyan, de személyes napló és levélrészletek is elhangzanak Kun páter szájából, valamint a Baranskit alátámasztó túlélők levelei hangban és képből egyaránt megjelennek. A szöveghűség fenntartása mellett azonban az érthetőség szempontjából több ízben szükség volt bizonyos korrekciókra, főként Baranski oral historyja esetében, így végig nyitott kérdés maradt, meddig mehetek el alkotóként – a képi megjelenítés mellett immár a hang kényszerű manipulációját illetően is – annak érdekében, hogy a karakterek visszaemlékezéseit a kortárs befogadók számára érthetővé tegyem. Ráadásul a holokauszt ábrázolásának kérdésköre a mai napig ellentmondásos, legyen szó bármely művészeti területről az irodalomtól a képzőművészeten át egészen a film világáig.

³⁰ Károly i.m. 3.

A legtöbb tanulmány, amely a holokauszt és a művészeti reprezentációk kapcsolatát boncolgatja egy határozott állásponttal, Theodor Adorno idézetével kezdődik: „*Auschwitz után verset írni barbárság,*”³¹ azonban a filmek általi tanúságtételek is kísérletek, melyek arról szólnak, hogy a túlélők elbeszélnek az elbeszélhetetlent, az alkotók ábrázolják az ábrázolhatatlant. A holokauszt megközelíthetősége a művészet által alapjaiban különbözik más történelmi események feldolgozhatóságától. Erre hívja fel a figyelmet Gelencsér Gábor, aki szerint „*A holokauszt történelmi eseménye egyszerre veti fel az ábrázolhatóság lehetetlenségének és szükségszerűségének kérdését; sajátossága és egyedisége éppen ebben a paradoxonban rejlik. A lehetetlenség az emberi kegyetlenség addig sosem látott mértékéből fakad. E szerint valami olyasmi, ami a lényege szerint elképzelhetetlen, ám mégis megtörtént, nem teszi lehetővé annak ábrázolását, hiszen az éppen elképzelhetetlenségét tagadja.*”³² Gelencsér következtetése ugyanakkor az is, hogy éppen a borzalmak elképzelhetlensége miatt kell a filmes alkotóknak a mai generációk számára a megtörtént borzalmakat élővé, egyúttal aktuálissá tenni, hogy ne történhessenek meg újra.

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy a borzalmak élővé tétele nem jelentheti eltúlzott vagy öncélúan hatásvadász jelenetek generálását, hanem az adott írott vagy elmondott történet autentikus ábrázolását kell szolgálnia, a visszaemlékezés tartalmát, üzenetét és a közvetítés hitelességét tiszteletben tartva. A *Mindhalálígot* alkotó oral history-részletek kezelése kapcsán olyan klasszikus dokumentumfilmes előképek szabtak irányt és adtak megerősítést, mint Claude Lanzmann *Shoah*-ja vagy Forgács Péter *Az örvény* című alkotása – mindkettő példa arra, miként lehet egyéni sorsokat és történelmi tragédiákat méltósággal, torzítás nélkül, ugyanakkor kreatív filmes eszközökkel bemutatni.

³¹ Szűcs Teri: *Adorno: esztétika Auschwitz után. Vigília*, 76. évf. 7. szám (2011. július), 515–524. Elérhető: https://epa.oszk.hu/02900/02970/00851/pdf/EPA02970_vigilia_2011_07_515-524.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

³² Gelencsér Gábor: *Magyar film és a holokauszt. Láthatatlan történet*. Filmvilág, 2014/10. Elérhető: https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11921 [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

II. HANG ÉS KÉP KAPCSOLATA A DOKUMENTUMFILM FIKCIÓS BETÉTEIBEN

II.1 Hang és kép párosítása a *Shoah* és az *Az örvény* című filmekben

Ebben a fejezetben két meghatározó dokumentumfilmet vizsgálok abból a szempontból, hogyan viszonyul egymáshoz a hang és a kép, különösen akkor, ha a történelmi traumák filmes reprezentációja a tét. Claude Lanzmann *Shoah*-ja és Forgács Péter *Az örvény* című alkotása két eltérő, mégis egymással párbeszédben álló példát kínál arra, miként lehet az archív képek és a visszaemlékező hangok kapcsolatán keresztül beszélni az elbeszélhetetlenről. Míg Lanzmann a vizualizálásról való lemondással, Forgács a képek újraértelmezésével dolgozik, mindkét esetben a hang – a tanúságtétel – válik a legfontosabb hordozóvá. Ezek az alkotások kulcsfontosságú referenciaként szolgáltak a *Mindhálilig* készítése során is, hiszen hasonló esztétikai és etikai dilemmák mentén szerveződnek, s a megszólaló hang és a megmutatott (vagy épp elhallgatott) kép viszonyán keresztül alkotják újra a történelmi emlékezet filmes formáját.

Claude Lanzmann *Shoah* című dokumentumfilmjének alkotóelemei meglepően hétköznapiak, sőt, mondhatni banálisak. A kilenc és fél órás film túlnyomórészt túlélő zsidókkal, lengyel szemtanúkkal és a német elkövetőkkel készült interjúkból áll össze különböző országokban rögzítve, többnyire sallangmentes beállításban: közeli portrék, klasszikus világítással, mindenféle filmes „trükközés” nélkül. Az interjúkat tájkép-snittek szakítják meg a haláltáborok, például Treblinka és Auschwitz maradványait bemutatva. Lanzmann kamerája elidőzik az egykori gázkamrák és krematóriumok romjain, a mára használhatatlan és gazzal benőtt beton alapokon, hasonlóan Alain Resnais jóval rövidebb *Sötétség és köd*³³ című filmjéhez, amely mű a hang és kép párosítása tekintetében is mutat rokonságot. Resnais koncepciójával szemben azonban a *Shoah*-ban a zene alig hallható, narráció még annál is kevesebb, ráadásul egyetlen archív felvétel sincs a filmben. Nem látjuk a felszabadítás pillanataiban filmezett táborokat, a testeket, a kiéheztetett túlélőket. Mindezt csupán halljuk, mégpedig megrendítő részletességgel, tucatnyi tanú vallomásán keresztül. Lanzmann olykor belső, miniatűr csúcspontokat komponál különféle visszatérő motívumokból. Például két olyan hangra, két beszámolóra fókuszál, amelyek ugyanarról a helyszínről vagy eseményről, de két különböző nézőpontból szólnak.

³³ *Sötétség és köd* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955)

Egymásra vágja vagy éppen keresztbe vágja történeteiket, újra és újra egymás mellé helyezi őket, míg a választott témát teljesen ki nem meríti. Az egyik szekvenciában hallhatjuk és láthatjuk Walter Stier tanúságtételét, aki a háború alatti német vasúttársaság egykori vezetőjeként részletesen beszél arról, miként dolgozta ki azokat a menetrendeket, amelyek biztosították, hogy a zsidókat szállító vonatok folyamatosan érkezzenek és távozzanak a koncentrációs táborokból. Ezt követően – rávágással – halljuk a következő megszólalót, Filip Müllert, aki megrendítő részletességgel idézi fel Auschwitzba szállított családjának lemészárlását. E szubjektív szerkesztésmódnak is köszönhetően a teljes film egyetlen hatalmas, körkörösön hömpölygő mondatként bontakozik ki. Ezt a „mondatot” a táborok romjairól készült képek mintázatai és ritmikusan visszatérő rímei fűzik össze.

Lanzmann interjútechnikájának módszertana iskolapélda lehet: a szereplők portréit és a teljes cselekményt az apró, szinte banális részletekből építi fel. Ezt a megközelítést erősíti meg a film egyik szakértője, Raul Hilberg történész is, aki szerint: *„Sosem kezdtük a nagy kérdésekkel, mert attól tartottunk, hogy csak kis válaszokat kapnánk.”*³⁴ A rendező olyan hétköznapi kérdéseket tett fel a film alanyainak, mint például: milyen volt az időjárás az adott napon, mekkora volt a távolság a gázkamra egyik ajtajától a másikig, mennyi ideig tartott átmenni a tábor egyik végéből a másikba, illetve hány test fért el egy helyiségben. Etikailag megkérdőjelezhető, hogy a treblinkai tábor egykori őrével rejtett kamerával készítette el az interjút, és a manipuláció tényét a nézők előtt sem rejti el, sőt kifejezetten felhívja rá a figyelmet: a kamera nemcsak a beszélgetést rögzíti, hanem párhuzamosan az eseményeket egy furgonból követő technikusokat is láttatja. A rendező szinte provokatívan váltogatja a két helyszín képeit, hogy világossá tegye: ez egy tudatosan megszerkesztett, morális tétet hordozó rászedés. Az örrel ráadásul elénekelteti azt a dalt, amelyet egykor a treblinkai rabokkal is énekeltettek. Egy másik jelenetben egy lengyel kisváros asszonyait kérdezi arról, mit gondoltak a zsidó nőkről, akik egykor a településen éltek. A válasz a zsidók iránti féltékenység egyszerre banális és dermesztő bizonyítéka: *„szebbek voltak és gazdagabbak”*.

Lanzmann kérdései gyakran kemények, időnként kegyetlenül célratorók, de sosem öncélúak, hiszen a szembesítés mögött morális készítés áll. A falu asszonyainak válaszaiból felsejlik az a hétköznapi, mélyen beágyazott antiszemitizmus, amely nélkül a holokauszt pusztá lehetősége sem lett volna elképzelhető. Lanzmann végig kerüli a drámai vagy éppen hatásvadász megközelítést; nyomokban sem fedezhető fel heroizmus, szégyen vagy összeomlás az események súlya alatt. Az interjúknak nem a

³⁴ Jeff Reichert: *Shoah*. Reverse Shot, 2010. December 14.

Elérhető: <https://reverseshot.org/reviews/entry/1504/shoah> [Letöltés dátuma: 2026.01.15.]

szereplők minősítése a célja, hanem az általuk átélt valóság interpretálása a lehető legtermészetesebb formában, a talán legelbeszélhetlenebb események kapcsán.



„Az egész film egyetlen hatalmas, körkörösön hömpölygő mondatként bontakozik ki” – részlet a Shoah-ból (3. kép)

Míg a *Shoah* a túlélők, szemtanúk, illetve résztvevők személyes megszólalásaira, azaz kizárólag interjúkra és az azokhoz kapcsolódó helyszíni felvételekre épít, elutasítva mindenféle archív felvételt, Forgács Péter *Az örvény*³⁵ című filmjében épp az amatőr családi archív filmanyag válik a történet hordozójává, amit a narráció és a történelmi kontextus értelmez. Ám a *Shoah*-hoz hasonlóan itt is az oral history – az elbeszélte múlt – szervezi meg a film dramaturgiáját, csak éppen az egykori szereplő személyes archívuma és a (később hozzáfűzött) történelmi reflexiók együttese révén.

Az örvényben Forgács a szegedi osztálysorsjegybolt tulajdonosának, Pető Györgynek a családi filmarchívumát és életének egy meghatározó szakaszát dolgozza fel 1937-től 1945-ig. Ahogyan Barkóczi Janka dramaturgiai összefoglalásában olvasható, Pető „1937-ben vesz egy 8 mm-es filmfelvevőt, attól kezdve pedig szinte mindent megörökít, ami a szegedi Pető családdal történik. Kamerájával ott van a közös nyaralásokon, multságokon, filmezi rokonait, barátait és persze kedvesét. Miközben egy tisztességes polgári familia mindennapjait élik, néhány év alatt nagyot változik körülöttük a

³⁵ *Az örvény* (Forgács Péter, 1998)

világ. A családot egyre súlyosabban érintik a zsidótörvényekkel életbe lépő korlátozások, a férfiakat munkaszolgálatra, majd a frontra viszik, az ország német megszállását követően pedig bekövetkezik a tragédia”.³⁶

Forgács különös érzékenységgel kapcsol össze személyes nézőpontot, s ha úgy tetszik, saját világot a történelem nagy léptékű, politikai folyamataival. Míg a vizuális réteg, az amatőr, házi használatra készült archív filmfelvételek egy család életének mindennapjait dokumentálják, addig a hangkulissza egy másik, fenyegetőbb történelmi dimenziót idéz meg. A két szint így messzemenően nem illusztratív módon kapcsolódik egymáshoz, sőt, a képi idill és az akusztikai környezetből beszűrődő fenyegetettség ellentéte különösen nyomasztó hatást kelt. Varga Balázs interjújában Forgács rámutat, hogy a hang és kép egymásra fűzésénél nem akarta követni a klasszikus, nyugat-európai dokumentumfilmes hagyományt, miszerint az interjú hangjára vágja bizonyító jelleggel a direkt archív képet, hiszen így a mutatott képek súlya és az asszociáció lehetősége veszne el: „*Nem arany szabály, hogy az interjúalany nem hallható. Én azért nem szeretem, mert Nyugat-Európában az amatőr filmekből készült dokumentumfilmek többsége mindig arra a klisére épül, hogy bejártsszák a képeket, és a túlélő vagy örökös kommentálja a látványt, aki csecsemőként vagy gyerekként szerepel rajtuk, vagy emlékszik, hogy a nagypapa »így meg úgy csinálta«.* Látunk egy kislányt horogkeresztes zászlóval, és akkor azt mondja: *az ott én vagyok, és nagyon sütött a nap. Látjuk, hogy ez ő, és látjuk, hogy süt a nap. Ezáltal pontosan a lényeg adó kis rétegek vesznek el. A verbálisan le nem írható, Isten kegyelméből a celluloidon maradt fények, színek, mozgás, emberek, arcok, események, kulturális jelek, a háttér: mindaz, ami az elmúlt idő nyomába vezet. Ezeket már nem látom, mert a verbális leírás (hogy tudniillik a fű zöld és felfele nő), a folyamatos beszéd elvonja a figyelmemet.*”³⁷

A kép és hang kapcsolatát nem a klasszikus illeszkedés, hanem az ellenpontozás dramaturgiája határozza meg: a bensőséges, sokszor vidám vagy békés családi jelenetek alatt, például egy nyári tiszai fürdőzés képsorai közben a totalitárius eszmeiség térnyerését halljuk a háttérből, például a Turul Szövetség Hitlernek szóló éljenzése formájában. Egy másik jelenetben Pető meztelenül ágyba bújó szeretőjéről, Éváról készített felvételeit látjuk, amelyek kifejezetten intim pillanatokat rögzítenek.

³⁶ Barkóczi Janka: *Az örvény*. Nemzeti Filmintézet – Alapfilmek. Elérhető: <https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/dokumentumfilm/az-orveny.html> [Letöltés dátuma: 2026.01.15.]

³⁷ Varga Balázs: *Élet-kép-regény*. Filmvilág 1997/08, 6–8. Elérhető: https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=1551 [Letöltés dátuma: 2026.01.16.]

Ahogy Forgács fogalmaz: „*Finom, intim, és hús-vér valóság. Látok egy gyönyörű testet: kissé egybeszabott finom leány, szép mellek, furcsa haj... erotika. Látom ezt a testet, ami biztos már a földé. Hogyan gondolta ezt Pető, mi lebegett előtte? Nem tudom, csak azt tudom, hogy egy fantasztikus archeológiai lelet, és látom, hogy egy élet elképesztő erővel süt át a filmszalagon.*”³⁸ A privát idillt erősen ellenpontozza, hogy közben az érintettek magánéletébe durván beavatkozó zsidótörvény szikár szövegének előadását halljuk, mindezt szürreális módon Szemző Tibor zeneszerző énekhangjával előadva, mintha templomi zsoltáréneket hallanánk mise közben a paptól. Forgács szerint az énekelve előadott zsidótörvények az utólagos történelmi ismereteink és a felvételek bája közötti feszültség feloldására szolgáltak.³⁹ A hangréteget tovább sűrítik az egyidejűleg több nyelven, magyarul, angolul és franciául hallható eredeti, korabeli rádiófelvételek és híradórészletek, de emlékeztet az a jelenet is, amelyben munkaszolgálaton árkot ásó zsidókat látunk, és az énekhangot Pilinszky János hangja váltja fel, aki *Elég* című versét szavalja. Ez a gesztus mélyebb, filozófiai vagy spirituális dimenziót ad a történésekhez, amely túlmutat a konkrét történelmi eseményeken, „*hogyan elfogadjuk az elfogadhatatlant*”. Persze a munkaszolgálatos jelenetek önmagukban is szinte egyedülállók, hiszen Pető kivételes módon magával vihette kameráját a szegedi munkaszolgálatra. A magyarországi munkaszolgálatokról és a deportálásokról alig, vagy egyáltalán nem maradt felvétel, vagyis Pető kivételes örökséget hagyott ránk...

Ahogy Lanzmann radikálisan elutasít mindenféle archív képet, mondván, hogy a holokauszt tapasztalata *ábrázolhatatlan*, így kizárólag az elbeszélte emlékezetre, az arcokra, a helyszínek jelen idejű képeire és a verbalitás performatív erejére építi fel filmjét, addig Forgács az *Az örvény*ben éppen a megmaradt családi archívumhoz társítja utólagosan a történelmi reflexió hangrétegeit. Ráadásul nem egy esetben a film vizuális rétegzettsége éppen abban nyeri el performatív erejét, hogy egyfajta „archívum az archívumban”- struktúrát alkalmaz: az egyik archív felvétel – gyakran elszínezve vagy másképp megmunkálva – vizuálisan keretezi a másikat, mintegy háttérül szolgálva egy újabb archív képsornak. Ez a képi beágyazottság nemcsak esztétikai játék, hanem az emlékezet rétegzettségének és az archívum újraértelmezésének is erőteljes gesztusa. A *Shoah* tehát a hiányra épít, míg az *Az örvény* a talált anyagra, mégis mindkét mű ugyanazt a kihívást próbálja megoldani: hogyan lehet mozgóképen megidézni, feldolgozni és értelmezni a történelmi trauma egyéni emlékeit úgy, hogy közben ne váljon illusztratívává, ne hamisítson, hanem épp a kép és a hang feszültségében mutassa meg a múlt

³⁸ Varga B.: *Élet-kép-regény*. 6–8.

³⁹ Varga B.: *Élet-kép-regény*. 6–8.

megragadhatatlanságát. Ha Lanzmann a tanúságtétel etikáját hangsúlyozza, Forgács inkább a képi rétegek archeológiáját tárja fel: a *Shoah* az emlékezés jelenidejősége, míg az *Az örvény* a múltban rögzült látvány későbbi újrarahangolása felől közelít ugyanazon morális kérdésekhez. Két eltérő esztétikai paradigma, mégis hasonló céllal: a történelmi trauma mozgóképes újragondolása az oral history és a képhasználat határvidékén.



„...archívum az archívumban” – részlet *Az örvény* című filmből (4. kép)

II.2 Újrajátszás és rekonstrukció a *MOTALKO – Egy benzinkút krónikája* és *A virtuóz című* filmekben

A *Mindhalál*ig esetében – az érzelmi azonosulást elősegítendő – a rendezői célom nem csupán a rekonstrukció volt, hanem a főszereplő által megélt események bemutatása az ő szemszögét képviselve, s éppen ezért dramatizáltunk a fikciós elemek segítségével. A fikciós betétek paradox módon éppen a „hozzáadott” fikció különleges minőségének, megjelenítő erejének köszönhetően kerülhetnek közelebb a történelmi hitelességhez, mint az erőltetett *valóságra* törekvés, ami időgép hiányában amúgy is lehetetlen vállalkozás...

Kékesi Attila *MOTALKO – Egy benzinkút krónikája*⁴⁰ című dokumentumfilmjében az alkotói szándék túlmutat a pusztai hiánypótláson. A filmben Kékesi az első, 1936-ban alapított magyarországi benzinkút, valamint annak tulajdonosa, Landthaller Tasziló történetét tárja a nézők elé. Az alkotók a benzinkút alapvetően kétdimenziós archív fotóit térhatású mozgással elevenítik meg, így nézőként olyan érzésünk támad, mintha ott lennénk a megidézett térben, s közelebb is kerülnénk az épülethez – mintha mi magunk sétálnánk körülötte. „Így szerettem volna elevenebbé tenni a múlt emlékeit. A képeken való finom mozgások harmonizálnak a kamera finom mozgásával” – erősíti meg a koncepciót az alkotó a filmről szóló interjúban.⁴¹ Tehát maga a fikciós betétek alkalmazásának módszere is tekinthető egyfajta hiánypótlásnak a történelmi dokumentumfilmekben, amely módszer esetén sem mehet szembe a vizuális megjelenítés a történelmi hitelességgel, de maga a lehetőség módot teremt „elemelni”, átlényegíteni és asszociatív elemekkel gazdagítani a valós eseményeket, szereplőket, így a film több lesz leckefelmondásnál, mozgó történelemkönyvnél. A fikciós betétek használatát nem csak az archív anyagok hiánya motiválhatja, hanem a minél nagyobb szabadságfokú alkotói újramesélés vágya is az élményszerűség érdekében.



„olyan érzésünk támadhat, mintha ott lennénk a térben” – részlet a *MOTALKO – Egy benzinkút krónikájából* (5.kép)

⁴⁰ *MOTALKO – Egy benzinkút krónikája* (Kékesi Attila, 2011)

⁴¹ Kékesi Attila: „Ebben a filmben minden benne van...” Filmhu, 2011. április 21. Elérhető: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/kekesi-attila-ebben-a-filmben-minden-benne-van%E2%80%A6-szemle42-kekesi-attila-dokumentumfilm> [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

Az újrajátszást (reenactment) gyakran a „rekonstrukció” szinonimájaként használják, de Gellér-Varga Zsuzsanna rámutat disszertációjában, hogy nem teljesen fedi egymást a két fogalom, mert az újrajátszás „egy drámai jelenet komoly, mimikával, gesztusokkal dolgozó, színészi játékkal való megelevenítését jelenti”, illetve „bizonyos konkrét jeleneteket, eseményeket alkot újra”.⁴² Ezzel szemben a rekonstrukció inkább a hangulat, a kor felelevenítésére szolgál. Tehát amikor a fikciós betét a cselekmény előrehaladását is szolgálja, melyben a szereplők döntenek, cselekednek, beszélnek egymással, akár egy fikciós játékfilmben, akkor dramatizálásról beszélünk, ami túlmutat az illusztratív hangulati, vizuális megjelenítésen – ami az ismeretterjesztő filmek egyik fő ismertetőjegye is. Fontos elkülöníteni a dramatizálás és az illusztráció fogalmát a megrendezett jelenetektől, melyekben a dokumentumfilm szereplőit látjuk az alkotó által megrendezett helyzetben, tehát amint utasításokat hajtanak végre a kamera előtt. Gellér-Varga meghatározása szerint a megrendezett jelenetben „a filmrendező kifejezett kérésére, instrukciói alapján jön létre egy jelenet, a szereplők azt teszik, amire utasítják őket”. Példának a *Nanuk, az eszkimó*⁴³ című filmet említi, melyben a rendező, Robert J. Flaherty olyan jeleneteket „rendezett”, amelyek az életben is megtörténtek, vagy megtörténhettek, de a filmben akkor és ott rendezői utasításra jöttek létre.⁴⁴

A megrendezett jelenet tehát új szituációt is teremt. Kékesi Attila *A virtuóz*⁴⁵ című dokumentumfilmjében is jól megfigyelhető a fikciós betéten belüli fogalmak különbsége, de az is, ahogyan a különböző elemek szervesen kiegészítik egymást egyetlen filmen belül. A film Cziffra György zongoraművész eseménydús életéről szól, aki pályafutása során a pesti kocsmák bázongoristájából a huszadik század egyik legismertebb zongoravirtuózává emelkedett. A hiánypótló szándék és a hangulatteremtő eszközök ötvöződésének dramaturgiai funkciója jól érzékelhető abban a jelenetsorban, amikor archív felvételen a kisgyermek Cziffra zongorázik, majd a következő képen már fia, ifj. Cziffra György folytatja a játékot a jelenben. A képek alatt hangban beúszik egy interjúrészlet szintén a fiatalabb Cziffrával, ami már a következő képsor. Ezek a képi megoldások még nem válnak dramatikussá – ahogyan azok a jelenetek sem, amelyekben Cziffra életének archív részletei tűnnek fel

⁴² Gellér-Varga Zsuzsanna: *Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film? A történetmesélés dramaturgiai eszközei a dokumentumfilmben*. Doktori disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2018. 71. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DISSZERTACIO_GVZS_VEGLEGES.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

⁴³ *Nanuk, az eszkimó* (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922)

⁴⁴ Gellér-Varga i.m. 72.

⁴⁵ *A virtuóz* (Kékesi Attila, 2016)

a *MOTALKO*-hoz hasonló, 3D-s technikával, lassú kameramozgással kísérve, ami fokozza a térbeliség érzetét.

Azonban a zongorázó ifj. Cziffra jelenléte, akár mint a *Nanuk* esetében az élős szereplős megrendezett jelenetek, nem a valóság elferdítését szolgálják, hanem dramaturgiai funkciójuk van: előreviszik a narrációt, miközben hangulati töltetet is adnak. A valódi dramatizált jelenetek szintén ezt a kettős célt szolgálják: hangulatot közvetítenek és előmozdítják a történetet is – például abban a reenactmentben, ahol egy színész az idős Cziffrát alakítja, aki a nappaliban unokáinak mesél a múltjáról, régi fényképeket mutatva. Az alkotói cél itt nem a dokumentarista pontosság, hanem a nézői beleélés elősegítése, a milió megidézése. A hangulati elemek végig szervesen kapcsolódnak az archív felvételekhez, a film egészét átszövi ez a hibrid megközelítés, amelyben a dramatikus jelenetek és a rekonstrukciók egyaránt az érzelmi azonosulást és az atmoszféra megteremtését szolgálják.



„Az alkotói cél itt nem a dokumentarista pontosság, hanem a nézői beleélés elősegítése, a milió megidézése” – részlet *A virtuózból*

(6. kép)

Ezek az alkotói példák – legyen szó a *MOTALKO* illusztratív rekonstrukcióiról vagy *A virtuóz* komplexebb, dramatikus jeleneteiről – jól mutatják, hogy a történelmi dokumentumfilm nem kizárólag az archív anyagokra, hanem azok kreatív kiterjesztésére, újrakészítésére is építhet, ha az a történet atmoszféráját, megértését vagy érzelmi súlyát szolgálja. A *Mindhalál*ig esetében is ez a hibrid szemléletmód vezérelt: nem csupán a múlt elmesélésére, hanem annak belső átélésére törekedtem. A

fikciós betétek nem illusztrációként vagy hitelességet megkérdőjelező elemekként jelentek meg, hanem az azonosulást mélyítő és az emlékezés rétegeit gazdagító eszközként. A rekonstrukciók célja tehát nem az, hogy „valóságként” tévesszék meg a nézőt, hanem olyan emocionális és vizuális tér teremtése, ahol a múlt újraélhetővé, sőt személyessé válik, összhangban a kortárs dokumentumfilm azon törekvéseivel, amelyek az archív hiányokból nem gyengeséget, hanem alkotói lehetőséget formálnak.

II.3 A karakterábrázolás lehetőségei az animációs dokumentumfilmben

Nem csak maga a holokauszt művészi ábrázolása vezet paradoxonhoz, de az ábrázolás módszere is ellentmondásos lehet technikai vagy szerkezeti szinten: a vizuális hiánypótlás érdekében archív anyagok használata helyett vagy mellett az animációs megjelenítés lehet a kulcs, ami egyszerre távolít el a valóságtól, míg közben képes kiegészíteni a beszélőt, és megkísérli akár szimbolikusan ábrázolni azt, amiről nem lehetett valós felvétel. Az animáció és a dokumentumfilm kapcsolata csak elméletben ellentmondásos, a gyakorlatban az átgondoltan alkalmazott animált elemek nem csorbítják az elmondott történet hitelességét, sőt, kiegészíthetik azt. Az animációs műfaj és a dokumentumfilm különleges kapcsolódási pillanatait, amikor a valóságot reprezentáló hangsáv és a rajzolt, tehát lényegét tekintve fikatív kép közvetítésével jelenítik meg az alkotók az egykori valóságot.

Baranski Tibor egy sofőr vezette elegáns Rolls Royce-ban száguldott az óbudai téglagyár felé. Az autóból kiszállva a Vatikáni Nunciatura nevében fenyegette meg a kapuban őrt álló két nyilast. Hangsúlyozta, hogy amennyiben nem adják ki neki a nunciótól kapott listáján szereplő összes zsidó származású állampolgárt, akkor luxusautójával a kapunak hajt és másnap a teljes nyugati sajtó lehozza mi történt, kiemelve, hogy ezért ők, a kapuőrök lesznek felelősök, és Szálasi Ferenc nemzetvezető – „*a főnökök*” – sem lesz túl boldog a nemzetközi botrány hírére. A nyilasok megrettenve az erélyesen fellépő, reverendát viselő Baranskitól, őt ezután mindenben segítve, teherautón küldik a foglyokat a védett házakba, Baranski felügyeletével.⁴⁶

⁴⁶ Kolozsi Ádám: *Erkölcsest terrorizáltam a gazembereket*. Index 2018.01.01. Elérhető: https://index.hu/tudomany/tortenelem/2018/01/01/baranski_tibor_embermento_holokauszt_1944_katolikus_pap/ [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

Ezt a heroikus, mégis már-már képregényes jelenetet és a plasztikusan megidézett *figurák* karakteres vízióját nem gyengíteni, hanem éppen megtartani, kiemelni akartam, persze minél inkább közelítve a valósághoz. A vizuális megjelenítésmód, amit választottam, ezért lett sajátosan „ellentmondásos”: az élszereplős színészi alakítások a fotóanimáció által absztrahálódnak, s a tér, amiben mozognak, jelzésszerű. A szereplőket szinte mesebeli, az említett helyszínekre emlékeztető, ám vállaltan nem egy az egyben megjelenített környezet veszi körül. Amennyiben a helyszíneket is egyfajta direkt világháborús, valós díszletben vesszük fel, mellőzve a grafikus látványalakítás „elemelő” gesztusát, továbbá a szakadozott, archív fotófázisok imitációja helyett valós idejű cselekményt és párbeszédet alkalmazunk, meglátásom szerint akkor kerültünk volna igazán távol az ún. *valóságtól*, és olyan eredendően hamis, *történelmi* illusztrációkat gyártunk, amelyeket televíziós feldolgozásokban gyakran látni, s amely megoldástól kifejezetten tartózkodni kívántam.

A személyes történelmet feldolgozó alkotásoknál a hitelességet az eseményeket megélt emberek filmbeli megszólalása támasztja alá. Jonathan Rozenkrantz az animációs dokumentumfilmek és a hang kapcsolatát vizsgálva rámutat, hogy a tisztán csak animációt használó dokumentumfilmek esetében a rögzített hang kitölti azt az űrt, amelyet a filmből hiányzó indexikált (jelölő) archív fénykép vagy mozgókép kelt. *„Nem a hallott tartalom maga az indexikus bizonyíték, hanem csupán annyi számít ténynek, hogy kimondják azt, amit az animált kép ikonikusan, vagy szimbolikusan ábrázol.”*⁴⁷ A hitelességet tekintve jelentős a különbség a fotó és a fotózott tárgy közötti hitelesítő kapcsolat, valamint a beszélő és az elbeszélte tartalom között. Míg a fotó indexikusan rámutat valamire, a beszélő lehet kétértelmű vagy performatív is, az elbeszéléstől függően.

Ahogy az előző fejezetben is rámutattam, a történelmi dokumentumfilmben a hitelességre törekvés mellett az eseményeket megélt *szereplőket* is képviselni szükséges, a nézőpontjukat érzékeltetni, az ő történetüket közvetíteni, és annak jelentését, üzenetét megtartani, megőrizni. A dokumentumfilm-rendező Jill Godmilow és Ann-Louise Shapiro egy közös tanulmányukban rámutatnak, hogy a holokauszt filmes és irodalmi feldolgozásaiban nem a véres realizmus vagy éppen a hatásadász dramatizáció, hanem éppen az aktualitást segítő és a valós karaktereket, helyszíneket fikcionalizáló attitűd hozhatja közelebb a mai nézőhöz/olvasóhoz a témát. Példaként Art Spiegelman

⁴⁷ Jonathan Rozenkrantz: *Colourful Claims: towards a theory of animated documentary*. *Film International*, (ford. Mózes Gergely) 6 May 2011. Elérhető: <https://filmint.nu/colourful-claims-towards-a-theory-of-animated-documentary/> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

Maus című képregényét említik,⁴⁸ melyben a szerző apja holokausztélményeit meséli el, aki 1939-ben már az első napokban a Lengyelországba benyomuló német csapatok fogságába esett és onnantól kisebb-nagyobb megszakításokkal a háború teljes idejét halál- és munkatáborokban töltötte, beleértve Auschwitz-ot is: „*Spiegelman a náci Németországban a zsidókat egérként, a németeket macskaként ábrázolja, amivel egyértelműen kifejezi az erőviszonyokat a két népcsoport, illetve maguk a karakterek között úgy, hogy ezzel közben a tradicionális történelmi ábrázolások hiányosságáról is beszél – talán éppen arról, hogy nem lehet bemutatni a holokauszt valódi obszcenitását úgy, hogy a realizmushoz ragaszkodunk.*”⁴⁹ Godmillow–Shapiro arra is rámutat, hogy Spiegelman a *Maus*-ban többször problematikusan viszonyul apja koncentrációs táborokban megélt élményeihez, ami szintén egyfajta kritikája a történelmi forrásoknak. A cselekmény kontextusa, hogy Spiegelman saját magát is szereplőként ábrázolja, mégpedig apjához hasonlóan, egérként.

Ugyancsak a cselekmény kontextusa, hogy többször meglátogatja és különböző élethelyzetekben interjúvolgatja apját a háború alatt átéltekről, eközben a fókusz nem csak a tábori eseményeken van, hanem magán az apa-fia kapcsolaton, ami által minden aktuálissá, valóságosabbá és átélhetőbbé válik. A karakterek állatfejek nélkül kevésbé elvonatkoztatottan lennének jelen: „*Spiegelman nem él azzal a lehetőséggel, hogy szinte pornografikus részletességgel mutassa be az eseményeket, és a »valóságos« történés pont így lesz számomra »aktuális« [...] olvasóként értem a kapcsolatát az apjával, részben mert ő és az apja lengyel/zsidó egerekként vannak ábrázolva – éppen ezért nem »azok a szegény emberek, valahol távol, valamikor régen«, hanem itt vannak köztünk, a jelenben.*”⁵⁰ Noha a *Maus* nem animációs film, hanem képregény, az alkalmazott vizuális absztrakció révén mégis hasonló funkciót tölt be, mint a dokumentumfilmekben használt stilizált animáció: eltávolítja az eseményeket a naturalista ábrázolás kényszere elől, és éppen ezáltal teszi lehetővé a kimondhatatlan, vagy dokumentumokkal nem alátámasztható múlt elbeszélését.

⁴⁸ Art Spiegelman: *The Complete Maus: A Survivor's Tale*. Második kiadás, Pantheon 1996.

⁴⁹ Jill Godmilow – Ann-Louise Shapiro: *How Real is the Reality in Documentary Film?* (ford.: Mózes Gergely) in: *History and Theory*, Vol. 36, No. 4 (1997) 93.
Elérhető: <https://www.jstor.org/stable/2505576> [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

⁵⁰ Godmilow–Shapiro i.m. 93.

A *Mindhalál* karaktereinek esetében nem a Spiegelman-féle „állatfejes”, kvázi absztrakt megoldást választottuk, hanem a valós szereplőket színészek segítségével, fotografikusan „reanimáltuk”, a háttérrel, a környezetet pedig teljes egészében újrarajzoltuk. Ezáltal a Baranski elbeszélése szerinti események az animáció révén elemelődnek a történelemkönyvi valóságtól, ám éppen a megjelenítés egyedisége és különössége révén hangsúlyossá válik a történet személyessége, az elbeszélői nézőpont, és a néző számára egyértelmű, hogy a látottak a főhős emlékei. Az emlékek szereplői közt pedig éppúgy lehetnek mind külső megjelenésükben, mind jellemükben sztereotíp karakterek (főleg a nyilasok és a nácik), mint a *Maus* szereplői esetében, s e karakterek megfogalmazását még az amerikai filmek kliséi is támogatják – úgy jelennek meg a gonoszok, ahogy az amerikai hallgatóság éppen az oral history rögzítésének idejében, a nyolcvanas években vagy még korábban készült amerikai filmekből „emlékezhet” rájuk. Ezzel a stilizált megoldással szándékoztunk elkerülni az egyik legnagyobb rendezői félelmemet, ti., hogy kiküszöböljük a rosszul elmondott helyszíni dialógokat és az esetleg túljátszott jeleneteket, hiszen ezeken nem tudnánk utólag változtatni.



Élőszereplős-animációs jelenetek felvétele, Budapest, Studio4: Baranski Tibor (Posgai Márton) az irodájában dolgozik, miközben kérelmezők hada veszi körül. Werk: Csurilla Dániel, Animáció: Verhóczki Ádám (7-8. kép)

II.4 Animáció és hang kapcsolata a *Silence*-ben

A *Silence* című animációs dokumentumfilm elemzését nem önmagában, hanem a *Mindhalálíg* narrációs döntéseinek tükrében tartom különösen relevánsnak. Mindkét alkotás olyan érzékeny történelmi traumát jelenít meg, amelyet nem lehet, vagy nem is érdemes pusztán archív eszközökkel rekonstruálni. Ugyanakkor míg a *Silence*-ben a narrátor, Tana Ross saját hangján, ötven év távlatából meséli el gyermekkori élményeit, addig a *Mindhalálíg*ban éppen a túlélő hangjának részleges vagy módosított használata válik kulcsfontosságúvá. A két alkotás tehát eltérő módon viszonyul a hang és kép viszonyához, mégis közös bennük az a szándék, hogy az archívum és az animáció, a hiteles hang és a stilizált látvány közös mezsgyéjén hozzanak létre egy olyan narratív teret, amelyben a múlt megközelíthetővé, átélhetővé válik.

Orly Jadin és Sylvie Bringas *Silence* című animációs rövidfilmjének főszereplője, Tana Ross és nagyanyja, miután a terezini és auschwitzi koncentrációs tábor poklát túlélve 1945-ben Svédországba menekültek, onnantól egyáltalán nem beszéltek a történekről egészen 1995-ig. Ekkor Ross egy barátjával részt vett egy kiállítás létrehozásában, ahol számos olyan rajzot állítottak ki, amelyet a terezini gettóba zárt gyerekek készítettek. Tana ezen képek hatására törte meg a hosszú csendet, mert úgy érezte, meg kell próbálnia beszélnie azok helyett, akiknek már nincs többé hangjuk. Az elhatározásából született a *Túl a csenden – Koncert túlélőre és egy csellóra* (*Through the Silence – Concert for Cello and Survivor*) című élő performansz, melyet Ross írt és adott elő szóban, a hangszeren pedig barátnője, Noa Ain kísérte.⁵¹ Miután előadták a darabot, egyre-másra érkeztek a felkérések az újabb előadásokra, holott ők csak egyetlen alkalomra készültek. A dilemma feloldását végül a rendező, Orly Jadin hozta el, akit Ross keresett meg, és a *Silence* a filmes reprezentáció eredménye lett.⁵²

⁵¹ Noa Ain: *Through the Silence – Concert for Cello and Survivor*. In: *Silence*, 1998. Swedish Film Database. Elérhető: <https://www.svenskfilmdatabas.se/en/item/?type=music&itemid=547467> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

⁵² Jessica Copley: *Modes of Representing the Holocaust: a Discussion of the Use of Animation in Art Spiegelman's Maus and Orly Jadin and Sylvie Bringas's Silence*. *Opticon* 1826 (UCL Student Journal), 9. évf., 1. sz. (autumn 2010). doi: 10.5334/opt.091003. Elérhető: <https://student-journals.ucl.ac.uk/opticon/article/938/galley/874/view/> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

A kapcsolat a beszélő és a képek között összetett, mondhatni asszociatív, hiszen két jól elkülöníthető animációs stílust ötvöznek kis mennyiségű archív felvétellel, hogy elmeséeljék Tana Ross, a terezini gettó túlélőjének történetét. Többnyire a tiszta rajzanimációs technika dominál, ám (főleg a film legelején) archív képeket és videókat is látunk a harmincas évek Németországaról, amíg a narrátor, a holokauszt túlélő Tana Ross beszél, aki ötven év távlatából meséli el oral historyban a gyermekként megélt emlékeit. A manipuláció nélküli archív használat addig tart, míg Ross magáról és anyjáról készült fényképe meg nem jelenik, és a képen szereplő anya és lánya fizikai szétesése át is vezeti a nézőt az animációs folytatásba, mialatt Ross az elválásukról beszél. Ám az addig látott és hallott „bizonyító kezdés”, azaz Ross bemutatkozása, párosulva a konkrét archív felvételekkel, hitelesíti a bemutatandó eseményeket annyira, hogy attól kezdve elfogadjuk a paradox helyzetet: amit látunk, az kitaláció, amit viszont hallunk, az éppen a látottak hitelesítése.

Erre a jelenségre Paul Ward teoretikus is rámutat (egyúttal kiegészítve a fentebb említett Rozenkrantz-állítást) azzal, hogy szerinte az animációs dokumentumfilmek „*egyfajta paradox helyzetbe hozzák a nézőket – akik tudják, hogy amit látnak, az teljes kitaláció, míg amit hallanak, az egy valódi rögzített interakció*”.⁵³ Mit bizonyít akkor a hangfelvétel? Az elmesélt történetet, vagy hogy a történetet elmesélték? Az animációs történelmi dokumentumfilm alkotója tehát nem tudja magát a megtörtént valóságot sem hangban, sem vizuálisan megmutatni, hanem úgy válik a múltbéli események megjelenítőjévé, hogy azokat a belső világán szűri át, így a valóságot teljesen egyedi fénytörésben engedi láttatni. Ilyen értelemben az animáció jelenléte a dokumentumfilmben ellentmondásnak tűnhet, hiszen a dokumentumfilm definíciói pont azt határolják be, hogy az alkotók miképpen viszonyulnak a valóság ábrázolásához, míg az animáció fiktív világ- és karakterépítés, azaz egyfajta „*Világalkotó potenciál*” Varga Zoltán szavaival.⁵⁴

Ezt az ellentmondást békíti ki Orosz Anna Ida, aki szerint a gyakorlati filmkészítés lebontja a határokat a dokumentumfilm és animáció elméleti szembenállásával kapcsolatban, hiszen amíg az

⁵³ Paul Ward: *Animated Documentary*. In: *Viewer Engagement, Emotion, and Memory in Documentary Cinema*, (ford. Mózes Gergely) szerk. Paul Ward, ib. *Short Cuts* sorozat, Routledge/Taylor & Francis, 2006. 96. Elérhető: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780203731253-5/animated-documentary-paul-ward> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

⁵⁴ Varga Zoltán: *A műfajiság kérdése az animációs filmben*. Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK, Filozófiatudományi Doktori Iskola – Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Program, Budapest, 2011. 33. Elérhető: <https://doktori.btk.elte.hu/phil/vargazoltan/diss.pdf> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

archív írott források, vagy élő felvételek és hangok a konkrét történelmi események direkt megidézésére szolgálnak, addig az animáció egyfajta „történelem alulnézetből”, hiszen az animált szekvenciákon keresztül a megélt, átélt személyes történelem mutatkozik meg performatív értelemben: „Az animációs technikát választó dokumentumfilmek csak úgy tudnak kommunikálni a valóságról, ha létrehoznak egy új, végső soron elképzelt világot, még ha a valóság momentumait be is építik abba.”⁵⁵ Az animáció tehát képes asszociatívan összefonódni a képet hitelesítő filmhanggal vagy narrációval, ami azt igazolja, hogy az animáció és az írott források, valamint az oral history mégis képesek szimbiózisba lépni egymással.

A *Silence* kezdő képkockáin egy korabeli német propaganda-híradó felvételei láthatóak egy utcai náci felvonulásról, mialatt Ross narrációját halljuk, amit a lelkes tömeg atmoszférája és Noa Ain csellója egyszerre kísér a *Túl a csenden*ből. Azáltal, hogy az ismeretterjesztő stílusban, megszokott módon az archív és a narráció kombinációjával találkozik először a néző, könnyebben elfogadhatóvá válik számára a bemutatott történelmi valóság, amiből aztán át lehet csúszni az ugyanúgy narrált, animált szekvenciákba. A boldog tömeg kezdeti láttatása, majd a személyes élmények animált elbeszélésének képi kontrasztja hangsúlyozza a helyzetet, hogy a tömegek rajongó támogatása hogyan vezetett a főszereplő által átélt borzalmakhoz. Így előtérbe kerül a *közös* felelősség szerepe az egyén iránt, és a néző számára kontextuális keretet biztosít, mielőtt a történet a kollektív terepről a személyes szintre lép át. Egy ponton az animáció mint személyes emlék kifejezőeszköze már az archív felvételen is megjelenik: a fekete-fehérben mutatott bolt ablakán sárga csillagot látunk, ami kiemeli a narráló személyes aspektusát, és utal az animáció szerepére, ami a szubjektív emlékezet kifejező eszköze. Az eredeti fekete-fehér propagandafelvétel így elveszti eredeti célját, és ezzel az alkotói újraértelmezéssel már a mesélő személyes emlékévé válik, jelentése bővül, és emlékeztet arra, hogy ő is egy milliónyi sorstársa közül, aki ezzel a csillaggal volt megjelölve ott és akkor. Ami eközben a hangsávban történik, az a képhez hasonlatosan szimbolikus: a tömeg üdvrivalgása közepette hallható zene „célja” nem az esztétikai élmény vagy a katarzis előidézése, hanem a főszereplő által írt szöveggel együttműködve a túlélő nézőpontját erősítve uralja a reprezentációt, és hangsúlyozza a lelkes tömegek szerepét és felelősségét.

⁵⁵ Orosz Anna Ida: *Történelem „belülnézetből”*. Vázlat a történelmi animációs dokumentum-rövidfilm emlékezet-ábrázolásának vizsgálatához, Apertúra, 2012/nyár. 2. Elérhető: <https://www.apertura.hu/2012/nyar/orosz-vazlat-tortenelmi-animacios-dokumentum-rovidfilm-emlekezet-abrazolasanak-vizsgalatahoz/> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

Az archív felvételek és az animáció teljes váltásának első momentuma jelentős, hiszen ez az a pillanat amikor a gyermek elválik édesanyjától, és a fotón látható anya és lánya kipereg a képből, hogy felfedje az immár animált kislányt, aki egy képeslap-város felett repül, bőrönddel a kezében. A bőrönd a filmben végigkíséri a szereplőt, hiszen ebben bújnak el Terezinben az örök elől, majd ugyanebbe a bőröndbe mászik vissza a háború után a svédországi lakásban, ahol már felnőttként hozzáteszi: „*Húsz éves vagyok és még mindig láthatatlan. Még mindig az elrejtőzésben a legjobb.*”⁵⁶ Így válik a bőrönd a trauma jelképévé, metaforává a túlélő számára, aki folyamatosan visszatér az elbeszélhetetlen és láthatatlan térbe. A hiány, amit nem lehet elbeszélni, pont a zárt bőrönd alakjában mutatkozik meg és válik jelenidejűvé, ahogy Ross is a film során múlt időben beszél, és csak az utolsó mondattal tér meg a jelen időbe: „*Ötven év után mondom el ezt a történetet*”.⁵⁷ Mintegy konklúzióként ezzel a mondattal hitelesíti a traumáját, melyet csak animáció segítségével lehetett reprezentálni. Orly Yadin szerint a dokumentumfilm alkotó számára nagy előnye van az animáció használatának, mert „*megszűnik a klasszikus megfigyelő szerepből adódó kellemetlenség [...] az animáció egyfajta gesztus is, a tisztelet kifejezése a filmkészítőtől az alany irányába*”.⁵⁸

Az animált szekvenciákat a film két animátora, Ruth Lingford és Tim Webb két különböző stílusban valósította meg. Erőteljes fekete-fehér képkockákon a terezini tábori részek láthatóak, míg a poszt-háborús svédországi visszaemlékezés már színes, mégpedig erősen inspirált az Auschwitzban elhunyt művész, Charlotte Salomon megtalált naplójabeli⁵⁹ rajzok által.⁶⁰ Lingford magyarázatában a fekete-fehér/színes oppozíció lényege, hogy kontrasztba állítsa a háborús (élet színek nélkül) és a háború utáni jeleneteket. Ez a stílusváltás nem csak egyszerű metafora, ami a traumát hangsúlyozza, amikor a jelenből hirtelen flaschback formájában visszakerülünk a múltba: amikor a vonat Svédországba viszi Ross-t és a nagymamáját, a robogó szerelvények hirtelen fekete-fehér

⁵⁶ *Silence* (Orly Jadin–Sylvie Bringas, 1998) 7:20-tól saját fordítás

⁵⁷ *Silence* (Orly Jadin–Sylvie Bringas, 1998) 8:30-tól saját fordítás

⁵⁸ Toby Haggith – Joanna Newman (szerk.): *The Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933.* (ford.: Mózes Gergely) London–New York, Wallflower Press, 2005. 168. Elérhető: <https://archive.org/details/holocaustmovingi0000unse/page/168> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

⁵⁹ Charlotte Salomon: *From Life? Or Theater?* (kísérőpanel a *Leben? or Theater?* című gouache-sorozathoz). *Arthur.io*, –. Elérhető: <https://arthur.io/art/charlotte-salomon/from-life-or-theater-2> [Letöltés dátuma: 2025.06.09.]

⁶⁰ Haggith – Newman i.m. 173.

marhavagonokká, az ajtót nyitó kalauz pedig a tábor egyik őrévé változik, igaz csak villanásnyi időre.⁶¹ A két stílus kontrasztja tehát folyamatosan jelen van, egyfajta képi diszharmoniót teremtve: a durva fekete-fehér, egyszerű vonalak jelentik a koncentrációs táborok megfoghatatlan világának ábrázolását, szemben az úgynevezett történelmi valósággal. Pedig a táborral kapcsolatos traumák pont így válnak valóságossá, az asszociációk folyamatos, visszatérő felvillanásaival. Ez lehetővé teszi a film számára, hogy a koncentrációs táborokat megfoghatatlan ürességként reprezentálja, de az üresség egyben a megélt valóság is, amely folyamatosan visszatér, hogy megragadjon valamit a jelennel kapcsolatban.



„Fekete-fehér képkockákon a terezini tábori részek láthatóak, míg a poszt-háborús svédországi visszaemlékezés már színes” – részletek a *Silence*-ből (11-12. kép)

Ahogy a fejezet elején említettem, a *Silence*-ben Tana Ross harminc év távlatából narrálja az eseményeket, ám hangja kifejezetten fiatalos, jól illik a gyerkkorában játszó animációs szekvenciákhoz. A *Mindhalál*igban Baranski Tibor hangja esetében azonban már más érzetünk lehet nézőként, mégpedig a fiatal Baranski jelenetei és az oral historyban szereplő idős hang disszonanciája miatt. Baranski a film során mindössze kétszer szólal meg eredeti, szinkronizálatlan hangján, s mindkét alkalommal a cselekmény végén. Először otthonában, a buffalói konyhában jelenik meg, ahol közvetlenül a kamerának beszél félelemnélküliségéről, másodsor pedig az 1986-os interjúból hallható egy részlet, amelyben a keresztény vakmerőség mibenlétéről beszél, egy metróban zajló hipotetikus verekedés kapcsán. Ezek a pillanatok már nem módosítanak jelentősen a nézői konstrukción, hiszen

⁶¹ Haggith – Newman i.m. 173.

addigra a közönség hosszú perceken keresztül egy másik – fiatalabb, narrátorként megszólaló – Baranski-figurát ismer meg.

E dramaturgiai döntés mögött egyszerre álltak technikai és alkotói megfontolások. Egyrészt az eredeti interjú technikai minősége (torz hang, dinamikátlan, sokszor zavaros szerkezetű beszéd) nem tette lehetővé az anyag közvetlen használatát – sem restaurálás, sem részletezés szempontjából. Másrészt már a film elején világossá válna a néző számára, hogy az elbeszélő túlélte a történetet, ez pedig a dramaturgia szempontjából csökkenti az elbeszélés érzelmi feszültségét. Ráadásul az idős hang és a fiatal, 1940-es évekbeli mozgóképeket idéző rekonstruált figura közötti disszonancia zavaróan elidegenítő hatást keltett volna, különösen egy olyan filmben, amely a nézői beleélést, az érzelmi azonosulást is célozza. Ebben a kontextusban tehát a hangvizualitás időbeli inkongruenciája nem esztétikai elv, hanem esztétikai akadály lett volna.

A döntés mögött ugyanakkor rejtetten meghúzódott egy hallgatólagos befogadói elvárásrendszer is: ha egy fiatal szereplőt látunk, akkor a néző (főként dokumentumfilm kontextusban) egy hozzá korban és hangszínben is illeszkedő megszólalót vár. Ennek az elvárásnak tudatos megszegése – például az idős hang használata egy fiatal figurához – lehetséges, de más esztétikai paradigmába tartozik: ilyen például az elidegenítő, reflexív dokumentumfilm, ahol az anakronizmus szándékos, és a valóság reprezentációjának kérdéseességre hívja fel a figyelmet. A *Mindhalálig* esetében tehát a cél nem az volt, hogy reflexív módon tematizáljam a rekonstrukció mesterségességét, hanem inkább az, hogy egy átélhető és követhető narratíván keresztül juttassam el a történetet a nézőhöz.

II.5 Poszt-traumatikus emlékezet a *Még emlékszem*ben

A *Mindhalálig* utómunkájában az eredeti oral history-hang felhasználása szavankénti vágással történt, ami rendkívül idő- és erőforrásigényes feladat. Ez a fajta montázstechnika kiválóan működik egy-egy szimbolikus vagy erősen asszociatív jelenetben, de egészestés narrációként alkalmazva egészen más jellegű filmet eredményezett volna. A hang és kép kapcsolatának ilyesfajta, kevésbé asszociatív, inkább direkt bemutatató jellegű iránya a domináns Chilton Flóra *Még emlékszem*⁶² című animációs dokumentumfilmjében, amit filmünk egyik előképének is tartok a hang- és képkezelés logikája miatt.

⁶² *Még emlékszem* (Chilton Flóra, 2021)

Chilton Flóra filmjében a mai, valós Budapest létező épületeit és utcáit látjuk, amelyeken mintegy szellemalakokként vannak jelen a múlt szereplői, finom vonalrajzokkal életre keltve, a mai városba „visszarajzolva”. A *Még emlékszemben* a holokauszt túlélők az oral history műfajában mesélik el élményeiket, miközben a háttér *igazi*, a cselekmény rajzolt, vagyis „elemelt”, ugyanakkor a hang, a szereplők elbeszélése az egykori eseményekről erős hitelesítő eszköz marad. Chilton filmje a *Shoah*-hoz hasonlóan a túlélők tanúságtételéről szól, a rajzok pedig pontosan követik a tanúk által elmondottakat, tehát az élősereplők nélküli életképek megtörtént eseményekhez és azok túlélőikhez kapcsolódnak. A helyszínekre animált karakterek, történések minimalista, asszociatív játékként működnek a filmben, mégis érzékletesen közvetítik a személyes történelmi traumát. Az emlékek erősek, narrációt sem igényelnek, a kép és hang egységéből létrehozott történetek homogén, gördülékeny, jól követhető tartalmi egységet alkotnak.

A filmben a nyilasok eljönnek a majdani zsidó áldozatokért és tömegsírokat ásatnak velük, mindezt a rendező a mai budapesti környezetre vetíti, szó szerint láttatva a rémtetteket. Az animált rajzok finom távolságtartását korunktól azonban biztosítják a „háttérül” szolgáló kortárs városhelyszínek és a mai élet jelegzetes mozzanatai, szereplői, pl. a telefonját nyomkodó fiatal lány alakja. Chilton filmjében nincs szükség képi archívra, a hitelességet kizárólag a túlélők saját hangja szolgáltatja, s a cél a filmben sem a holokauszt túlélő szereplők állításainak direkt igazolása, hanem személyes történetük továbbadása privát emlékeik felidézésével. Éppen a megjelenítés egyéni eszközei teszik a filmet rendkívül személyessé: a közönség minden egyes tagja megszólítottnak, érintettnek érezheti magát. Nincsenek arcok – a történetek akár velünk is, családtagjainkkal is történhetek volna, s a mai környezet arra is utal, hogy szerencsétlen történelmi szituációban hasonló események bármikor megtörténhetnek. Így a koncepció figyelmeztetés is a mai nézők számára. Chilton Flóra „történelemórája” merőben különbözik a történelemkönyvek objektív pozíciójától, épít a néző empátiájára, képzeletére, a filmszerűség lehetőségeit messzemenően kiaknázza, teret hagy az asszociáció számára az illusztráció és az elhangzottak közt, s arra, hogy a konkrét történeteket a néző kiegészítse előzetes, a korszakról már meglevő információval. Munkát ad a „célcsoportnak”, s a munka révén az élmény maradandó nyomot hagy.



„...a túlélők tanúságtételéről szól” – részlet a *Még emlékszem*ből. (13. kép)

A hiányzó arcok sora pedig maga a történet, s az egyénileg elszenvedett tapasztalat, a személyes tragédia közös sorsunkká válik. A személyesből a kollektív emlékezetbe való utat „poszttraumatikus diskurzus” során járjuk be, ami Joshua Hirsch teoretikus szerint *„egy olyan diszkurzív teret és nyelvet biztosít, amellyel elkezdhető az átélt reprezentációs kudarc megjelenítése, és amely ezt felhasználva lehetőséget teremt egy kollektív válasz felé való elmozdulásra”*.⁶³

A *Még emlékszem*ben hatásos vizuális kontraszt alakul ki a múltbeli animált események és a jelenkori élőszereplős környezet párhuzamba állításával. Erre kiváló példa, amikor az azonos helyszínen elhaladó, telefonozó vagy kerékpározó mai városlakók alakja találkozik a szemünk előtt meglevő rajzokkal, így az animáció és a realitás egymásra vetülése érzékletessé teszi az idő rétegzettségét. Chilton nem ábrázolja konkrét módon a borzalmakat sem animációval, sem archív felvételekkel, marad az asszociáció, a felidézés. A Dohány utcai gettó falai vonalrajzokban tűnnek elénk, így mintha egy láthatatlan kéz tervezné, emelkedik a jelenkori Dohány utca elé, miközben autók és emberek haladnak el előtte. Az üzenet egyszerű és letisztult formában tárul elénk: ami megtörtént, bármikor újra megtörténhet. A *Még emlékszem* asszociációs megoldásai jelentős hatással voltak a *Mindhalál*ig formanyelvi döntéseire is. A hiteles hangfelvételek és a képi megjelenítés közötti tudatos távolság, a

⁶³ Joshua Hirsch: *Trauma and the Visual Arts*. szerk. E. Ann Kaplan – Ban Wang, Hong Kong: HKU Press, 2014, 18. Elérhető: <https://archive.org/details/holocaustmovingi0000unse/page/168> [Letöltés: 2025.06.10.]

személyes emlékezet és a kollektív történelem közötti feszültség, valamint a múlt vizuális megidézésének dilemmái végigkísérték a film utómunkáját. A cél nem a sokkolás vagy a közvetlen bizonyítás volt, hanem annak a személyes útnak a bemutatása, amelyen keresztül Baranski és a páter tettei értelmezhetővé válnak a mai néző számára is – emlékezetként, figyelmeztetésként és emberi cselekedetként.

II.6 Élőszereplők és az animáció lehetőségei a *Wartime Portraits*-ben és *A 26-os számú holttest*-ben

Az animációs és grafikus eljárással épített terek használatára és az élőszereplős dramatizálásra is az egyik leglátványosabb kortárs példa, ami a *Mindhalálíg* animációs megoldásait inspirálta, Tomasz Matuszczak és Rafał Skalski lengyel dokumentumsorozata a *Wartime Portraits*,⁶⁴ ahol az animációs technikát a díszlet- és helyszínalakításra alkalmazták, miközben a második világháborús ellenállókat és antifasiszta harcosokat élőszereplős formában, játékfilmes betétekben láthatjuk. Az animáció jelenléte nem csak stílusában fő alkotóeleme a fikciós betéteknek, de pótolja az ugyancsak hiányzó archív felvételeket. A sorozat öt, részenként negyvenöt perces epizódja öt ismert és kevésbé ismert ellenálló, Jan Zumbach, Bronisław Hellwig, Zdzisław Pacak-Kuźmirski, Józef Beck és Jan Gruziński sorsát meséli el – lengyel katonákét, akik különböző módon váltak ismertté a megszálló nácikkal folytatott harcuk révén. Bár a *Wartime Portraits* alapvetően dokumentumfilm-sorozat, alkotói a játékfilmes forma alkalmazásával kísérleteznek.

A másik inspirációnk az élőszereplők használatára egy hazai példa volt, Medgyesi Gabriella *A 26-os számú holttest*⁶⁵ című dokumentumfilmje, amiben a rendező tudatosan kerüli el azokat a stilisztikai csapdákat, amelyek a történelmi dokumentumfilmekben gyakran túldramatizált rekonstrukciókhoz vezethetnek. A film középpontjában Angyal György története áll, azé a filmes szakemberé, akit az 1949-es Rajk-ügy során koholt vádak alapján letartóztattak, majd később tisztázatlan körülmények között halt meg a börtönben. Bár a történet dramatizált, színészek által megformált jeleneteket is tartalmaz, Medgyesi nem hagyja, hogy ezek a játékfilmes elemek dominálják az értelmezést. Ehelyett

⁶⁴ *Wartime Portraits* (Tomasz Matuszczak és Rafał Skalski, 2014)

⁶⁵ *A 26-os számú holttest* (Medgyesi Gabriella, 2018)

fotóalapú, képregényszerű, állóképes formában jeleníti meg a fikciós részeket, amelyeket tárgyilagos narráció és dokumentarista hangvételű beszámolók ellenpontosznak.

A fotóalapú mozgás helyett a *Wartime Portraits*-ben a lengyel katonák kalandjait is a képregényszerű animáció stílusában mesélik el, ám Medgyesi filmjéhez képest a szereplők mozgása itt folyamatos. Az animátorok, Agnieszka Boryczko és Jacek Kościuszko főleg sötét tónusú grafikus képei hangulatukat tekintve is zökkenőmentesen kapcsolódnak a háborús archív felvételekhez. A szürke különböző árnyalatai és az animált szekvenciák fény-árnyék kontrasztja meggyőző stílusjegységet alkot a régi, valós fotók és filmfelvételek realista hatásával, így a film képi világa a teljes játékidő alatt koherens marad.



„A lengyel katonák kalandjait is a képregényszerű animáció stílusában mesélik el” – részlet a *Wartime Portraits*-ből
(14. kép)

Ugyan nem a dehumanizáció jegyében, de a megszálló német és szovjet katonák negatív karakterjegyeit már-már *rajzfilmes* túlzásokba eseeve hangsúlyozzák az alkotók, ami talán Spiegelman *Mausa* előtti tisztelgésnek is tekinthető, amely mű a már elemzettek alapján is látszik, a kortárs holokausztábrázolásokra erőteljesen és felszabadítóan hatott. A képregényes sztereotipizálás, ami összemossa a megszálló katonák közös „gonosz” tulajdonságait, kiemeli egyúttal a főszereplők hősiességét. Azonban amikor már szinte fikciónak éreznénk és egyfajta játékfilmes élményként élünk meg a történeteket, akkor a cselekményben mindig határvonalhoz érünk, és az alkotók jelzik, hogy itt

nem kitalált hősökről, hanem valódi, esendő emberekről van szó. Ám ezt nem a képek alatt futó kiírásokkal teszik, vagy egyéb didaktikus megoldással érik el, hanem a dramaturgiába rejtve: amikor az egyik protagonista, Zdzisław Pacak-Kuźmirski lengyel katona történetét követjük – aki az Oflag II C Woldenberg katonai német fogolytábor egyik legbátrabb szökésének szervezője volt –, nem csak úgy ismerjük meg, mint aki a bátorság szobra, hanem mint aki alapvetően örök lázadó és engedetlen katona. Vagy Jan Zumbachról, a lengyel légierő ászáról és egyben a brit légierő (Royal Air Force) legendás 303-as divízióparancsnokáról, a kitüntetett harcosról kiderül, hogy nagy nőcsábász is volt ugyanakkor... A hőseket összetett személyiségként, emberi mivoltukban megjelenítő ábrázolásra talán a legszembetűnőbb példa Bronisław Hellwig karaktere és története, aki Varsóban a német megszállás idején sofőrként működött a városban, miközben a lengyel Ellenállási Mozgalomban is részt vett. Hellwig kiemelkedő szerepet játszott a gettóban maradt köztisztviselők és az ellenállási harcosok elszállításában. Tevékenysége során Hellwig életét vesztette, s ez a tény a valódi hősök által vállalt valódi kockázat mértékét dokumentálja, szemben a „játékfilmes” illúziók boldog végével, ahol a klasszikus minta szerint a jó és a hősiség várhatóan elnyeri jutalmát...

Az alkotók nem csak Hellwig és a főszereplők hősiességet ábrázolják, hanem végig kritikus szemmel nézik szereplőik vak bátorságát és felelőtlenségét is. Az erős alkotói jelenlét és a képregényes stílusú ábrázolásmód erősíti a cselekmény szubjektív jellegét, hiszen képi és dramaturgiai aspektusból egyaránt az ő szemükkel látjuk a karaktereket, s ezáltal egyfajta személyes történelmi vízió bontakozik ki az elbeszélésekből. Paul Wells animációval és dokumentumfilmmel foglalkozó teoretikus szerint az animáció a dokumentumfilmben mindig az animátor sajátos nézőpontjának megnyilvánulása, tehát szükségszerűen szubjektív, ami pedig elfogultságot von maga után, így elkerülhetetlenül eltéríti a nézőt attól az objektív igazságtól, amelyet Wells a dokumentumfilmek elsődleges szándékának tart. Míg arra utal, hogy az animáció lehetővé teszi a szubjektív valóság bemutatását, azt a következtetést vonja le, hogy „...a személyes hangvétel hitelessége kérdésesnek tekinthető a dokumentumfilm igazságának keresése során”.⁶⁶

Azonban létezik-e egyáltalán valódi objektivitás a dokumentumfilmen belül? Jonathan Rozenkrantz rámutat, hogy ugyan van különbség egy esemény előtt elhelyezett kamera és egy esemény teljes körű

⁶⁶ Paul Wells: „*The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic*”, in: *Art and Animation*. Szerk. Paul Wells. London, Academy Group – John Wiley, 1997. 40.

rekonstrukciója között, de a tény az, hogy a kamerát valaki, valamilyen okból helyezte oda, ami önmagában beavatkozás a valóságba. Nyilvánvalóan létezik „véletlenszerű” felvétel is, azonban egy dokumentumfilmben nincs olyan felvétel, amely véletlenül került volna be. Ha az objektivitás eszméje valamilyen módon beágyazódik a fényképezési technológia automatizmusába, akkor talán arra a következtetésre juthatunk, hogy a megfigyelő kamerák készíthetik a legobjektívebb felvételeket. Miután a kamera telepítve van, nagyjából önállóan működik, várva az előtte bekövetkező rendellenességek észlelésére. Persze ebben az a paradox helyzet, hogy amennyiben a felvett alany tud róla, vagy észreveszi a procedúrát, onnantól megszűnik a valódi megfigyelés lehetősége. Maga a megfigyelő kamera pedig aligha csak úgy „ott van”, hiszen erős szándékot hordoz a létezésében: célja a rendellenességek rögzítése.⁶⁷ Rozenkrantz és Wells okfejtéséből az marad ki, hogy a dokumentumfilmek objektivitása szempontjából a filmben megszólaló harmadik (kívülálló) személy nézőpontja is ugyanolyan kérdéses, mint maga a karakter által közölt állítások. A személyes érintettségén túl azonban a gyakorlatban két szubjektív vélemény is kiegészítheti egymást az adott esemény kapcsán anélkül, hogy destruálnák egymást vagy az eseményt, ami a *Wartime Portraits* esetében is történik: a lengyel ellenállók szakértői kiegészítéseket kapnak anélkül, hogy ez saját mondandójuk szubjektív hitelességének rovására menne, holott a történészek egyetlen esetben sem lehettek jelen személyesen az elmondottak történetkor.

A 26-os számú holttest esetében is figyelemre méltó, hogy a szakértői megszólalások nem töredezik szét a dramatizált jelenetek narratív ívét, hanem finoman és organikusan illeszkednek az elbeszélésbe. A szakértők – történészek, filmesek – egy moziteremben ülve osztják meg gondolataikat, amely tér nemcsak vizuálisan, hanem jelentésrétegeiben is egyszerre utal a történelmi rekonstrukció és a filmtörténeti reflexió keretére. Ez a gesztus különösen ritka példája annak, hogy miként lehet a dokumentarista és a fikciós elemeket úgy összehangolni, hogy azok ne gyengítsék, hanem kiegészítsék egymást. A szakértői jelenetek tehát nem megszakítják a dramatizált történetfolyamot, hanem kontextust adnak hozzá, és hozzájárulnak a történelmi értelmezés mélyítéséhez anélkül, hogy megtörnék a játékfilmes betétek emocionális hatását. Persze a két film fikciós betéteinek vizuális koncepciója között alapvető különbség figyelhető meg. Míg *A 26-os számú holttest* esetében a szereplők élőszerplős jelenetekben, de stilizált, effektezett hátterek és gyakran statikus, képregényszerű kompozíciók előtt jelennek meg, addig a *Wartime Portraits* című sorozatban az

⁶⁷ Rozenkrantz i.m.

élszereplős alakításokat kifejezetten animált, grafikus hátterekkel kombinálják. Mindkét megközelítés a történelmi hitelesség és a dramatikus jelenlét egyensúlyára törekszik, vizuális eszköztáraikon keresztül fokozva a karakterek filmszerű jelenlétének hatását. A díszletszerű, absztrakt, vagy digitálisan konstruált terek ezáltal nem pusztán esztétikai választások, hanem a történelmi elbeszélés stílusbeli és értelmezési irányait is kijelölik.



„A szereplők élszereplős jelenetekben, stilizált hátterek és gyakran statikus, képregényszerű kompozíciók előtt jelennek meg –” részlet
A 26-os számú holttest című filmből (15. kép)

Az elemzett két dokumentumfilm élszereplő- és animációhasználata nem csak fontos referenciapontokat szolgáltatott a *Mindhalálig* animált betéteinek forgatásához, hanem azt is jól példázza, hogy a fikciós betétek/jelenetek is ezekkel a több szempontú hangyi és képi kiegészítésekkel lehetnek teljesebbek, s közvetíthetnek hitelesen, legyenek bármennyire performatívak is. Azonban adódik a kérdés, hogy hol húzódik a határ fikció és valóság között azokban az esetekben, amikor az alkotók kiegészítő, támogató szakértői információk nélkül, de az archív anyagok restaurálásán túl egyéb manipulációs eszközök, eljárások segítségével mesélik újra az adott történelmi eseményt?

III. AZ ARCHÍV ANYAGOK KREATÍV HASZNÁLATA A DOKUMENTUMFILMBEN

III.1 Archív és a jelentésbővülés fogalma

A *Mindhalál*ig esetében a narratíva kiegészítéseként fikciós betéteket alkalmaztunk, de emellett archív felvételeket is felhasználtunk, amelyek három kontinens három országából származnak (Izrael, Németország, Amerikai Egyesült Államok), beleértve a Nemzeti Filmarchívumban található anyagot is. Különösen jó állapotú, restaurált fotók érkeztek az 1945-ös budapesti nyilasterror áldozatainak feltárásáról is. Kiemelten fontos kérdés, miként közvetítjük, hogy kezeljük a film egészén belül az ilyen felvételeket, beleértve a képek bármilyen szintű restaurálását és módosítását. Az utómunka során, amikor az archív anyagokat feldolgoztuk a kiválasztott jelenetekhez, tudatosult bennem, hogy ezek kreatív használata egyfajta utat is kijelöl számunkra, amelyen a későbbiekben következetesen kell haladnunk a film koherenciája érdekében, hisz számtalan ötlet, lehetőség kínálkozik, de a kevesebb valószínűleg esetünkben is több...

Alkotóként a hitelesség megőrzése érdekében szem előtt kell tartanunk, hogy a néző számára egyértelmű legyen, hogy az adott történet vagy karakter bemutatása során hol végződik a valóság és hol kezdődik a fikció? Az alkotói szabadság és kreativitás jegyében alkotás közben meddig mehetünk el a „talált” anyagok felhasználásával, reanimálásával az élményszerű mozgóképes történetmondás érdekében? Ahogyan említettem, az archív fotó vagy archív mozgókép szerepe közt is van különbség, valamint ebben a fejezetben többször is használom az archív, valamint a jelentésbővülés/remedializáció kifejezést is. De pontosan mit is fednek e fogalmak? A meghatározáshoz Jaimie Baron teoretikus magyarázatát veszem alapul, aki pontosan megnevezi, mit ért az archív anyag kifejezésen: „nem csak a hivatalos archívumban őrzött, előszelektált, jóváhagyást nyert anyagok minősülnek ma már archívnek, hanem minden más felvétel is, amelyet a nézői tekintet archívként kezel – mint a jelenhez képes lezárt múlt egy szeletét.”⁶⁸ Tehát e szabadabb értelmezésben a közeli és távoli múltunkhoz tartozó talált vagy feltárt képanyagokat mind archívként azonosíthatja a

⁶⁸ Jaimie Baron: *Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. London, New York Routledge, 2014. Idézi: Trencsényi Klára: *Régmúlt történetek – Fiatal narratívák – Emlékek őrei és más filmre vitt családtörténetek*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2023. 18.

https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2023/12/Regmuilt_tortenetek_Fiatal_narrativak_TRENCSENYIK_DLA_Disszertacio.pdf

[Letöltés dátuma: 2025.06.10.]

néző, a jellege nincs hivatalos intézményekhez, azaz archívumokhoz, múzeumokhoz kötve. Roland Barthes a *The Photographic Message*-ben azt a különleges, egzisztenciális köteléket vizsgálja, amely a fényképet a tárgyhoz köti: „Gyakran mondják, hogy a festők találták fel a fényképezést [...]. Én azt mondom: nem, hanem a vegyészek voltak. Az »Ez történt akkor és ott« elnevezés ugyanis csak azon a napon és pillanatban volt lehetséges, amikor egy tudományos körülmény (az ezüsthalogének fényérzékenységének felfedezése) lehetővé tette a többféleképpen megvilágított tárgy által kibocsátott fénysugarak visszanyerését és közvetlen kinyomatását.”⁶⁹ Tehát amit mi látunk az adott fotón, azt a létezésének abban a megörökített pillanatában látjuk, amikor az a tárgy/ember térben és időben ott létezett.

Azonban nem csak a fotó, de a mozgókép is azonnal megváltozik, amint kontextualizálják. Tekintettel arra, hogy az adott archív ritkán jelenik meg önmagában a dokumentumfilmekben, gyakorlatilag mindig valamilyen fokú jelentéssel van megterhelve, amely hozzá kapcsolódik. Magyarán szólva, az adott esemény nem válik attól hamissá, hogy a felvételt az alkotó később beépíti saját narratívájába, csupán többletjelentést kap. Tehát azon kívül, hogy maga a korabeli felvétel alkotója hitelesíti az adott eseményt, később a felvételt használó filmkészítő átértelmezheti azt saját médiumában. Ez a fajta újraértelmezés Dagmar Brunow meghatározásában a remedializációt is jelenti, miszerint „*bármely médium »tartalma« mindig egy másik médium*”.⁷⁰ Tehát egy adott archív anyag bármikor szerepelhet újraértelmezve egy másik, jelenkori médiumban. Természetesen a remedializáció fogalma nem csak a dokumentumfilm és az archív anyagok területére korlátozódik, hanem minden létező médiumra kiterjedő fogalomkör, ahogyan arra Richard Grusin és Jay Bolter rámutat: az analóg filmek, fényképek vagy éppen festmények digitalizációja és újra bemutatása kiállításokon, fesztiválokon szintén e fogalomkörbe tartozik.⁷¹

⁶⁹ Roland Barthes: *The Photographic Message*, In: Stephen Heath (ed): *Image-Music-Text*, London, Fontana Press. 1970. 80. Idézi: Mózes Gergely: *A múlt reanimációja – Valóság, fikció és az archív anyagok hibriditása a dokumentumfilmekben* In: Nagy Dániel (Szerk.): *Bábel Kultúra, tudomány, művészet*, Esszencia-kötetek XIX. Bolyai Műhely Alapítvány, Budapest, 2024. 120. Elérhető: <https://bom.hu/wp-content/uploads/2024/08/Babel-Esszemcia-XIX-online.pdf> [Letöltés dátuma: 2025.06.10.]

⁷⁰ Dagmar Brunow: *Archiváló beavatkozások*. In: *Apertúra* 2023/Ősz. DOI:10.31176/apertura.2023.19.1.1. oldal: 8. Elérhető: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1827732/FULLTEXT01.pdf> [Letöltés dátuma: 2025.06.10.]

⁷¹ Jay David Bolter – Richard Grusin: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press. Idézi: Dagmar Brunow: *Archiváló beavatkozások*. In: *Apertúra* 2023/Ősz. DOI:10.31176/apertura.2023.19.1.1. oldal: 9. Elérhető: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1827732/FULLTEXT01.pdf> [Letöltés dátuma: 2025.06.10.]

Mi történik abban az esetben, amikor az alkotói törekvés – azon túl, hogy minél közelebb hozza a történelmi valóságot a nézőhöz – része a vizuális és a hang elemekkel való játék is a nézői figyelem irányítása jegyében? A *Mindhalál*igban a főcím utáni első képkocka a városmajori Jézus Szíve templom retusált, 3D hatású archív fotója az előtte sétáló járókelőkkel. E templomban Kun páter is prédikált a nyilas hatalomátvétel után, ezért jelentős helyszíne történetünknek, amely az expozícióban megjelenítve rögtön az események középpontjába vezeti a nézőt. Az atmoszférában hallható a budai utca zaja, az emberek beszélgetése, a harangszó, így nézőként máris 1944-ben vagyunk a XII. kerületi utcán, a templomba tartó emberek között. A 3D hatás kapcsán a dolgozatomban elején már említettem, hogy miképpen varázsolja térélménnyé az eredeti fotókat Kékesi Attila is a 3D-digitalizáció segítségével a *MOTALKO – Egy benzinkút krónikája* című dokumentumfilmjében, ahol több ízben látjuk a korabeli benzinkút fotóit, így szinte időutazóként kerülünk vissza az adott kor világába és hangulatába. A *MOTALKO* esetében is megfigyelhető a képen belüli lassú kameramozgás, ami a tárgyak és karakterek mozgásának illúzióját kelti, illetve térérzetet is ébreszt, holott természetesen az eredetiek statikus és „lapos” állóképek. A kamera képen belüli mozgásának dramaturgiai jelentősége is lehet, főleg ha szorosán összefügg a film hangsávjával, a képek alatti narrációval. Az archív fotókon belüli kameramozgás és a narráció találkozására filmtörténeti szempontból kihagyhatatlan, alapvető jelentőségű példa Ken Burns az amerikai polgárháborút feldolgozó *The Civil War*⁷² című dokumentumsorozata is, ami jóval több mint ismeretterjesztő televíziós produkció, minthogy a történet a minimalista bemutatás ellenére kifejezetten személyessé válik a gazdag és rendkívül igényes narráció jóvoltából, és ezt a hatást erősítik a polgárháborút átélő család beszámolóit, amelyek a művet karakterközpontúvá formálják. Burns a kilenc részes sorozatban több ezer archív polgárháborús fotón, festményen és újságkivágáson belül emel ki részleteket finoman zoomolva és mozogva, követve a hangsávban hallott narrációt. Manapság a képeken belüli kameramozgást imitáló ráközelítések a digitalizációnak köszönhetően ott vannak a legtöbb amatőr, okostelefonos képfeldolgozó vágóprogramban, azonban a szoftverek világában először Ken Burns-effektus néven jelent meg 2003-ban, és azóta is része az Apple iMovie és iPhoto programjainak. Ennek működési elve Ingrid Hölzl összefoglalásában „*az analóg fotótechnika digitálisan megmozgatva*”, vagyis az állóképek mozgatása rostrum kamera segítségével.⁷³ Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy a fényképet, ami egy

⁷² *The Civil War* (Ken Burns, 1999)

⁷³ Ingrid Hölzl: *Moving Stills: Images That Are No Longer Immobile. Photographies* 3. évf. (2011), 106. Elérhető: https://www.academia.edu/404371/Moving_Stills_Images_That_Are_No_Longer_Immobile [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

mozgatható asztalon fekszik, az asztallal együtt elhúzzák a kamera előtt, miközben maga a kamera ráközelít a kép egy adott részletére, és így egyfajta zoom és mozgás jön létre egyszerre, mindez a hangszínen hallott narráció értelméhez igazítva, így teljesítve ki a komplett dramaturgiai filmélményt. A Ken Burns-effektus manapság már technikai értelemben nem jelent radikálisan új megjelenési módot az archív fényképek attraktív megjelenítésekor. A módszer hamar elterjedt a televíziós ismeretterjesztő filmekben és a történelmi dokumentumfilmekben, egyike lett az archív fotókat lassú kameramozgással bemutató filmkészítői hagyomány digitális változatának.

III.2 Élő archívum: *Budapest születése* és a digitális emlékezet

Míg a *The Civil War*, vagy a *MOTALKO* és a *Mindhalálíg* esetében az állóképekre alkalmazott 3D hatás az archív fotókon szereplő karakterek mozgására már nem terjed ki, Kondacs András *Budapest születése*⁷⁴ című image-dokumentumfilmjében a 3D hatáson túl mesterséges intelligencia segítségével a korabeli budapesti utcákon sétáló városlakókat is életre kelti. Kondacs Budapest százötvenedik születésnapja alkalmából nem csupán digitálisan restaurálta a Fortepan gyűjtemény több száz fényképét, hanem a 3D hatáson túlmenően mesterséges intelligencia segítségével mozgásba hozta az egykori városlakókat is életet lehelve olyan alakokba és arcokba, amelyek addig csupán merev portrékként éltek a kollektív emlékezetben. A képi világ egyszerre idézi fel a Ken Burns-féle „pan-and-scan” technikát, illetve a Kékesi Attila által a *MOTALKO*-ban alkalmazott 3D-s archív-mozgásokat. Ugyanakkor Kondacs túllép ezen, hiszen a képek mélységébe avatkozva és az arcokba mozgást csempészve nemcsak a térélményt fokozza, hanem egyfajta antropomorf illúziót is kelt: mintha a város nemcsak tereiben, hanem lakóiban is újraéledne. Ez a módszer különösen érdekes viszonyban áll a *Mindhalálíg* című filmben alkalmazott rekonstrukciós és dramatizált technikákkal, hiszen míg ott a színészi újrajátszás és narráció hozta közelebb a nézőt a főszereplő emlékeihez, addig Kondacs a mesterséges mozgással, az élővé tett archívummal éri el ugyanezt a hatást.

⁷⁴ *Budapest születése* (Kondacs András, 2023)



„image-film és a dokumentumfilm határvonalán egyensúlyoz” – részlet a *Budapest születése* című filmből (16. kép)

Műfaji értelemben az alkotás az image-film és a dokumentumfilm határvonalán egyensúlyoz, hiszen Kondacs az Animatiqva Stúdióval készítette el a filmet, ami alapvetően reklám és image-filmek gyártásával foglalkozik.⁷⁵ A stúdió szellemisége a filmen át is érezhető, azonban eladni semmit nem akar, és a Nyáry Krisztián által írt szövegkönyv, valamint Deák Kristóf narratív rendezése személyes élménnyé varázsolja a cselekményt. A narráció Hámori Gabriella előadásában nem ismeretterjesztő hangnemben szól, inkább krónikásként vezeti a nézőt, így egyfajta lírai jelenlétté válik a múltba tekintés, lineárisan haladva a békebeli Budapest midnennapjaitól az első bombák lehullásáig, százötven évet felölelve.

A mesterséges intelligenciával életre keltett archív fotók ugyanakkor etikai kérdéseket is felvetnek. Kérdés, hogy a rekonstrukció e típusa meddig tekinthető hiteles dokumentálásnak, és mikortól válik fikcióvá. A *Mindhalálíg* esetében a fikciós részek nyíltan elkülönülnek az archív részekről, míg Kondacs filmjében az archív valóság és a technológiai beavatkozás szinte teljesen összeolvad. Mégis, e feszültség nem gyengíti, hanem éppen erősíti az alkotás hatását. Az, hogy egy több mint százéves kép hirtelen megmozdul, nem pusztán technikai bravúr, hanem emlékezeti gesztus is: jelen időbe emelni a múltat, arcot adni azoknak, akikről már semmit sem tudunk, csak hogy valaha ők is Budapest utcáit járták... Ezzel a film nemcsak újraértelmezi az archívum fogalmát, hanem kérdéseket is feltesz a jövő dokumentumfilmjének lehetőségeiről. Kondacs alkotása érzékenyen egyensúlyoz ezen a mezsgyén: nem

⁷⁵ paloma: *Budapest Születése: Egy művészeti és történelmi kaland az Animatiqva stúdiótól*. Animatiqva blog, 2023. november 19. Elérhető: <https://animatiqva.com/hu/budapest-szuletese-premier-tortenelmi-utazas-galeria/> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

csupán „mutatványként” használja az AI-alapú animációt, hanem narratív és emlékezeti funkcióval is ellátja azt.

Mégis ebből adódik a kérdés, mikor válik ez a technika annyira lenyűgözővé, hogy háttérbe szorítja a tartalmat? Ha a néző hozzászokik ahhoz, hogy az archív képek mozognak, „lélegeznek”, akkor hosszú távon ez elvárássá válik, az állókép a jövő dokumentumfilmjeiben talán már nem is lesz elég, ami nemcsak esztétikai, hanem történetpolitikai következményekkel is járhat. Vajon azon események vagy karakterek válnak majd *hiteles* múltunkká, amelyeket vagy akiket a technológia képes *reanimálni*? A *Budapest születése* még viszonylag ártatlan módon használja az AI-t, hiszen nem torzít, nem dramatizál, nem generál új arcokat, csak meglévőket mozdit meg. Kérdés, hogy hol a határ, amit dokumentumfilmesként még nem lépünk át? Ezeket a kérdéseket és a lehetséges válaszokat ugyan kibontom és értelmezem más filmek kapcsán a dolgozat későbbi, mesterséges intelligenciával foglalkozó fejezetében, ugyanakkor fontosnak tartottam már itt, az archívumhasználat tárgyalásakor is felvetni a problémát, jelezve, hogy a technológiai és etikai kérdések szorosan összefonódnak a dokumentumfilm formai döntéseivel.

A következő fejezetben még nem az AI-alapú képgenerálás kerül előtérbe, hanem egy olyan dokumentumfilm, amely eltér a klasszikus dokumentarista hagyománytól, és asszociatív módon kapcsolja össze a történelmi archív fényképeket és a kortárs hanganyagot. Radu Jude *The Dead Nation* című filmje új utakat keres a hang és kép kapcsolatának újragondolásában, ezzel is bővítve a dokumentumfilm formanyelv lehetőségeit.

III.3 Archív fotók jelentésbővülése a *The Dead Nation*ben

A dolgozatomban eddig tárgyalt filmek esetében a hangsáv direkt vagy asszociatív, esetleg performatív módon, de erősen kapcsolódott a filmképhez. A kortárs romániai rendező, Radu Jude *The Dead Nation* című dokumentum-esszéjének a hangsávjában azonban csak kontextusában egyező, de cselekményszinten a talált képeken, fotókon mutatottaktól eltérő dolgokról mesél, tehát a stílus és a narratíva alapjaiban eltér a fentebb ismertetett klasszikus Ken Burns-féle irányvonaltól, vagy éppen a *Mindhalálig* atmoszférateremtésének koncepciójától. A képen belüli kameramozgáson túl nem egyszer varázsoltunk környezeti zajokat, ágyúlövéseket, tank- és repülőgéphangokat a háborús fotók és

mozgóképek alá. Amikor Vajna Gábor, a nyilas kormány belügyminisztere 1944. novemberi rádióbeszédét rekonstruáltuk szinkron segítségével, akkor a frissen alakult kormány csoportképén is az ő arcára közelítettünk, ami tekinthető a klasszikus történelmi tv-s iskola eljárási módjának is, asszociációs tartalom nélkül. A *The Dead Nation* fotó- és hanghasználatában azonban egyfajta kísérleti alkotói narratíva: a teljes játékidő alatt a rendező szülőföldről, Romániából származó archív fotókat látunk esszéisztikus összeállításban az 1937-től 1945-ig tartó viharos és véres időszakból. A fotók, amelyeket az ország délkeleti sarkában fekvő Slobozia városának korabeli fotóstúdiójában készítettek, egy körülbelül 8600 fényképet tartalmazó, a háború után megtalált ládából származnak. A fotográfiákat Cositcă Acsinte készítette, aki saját vállalkozásban nyitotta fotóstúdióját a kisvárosban 1930-ban „Foto Splendid Acsinte” néven.⁷⁶ A stúdió kuncsftjai leginkább a környéken élő emberek voltak, akik hétköznapi ruhájukban pózolnak, sőt, a gazdálkodók gyakran a nagyra becsült haszonállataik társaságában mutatkoznak a fotográfus lencséje előtt, a besorozottak pedig katonai egyenruhában feszítenek. A korszellem leginkább a film plakátjának is tekinthető családi fotón érzékelhető, ahol a családtagok egyike, egy kislány, Hitlert köszöntő karlendítéssel üdvözli a kép készítőjét.

Radu Jude válogatása a kincsesládányi képből felkavaró és lenyűgöző is egyben. Az üveglapon rögzült monokróm portrékon látható arcok részletgazdag tisztasága kontrasztban van a képek szélén látható roncsolódással, és a történelmi idők alatti elhasználódás egyéb nyomaival. A képeket egyenletes tempóban, a *The Civil War*hoz hasonlóan restaurálva látjuk, egymás után, mialatt hangban a narratíva gerincét, az akkor Bukarestben élő Emil Dorian nevű zsidó orvos *The Quality of Witness*⁷⁷ címen angolra fordított és a háború után kiadott naplóját halljuk (a rendező maga olvassa fel a filmben), kiegészítve korabeli rádióadásokkal, sajtóhírekkel és zenékkal. Az animációs dokumentumfilmekben megszokott módon – a Forgács Péter-féle kísérletekben is láthatóan⁷⁸ – a performatív részek a vizualításban rejlenek, ám Jude esetében többször is a vizualitás hiánya adja a performativitást: Dorian szövegének különösen felkavaró szakaszaiban Jude olyan fényképeket mutat, amelyek már-már

⁷⁶ Eugene Reznik: „Romanian Ghosts: The Race to Save a Hauntingly Beautiful Photo Archive.” *Time*, 2014. február 4. Elérhető: <https://time.com/3398839/romanian-ghosts-the-race-to-save-a-hauntingly-beautiful-photo-archive/> [Letöltés dátuma: 2025.06.12.]

⁷⁷ Emil Dorian – Marguerite Dorian (szerk.): *The Quality of Witness: A Romanian Diary, 1937–1944*. Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1982. Elérhető: <https://archive.org/details/qualityofwitness00dori> [Letöltés dátuma: 2025.06.12.]

⁷⁸ Utalok itt példaként *A dunai exodus* valamint *Az örvény* című filmekre.

absztrakcióvá roncsolódtak, amikor pedig a zsidó emberek elgázosításáról beszél, képek helyett a szakadatlan feketeség közjátékát láthatjuk.



„...a családtagok egyike, egy kislány, Hitlert köszöntő karlendítéssel üdvözlí a kép készítőjét” – részlet a *The Dead Nation*ből

(17. kép)

A zsidó orvos néhol hátborzongató narrációját a korabeli rádióadások, propagandaszövegek és zsebongó hazafias himnuszok egészítik ki, vagy éppen ellenpontosítják, miközben a narratívában Románia folyamatosan csúszik bele a náciizmus szakadékába. A hangban ismeretett borzalmak legtöbbször a napló tartalmából ered, és végig erős kontrasztban áll azzal, amit a kisvárosban készült családi képeken, portrékon látunk, ahogy a látvány a hallott propagandaszövegekkel is éles ellentétet mutat. Ahogyan a film halad előre, Dorian naplója egyre több szörnyűségről számol be, kezdve a zsidók kizsárolásától szakmáikból, iskoláikból és végül otthonaikból, a hírhedt sárga csillag felkerülésétől a valóságos utcai erőszakig: az embereket benzinvásra kényszerítették, keresztet vágtek a hátukba, miközben nyelvüket is kivágták. A „békebeli” képek a hallottakkal párhuzamosan futnak, ugyanabba az évbe és évszakba helyeznek bennünket, amelyben a szörnyűségek zajlanak, a film mégsem válik egyetlen ponton sem hatásvadásszá. A borzalmakat nem látjuk, „csak” halljuk, így pedig azok még ijesztőbbnek, még valóságosabbnak hatnak.

A legfelkavaróbb talán, amikor Dorian kötelezőként említi a „római tisztelgés” bevezetését, és bizony a fotókon hirtelen kitért karral látunk férfiakat, nőket és gyerekeket, akik többnyire jókedvűek – hétköznapi vidéki emberek, akik egy fénykép luxusával kényeztetik magukat – és szinte mindegyikük egyenesen a fényképezőgépbe néz. Így kapcsolódik össze a tekintetünk az övékével, hosszú évtizedekkel később. Ez a kontaktus különös, kényelmetlen érzést vált ki a nézőből, hiszen az ártatlan képek szereplői büszkén húzzák ki magukat egyenruhájukban és öntudatosan tisztelegnek, magabiztosan hirdetik tulajdonukat szeretett teheneikkel, vagy bundában nagyozolnak a műterem festett havas háttére előtt, miközben zsidó szomszédaikat az akkori rendszer – talán éppen közreműködésükkel – pusztító könyörtelenséggel üldözi a díszleteken túli világban.

Néha üdítően komikus képek is felbukkannak: karcsú nő balett-pózban tart fiatal fiút fordított alapállásban, egy csapat fiatal férfi hamis fehér álszakállt visel... A képek szinte minden esetben önmagukban is elképesztőek, s amikor Dorian naplójának adott részlete túl komoly, vagy túlságosan megrázó ahhoz, hogy ironikus kontraszt alakulhasson ki hang és kép között, Jude olyan fotókat is használ, amelyek sérüléseik következtében artistikus absztrakcióvá válnak, a néző figyelmét a szavakra és az általuk közvetített borzalmakra koncentrálnak. A teljes film az adott történelmi kor többdimenziós pillanatképe: a hangsáv szinte végig intenzíven költői ambivalenciában működik együtt a talált archív fotókkal, olyan módon rendezve őket, hogy a néző szemében többféle értelmezést nyerhessenek.

A *The Dead Nation* korszakalkotó példája az egyedi alkotói látásmódnak és az archív anyagok kreatív feldolgozásának, valamint a kísérleti történetmesélésnek. Jude nem von le nagy, meghatározó következtetéseket, nem utal olyan erősen ok és okozatra, ahogyan Ken Burns teszi a *The Civil War*-ban, és nincs végső felvonása, vagy játékfilmes áthallása sem alkotásának. Az utolsó képen havas tájat látunk, ami a fotó készítője számára annyit jelentett, amit a kép láttat, a narrációban azonban a háborús bűnösök kivégzését halljuk, így a táj fotójának értelmezése számunkra már szimbolikus: a vég, és az azt követő üresség. Ugyanakkor a tél látványa a közelítő tavaszt is ígéri, a megújulást, a feloldozás reményét közös múltunk bűnei alól...

III.4 Kolorizálás a dokumentumfilmben: fikció vagy valóságközelítés?

A *The Dead Nation* ládában talált fotóit a filmhez restaurálták ugyan, de a képek színezése nem volt az alkotói koncepció része. Azonban az archívok restaurációja, ha minimálisan is, de módosíthatja az eredeti fotó vagy mozgóképek színeit. Maga a kolorizáció azonban összetett folyamat, nem mindegy, hogy a jelenben felvett képeket színezzük át a forgatás után, vagy pedig száz évvel később nyúlunk az archív felvételekhez ugyanezen célból. E tekintetben nemcsak a játékfilmes, de a dokumentumfilmes rendezők is arra törekednek, hogy saját stílusukat és gondolataikat közvetítsék alkotásaikban, akár az utómunkát vagy a felvételek színezését tekintve. Ez azt jelenti, hogy a film színe is kezd különféle funkciókat és jelentéseket kapni. Körülbelül húsz évvel a harmincas évek hollywoodi színrobbanása, valamint tíz évvel a második világháború után, a *Sötétség és köd*ben Resnais a fekete-fehér archív felvételeket kontrasztba állítja és párhuzamosan használja fel a színes felvételekkel. Utóbbi megjelenítés funkcióját tekintve a korabeli jelent képviseli, tehát amit színesben látunk, azok a felvételek tíz évvel a koncentrációs táborok felszabadítása után készültek. A felvételeken Auschwitz és Majdanek a szövetségesek által felszabadított jelenlegi, mintegy vihar utáni, elhagyatott területeit látjuk, miközben a hangsávban a táborokban élő fogvatartottak életéről hallunk kommentárt. A kegyetlen múlt felidézésére a koncentrációs táborok háború alatti hétköznapijairól fekete-fehér német propagandafelvételeket látunk, valamint a majdani áldozatok megérkezését és vonatról való leszállásának mozgóképes dokumentációit, ugyancsak színek nélkül. Resnais tudatosan, a színek segítségével fejez ki érzelmeket. Le Chao tanulmányában rámutat, hogy mindössze tíz évvel a *Sötétség és köd* után, 1967-ben a nyugat-európai és amerikai filmszakma a fekete-fehér filmgyártást a filmipar történetének legalacsonyabb szintjére csökkentette, és három éven belül a fekete-fehér film olyannyira kuriózzummá vált, hogy csak a legkritkább esetekben használták dokumentumfilmekben.⁷⁹ Ezt egészíti ki a Brown University professzora, Carolyn Kane, aki szerint a színek révén a kép a mindennapi és a látványos határvonalán egyensúlyoz, ami a háború utáni amerikai élet lényegét tükrözi. Minél telítettebb és hiperreálisabb volt az árnyalat, annál pontosabban és hitelesebben tükrözte a háború utáni amerikai életet, ahogyan azt ténylegesen élték. Kane szerint forradalmiak voltak a legkorábbi számítógép által generált színek – a hatalmas, háború után készült

⁷⁹ Le Chao: *Color in the documentary film: from black and white to color documentary film*. [academia.edu](https://www.academia.edu/85384979/Color_in_the_documentary_film_from_black_and_white_to_color_documentary_film) 2019. 1. Elérhető: https://www.academia.edu/85384979/Color_in_the_documentary_film_from_black_and_white_to_color_documentary_film [Letöltés dátuma: 2025.06.15.]

számítógépekkel létrehozott első „computer art” példák annyira lenyűgözőek voltak, hogy a festőművészek és a filmesek is pszichedelikusnak, sőt forradalminak tekintették azokat, előrevetítve az emberek és gépek számára egy jobb jövőt.⁸⁰

A nyolcvanas évektől kezdve a filmipar világszinten digitalizálódni kezdett, manapság pedig a szín státusza a filmben szinte teljesen nélkülözhetetlenné vált. A digitalizáció, azon belül is főként a digitális utómunka folyamatos változása kapcsán merülhet fel a kérdés, hogy mennyire marad hiteles maga a dokumentumfilm, ha a korabeli archív felvételek átdolgozásra kerülnek bizonyos alkotói koncepciók szerint, nem csak vizuális, de hangjában is. Amennyiben csak a kortárs dokumentumfilmeket tekintjük, akkor olyan populáris példákon át nyilvánul meg ez a jelenség, mint Peter Jackson két, témáját tekintve különböző dokumentumfilmje és sorozata, a *They Shall Not Grow Old*⁸¹ (2018) vagy a *The Beatles: Get back*⁸² (2021), illetve maradványként az európai szinten, a polgárháborús tematikában készült Francesc Escribano és Luis Carrizo *España en dos trincheras. La Guerra Civil en color*⁸³ (2016) és a második világháborús kontextusú *Auschwitz Untold: In Color*⁸⁴ (2021), valamint Jan Komasa *Varsói felkelése*⁸⁵ (2014). Ezek megtekintése közben gyakran érezhetjük magunkat akár játékfilmben is, így kérdéses, hogy a valóságközelítő koncepció nem éppen a fikció felé viszi-e a nézői tekintetet?

Simor Kamilla kolorizált dokumentumfilmekről szóló tanulmányában kifejti, hogy ez a fajta valóságközelítés valójában inkább illúzió: az alapvetően fekete-fehér archív felvételek kiszínezése révén a mai néző sokkal könnyebben tud azonosulni az akár száz évvel ezelőtti képen szereplő karakterekkel is, mintha a színezett kép mellett az akkori emberi tapasztalatok is átélhetővé válnának: „A múltban való elmerülés azt feltételezi, hogy van egyfajta kölcsönösség közöttünk és a látvány között

⁸⁰ Carolyn L. Kane: *Chromatic Algorithms: Synthetic Color, Computer Art, and Aesthetics after Code*. Chicago–London, University of Chicago Press, 2014. 328. Elérhető: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/C/bo14526320.html> [Letöltés dátuma: 2025.06.15.]

⁸¹ *They Shall Not Grow Old* (Peter Jackson, 2014)

⁸² *The Beatles: Get back* (Peter Jackson, 2021)

⁸³ *España en dos trincheras. La Guerra Civil en color* (Francesc Escribano, Luis Carrizo, 2016)

⁸⁴ *Auschwitz Untold: In Color* (Fulwell 73, 2021)

⁸⁵ *Varsói felkelés (Powstanie Warszawskie)*, Jan Komasa, 2014)

– nézőként abban az érzékelésben merülhetünk el, amelyben a múltbeli alanyok is, azaz ugyanúgy érzékelhetjük a világot, mint ők és viszont, ők ugyanolyan módon, mint mi. Másrészt pedig, ha úgy érezzük, a múltbeli emberek és saját életünk között akadálytalan kontinuitás áll fenn, akkor magát a történelmet kérdőjelezzük meg azáltal, hogy ugyanazon időként percipiáljuk az ő múltjukat és a saját jelenünket. A színezés által radikálisan összezavarodik az időpercepciónk, ugyanis a film készítői arra tesznek kísérletet, hogy érzékelhetővé váljon az, ami érzékelhetetlen: nem azért, mert érzéki szinten lehetetlen ezt érezni, hanem azért, mert múltbeli, azaz nem közvetlenül, kontinuuus módon hozzáférhető.”⁸⁶ Simor szerint tehát a színezett film nem azért hamis, mert elhazudja a történelmi tényeket, elhallgat bizonyos eseményeket, vagy más színben tüntet fel történelmi karaktereket. A hamisságát sokkal inkább az adja, hogy figyelmen kívül hagyja a történelem töredezettségét, azaz nem vesz tudomást az események diszkontinuitásról, hanem a kolorizáció által problémamentesen elmondhatónak tartja a múltunkat.

Ezzel ellentétes véleményen van Jaimie Baron, aki szerint a színezett archívok a realitásérzést erősíthetik: „Ha színesben látom azokat a dolgokat, amelyeket korábban mindig fekete-fehérben láttam, valahogy közelebb érzem magamhoz őket, könnyebb azonosulnom a felvételeken látható emberekkel... Ha színesben nézzük a háborút, annak borzalmait vagy éppen hétköznapi jellegét, sokkal realisabb képet kaphatunk róla.”⁸⁷ Amit Baron állít, hogy a kolorizált dokumentumfilmek „közelebb hozzák” számunkra a múltat, Simor szerint sokkal inkább perceptuálisan igaz: habár bizonyos részletek valóban jobban felismerhetőbbé válnak az adott felvételeken, a távolságunkat a múltbeli eseményektől nem fogja csökkenteni, azok intellektuális megértését nem szolgálja. Tehát Simor értelmezésében egy ismeretlen múltbeli világ „közelivé”, szinte tapinthatóvá válik, ugyanakkor ez az „érezéki közelítés” nem jár szükségszerűen együtt a történelmi megértés mélyülésével, sőt, az esztétikai telítettség (például túlszínezés) *elfedheti* az akkor rögzített valódi események komplexitását. Tanulmányában példaként az *España en dos trincheras. La Guerra Civil en color* című film esetét említi, melyben megfigyelhető, hogy a kolorizáció során a képeket sokszor szándékosan túlszínezik: a spanyol zászlók vagy bizonyos tájak hangsúlyosabbá válnak, karaktereket emelnek ki a képből, a

⁸⁶ Simor Kamilla: *A múlt színei. Megjegyzések a fekete-fehér felvételek színes remedializációjáról*. *Apertúra*, 19. évf. 1. szám (2023 ősz), Elérhető: <https://www.apertura.hu/2023/osz/simor-a-mult-szinei-megjegyzesek-a-fekete-feher-felvetelek-szines-remedializaciojarol/> [Letöltés dátuma: 2025.06.15.]

⁸⁷ Jaimie Baron: *The Archive Effect – Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Routledge, 2013. Idézi: Simor i.m.

színek „festőivé” alakítják a dokumentumfilm képi világát.⁸⁸ Ebben az értelemben a színezés tehát nemcsak esztétikai döntés, hanem morális és értelmezési kérdés is: a múltbeli eseményekhez fűződő távolságunkat nem csökkenti, hanem újrendezi, és épp ezért kritikus tudatossággal kell kezelnünk a kolorizációs eljárásokat a történelmi dokumentumfilm kontextusában.

III.5 Archív fotók és felvételek jelentésváltozása a *Regina* című filmben

Amikor a *Mindhalálig* utómunkájában a leforgatott fikciós betétek mellé kiegészítésként archív felvételeket kerestünk Budapest ostromáról és „felszabadításáról”, akkor szembesültünk a ténnyel, hogy szinte kizárólag ugyanazokat a fotókat és felvételeket használhatjuk, amelyeket a témában forgó kortárs történelmi dokumentumfilmek alkotói folyamatosan használnak, használtak, hiszen nagyon kevés kép és felvétel maradt fent. A Budapest ostromáról készült archív fotók kapcsán írásában Ungváry Krisztián is megjegyzi, hogy *„Ahhoz képest, hogy a várost nem evakuálták és több ezer fényképezőgép-tulajdonos maradt az ostromgyűrűben, a harcok alatt készített felvételek száma rendkívül csekély... Ezzel a minimális képanyaggal szemben viszont a szovjet hadsereg hihetetlen alaposággal rögzítette az elfoglalt nagyváros részleteit. Erre „minőségbiztosítási okból” volt szükség: az egyes alakulatok fegyverzetük hatékonyságát vagy támadásaik eredményeit illusztrálták fényképekkel.”*⁸⁹ Ungváry azt is hozzáteszi, hogy a Budapesten tartózkodó magyar haditudósítók felvételeiből is alig maradt fenn valami, holott biztos, hogy haditudósítók is maradtak az ostromgyűrűben. Német haditudósítók pedig szintén dolgoztak Budapesten, közülük Hans Keimling és Ferdinand Fritsch felvételei ismertek 1944 decemberéből. A nyilas hatalomátvétel utáni időszak képes anyagaival kapcsolatban Csonka Laura a filmünkhöz forgatott interjú filmbe bele nem került részében megjegyzi: *„...ha készültek is fotók, mert mondjuk a zsidóktól koboztak el fényképezőgépeket, vagy ha ők magukat fotózták volna, akkor azt valószínűleg 1945 februárja után a saját maguk védelmében semmisítették meg. Például ezzel magyarázható, hogy a nyilaskorszakról, a nyilas*

⁸⁸ Simor i.m.

⁸⁹ Ungváry Krisztián: „Eddig nem látott képek Budapest ostromáról”, *Index-Fortepan*, 2020. február 15. Elérhető: https://index.hu/fortepan/2020/02/15/budapest_ostroma_1945_foto_fenykep_voros_hadsereg_utcapep_romok_ungvary_krisztian/ [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

*pártszolgálatosokról, vagy adott esetben a Duna-parti kivégzésekről minimális, magukról a kivégzésekről pedig egyáltalán nem maradt fenn fotóanyag.*⁹⁰

Fotók és mozgóképek szempontjából tehát a filmünk utómunkája során a magyar forrásokon kívül (Nemzeti Múzeum, Fortepan, valamint Nemzeti Filmintézet) külföldi archívumok (Bundesarchiv, Washington Holocaust Museum) és múzeumok jóvoltából jelentős vizuális archív anyaghoz jutottunk. A felvételeken látható, ahogyan Wehrmacht-tankok gördülnek végig az úton a kamera felé gyalogos katonáktól kísérve, miközben mosolygó és integető civil munkások mellett haladnak el, vagy egy éppen tüzelő Howitzer-ágyú tűnik fel, illetve Budapest légi felvétele. Ezeket filmünkben több ponton felhasználtuk. A felvételeken a leírás szerint összesen kilenc operatőr dolgozott.⁹¹ A felvételek alatt hallható dörrenések, pakolás-hangok és kiabálások azonban minden esetben az általunk készített hangkollázs részei, amelyet Peter Jackson *They Shall Not Grow Old*ja és Jan Komasa *Varsói felkelése* inspirált, ahol az alkotók szintén hangokkal teljesítették ki az eredetileg néma, háborús felvételeket.

Ahogy azt dolgozatomban korábbi fejezeteiben is említettem, Groó Diana *Regina* című dokumentumfilmje egy sokáig elfeledett életút rekonstruálására vállalkozik: Regina Jonaséra, akit ma a zsidó vallási történelem első női rabbijaként ismerünk. Regina a huszadik század eleji Berlinben nőtt fel, ahol a judaizmus és a vallásos közeg mélyen meghatározta világlátását és identitását. Bár már fiatalon elhivatottságot érzett a rabbinikus pálya iránt, a korszak ortodox zsidóságában nőként erre nem volt lehetősége, hiszen a vallási törvények kizárták a nők felszentelését. A történelem tragikus fordulata – a nemzetiszocialista hatalomra jutás és a zsidó közösségek elleni tömeges támadások – azonban új helyzetet teremtett: a rabbik elhurcolása és menekülése miatt komoly hiány keletkezett a vallási vezetők körében. Ebben a rendkívüli helyzetben végül Regina is megkapta a lehetőséget a szolgálatra. Mély empátiája, kiváló szónoki készsége és teológiai tudása révén olyan feladatot vállalt, amely korábban elképzelhetetlen volt nő számára. 1942-ben őt is deportálták, és a koncentrációs táborban is folytatta közösségi szolgálatát, ameddig csak tudta. Élete Auschwitzban ért véget 1944-ben.

A film egyik legnagyobb kihívását éppen a megfelelő archív képanyag hiánya jelentette, hiszen – Baranski esetéhez hasonlóan – Regináról is mindössze pár, szinte azonos forrásból származó fénykép

⁹⁰ Csonka Laura mondatai a *Mindhalál*hoz forgatott interjú nyersanyagán 1 óra 5 perctől látható.

⁹¹ United States Holocaust Memorial Museum: *German Army in Budapest – Archival Image Record (IRN 1000138)*. Elérhető: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000138> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

maradt fenn. Groó rendezői dilemmája így részben egybeesett az én alkotói helyzetemmel is: hogyan lehet vizuálisan megjeleníteni egy élettörténetet úgy, hogy annak főszereplőjéről alig állnak rendelkezésre autentikus képi dokumentumok. A rendezőnő vizuális megoldásáról beszámol a doktori disszertációjában is. Groó célja az volt, hogy Regina gyermekkori környezetét, a berlini Scheunenviertel szegényes, kelet-európai zsidók által lakott negyedét hiteles módon jelenítse meg, ezért elsőként az innen származó archív felvételek között kutatott. Bár a negyed sötét kapualjairól és udvarairól, illetve marginális társadalmi szereplőiről – prostituáltokról, tolvajokról, feketézőkről – talált képi anyagokat, de nem álltak rendelkezésre olyan felvételek, amelyek a Scheunenviertel zsidó lakosságát, különösen az onnan származó ortodox zsidókat ábrázolták volna. A rendező ezért kénytelen volt más megoldást keresni: a berlini negyed vizuális megidézéséhez végül a krakkói gettóról készült, kortárs felvételeket használta fel. Bár ezek a képsorok földrajzilag nem egyeznek a keresett helyszínnel, Groó az időbeli és tartalmi hasonlóság alapján döntött a beemelésük mellett. Úgy érvelt, hogy *„ezek a felvételek ugyan Krakkóban készültek és nem a Scheunenviertelben, viszont abban az időszakban, amikor Berlinbe özönlöttek a pogromok elől menekülő kelet-európai zsidók. Így az sem lehetetlen, hogy a képen szereplő krakkói ortodoxok valamelyike később szintén Berlinbe menekült”*.⁹² A beemelt anyagok megfeleltek a rendezőnő által meghatározott kritériumoknak: egyrészt közép-európai ortodox zsidókat ábrázoltak (tartalmi hűség), másrészt ugyanabban az időszakban készültek, amikor Regina még gyermek volt, és amikor a berlini szegénynegyed is ezekkel a menekültekkel telt meg (időbeli hűség). A földrajzi eltérés tehát felülírhatóvá vált az asszociatív, „*sorsszerű azonosság*” lehetősége által.

Groó hasonló eljárást alkalmazott a Regina rabbivá avatásának elutasítását bemutató rész esetében is: itt egy másik, 1930-as évekből származó privát archívumból kiválasztott mozgóképet illesztett be, amelyen ortodox és reform irányzatú zsidó férfiak egy pulpitus előtt tanácskoznak – az egyikük egy dokumentumot olvas fel, amelyet az ortodox fél elutasít: *„A plán is kedvezett: a kép kistotáljában az eredeti helyszínt egyáltalán nem lehetett érzékelni, csak egy semleges háttér előtt zajló tanácskozást. Ez a snitt tehát ugyan a rabbinőre vonatkozóan sem az eredeti helyszínt, sem az eredeti eseményt nem dokumentálta, de tartalma és rögzítésének időpontja megengedte, hogy a rabbi-diploma elutasításának átélhetőségét ezzel a felvétellel »illusztráljam«.*”⁹³ Groó hozzáteszi, hogy a kiválasztott archív felvétel – amely Izraelben, Haifa egyik zsinagógájában készült – nem csupán vizuálisan illeszkedett a film

⁹² Groó i.m. 34.

⁹³ Groó i.m. 35.

kontextusához, hanem érzelmi atmoszférájában is pontosan azt a feszültséget és zártságot közvetítette, amelyre a jelenet hatásához szükség volt: „*egy elutasító döntés megszületésének pillanatát*”. A felvétel tehát nem csupán térben és időben rokon anyagként került be a filmbe, hanem hangulati megfeleltetésként is, az archív anyag emocionális erejére alapozva.

A *Mindhalál*ig esetében kontextust bemutató és narratívát alátámasztó eredeti amatőr felvételtől csak két rövid epizódot sikerült megszerezni és a filmben felhasználni a Washingtoni Holokauszt Múzeumon keresztül, Mink Zoltán magángyűjteményéből, amelyek igazi kincsek, hiszen a nyilas hatalomátvétel utáni novemberben készültek Budapesten.⁹⁴ A két rövid felvételt egyben kaptuk, amelyek teljes hossza mindössze negyvenöt másodperc. A leírás szerint a felvételek készítője Herczog József fodrászmester volt, akinek az általunk megkapott két felvételen túl még tizenhét percnyi nappali mozgóképe volt a különböző novemberi budapesti helyszínekről a Keleti Pályaudvartól a Lánchídig, a legtöbb pesti utcáról és térről. Ezekhez sajnos anyagi okok miatt (tekintve az archív anyagok másodpercenkénti árfolyamát), már nem jutottunk hozzá. A két rövid felvételt az elsőt Herczog a Hernád utca 22. szám alatti fodrászsalonját filmezte egy szemközti épület emeletéről, amely szalon egy sárga csillagos házban volt. A balról jobbra haladó svenken egy bank látható az épület aljában, mellette egy festékbolt és egy pékség, fölötte a második emeleten egy nő hajol ki az ablakon. A második felvétel beltérben készült egy sárga csillagos ház pincéjében, ahol egy katolikus pap valamiféle szertartást végez, miközben az épület lakói ülve figyelnek. A Dávid-csillagot viselő zsidók és nem zsidók egyaránt részt vesznek az eseményen. Az általunk használt közeliken egy nő igazolványoknak látszó iratokat oszt szét sárga csillagot viselő civileknek. A felvételek mindkét esetben karcosak, megviseltek, az operátor keze kapkodva, gyorsan mozog. Herczog azonban az óvóhelyes felvételekre alaposan felkészült, a pap szertartását lámpákkal be is világította.

Tudomásom szerint nincs olyan más magyar dokumentumfilm, amelyben ezek a ritka felvételek láthatóak, s a fentebbi fejezetben említett városmajori templom képének 3D-manipulálásán kívül ez volt a második alkalom, amikor elgondolkodtam a felvételek feljavításának lehetőségéről. Dramaturgiai szempontból a felvételekkel a szakértői magyarázatokat támasztjuk alá képileg, szinte ismeretterjesztő jelleggel, a külső épületsvenket és a belső, óvóhelyi félközeliket egyszerűen ketté bontottuk és az adott

⁹⁴ United States Holocaust Memorial Museum: *Jews in Budapest during the German occupation, Autumn 1944*(IRN 722674). Elérhető: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn722674> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

narratív részekhez igazítottuk, melyek a védett házakról és a menlevelekről szólnak.⁹⁵ Arra nincs konkrét bizonyítékunk, hogy az óvóhelyen valóban menleveleket, vagy hamis igazolványokat osztanak szét a ceremónia után, de mivel a képeken történő események erősen arra utalnak, ezért asszociatív ezzel illusztráltuk azt a bizonyos menlevelekről szóló szakértői részünket a filmben. Elvesztették-e vajon eredeti jelentésüket az óvóhelyes felvételek ebben az esetben, ha asszociációra használtuk fel őket? Véleményem szerint az eredeti jelentés a fennmaradt pontos kontextus híján eleve elveszett, mi pedig az elveszett jelentésű képeket hozzárendeltük egy általunk vélt cselekedethez, ami a védlevelek vagy igazolványok kiosztása volt. Tehát nem magát az igazságot manipuláltuk, hanem újból jelentést adtunk az archívnak, melynek az ismert kontextusa – sárga csillagos ház pincéjében megbújó üldözötteknek hivatalos iratok kiosztása – valós.

Mindenesetre a fentiek alapján megállapítható, hogy az archív fotók és mozgóképek nem csupán illusztrációs funkciót töltenek be a történelmi dokumentumfilmben, hanem jelentéshordozóként és jelentésképzőként is működnek. A *Mindhalálíg* és a *Regina* esetében különösen élesen vetődött fel az a dilemma, hogy a rendkívül szűkös és sokszor kontextus nélküli képi forrásanyag miként használható fel úgy, hogy az ne vezessen félreérthető vagy manipulatív állításokhoz. Az archív képek jelentése minden esetben a körük épített narratívától, a film kontextusától és az alkotói értelmezéstől függően változhat – ugyanaz a felvétel lehet tanúságtétel, metafora vagy akár illusztratív alátámasztás is, a beágyazás módjától függően. Az asszociatív felhasználás – például a Herczog-felvételek, vagy éppen a krakkói és berlini zsidónegyed felvételei esetében – nem feltétlenül jelenti az igazság „megidézésének” eltorzítását, hanem annak a kísérletét, hogy egy hiányos, fragmentált történelmi vizualitásból az értelmezés révén új jelentésrétegek szülessenek. Az archív anyag ily módon nem pusztán múltbeli nyom, hanem az emlékezet aktív médiuma, amely képes kapcsolatot teremteni a személyes és kollektív múlt, valamint a jelen kérdései között.

III.6 Kun páter és Péter Gábor: egy közös fotó „lehetősége”

A dolgozatban eddig elemzett filmekben az alkotói szándék a valóság kreatív feldolgozása tekintetében nem sértette az adott esemény vagy karakter hitelességét, illetve az archív anyagok jelentése sem változott, csak bővült. A *Mindhalálíg* évekig tartó készítése közben kizárólag olyan archív fotókat vagy

⁹⁵Az említett jelenetek a *Mindhalálíg*ban 4:55-től és 9:28-tól láthatóak a film elején.

mozgóképeket használtunk, amelyek eleve az adott múzeum vagy alapítvány hitelességvizsgálatán átestek, azonban egy, a filmünkbe is bekerült Kun páter-fotóval kapcsolatban felmerült, hogy esetleg nem az eredeti képpel van dolgunk, a megbízható forrás ellenére. Kun páter három hónapos tumbolását és bukását a filmünkben részletesen bemutattuk Csonka Laura és Ungváry Krisztián magyarázatával kiegészítve, az archív anyagokon kívül animációs fikciós betétekben.

Az animált jeleneteken a páterre megszólalásig hasonló Rózsa László – a Debreceni Csokonai Nemzeti Színház színésze – döbrent arccal veszi tudomásul, hogy a dombegyházi határőrség emberei egy figyelmeztető lövés után feltartóztatják a román-magyar határon. A valóságban is így történt 1945 augusztusában, s az addig ismeretlen helyen bujkáló pátert Budapestre szállították, ahol gyorsított körülmények között hallgatták ki. Szeptember 19-én a Népbíróságon tárgyalták az ügyét, majd még aznap halálra ítélték és felakasztották, ezzel ő lett az első magyar háborús bűnös, akit nagy sajtónyilvánosság közepette kivégeztek. A páter tárgyalásáról egyetlen fotó maradt fenn, ami később Bauer Sándor anyagával került a Fortepanhoz, de egy alkalommal a Telex is írt róla.⁹⁶ A képen Kun András a Markó utcai tárgyalóteremben egy asztalnál megtörten ül, vele szemben a későbbi Államvédelmi Hatóság (ÁVH) vezetője, Péter Gábor látható, körülöttük a háttérben fotósok, újságírók hada figyel.



„Nem tudhatjuk, hogy erre Péter Gábornak miért lehetett szüksége?” – Kun páter és Péter Gábor kérdéses közös fotója (Fortepan)

(18. kép)

⁹⁶ Barakonyi Szabolcs: „A XII. kerületi nyilas tömeggyilkos, aki még a nyilasoknak is sok volt.” Telex, 2021. február 3. Elérhető: <https://telex.hu/foto/2021/02/03/kun-andras> [Letöltés dátuma: 2025. 06 11.]

A *Mindhalál*ig még javában készült, amikor az említett cikk megjelent a világhálón. Mi ezt a képet csak egy évvel később, az utómunka kapcsán vettük elő, amikor hiánypótlás gyanánt használtuk fel filmünk vágójával, Grünwalszky-Takács Ágnessel. Az archív anyagok kapcsán segített nekünk Varga János (Jajó) történész, aki a Telex-cikk kapcsán levelet írt a szerkesztőségnek (amelyet velem is megosztott), melyben a kép hamisságára hívta fel a figyelmet. Jajó szerint a képnek már a kontextusa is kérdéses: *„Péter Gábor, az egyik fő szereplője a képnek, nem vett részt a Kun András ügyében folyó eljárásban. Persze mint a Politikai rendőrség vezetője bizonyára napi szinten tájékoztatást kapott az ügyről. Bírósági tárgyalásokra el-eljárt, de ott általában a nézők között, vagy a Zeneakadémián a páholyból kísérte figyelemmel a tárgyalásokat és ha megjelent, azt az újságok is közölték. Kun páter vizsgálata hat napig tartott – mint a sajtó is megírta a per előtt már –, hogy »borítékolva« volt az ítélet. A per maga egy fél napig tartott, fellebbezésnek sem volt helye és így valószínűtlen, hogy a per alatt, vagy utána Péter Gábor beszélni akart volna ilyen körülmények között a vádlottal.»*

Jajó arra is felhívja a figyelmet, hogy a tárgyalásról filmes tudósítás sosem készült, és egyetlen sajtóorgánus sem említi Péter Gábor részvételét, ami valószínűtlen, hiszen az akkor még igen sokszínű sajtó ezt közölte volna. Jajó a kép háttérében három újságíró is azonosított (*„Pásztor Béla filmrendező a Mafirt [a Kommunista Párt filmes vállalata] művészeti vezetője, Lázár Miklós újságíró és Sulkovszky Zoltán filmgyári felvételvezető látszik közvetlen a vádlott mellett.”*), ami valószínűtlen, hiszen a sajtó munkatársai a tárgyalóban alapvetően nem lehettek ennyire közel az eseményekhez. A kontextus mellett Jajó a technikai részletekre is rávilágít, a leggyanúsabbak maguk a kép főszereplői, és egymással szembeni elhelyezkedésük: *„A feszült képben a két szemben álló, illetve ülő ember nem egymásra néz, hanem elnéznek egymás mellett, ami elég valószínűtlen ebben helyzetben. Kun páter alakja csak kicsit van közelebb a fényképezőgéphez, és ezért Péternek is nagyobbnak kéne látszania. Kun arca körül – különösen az állánál – a fekete-fehér kontúrok erősebbnek látszanak és ezek is montázsra utalnak, a tartalmi tényezők mellett.»*

Amit Jajó nem említi, hogy Kun páter bal oldalán, a takarásban egy fehér ruhás alak áll, Péter Gábor tekintete pedig az alak felé irányul, mintha eredetileg ő lenne a fotón, a pátert pedig valójában elé montírozták volna. Az alak a fehér ruházata alapján pedig nem az örök közé tartozik, hanem vagy civil, vagy esetleg fogvatartott. A kép közepén lévő hosszú, egyenes és függőleges fehér forradás pedig utalhat arra, hogy az eredeti kép sokáig volt félbehajtván, vagy esetleg nem csak Kun páter, de a kép bal felső

negyede is egy másik kép részlete. Erre utalhat a tárgyalóasztal egyenetlen vége, ami centikkel van lejjebb mint az asztal széle. Jajó hozzáteszi, hogy technikailag a korban nagyon nehéz volt „összevarázsolni” két képet (esetleg hármat?) egyé, s amennyiben képmontázsról van szó, akkor a keletkezési ideje nem a páter tárgyalásának ideje, hanem pár évvel később készülhetett, bár az oka ismeretlen: „*Azt nem tudjuk, hogy mikor és miért készült ez a – szerintem képmontázs –, mert a képen látható újságíró (Lázár Miklós) 1948-ban, a rendező Pásztor Béla 1949-ben elhagyta az országot. Nem tudhatjuk, hogy erre Péter Gábornak miért lehetett szüksége?*”⁹⁷ Ismerve a képhamisítás történelmi példáit, valószínűsíthető, hogy amennyiben montázsról van szó, valóban Péter Gábor lehetett a megrendelő, akit az 1948-ban átalakult Államvédelmi Hatóság (ÁVH) élére maga Rákosi Mátyás nevezett ki, s talán referenciának jól jöhetett, hogy ő „kapta el” az első hírhedt háborús bűnöst.

Persze mindez egyelőre spekuláció, hiszen a jelenleg elérhető információk és szakértői észrevételek alapján nem lehet teljes bizonyossággal kijelenteni, hogy a kép valóban montázs volna, ugyanakkor a technikai, kompozíciós és kontextuális anomáliák mindenképpen gyanút keltenek. A legfontosabb kérdés az eredeti negatív sorsa: ha előkerülne, végérvényesen tisztázhatná, hogy Péter Gábor valóban részt vett-e Kun páter tárgyalásán, vagy csak egy későbbi politikai szándék – netán propaganda – hívta életre ezt a képi konstrukciót. Mindez túlmutat egyetlen fotó kérdésén: ez az eset is rávilágít arra, milyen fontos szerepet játszanak az archív képek a történelmi emlékezet formálásában, és milyen könnyen válhat egy-egy vizuális forrás eszközévé akár tudatos, akár véletlenszerű torzításnak. Az ilyen képek nemcsak illusztrálnak, hanem állítanak is, és sokszor többet árulnak el a keletkezésük körülményeiről, mint magáról a megörökített eseményről. Jelen dolgozat szempontjából pedig ez az eset egy újabb példája annak, hogy a történelmi rekonstrukciót célzó dokumentumfilm milyen ingoványos terepen mozog: ahol az archívum nemcsak forrás, hanem kérdésfeltevés is. A Kun páter-fotó hitelességének vizsgálata, sőt, akár újraértelmezése éppúgy része lehetne egy jövőbeli kutatásnak vagy dokumentumfilmnek, mint bármely más, ma még feltáratlan vagy félreértett történelmi vizuális nyom, hiszen minden egyes képben ott rejtőzik egy másik történet lehetősége.⁹⁸

⁹⁷ A fejezetben minden részletet Varga F. János *Reflexiók egy nem túl ismert fényképpel kapcsolatban* című leveléből idéztem a szerző engedélyével.

⁹⁸ Felvettem a kapcsolatot a Fortepannal, valamint a Nemzeti Múzeummal is, ahol Jajó szerint az eredeti kép található, de a negatív hollétére vonatkozóan egyelőre nem kaptam megerősítő választ.

III.7 Dokumentumfilm vagy fikció? *Varsói felkelés*

A kérdéses Kun páter és Péter Gábor fényképet megelőző fejezetben említettem, hogy a kolorizáció és a hangkollázs ötletét Peter Jackson *They Shall Not Grow Old* című filmjén kívül egy a történelmi korszakot tekintve filmünkhöz sokkal közelebbi alkotás adta. Míg dolgozatomban az eddigi filmes példáknál szinte minden esetben a kép volt performatív és a hang képviselte a valós történelmi alapot, Jan Komasa *Varsói felkelés* című filmje esetében pont a fordítottja történik. Az archív restaurált és kolorizált képek nincsenek megtoldva performatív fiktív képekkel, hanem kizárólag a valódi cselekményekről készített helyszíni mozgóképeket látjuk, a hangszáv párbeszédeit és a képanyaghoz társított mondatokat egy írói csapat készítette.

1944 nyarán Lengyelország már öt éve volt német megszállás alatt. A döntést a Varsói Felkelés kiobbantásáról a Honi Hadsereg főparancsnoka, Tadeusz Komorowski (álnéven Bór Tábornok) hozta meg július 26-án a „Vihar” hadművelet részeként, a város felé közeledő szovjet csapatok hírére. A felkelés célja a város németektől való visszafoglalása volt, valamint a londoni lengyel kormány irányítása alá tartozó hatalmi szervek megalakítása a fővárosban. A felkeléshez a civil lakosság egésze és a Lengyel Földalatti Államon kívül eső fegyveres szervezetek is csatlakoztak, például a Nemzeti Fegyveres Erők vagy a Lengyel Néphadsereg. Maga a felkelés 1944. augusztus 1-én robbant ki, azonban a szovjet csapatok szándékos megtorpanása miatt október elejére a németek teljesen leverték a forradalmat. A 63 napon át tartó harcokban körülbelül 18 ezer katona veszítette életét és 25 ezren sebesültek meg, valamint 180 ezer civil esett a harcok áldozatául. A németek 1944 decemberéig Varsó 85%-át tették a földdel egyenlővé. Varsó lakossága azonban addig is egységesen összefogva, mindenben támogatta a Honi Hadsereget: tábori konyhák, kórházak és mentőegységek alakultak, tűzoltóság, valamint fegyverjavító műhelyek is létrejöttek. Működött a tábori posta és más helyi szolgáltatások is, pl. a víz- és áramellátás, rádiót is működtettek. Mindent egybevetve kifejezetten hatékonyan végezték a háttérfeladatokat.⁹⁹

⁹⁹ Szegő Iván Miklós: „A varsói németellenes felkelés (1944. augusztus 1. – 1944. október 2.)”, In: *Magyarok a II. világháborúban 2. – A keleti hadszíntér és Magyarország 1943–1945*, Arcanum Digitális Tudománytár, fejezet azonosító: 1BBF. Elérhető: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/2vhSzakkonyv-magyarok-a-ii-vilaghaboruban-2/a-keleti-hadszinter-es-magyarorszag-1943-1945-13DD/7-az-arcvonalak-mogott-1943-1945-1B8B/a-varsoi-nemetellenes-felkeles-1944-augusztus-1-1944-oktober-2-1BBF/> [Letöltés dátuma: 2025.06.18.]

A propaganda is kiemelt fontosságot élvezett, hiszen a Honi Hadsereg vezérkara gondolt rá, hogy megörökítsék az utókornak az eseményeket, így a felvételeken egész csapat operatőr dolgozott. A Honi Hadsereg propagandaosztálya több mint hatórányi mozgóképet forgatott 1944 augusztusától a felkelés végéig. A fennmaradt eredeti felvételekből válogatott Jan Komasa lengyel filmrendező, aki a felkelés hetvenedik évfordulója alkalmából és a Varsói Felkelés Múzeuma megbízásából készítette el a kilencvenperces *Varsói felkelést*. A kezdeti archív anyagválogatás után az eredetileg fekete-fehér filmrészleteket összeszerkesztették és színezték, a neves operatőr, Piotr Sobociński Jr. szakmai felügyeletével. Az alkotók minden apró részletre figyelmet fordítottak, még a korabeli textilfesték színét és a ellenállás kantineiben felszolgált ételek típusát is kinyomozták.¹⁰⁰ Az eredetileg hang nélküli fekete-fehér felvételek alá utólag felvett hangkollázst keverték, aminek az atmoszféra megteremtésén túl erős dramaturgiai szerepe van: Komasa kitalált egy testvérpárt, Karolt és Witeket, akik filmre veszik, amit látunk, végig az ő párbeszédüket halljuk. A testvérek legfőbb motivációja, hogy bemutassák a valódi háborút, és mindent megtesznek, hogy követhessék valamelyik harcoló alakulatot. Ez azonban nem könnyű feladat, mivel a katonák folyton elkergetik őket – hiszen a valós felvételeken is látni, ahogy időnként a katonák intoleránsan viselkedtek a valódi operatőrökkel is. Karol és Witek ezért először a frontról távolabb eső életet filmezi: kenyérsütés, konyhai munka, fegyvergyártás, majd fokozatosan egyre mélyebbre hatolnak – metaforikusan és szó szerint – a felkelés szívébe.

Tehát a narratívát végig az utólag megírt szövegek vezetik, és ezeket követik a valódi archív mozgóképek. A felvételeken szereplő katonák és civilek párbeszédeinél nem egy esetben szájról olvasást alkalmaztak, ez azonban csak a fikciós hangkollázst valós kiegészítése. A megírt párbeszédet és a kiszínezett képeket nézve nézőként gyakran kaphatjuk azon magunkat, hogy szinte játékfilmet nézünk, pedig minden kép valós. A határok elmosódására és a szinte fikcióvá alakuló rögzített valóságra hívja fel a figyelmet Stóhr Lóránt is a dokumentumfilm kapcsán: „Az 1944-ben készített fekete-fehér anyagokat nemcsak megtisztították és feljavították, de a tökéletes illúzióhatásra törekedve ki is színezték, majd a zörejkulisszán túl részben a képen szereplő emberek szájáról leolvasott párbeszéddekkel, részben képen kívüli, kitalált dialógusokkal és monológokkal fikcionalizálták az anyagot.”¹⁰¹ A kitalált kerettörténet és a

¹⁰⁰ Culture.pl: „Warsaw Uprising – Jan Komasa.” Culture.pl, elérhető: <https://culture.pl/en/work/warsaw-uprising-jan-komasa> [Letöltés dátuma: 2025.06.12.]

¹⁰¹ Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás – Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben*. Budapest, Gondolat Kiadói Kör, 2019. 37. Elérhető: <https://www.szaktars.hu/gondolat/view/stohr-lorant-szemelyesseg-jelenlet-narrativitas-paradigmavaltas-a-kortars-magyar-dokumentumfilmben-2019/> [Letöltés dátuma: 2025.06.19.]

színezett képek Pályi András szerint a valós alapokon nyugvó filmdráma és fikció sugallatát erősíthetik a nézőben: „Ez a filmdráma ugyanis nem a kiötlött sztoriról szól, hanem a »talált tárgy« drámájáról. Demitizálja a felkelést, a színes képek, a ritmus, a Gershwin-muzsika azt sugallja, hogy ez »csak mozi«.”¹⁰² A fikciós érzetünket erősítik azok a felvételek is, amelyeken az eredeti felvételkészítők a helyszínen beállított harci cselekményeket veszik fel a katonákkal, akik megmutatják a kamerának azt, ami a valódi fronton is történik. Az épületromok között rohamozó lengyel katonákat oldalról és szemből látjuk, a katonák pedig időnként mosolyogva meg is ismétlik újra a rohamot, így egyfajta „film a filmben”-hatás jön létre. Persze a képeket nézve hang nélkül is nyilvánvaló, hogy a katonák rendezői utasításra rekonstruálják a közelben valóban folyó háborút, de a katonákat filmező kitalált testvérpár hangja is megerősíti ezt, amikor a „szereplőknek” a felvételek indításakor „Tessék”-et kiáltanak.

A háború minden színterén bevett szokás volt, hogy a sajtó vagy a propaganda kamerái előtt a katonák újrájátsszák a harci cselekményeket. A *Mindhalálig* kapcsán az egyetlen fenmaradt propagandafelvétel az, amin Kun páter kiszáll egy nagy fekete autóból és utasításokat osztogat az őt körülvevő nyilasoknak. Ez a magyar dokumentumfilmekben és televíziós ismeretterjesztő filmekben rendszeresen használt jelenet¹⁰³ egy hosszabb Hungarista Híradó részlete, amelynek több pontján felfegyverzett nyilasok szintén harci cselekményeket imitálnak az alaposan restaurált képeken. Színezésük a mi esetünkben felesleges, ezek az anyagok önmagukban is elég bizarr látványt nyújtanak, mert a páter jelmeze és figurája alapvetően is szurreális kolorizáció nélkül is, erről fentebb írtam részletesebben.

¹⁰² Pályi András: *Amit a filmszalag őriz.* (Filmvilág, 2015/augusztus, 34–36.) Elérhető: https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=12338 [Letöltés dátuma: 2025.06.12.]

¹⁰³ Legutóbbi felhasználásra példa: *Bűnösök emlékműve* (Ács Dániel, 2021)



„...a kiszínezett képeket nézve gyakran kaphatjuk azon magunkat, hogy szinte játékfilmet nézünk” – részlet a *Varsói felkelés* című filmből.

(19. kép)

A *Varsói felkelés* esetében is vannak olyan archívok, ahol a kolorizálás nem csak felesleges, de valóságromboló hatású, a film ezért bizonyos dramaturgiai pontokon visszavált fekete-fehérbe, például akkor is, amikor karszalagos felkelők halottakat visznek ki egy épületből, vagy amikor éppen holttesteket emelnek ki a romok közül. Ilyenkor lebomlik a „játékfilmes” színes szűrő és a holttesteket filmező meg-megremegő kamera is visszaránt bennünket a valóságba. Így kap hangsúlyt az események valós volta, hiszen Komasa ilyenkor jelzi igazán, hogy a képeken szereplő holttestek is valódiak, ahogy a háború is mindig valódi.

Ahogy a kolorizáció formáit taglaló fejezetben utaltam Simor Kamilla okfejtésére, miszerint a kolorizáció illuzórikus hatása miatt a nézők számára maguk a filmen látott karakterek testi valójukban is közelebb kerülnek, tapasztalataik átélhetőbbé válnak, ugyanerre mutat rá Margitházi Beja szintén a *Varsói felkelés* kapcsán: „A múlt így nem csupán témaként vagy történetként idéződik meg, hanem mivel az adott fotografikus vagy filmes médiumok az egykori traumatikus események testi benyomásait konzerválják, képessé válnak arra, hogy a múltat testi élményként és érzelmi tapasztalatként közvetíthessék, ilyen módon szólítva meg befogadóikat.”¹⁰⁴ Pályi András pedig arra is utal, hogy a *Varsói*

¹⁰⁴ Margitházi Beja: „Az érzékek felébresztése. Fotografikus traumanyomok és mediális emlékezetmunka (*Saul fia*, *Regina*, *Varsói felkelés*).” *Metropolis* 2018/1: Trauma, emlékezet, dokumentumfilm. Elérhető: <https://metropolis.org.hu/az-erzekek-felebresztese> [Letöltés dátuma: 2025.06.19.]

felkelést Jan Komasa „non fiction drámának” nevezi, hiszen a kolorizálás mellett a fikciós testvérpár miatt végig jelen van a „film a filmben” attitűd.¹⁰⁵

A *Mindhalál*ig esetében is fennálhat a dilemma, hogy egyáltalán nevezhető-e dokumentumfilmnek? Hiszen az elérhető dokumentumokból – úgy gondoltam –, olyan típusú, minden részletre kiterjedő oknyomozó dokumentumfilmet nem tudok készíteni, aminek kifejezett célja lenne Baranski állításait igazolni. Amennyiben abból indulunk ki, hogy sem az archív anyagok, de a szereplők tetteinek jelentése sem változik, hanem az interpretációban kap többletjelentést, akkor az úgynevezett történelmi valósággal kapcsolatban nincs manipuláció: Kun páter nem éli túl a háborút, Varsóban pedig nem győznek a felkelők, tehát mindkét esetben dokumentumfilmről beszélünk, hiszen nincs olyan alkotói szándék egyik esetben sem, ami fikcióvá varázsolná a történelmet.

A történelmi dokumentumfilmben alkalmazott archív képek tehát újabb és újabb értelmezési rétegekkel gazdagodhatnak, anélkül hogy ez a történelmi tényállás vagy a film valóságigénye szempontjából manipulációnak minősülne. Ám mi történik akkor, ha nem pusztán az értelmezés, hanem a vizuális vagy hangzó valóság újratemtéséről, mesterséges módosításáról van szó? A *Mindhalál*ig alkotási folyamata során mi magunk is szembesültünk ezzel a kérdéssel, amikor az archív hiányok miatt a korabeli felvételek helyett alternatív megoldásokat kerestünk Baranski háború utáni életének megjelenítésére. E ponton már nem pusztán a meglévő képek értelmezéséről, hanem azok lehetséges újragenerálásáról, a valóság digitális reprodukciójáról volt szó. Az alábbi fejezetben ennek a technológiai fordulatnak a dokumentumfilmes következményeit vizsgálom, különös tekintettel a *deepfake* és más mesterséges intelligencián alapuló képi és hangyi manipulációk etikájára, esztétikájára és műfaji státuszára.

¹⁰⁵ Pályi András: *Amit a filmszalag őriz.* (Filmvilág, 2015/augusztus, 34–36. o.) Elérhető: https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=12338 [Letöltés dátuma: 2025. 06 12.]

IV. DEEFAKE ÉS DOKUMENTUMFILM

IV.1 Deepfake, mint gyűjtőfogalom

A *Mindhalál*ig utómunkája alatt, Baranskival régebben készült interjúkat és riportokat is kerestünk, hiszen filmünk utolsó harmadában, Kun páter halála után bemutattuk Baranski háború utáni exódusát és amerikai életét napjainkig. Az Amerikában készült riportok természetesen közvetlen a Yad Vashemtől kapott Világ Igaza-elismerés után készültek, a nyolcvanas évek elején, amikor Tibor története ismert lett, és ő maga is először kezdett beszélni a 44-es budapesti eseményekről. Tibor akkoriban a hatvanas éveit taposta és még aktívan, világosan beszélt, s persze ezen interjúkat látva is azt gondoltam, jó lenne az említett időgépet csak annyi évvel visszaállítanom, hogy én is akkor beszélhessek vele, amikor még tudata és ereje nem hagyta el. Persze, végtelenül hálás vagyok, amiért az utolsó utáni pillanatban egyáltalán sikerült beszélnem vele, s ha ugyan jelképesen, de fizikilag is szerepelhetett filmünkben.

Amikor a többször említett oral historyját hallgattuk, a vágás közben gyakran elképzeltük, hogyan nézhetett ki a helyzet, ahogy Baranski öltöny-nyakkendőben ül az irodában (minden korabeli interjúban elegáns volt) és hevesen gesztikulálva különös, magyaros akcentussal oktatja Josey Fishert, az interjú készítőjét. Magam előtt láttam arckifejezéseinek változását, kéken világító szemét, miközben fáradhatatlanul beszél, s arra gondoltam, hogy a kazettás magnó és a transcript mellett egy kamera is jó lett volna, hiszen a nyolcvanas években ez már nem lehetett akadály Amerikában.

Több ízben gondoltam arra, jó lenne valamilyen formában visszahozni Baranski valós karakterét és hangját, de a *Mindhalál*ig készítése idején az AI által generált hangok és képek számunkra még nem voltak elérhetőek sem technikai, sem anyagi szempontból. A filmünk befejezése után néhány héttel bukkantam rá az első olyan projektre, amely valós történelmi személyt AI-hangon „szólaltatott meg”. Ezzel számomra is új korszak nyílt meg: amit röviddel azelőtt én még nem valósítottam meg, mások már elkezdték alkalmazni. Persze Baranski családja aktív szerepet játszott a film elkészítésében, így bármiféle későbbi hangrekonstrukció – különösen deepfake vagy AI-modulált változat – kizárólag az ő jóváhagyásukkal történhetne. Bár ilyen szándék a film készítése során nem merült fel (csak elméletben), a technológia fejlődése és a dokumentumfilmes nyelv változása ma már lehetővé tenné e megoldások használatát, amennyiben az alkotó pontosan tudja, milyen hatást akar elérni. Azonban mielőtt a konkrét

filmes példákra térnek, ismét szükségesnek vélem a deepfake fogalommeghatározását és kontextualizálását, ahogyan a dolgozatom elején a dokumentumfilmekkel kapcsolatban is tettem.

A deepfake önmagában gyűjtőfogalom. Talán leglényegretörőbben Henry Ajder és Joshua Glick meghatározása alapján definiálhatjuk. A deepfake technológia alkalmazása emberek testének (általában arcának), valamint hangjának automatizált manipulációját jelenti a digitális mozgóképben. A felvételen szereplő egyének eredeti arca az eljárás segítségével más személy vonásaira cserélhető, a gépi tanulásnak köszönhetően egyre illúziókeltőbbben, de a kifejezés vonatkozik a szájmozgások manipulációjára, a beszédmódosításra, valamint az audio deepfake-re, vagyis a hangklónozásra.¹⁰⁶ A deepfake dokumentumfilmes kapcsolatát vizsgáló teoretikus Dominic Lees szerint a deepfake első mozgóképes megjelenése a Reddit nevű weboldalhoz köthető: „2017-ben egy Reddit-felhasználó alkalmazta ezt a módszert arra, hogy kicserélje a pornográf filmekben szereplő arcokat kedvenc sztárjaira, köztük Gal Gadot-ra és Maisie Williams-re. Az esetből keletkezett botrány fontos diskurzusokat generált a visszaélés, a nemek és a személyiségi jogok kérdésköreiben, nemcsak a filmszakmát tekintve.”¹⁰⁷

Ugyanerre az esetre utal Samantha Cole újságíró is, aki cikkében rámutat, hogy az arcok kicserélésének lehetősége nem valamiféle elvont varázslat, vagy nehezen elsajátítható technikai folyamat, hiszen ez „Alapvetően egy gépi tanulási algoritmus, amely könnyen hozzáférhető anyagokat és nyílt forráskódot használ, és amelyet bárki, aki rendelkezik az alapvető algoritmusok működésével kapcsolatos tudással, össze tud állítani”.¹⁰⁸

A hírhedt 2017-es eset óta a deepfake robbanásszerűen terjedt el nem csak az internetes felnőtt filmek műfajában, hanem a mainstream hollywoodi játékfilmekben és reklámokban is. Ennek a legnépszerűbb példái a 2013-ban autóbalesetben elhunyt Paul Walker „visszahozása” a *Halálos iramban* című filmszéria

¹⁰⁶ Henry Ajder – Joshua Glick: *Just Joking: Deepfakes, Satire and the Politics of Synthetic Media*, MIT Open Documentary Lab, Cambridge 2021. 9. Elérhető: <https://cocreationstudio.mit.edu/wp-content/uploads/2021/12/JustJoking.pdf> [Letöltés dátuma: 2025.06.12.]

¹⁰⁷ Dominic Lees: *The Rise of the Deepfake: Could deepfake films make their way from YouTube novelty and artworld provocation into mainstream cinema?*. (ford. Mózes Gergely) British Film Institute – Sight and Sound, 2022.március 4. Elérhető: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/rise-deepfake-tom-cruise-tiktok> [Letöltés dátuma: 2025. 06.09.]

¹⁰⁸ Samantha Cole: *AI-assisted Fake Porn Is Here And We Are All Fucked*. (ford. Mózes Gergely) Vice News, 2017. december 11. Elérhető: <https://www.vice.com/en/article/gal-gadot-fake-ai-porn/> [Letöltés dátuma: 2025.06.12.]

hetedik részének végén,¹⁰⁹ de szembe jöhetett velünk az interneten Audrey Hepburn is, aki Szicíliában szállt le a buszról egy Dove-csokoládét reklámozva.¹¹⁰ Technikai értelemben mindkét esetben a mozgóképen rögzített alany vizuális módosításának produktumát látjuk, amely során szintetikus képet (és néha hangot) mutatunk be egy olyan személyről, aki a valós felvétel és a számítógép által generált tartalom kompozituma. A technikától eltekintve morális szempontból nézve a helyzet problémás: az elhunyt személyek folytatják karrierjüket haláluk után, ami természetesen etikai kérdéseket vet fel, hiszen mi történik abban az esetben, ha az adott személy hozzájárulása nélkül, szinte bárki bármit megtehet az arcával az online térben?

A kulcsszó a hozzájárulás, ami jogi kategória. A Gerry Andersonról készült film esetében közismert, hogy a digitális újratereztetés folyamatát a családtagok támogatták. Az elhunyt személyiségi jogainak tiszteletben tartása a mozgóképes felhasználás során nyilvánvalónak tűnik, de kétes, hogy a technológia elszabadulásával ez az alapvető attitűd betartható, számonkérhető lesz. A problémát az jelenti, hogy az AI által létrehozott képek és hangok olyan mértékben torzíthatják, írhatják felül a valóságot, ami az elhunyt vizuális és szellemi örökségére nézve óriási veszélyekkel járhat és visszaéléshez vezethet, különösen, ha a velük kapcsolatos tartalom a valóságtól eltérő kontextusban jelenik meg.

IV.2 A hitelesség határvonalai – a deepfake és a dokumentumfilm közös dilemmája

Dolgozatom egyik kulcskérdésének tartom, hogy bemutassam, a deepfake technológia megjelenése miként befolyásolja a kortárs dokumentumfilm hitelességéhez és etikai kereteihez való viszonyunkat, ezért elengedhetetlennek érzem, hogy röviden kitérjek a jelenkori szabályozási törekvésekre is. Úgy vélem, hogy az archív alapú vagy rekonstrukciós dokumentumfilmek kapcsán nemcsak esztétikai, hanem jogi és társadalmi szinten is sürgető a kérdés, hogy hol húzódik a fikció és a dokumentálás határa egy olyan korban, amikor egyetlen mondat vagy képkocka valóságtartalma is megkérdőjelezhetővé válhat. A mesterséges intelligenciával generált audiovizuális tartalmak – különösen a deepfake-videók – nemcsak kreatív eszközként, hanem potenciális veszélyként is jelen vannak a nyilvánosságban. Különösen igaz ez

¹⁰⁹ Faciai: *How did Paul Walker appear in Fast 7 after his death*, Medium, 2023. november 27. Elérhető: <https://faciaai.medium.com/how-did-paul-walker-appear-in-fast-7-after-his-death-fda6acfea096> [Letöltés dátuma: 2025.06.09.]

¹¹⁰ Michael Hiltzik: *Introducing the creepiest tv commercial ever made*, Los Angeles Times, 2014. március 4. Elérhető: <https://www.latimes.com/business/hiltzik/la-fi-mh-creepiest-tv-commercial-20140304-story.html> [Letöltés dátuma: 2025.06.09.]

a dokumentumfilm műfajára, amely alapvetően az igazság, a tanúságtétel és az emlékezet médiumaként működik. Mindez alapvető kérdéseket vet fel a hitelesség, az etika és a nézői bizalom szempontjából. Az Európai Unió egy mindent átfogni szándékozó komplex törvénycsomagot hozott a deepfake-jelenségek visszaszorítása érdekében, míg ezzel egyidőben az Amerikai Egyesült Államokban a filmipari dolgozók fogtak össze és keresik együtt az AI etikus filmes felhasználásának lehetőségeit.

Az Európai Unió Mesterséges Intelligencia Törvényét (AI Act) az Európai Parlament hivatalosan 2024. március 13-án hagyta jóvá.¹¹¹ Ez az első, világszintű átfogó jogi keretrendszer a mesterséges intelligencia területén. A szabályok célja, hogy elősegítsék a megbízható és etikus használatú mesterséges intelligencia fejlődését Európában. A törvénycsomag az AI-rendszereket potenciális kockázatauk alapján kategorizálja, szigorúbb szabályozásokat alkalmazva a magasabb kockázatú esetekre. A deepfake technológiát is pontosan meghatározza, mint szintetikus vagy manipulált képi, audiovizuális tartalmat, amely megtévesztően tűnhet igaznak vagy hitelesnek, és hasonlíthat a meglévő személyekre, helyekre, objektumokra vagy éppen egyéb eseményekre, entitásokra.¹¹² A deepfake-ek kezelésére a törvény 50. cikkelye a transzparenciát ösztönzi, amikor előírja, hogy az általános célú mesterséges intelligencia eszközök szolgáltatói címkézzék meg az AI által generált tartalmakat és azonosítsák a manipulációkat, így téve lehetővé a felhasználók számára az adott információk jobb megértését. Művészeti szinten azonban ez nem vonatkozik az alapvető szerkesztési, alkotói feladatokra, például amikor animációs filmnél az adott szereplő szájmozgásán csiszolnak, vagy éppen hangot kreálnak a karakternek.

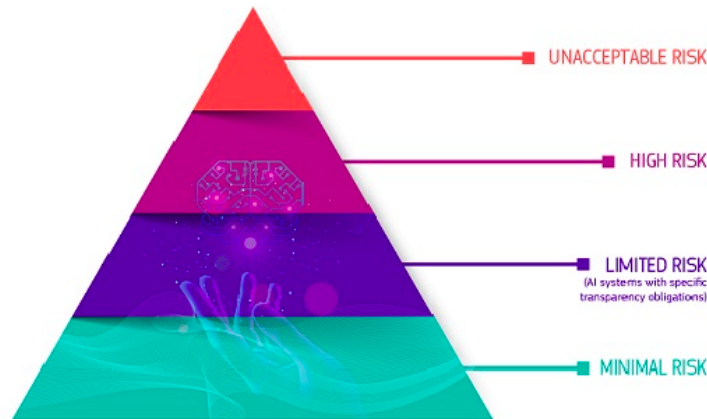
Ugyanígy nem vonatkozik a bűnüldöző szervek jog- és életvédelmi tevékenységeihez köthető mozgóképekre, amelyek bűncselekmények felderítéséhez kapcsolódnak vagy éppen vádemeléshez szükséges bizonyítékok.¹¹³ A bekezdés azt is előírja, hogy azoknak, akik mesterséges intelligenciát használnak deepfake-ek létrehozására, legyenek akár alkotók, művészek vagy bárki más, tájékoztatniuk kell a nyilvánosságot erről a tényről. Emellett 134-es bekezdésben is hangsúlyozzák a transzparenciára

¹¹¹ Yasmina Yakimova – Janne Ojamo: *Artificial Intelligence Act: MEPs adopt landmark law*, Sajtóközlemény, Brüsszel, 2024. Elérhető: <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20240308IPR19015/artificial-intelligence-act-meps-adopt-landmark-law> [Letöltés dátuma: 2026.01.09.]

¹¹² European Commission: *AI Act – Shaping Europe's digital future*, Sajtóközlemény, Brüsszel, 2024. Elérhető: <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/regulatory-framework-ai> [Letöltés dátuma: 2026.01.09.]

¹¹³ EUR-LEX REGULATION (EU) 2024/1689 OF THE EUROPEAN PARLIAMENT AND OF THE COUNCIL of 13 June 2024, Official Journal of the European Union -Document 32024R1689, Brüsszel 50. Elérhető: <https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2024/1689/oj> [Letöltés dátuma: 2026.01.09.]

való igényt, ti. hogy a deepfake-et használók egyértelmű címkékkel és az AI származásának említésével is lássák el az adott tartalmat.¹¹⁴



„Az AI törvény piramisa, amely négy egymásra épülő kockázati szintet határoz meg a mesterséges intelligencia rendszerek számára.” Forrás: Az Európai Unió hivatalos oldala (20. kép)

A mindennapi online gyakorlatban azonban a rendelkezések gyenge pontja éppen a humor vagy a paródia területe, amelyek pedig a mindennapi életünk részei (az online térben is), ahogy a társadalmi kommentárok is éppen a közösségi oldalaink nélkülözhetelen „kellékei”. Az AI szabályzat elemzése kapcsán a kutató, Felipe Romero hívja fel a figyelmet arra, hogy „*a szólás szabadságának humorral kapcsolatos kivételei jogi szürke zónát hozhatnak létre a káros narratívák számára, amelyek szatíraként álcázva jelennek meg*”.¹¹⁵ Tehát amennyiben egy kifejezetten sértő vagy kifogásolható deepfake képre azt mondja az alkotója, hogy „csak viccelt”, akkor az állítása lehetővé teheti a gyűlöletbeszédet és normalizálhatja az extremizmust, potenciálisan még a humort is fegyverként használhatja. Felmerül a kérdés, hogy a deepfake használatakor ki dönti el, mi a vicces? Ezt a kérdést teszi fel Henry Ajder és

¹¹⁴ EUR-LEX (2024). REGULATION (EU) 2024/1689 OF THE EUROPEAN PARLIAMENT AND OF THE COUNCIL of 13 June 2024, Official Journal of the European Union-Document 32024R1689, Brüsszel 134. Elérhető: <https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2024/1689/oj> [Letöltés dátuma: 2026. 01 09.]

¹¹⁵ Felipe Romero Moreno: *Generative AI and deepfakes: a human rights approach to tackling harmful content*, INTERNATIONAL REVIEW OF LAW, COMPUTERS TECHNOLOGY 2024, VOL. 38, NO. 3, 297–326, Hertfordshire Schools of Law and Education, University of Hertfordshire, Hatfield, UK (ford. Mózes Gergely) 320. Elérhető: <https://doi.org/10.1080/13600869.2024.2324540> [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

Joshua Glick is a deepfake-ről szóló tanulmányuk elején: „*A szatíra több ezer éves hagyományra tekint vissza, míg a deepfake-ek újkeletűek. Manapság ezek együtt léteznek a közösségi média hatalmas tengerében, amely tele van félrevezető információkkal, dezinformációval és a kontextusból való kiragadással. Ezeken a zavaros vizeken ki dönti el, mi számít viccesnek, mi fair, és ki felelős? Hogyan fontolhatjuk meg a komikum előremutató lehetőségeit, de ugyanakkor a humor fegyverként való használatát is?*”¹¹⁶ Mivel a mesterséges intelligencia és a deepfake-használat komplex folyamatok, így konkrét válaszok egyelőre nem léteznek, viszont Ajder és Glick szerint a törvényi szabályozások mellett nekünk, az online tér és média civil felhasználóinak van lehetőségünk alulról szerveződve egy átfogóbb és árnyaltabb reflexióra a szintetikus média használatáról és visszaéléseiről, valamint annak helyéről egy szélesebb társadalmi kontextusban.¹¹⁷

Gyakorlati értelemben átfogóbb civil szerveződések főképpen a tengerentúlon történtek a filmpiarban. Miközben Hollywoodban egyre többen vezetik be a mesterséges intelligenciát a filmgyártásba, a dokumentumfilmek is szembesülnek az egyre növekvő számú olyan hamis archív anyagokkal, mint az AI által generált hangok, fotók vagy videók. A dokumentumfilm-rendezők, producerek és archív anyagokkal foglalkozó kutatók egyfajta válaszreakcióként megalakították az Archival Producers Alliance (APA – Archívokat felhasználó Producerek Szövetsége), amely jelenleg több mint 300 dokumentumfilm-producerből és kutatóból áll.¹¹⁸ A szervezet elsőként egy nyílt levelet tett közzé a Hollywood Reporterben, amelyben szigorúbb keretrendszert követel az ipar számára, valamint sürgeti a generatív mesterséges intelligencia használatával kapcsolatos irányelvek kidolgozását.¹¹⁹ Az APA-nak nem célja, hogy tiltás alá kerüljön maga az AI-technológia, amely már most is formálja a vizuális történetmesélés minden formáját, hanem azt kívánja megoldani, hogy az eddigi dokumentumfilmes értékek megőrzésével együtt hibrid módon, etikusan és felelősségeteljesen alkalmazzák a technikát az alkotók: „*Elismerjük, hogy lehetnek jó okok arra, hogy a dokumentumfilmek AI által generált médiát*

¹¹⁶ Ajder – Glick i.m. 2.

¹¹⁷ Ajder – Glick i.m. 46.

¹¹⁸ Bella Racklin: *Spotlight on Archival Producers Alliance - The unsung heroes of historical docs get vocal about the craft*, Doc Voices, 2025. Elérhető: <https://purenonfiction.substack.com/p/spotlight-on-archival-producers-alliance> [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

¹¹⁹ Mia Galuppo: *Doc Producers Call for Generative AI Guardrails in Open Letter*, The Hollywood Reporter 2024 Elérhető: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/doc-producers-call-for-> [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

*használjanak: hogy életre keltsék azok történeteit, akik hiányoznak a történelemből, vagy hogy a nézőket eljuttassák egy olyan időbe vagy helyszínre, amelyről nem maradt fenn megfelelő vizuális ábrázolás. Azonban szabványok nélkül a generatív mesterséges intelligencia használata azt kockáztatja, hogy torzítja a történelmet, és megváltoztatja a közönséggel való kapcsolatunkat.*¹²⁰

Tehát a hitelesség megőrzése a történelmi tények és a filmnézők vonatkozásában egyfajta kulcstényező az AI etikus használatakor. A dokumentumfilm alkotói számára ma már nemcsak esztétikai, hanem egyre inkább etikai és jogi kérdés is, hogyan használják fel a mesterséges intelligenciát, különösen a történelmi múlt vizuális rekonstrukciójában. Az olyan alkotások esetében, mint a *Mindhalálig*, ahol a túlélőkkel készült oral history-interjúk, az animált történelmi jelenetek és a szinkronizált hangok is szerves részei a narrációnak, különösen fontos kérdéssé válik a nézői bizalom fenntartása, valamint a történelmi hitelességhez való felelős viszony. Bár a filmünk éppen a mostanra megszületett szabályozások előtt készült, utólag is jól látszik, milyen sürgető szükség volt nemcsak technológiai, hanem etikai irányelvek lefektetésére. A jövő dokumentumfilmeseinek tehát az a kihívás, hogy az új technológiákat – legyen szó deepfake-ről, AI-generált képről vagy hangról – úgy integrálják a történetmesélésbe, hogy közben ne sérüljön a műfaj alapja: a tanúságtétel, a múlt iránti tisztelet és a nézővel való őszinte párbeszéd. A *Mindhalálig* esetében például a történelmi rekonstrukció eszközei nem a manipuláció, hanem a hiány és az emlékezés szolgálatában állnak. Éppen ezért a most formálódó európai és amerikai szabályozások nemcsak keretet, hanem lehetőséget is kínálnak ahhoz, hogy a dokumentumfilm újra meghatározza önmagát a mesterséges intelligencia korszakában, felelősen, transzparensen, de kreatívan.

IV.3 A valóságra törekvés eszköze: *Gerry Anderson: A Life Uncharted*

A *Mindhalálig* utómunkája 2022 tavaszán ért a végére, és azokban a napokban jött velem szembe először egy videómegosztó portálon egy olyan alkotás, amelyekben deepfake technikával hozták vissza az elhunyt történelmi karaktereket: A *Gerry Anderson: A Life Uncharted*¹²¹ című dokumentumfilmben az

¹²⁰ Stephanie Jenkins: *Best Practices for Use of Generative AI in Documentaries*, Archival Producers Alliance (APA), Los Angeles 2024. (ford. Mózes Gergely) 1.
Elérhető: https://drive.google.com/file/d/1WS4iZ2Wi_wft5x54RG-hYb45sf10W8nV/view [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

¹²¹ *Gerry Anderson: A Life Uncharted* (Benjamin Field, 2022)

általam addig nem ismert brit televíziós legenda több mint huszonöt órás oral historyját nem csak egyszerűen felhasználták a róla szóló alkotásban, hanem vizuálisan is életre keltették a karakterét deepfake technológia segítségével, hiszen a film készítésekor Anderson már pontosan tíz éve volt halott.¹²² Gerry Anderson a hatvanas évek sikerrendezője volt Angliában, olyan sorozatok fűződnek a nevéhez, mint a nálunk értelemszerűen nem sugárzott *Thunderbirds*¹²³ vagy a *Captain Scarlet*¹²⁴.

„A deepfake-re úgy tekintek, mint egy eszközre az igazság elmondására, vagy legalább is a hozzáférhetővé tételére.” Fogalmazta meg Benjamin Field a *Gerry Anderson: A Life Uncharted* című film rendezője egy a filmmel kapcsolatos tanulmányban.¹²⁵ Field koncepciója kezdettől az volt, hogy vizuálisan is életre keltse Andersont a több mint huszonöt órnyi magnószalagra rögzített oral history alapján: „A hangarchívumok az audiovizuális tanúságtétel egy fontos formáját jelentik, és számos dokumentumfilm és tényalapú tartalomkészítési módszerben relevánsak. Az ilyen felvételek kiterjedt használata azonban próbára teszi a filmkészítők képességét, hogy elegendő vizuális anyagot találjanak a hangok képi illusztrálására. A deepfake technológia segítségével azonban lehetőség nyílik arra, hogy egy mesterséges »kamerába beszélő« interjút hozzanak létre a dokumentumfilm alanyával, amelyben az archív hangfelvétel alapján maga az illető mondja el saját szavait – ez a megoldás orvosolhatja a vizuális alátámasztás problémáját” – nyilatkozta Field, akinek tehát eredeti koncepciója az volt, hogy jelen időben keltsék életre Gerry Andersont, mégpedig úgy, hogy ő maga „szóaljjon meg” a kamerába nézve. A régen rögzített, rossz minőségű oral history felvételek ehhez azonban esztétikailag nem voltak alkalmasak.¹²⁶ Pedig az alapvetéshez – hogy egy jelenkori interjúhelyzetet teremtsenek meg –, elengedhetetlen volt egy jelenkori minőségű hang is. A technológia tehát ebben az esetben nem tartalmi

¹²² James Croot: *Gerry Anderson: A Life Uncharted: An emotionally-charged, intimate look at the life of the UK's puppet master*. *Stuff*, 2023 Augusztus 10. Elérhető: <https://www.stuff.co.nz/entertainment/stuff-to-watch/300946372/gerry-anderson-a-life-uncharted-an-emotionallycharged-intimate-look-at-the-life-of-the-uks-puppet-master> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

¹²³ *Thunderbirds* (Gerry Anderson, 1967-68)

¹²⁴ *Captain Scarlet* (Gerry Anderson, 1965-66)

¹²⁵ Dominic Lees: *Deepfakes in documentary film production: images of deception in the representation of the real*. (ford. Mózes Gergely) *Studies in Documentary Film*, 2024, VOL. 18, NO. 2, 108–129, 108. DOI: <https://doi.org/10.1080/17503280.2023.2284680> Taylor and Francis, Elérhető: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/17503280.2023.2284680?needAccess=true> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

¹²⁶ Lees: *Deepfakes in documentary film production*. 117.

manipulációt szolgált, hanem a képi és hangyi réteg formai összehangolását, azt, hogy a hang „utolérje” a képet.

Ez különösen fontos abban az értelemben, hogy a filmben nem hangzik el egyetlen olyan mondat sem, amelyet Gerry Anderson eredetileg ne mondott volna el, tehát nincs tartalmi „belenyúlás”, csupán esztétikai rekonstrukció. Éppen ezért a rendező Field egy színészt, Roly Hyde-ot választotta ki Gerry Anderson testdublórénak. Fontos volt, hogy az színész fejmérete és formája minél inkább hasonlítson Gerry Andersonéra, ami viszont két jelentős problémát is okozott: Anderson kopasz volt, ellentétben Hyde-al, és a fejformáik sem voltak tökéletesen egyezők. Éppen ezért a stáb úgy döntött, hogy hagyományos smink- és hajeltüntető maszkolási technikát alkalmaztak a színészen, hogy csökkentsék a különbséget kettejük között. A kétnapos forgatáson pedig belső helyszínen, egy kanapén vették fel Hyde-ot, akinek a feladata az volt, hogy egy összesen kétórányi anyagot mondjon fel az eredeti Gerry Anderson oral historyból, hogy az utómunkában a már *újratereztett* Anderson szájára tudják illeszteni a szavakat, törekedve persze a hitelességre.¹²⁷

Christian Darkin, a film technikai rendezője felelt Gerry Anderson vizuális alakjának megjelenítéséért. A cél érdekében Darkin egy nyílt forráskódú deepfake algoritmussal a DeepFaceLab nevű programmal dolgozott, melynek lényege, hogy a programot be kell tanítani az előzetesen felvett valós emberek arcát felhasználva, hogy digitális értelemben új arcot kreálhasson: *„Lényegében az eredeti személyről felvett korábbi archív mozgóképeket kell együtt betanítani a programnak az őt helyettesítő színész arckifejezésével együtt, ami a két személy képmásaiból és arcmozgásaiból összekeverve új arcot alkot”* – magyarázta el Darkin a folyamatot a filmhez kapcsolódva.¹²⁸ Ez a folyamat ugyan képes volt új arcot létrehozni Andersonnak, amelyet az őt alakító színész arcára helyeztek, de a végeredmény korántsem volt hibátlannak mondható, hiszen jól látható felbontásbeli problémák jelentkeztek.

A deepfake előállításához szükséges számítógépes eszközök, akár csak a memória szintjén is, igen magas teljesítményigényűek, emiatt pedig a létrehozott arckép felbontása az általános HD képernyő szabványméretéhez képest (1092 pixel) nagyon alacsony lett, mindössze 320 pixeles felbontásban voltak

¹²⁷ A rendező Benjamin Field a *FAB Facts: How Deep-Fake Was Used in Gerry Anderson: A Life Uncharted* című Gerry Anderson Podcastben 1:32 tól beszél az említett koncepcióról és körülményekről: <https://www.youtube.com/watch?v=0V3zoihVWuQ>

¹²⁸ Lees: *Deepfakes in documentary film production* 117.

csak képesek előállítani.¹²⁹ Végeredményben pedig a filmbéli, újrakreált Gerry Anderson feje csak egészen kis méretben lehetett jó minőségű a HD méretet tekintve. Mivel ezt a fajta technikai nehézséget a felhasznált eszközökkel nem tudták kiküszöbölni, a rendező Benjamin Field, mondhatni koncepcionális szinten dolgozott ki egy megoldást: a filmben az álinterjú adó Gerry Anderson deepfake-alakja az 1960-as évek régi televízióin látható, egy kisebb keretben. Ez nem csupán kreatív, a hibát ötletesen eltakaró megoldás, de közelebb hozza a néző számára az időszakot is, amikor Anderson nagyrészt alkotott.



„...egy szintetikus karakter érzelmi minősége valójában a valós színész képességein múlik” – a színész (Roly Hyde) transzformálása Gerry Anderson karakterére (Christian Darkin képe)

(21. kép)

Persze a valóság és az újralkotott címszereplő között a fő kapocs ugyanaz, ami a dolgozatban említett performatív animációs dokumentumfilmeknél: a hangsáv, hiszen Anderson oral historyja hangzik el akkor is, ha a színész, Hyde adja elő a szöveget, és az keveredik az eredeti archív hanggal. Field külön kiemeli, hogy nem kreáltak olyan szavakat, amiket Anderson sohasem mondott, hiszen onnantól átlépnék a

¹²⁹ Lees: *Deepfakes in documentary film production* 118.

dokumentumfilm határait és munkájuk fikcióvá válna.¹³⁰ Anderson története pedig végső soron két ember „tanúságtétele”: magáé Andersoné, és az ő rögzített hangját megtestesítő Roly Hyde-é, akinek a szerepe messze nem semleges: Hyde a fizikai megtestesítésen túl hangjával és gesztikulációjával egy színészi szempontból abszolút értékelhető, minőségi alakítást nyújtva hozzájárul nemcsak Anderson elhangzó szövegének élményszerű közvetítéséhez, de személyiségének érzékletes megjelenítéséhez is. A módszer a deepfake-használatot leszámítva a rendező, Field számára klasszikus színészvezetési gyakorlat, ami pedig jóval megelőzi a mesterséges intelligencia jelenlétét.

A Gerry Andersont alakító Roly Hyde példája reprezentálja a technológia egyik kulcsfontosságú korlátját is: a deepfake-folyamat hitelessége azon áll, hogy milyen kvalitásokkal rendelkezik az adott színész, aki elsőként olvassa fel a módosítandó szöveget. A mesterséges intelligencia ugyan képes volt közvetíteni Anderson hangjának érzelmi változásait, de csak az őt alakító színész teljesítményére való építkezéssel, tehát egy szintetikus karakter érzelmi minősége valójában a valós színész képességein múlik, melyet fokozni vagy éppen destruálni csak az adott rendező képes. A digitális deepfake technológia pedig csupán eszköz: lehetővé teszi a filmesek számára, hogy kiterjessék az események és élmények audiovizuális reprezentációját. A kulcsszó a közreműködés, hiszen a deepfake technológia csupán olyan eszköz, amivel az alkotó a saját kreativitását és az ötleteit közvetíti.

IV.4 Hang-kísérlet a Kutatóműhelyben

A *Mindhalál*ig elkészültét követően lehetőségem nyílt a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának kutatóműhelyében kísérletezni azzal a kérdéssel, hogy milyen hatása lenne a filmre, ha a fikciós betétek alatt Baranski eredeti oral history hangját használnánk. Ahogyan azt dolgozatomban elején már említettem, a filmkészítés során számos akadályba ütköztünk Baranski eredeti hangjának alkalmazásakor. Az archív hanganyag technikai és dramaturgiai szempontból egyaránt alkalmatlannak bizonyult a teljes narráció felépítésére: egyrészt rossz minőségű, zajos és töredezett felvételtől van szó,

¹³⁰ A rendező Benjamin Field a *FAB Facts: How Deep-Fake Was Used in Gerry Anderson: A Life Uncharted* című Gerry Anderson Podcastben 4:40 től beszél a határátlépés lehetőségéről: <https://www.youtube.com/watch?v=0V3zoihVWuQ>
4:40

másrészt Baranski előadásmódja, beszédtempója és intonációja nem illeszkedett volna a film fikciós részeinek ritmusához és stilisztikai tónusához.¹³¹

A film szerkezetének egyik alapvetése volt, hogy a néző csak a végén értesül róla, hogy Baranski túlélte a megpróbáltatásokat, és ma is él Buffalóban. Ha tehát a visszaemlékező idős ember hangja már korábban megszólalt volna, ez a dramaturgiai meglepetés lehetetlenné vált volna. Úgy véltük, hogy a filmben megszólaló Baranskinak nem az idős ember hangján, hanem a háborút követő évekből visszatekintő fiatal férfiként kell megszólalnia – oly módon, hogy hangja karakterében és ritmusában hitelesen közvetítse Baranski személyiségét és stílusát, ugyanakkor a film esztétikai világához is szervesen illeszkedjen.

A kutatóműhelyben végzett kísérlet során az eredeti, idős Baranski-hangra újravágott jelenetek fogadtatása vegyes volt. Saját tapasztalatom szerint az idős hang „leesett” a képekről, különösen akkor, amikor nem asszociatív, elvontabb képek alá, hanem konkrét eseményeket illusztráló, animált jelenetekhez került. A hang és a kép között ekkor disszonancia keletkezett, ami gyengítette a jelenetek hatását, és megbontotta a film dramaturgiai egységét. A kísérlet tehát kudarcot vallott abban az értelemben, hogy megerősítette: Baranski eredeti hangja – bármennyire is értékes és hiteles történeti forrás – nem alkalmas a fikciós jelenetek alá fő narrációként.

Ugyanakkor e felismerés újra hangsúlyozta számomra, hogy a hang megfelelően elhelyezett, és az egész filmhez képest visszafogott alkalmazása képes megteremteni azt a kettősséget, amelyre a *Mindhalál*ig narratív struktúrája épül: az átélt múlt és a reflektált jelen közötti kontrasztot. A film fő koncepciójába – miszerint Baranski történetét fokozatosan tárjuk fel, és a nézői tudás folyamatos feszültségben marad a múlt eseményeinek megértésével – ez a strukturális döntés szervesen illeszkedett. A nézőt nem a túlélés biztos tudása, hanem az emberi sors kiszámíthatatlansága és a bizonytalanság tartja a történetben.

Amennyiben ma készíteném el a filmet, technikai és narratív szempontból valószínűleg megfontolnám egy mesterségesen generált, fiatal Baranski-hang létrehozását is, természetesen kizárólag abban az esetben, ha ehhez a családtagok beleegyezésüket adnák, és az etikai keretek között ez vállalható lenne. A jelenlegi hangklónozó technológiák már lehetővé teszik, hogy egy archív hanganyag alapján fiatalított, de hiteles hangot hozzunk létre, amely akár képes lehet hidat képezni az oral history hitelessége és a filmes dramaturgia követelményei között. Ezzel talán megnyílna annak lehetősége, hogy az eredeti elbeszélői

¹³¹ A kutatóműhelyre vágott *Mindhalál*ig jelenetek megtekinthetőek a google drive linken: <https://drive.google.com/drive/folders/1LgIYgMXDWCgDFobIUpXRIU-BU9LO3PGF?usp=sharing>

jelenlétet még hangsúlyosabban visszavezessük a film narratív ívébe anélkül, hogy az ellentmondana az esztétikai vagy történetiségbeli elvárásoknak.

IV.5 Hang és kép manipulációja az *In Event of Moon Disaster*ben

Míg a *Gerry Anderson: A Life Uncharted* című dokumentumfilmben a hangklónozás célja az volt, hogy a már elhunyt alkotó saját szavaival, stilizált, de érzelmi szinten is hitelesen beszéljen önmagáról – tehát a valóságot erősítette meg technológiai eszközökkel –, addig Francesca Panetta és Halsey Burgund rövid kísérlete, az *In Event of Moon Disaster*¹³² ezzel szemben épp a valóság egy soha be nem következett alternatíváját állítja elő. Ez pedig az alapvető különbség a két alkotás között, hiszen míg a *Gerry Anderson* filmben a hangklónozás egyfajta digitális örökségmegőrzési eszközként működik, ahol az archív anyagok és a generált hang szervesen illeszkednek egy hitelesítő narratívába, addig az *In Event of Moon Disaster* a mesterséges intelligencia által előállított képpel és hanggal egy olyan történelmi esemény lehetséges változatát jeleníti meg, amely soha nem történt meg – és épp ezért szolgál ellenpéldaként az előbb említett alkotással szemben. Itt Richard Nixon elnök egy soha el nem mondott beszéde hangzik el, amelyet nemcsak hogy nem rögzítettek, de fizikailag sem hangzott el soha, így teljes egészében generált konstrukcióról van szó – még ha valós dokumentumok alapján készült is.

A történet még az általunk ismert történelmi valóságban kezdődik, amikor is 1969-ben fordulópont következett be az USA és a Szovjetunió hidegháborús űrversenyében: az Apollo-program ötödik, űrutazókkal végrehajtott repülésében, az Apollo 11 elnevezésű küldetés keretei közt került sor az első sikeres holdra szállásra. Július 20-án, Neil Armstrong és Buzz Aldrin sima leszállást követően a holdra lépett, amelyet nem csak az Amerikai Egyesült Államok televízióin, hanem világszerte élőben közvetítettek. Azonban a küldetés tele volt veszélyekkel, és komoly kilátások voltak arra, hogy technikai hiba vagy valamilyen baleset megakadályozza az űrhajósok visszatérését a Holdról. A legrosszabb forgatókönyv esetére az amerikai elnök Richard Nixon beszédírója, Bill Safire, egy beszédet fogalmazott meg az amerikai nemzet számára, amelyet az elnöknek a holdkatasztrófa esetén kellett volna élő adásban

¹³² *In Event of Moon Disaster* (Francesca Panetta – Halsey Burgund, 2019)

elmondania.¹³³ Mint tudjuk, a szerencsétlenség nem következett be, de ötven évvel később, 2019-ben, a Massachusetts Institute of Technology (MIT) megbízásából Halsey Burgund, az egyetem Open Documentary Lab munkatársa együttműködve Francesca Panetta-val – aki az XR vállalat Advanced Virtuality központjának kreatív igazgatója –, közös multimédiás projektet kezdeményezett, hogy a deepfake technológiával életre keltsék a soha el nem hangzott beszédet, s egyúttal magát Nixon elnököt, legalábbis a virtuális térben. Az *Event of Moon Disaster* című projekt valójában egy komplex kísérlet, amely a hétperces kisfilmen túl egy kiállítási térben található installációt is magába foglal.¹³⁴

A film készítésekor két egymástól szeparált audiovizuális manipulációs folyamat zajlott párhuzamosan. A valójában soha el nem mondott beszédhez hangklónozással hozták létre Nixon hangját, a karakter vizuális megjelenítését pedig eredeti híradófelvételekből alkották újra deepfake technológia segítségével. Tehát a film gyártásakor az alkotók két AI technológiát felhasználó céggel is együttműködtek: a Respeecher-rel az audió-rész elkészítéséhez és a CannyAI-jal a képanyag létrehozásához. 2019-ben a deepfake-ekhez kapcsolódó gépi tanulás még gyerekcipőben járt, ezért tanulságos megfigyelni, hogy a technológia állapota milyen korlátokat szabott a filmesek kreatív döntéseinek. A filmről nyilatkozó alkotó, Halsey Burgund elmondta, hogy a CannyAI hogyan határozta meg azokat a kereteket, amelyeket betartva a deepfake képkészítés működhetett: „*Konkrét instrukciókkal láttak el arra vonatkozólag, hogy a videónak – a Nixonról készült eredeti felvétel, melyet manipulálni fogunk – bizonyos jellemzőkkel kell rendelkeznie. A felvételen nem lehet zoomolás, kameramozgás, hanem egy szögből legyen felvéve, szinte állóképre volt szükségük.*”¹³⁵ A megfelelő felvétel kiválasztása kiemelten fontos volt, hiszen még a deepfake létrehozása előtt meghatározta a végleges célvideó jellemzőit. Az első kiválasztott archív videót például a cég visszaküldte az alkotóknak a felvételen szereplő egyetlen lassú zoom miatt.¹³⁶

¹³³ Bill Safire: *In Event of Moon Disaster*, Presidential libraries, National Archives, 1969 Elérhető: <https://www.archives.gov/files/presidential-libraries/events/centennials/nixon/images/exhibit/rn100-6-1-2.pdf> [Letöltés dátuma: 2026.01.14.]

¹³⁴ A projektnek saját weboldala is van, ahol a látogatóknak interaktív formában lehet megtudni minden információt a film készítéséről és az installációról is: <https://moondisaster.org/about>

¹³⁵ Agnese Pietrobon: „*Are we not going to be able to ever know what the truth is*” – Halsey Burgund (*In Event Of Moon Disaster*), 2020, XR Magazine (ford.: Mózes Gergely) Elérhető: <https://xrmust.com/xrmagazine/halsey-burgund-event-moon-disaster/> [Letöltés dátuma: 2026.01.14.]

¹³⁶ Lees: *Deepfakes in documentary film production* 113.

Végül Panetta és Burgund azt a Richard Nixon-lemondási beszédet választotta, amelyet az elnök a Watergate-botrány után mondott el 1974. augusztus 8-án, élő tv-közvetítésben.¹³⁷ A deepfake kifejezés a köztudatban általában az arcok kicserélését jelenti, de az *In Event of Moon Disaster* esetében nem volt szükség ilyen teljes transzferre. A CannyAI egy olyan technológiát fejlesztett ki, amely azóta Video Dialogue Replacement (VDR) néven ismert. Ez a folyamat lehetővé teszi, hogy az elkészült mozgóképen a beszélő személy arcából építsenek új arckifejezéseket, a szájmozgásra vonatkozóan különösen sikeresen.¹³⁸ Így a digitálisan reprodukált Nixon arcjátéka az „igazi” elnök arcából lett újraképezve és megmozgatva a korábbi archív anyagból. Tehát végeredményben a filmben látott háttér, az elnöki szoba, maga az eredeti archív felvétel, az asztalnál ülő Nixon teste is eredeti, de a VDR immáron az új mimikával teszi vissza az elnök fejét a testére. A néző számára így az egyetlen vizuális differencia az eredeti és a Bill Safire-beszéd között az elnök szájmozgása. A manipuláció kizárólag erre a felvételre vonatkozik, a film összeségében valódi archívokból álló montázs az űrhajó fellövéséről és a holdra szállásról.

Az archív felvétel kiválasztása dramaturgiai szempontból is fontos volt, mivel ez a beszéd különböző emóciókat fejez ki. Az elnök arcán és hangjában is változatos érzelmek játszanak a holdkatasztrófára készült Safire-beszéd előadása során. Az eredeti lemondási közvetítésében Nixon láthatóan lehangolt és legyőzött, de stílusában beszéd közben időnként visszatér az elnöki ideje alatt megszokott harciasság. Ezek a kifejezetten személyes érzelmi változások lettek a filmbeli fiktív beszéd dramaturgiai töltetei. Az elnök valódi archívon látható arcjátékát és beszédének valódi érzelmi hullámvonalát transzformálták át a digitálisan újraalkotott Nixon előadásába. Ez a transzformáció Burgund és Panetta egyik legjelentősebb kreatív teljesítménye, ti. hogy ezt a beszédet azonosították *célvideó*ként, lehetővé téve Nixon 1974-es érzelmeinek áttételét abba a tragédiába, amelyet alternatív történelemként tárnak elénk filmjükben. Ez egyfajta műfajteremtés, de hívhatjuk akár *közvetítő adaptációnak*, ami a dokumentumfilm archívum és az AI által vezérelt szintetikus média között helyezkedik el a mozgóképes skálán.

¹³⁷ Jessie Kratz: *Nixon Resigns*, Pieces of History, National Archives, 1974 Elérhető <https://prologue.blogs.archives.gov/2024/08/06/nixon-resigns/> [Letöltés dátuma: 2026.01.14.]

¹³⁸ Shuli Finley: *Deepfake For Good: CannyAI Develops VDR Tech To Engage Audiences In Any Languages*, No Camels Israeli Innovation News 2020. Elérhető <https://nocamels.com/2020/06/deepfake-for-good-cannyai-vdr-tech/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]



A Nixont alakító színész, Lewis D. Wheeler a forgatáson felolvassa a soha el nem mondott beszédet (Chris Boebel fotója – 22. kép)

Ahogy fentebb említettem, a képmódosítás mellett az elnök hangjával való kísérletezésre külön céget bíztak meg, így a képpel foglalkozó CannyAI mellett a hangklónozás technikai részét a Respecher valósította meg. A Respecher munkája az audio „nyersanyaggal” – Richard Nixon beszédeivel – akkor kezdődött, amikor az alkotók kiválasztották a fentebb említett beszéd archívját. Ezek a hangfájlok olyan adatbázist képeztek, amelyet fel lehetett használni a gépi algoritmus betanítására, ami megtanulta Nixon jellemző hanghordozásait, artikulációját. Eközben Panetta és Burgund felkértek egy színészt, Luis D. Wheelert, hogy olvassa fel a soha el nem mondott Safire-beszédet, és arra instruálták, hogy a szöveget Richard Nixon dikcióját imitálva adja elő, tehát a feladat a teljes illúzió megteremtése volt. A színészi előadás koncepciója szerint Wheelernek el kellett képzelnie, hogyan mondaná el Nixon Safire szövegét a valóságban, és pontosan ezt kellett hanghordozásában, előadói stílusában hűen tolmácsolnia, újraalkotva ezzel az elnök valós, emberi jellemzőit, nem pedig egy fikcionalizált karaktert dolgozva ki, akit pl. egy életrajzi filmben játszana. Tehát maga az imitáció, az utánzás elvének alkalmazása szűkítette a rést a célvideó és az eredeti archív felvétel között, segítve a hangkonverziós rendszer munkáját, amelyet ezután a színész előadásának és Richard Nixon hangjának kombinálására használtak.¹³⁹

Az *In Event of Moon Disaster* egyik legimpozánsabb jellemzője, hogy olyan érzelmi erőt fejez ki, amihez nem lehet elég önmagában az AI használata és az archívok összevágása, vagy Nixon karakterének szimplán színészi teljesítmény alapján való életre keltése, hanem mindezek kreatív kombinációja szükséges, hogy valódi kísérleti dokumentumfilmet kapjunk. A hitelességet biztosítja Bill Safire eredeti beszéde, amelyhez a technika segítségével társulnak Richard Nixon lemondásának valódi emberi

¹³⁹ Lees: *Deepfakes in documentary film production* 114.

érzelemhullámai, és a tragédia kifejeződése, amelyet Lewis D. Wheeler vált ki vokális előadásával. A film szintetikus hangjának és deepfake-képeinek létrehozásában a gépi tanulás technológiája egyedülálló lehetőséget biztosított a dokumentumfilm készítőinek, lehetővé téve, hogy a „deepfake elnöktől” egy olyan beszédet lássunk, halljunk, amelyet Nixon soha nem mondott el. Ugyanakkor reprezentálja a projekt a technológia egyik kulcsfontosságú korlátját is: a deepfake-folyamat hitelessége azon áll, hogy milyen kvalitásokkal rendelkezik az adott színész, aki elsőként olvassa fel a módosítandó szöveget. A mesterséges intelligencia ugyan képes volt közvetíteni Nixon hangjának érzelmi változásait, de csak Lewis D. Wheeler teljesítményére való építkezéssel, tehát egy szintetikus karakter érzelmi minősége valójában az emberi színész képességein múlik. Ugyanez a törvényszerűség érvényesült a *Gerry Anderson: A Life Uncharted* esetében is, ahol bár a dokumentumfilm alkotói az archív hanganyagok alapján klónozott hanggal dolgoztak, a megszólaló mondatokat ott is egy színész olvasta fel, a karakter attitűdjét és emocionális töltetét pedig az ő előadása határozta meg. Ezek az emberi tényezők – a hangszín, a dikció, a beszéd ritmusa és a finom érzelmi moduláció – olyan minőségek, amelyeket semmilyen mesterséges intelligencia nem képes önállóan előállítani. Tehát a *Gerry Anderson* esetében a generált hang az emlékezet szolgálatában áll, az *In Event of Moon Disaster* viszont azt mutatja meg, mire képes a technológia, ha nem a múlt rekonstruálása, hanem egy párhuzamos narratíva létrehozása a cél. Az AI pedig eszköz csupán, de az interpretáció továbbra is emberi műfaj marad: az érzelmi hitelesség, a gesztusok mögött húzódó pszichológiai mélység és a megszólalás súlya olyan rétegek, amelyeket az algoritmus legfeljebb követni tud, de nem teremteni. Ez a felismerés nemcsak technikai, hanem etikai és művészi szempontból is alapvető kérdése a jövő dokumentumfilm-készítésének.

IV.6 Az elveszett hangok: *The Beatles: Get Back*

A kolorizálással kapcsolatban ugyan említettem Peter Jackson *They Shall Not Grow Old* című filmjét, ám a mesterséges intelligencia általi hangklónozással feljavított hangfelvételek kapcsán fontosnak tartom a rendező legújabb kísérletét elemezni, hiszen a *The Beatles: Get Back* című alkotásban is olyan technikát alkalmaztak, amely felmerülhetett volna a *Mindhalálíg* kapcsán a Baranski oral history-felvételeknél. Peter Jackson háromrészes dokumentumsorozata, a *The Beatles: Get Back*, amely a legendás *Let It Be* album elkészítését és a zenekar utolsó nyilvános fellépését mutatja be. A filmen dolgozó hangmérnökök elmondása alapján ez a mű talán el sem készülhetett volna az egyedi alkalmazású mesterséges

intelligencia nélkül. A hibás és helyenként néma archív anyagokat Jackson nemcsak vizuálisan restaurálta és kolorizálta, hanem a hiányzó hangokat is megalkotta generatív AI segítségével, egyfajta fikciós hangkollázst teremtve.

1969-ben a videóklipek úttörőjeként is emlegetett rendező, Michael Lindsay-Hogg 21 nap alatt mintegy 60 órányi 16 mm-es filmet forgatott a The Beatles *Let It Be* albumának felvételéről az angliai Twickenham Film Studiosban, valamint a híres utolsó koncertjükéről, amelyet a londoni Savile Row-i irodaház tetején adtak. A felvételekhez 150 óra hozzáadott hangfelvétel is készült, és végül Hogg dokumentumfilmje 1970-ben jelent meg *The Beatles: Let It Be (1970)* címmel.¹⁴⁰ A kontextust tekintve ekkor már az együttes túl volt a zeniten: nemcsak a zenekar ikonikus menedzsere, Brian Epstein halála vetítette előre a későbbi szakítást, hanem a tagok közötti konfliktusokat is feltáró filmből sejthető a zenekar egy évvel későbbi felbomlása. Így az album készítése, a koncert és Hogg dokumentumfilmje egyaránt történelmi jelentőségűek. Ugyanakkor a próbafolyamat és a koncert a konfliktusok ellenére nem volt ennyire drámai. A zenekar tagjai gyakran jammelnek, improvizálnak, beszélgetnek, szórakoznak, miközben körülöttük filmesek, stúdiómunkások, barátok és barátnők jönnek-mennek, természetesen kisebb hangzavart is okozva. Ezt a zürzavart mikrofonokkal rögzítették, emiatt sok hangfelvétel eleve használhatatlanná vált. A Hogg filmjéhez készült nyersanyag később a Disney tulajdonába került, Peter Jackson pedig a stúdió megbízásából egy új, restaurált változatot készített az eseményekről, amely a Hogg-féle anyagot is magában foglalja *The Beatles: Get Back* címen.

Az eredeti szemcsés, kopott filmszalagokat digitalizálták, és egy számítógépes algoritmus segítségével feldolgozták. Az eredmény élénk, vibráló színű és éles kép lett, amely mintha tegnap készült volna, nem pedig 1969-ben. De ennél sokkal jelentősebb a hanganyag helyreállítása, amit Jackson a *Variety*-nek adott interjújában kifejtett: „*Fejlesztettünk egy gépi tanulási rendszert, amelyet megtanítottunk arra, hogy hogyan hangzik egy gitár, hogyan szól a basszusgitár, vagy éppen milyen az emberi énekhang. Valójában megtanítottuk a programot arra, hogyan hangzik John Lennon éneke, és milyen hangfékvésben dalol Paul McCartney. Így ezekből a mono felvételekből szétválaszthatjuk egyenként az összes hangszert, így csak az éneket, vagy éppen a gitárokat hallhatjuk tetszés szerint. Ez lehetővé teszi számunkra, hogy igazán tisztán*

¹⁴⁰ Jason Perlow: *'The Beatles: Get Back' shows that deepfake tech isn't always evil.* zdnet 2021

Elérhető: <https://www.zdnet.com/article/the-beatles-get-back-shows-that-deepfake-tech-isnt-always-evil/> [Letöltés dátuma: 2026. 01.11.]

újrakeverjük az adott dalt.”¹⁴¹ Jackson és a WingNut Films által létrehozott film esetében a hangfelismerő és klónozó AI segítségével választják le a párbeszédet a környezet zajairól. Ehhez azonban magát a programot is ki kellett fejleszteni. Csak fokozatosan érték el azt a szintet, hogy a gyártócég olyan egyedi AI-t fejlesszen, amely elég erős ahhoz, hogy eltávolítsa az összes háttérzajt, és ne csak a beszédet, hanem az egyes zenekarokban megszólaló hangszerek hangját is elkülönítse. A gépi tanuláshoz szükséges adatok nemcsak a Hogg stábja által rögzített hangfelvételekből álltak, hanem szinte minden létező anyagra szükség volt, amin a Beatles tagjai külön-külön beszéltek vagy zenéltek.¹⁴² A hiánypótlás pedig végeredményben sikeresnek mondható, hiszen az algoritmus a zenekar tagjai között folyó komplett beszélgetéseket is kiegészített, amelyek csak részben vagy nagyon rossz minőségben maradtak ránk az együttes próbáiról.



„Az eredmény élénk, vibráló színű és éles kép lett, amely mintha tegnap készült volna, nem pedig 1969-ben” – részlet a *The Beatles: Get Back* című dokumentum-sorozatból (23. kép)

¹⁴¹ Meredith Woerner: *Peter Jackson Details How ‘Get Back’ Used Machine Learning to Restore the Beatles’ Sound and Footage*. Variety 2021 (Ford.: Mózes Gergely) Elérhető: <https://variety.com/2021/music/news/peter-jackson-get-back-restored-beatles-footage-sound-1235125819/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

¹⁴² Matthew Sparkles: *Beatles documentary Get Back used custom AI to strip unwanted sound*. Newscientist, 2023 Elérhető: <https://www.newscientist.com/article/2302552-beatles-documentary-get-back-used-custom-ai-to-strip-unwanted-sound/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

Azonban nem egy esetben Jackson eltér az eredeti hanganyagban rögzített eseményektől és a drámai hatás növelése érdekében manipulálja a történéseket, így ezekben a helyzetekben torzul a pillanatok rögzített igazsága. A *Get Back* egyik legrámaibb kulcsmomentuma az, amikor egy reggel Paul McCartney és Ringo Starr a barátnőikkel, valamint a rendező Michael Hogg társaságában ülnek a stúdióban, és éppen John Lennonra, valamint Yoko Ono-ra várnak. Hogg stábja a kamerákon kívül mikrofonokat helyezett el a próbahelyiségben, így – ugyan elég rossz minőségben – de fennmaradt a beszélgetésük (a nem forgó kamerákon is túl), ami John és Yoko kapcsolatáról, és a negyedik tag, George Harrison előző napi váratlan lelépéséről szól. Paul egy ponton megjegyzi, hogy ha John is kiszállna az együttesből, akkor Ringo és ő maradnának csak ketten, majd könnyes szemmel csendben ül, míg nem szólunk neki, hogy John telefonált, és őt kéri a kagylóhoz. A Michael Hogg által készített eredeti hangfelvételen Paul ezt a drámai sort („*And there were two*”/ „*Végül kettő maradt*”) valójában egy tréfás megjegyzésnek szánta, amire mindenki felnevet, és egymás szavába vágva folytatják a poénkodást ikonikus filmes párosokat említve, mint Simon és Garfunkel vagy éppen Tom és Jerry.¹⁴³ Jackson verziójában azonban a mondat után a nevetést levágták, és Paul csendben ül könnybe lábadt szemmel, mintha a saját zenekaruk szétesésére vonatkozó komoly jóslat miatt némultak volna el. Vagyis a valódi hangfelvételen folyamatosan tréfálgoztak, és a könnyben úszó tekintet a közelivel nem a megjegyzésre vonatkozott, hanem Paul egyszerűen szünetet tartott a bohóckodásban, majd elmerengett és a többiek ugyanúgy beszélgettek tovább.¹⁴⁴ A *Get Back*ben a kép és a hang a valódi eseményeket illetően nincsen szinkronban, mert Jackson egy éppen sírni készülő karaktert kreált a tréfálgozó Paulból. Ebből következik a filmben a drámai csendet megszakító pillanat, John Lennon telefonhívása, ami egyfajta feloldozása a helyzetnek, hiszen Paul megkönnyebbül és a telefonhoz megy. Az eredeti hangfelvételen, amikor azt mondják a merengő Paulnak, hogy John a vonalban van, ő valójában nem megy a telefonhoz, csak jóval később, hisz jól hallhatóan még egy darabig beszélget.¹⁴⁵ Tehát a jelenet utólag megrendezetté válik. Szintén apró torzítás, vagy inkább karakterformálás Jackson részéről, amikor az első próbanap végén George Harrison azt kérdezi a többiektől, hogy kérnek-e még szendvicset, majd nem túl udvarias módon

¹⁴³ Anonymous: *Jan. 13: And then there were two*. theymaybeparted, 2022 Elérhető: <https://theymaybeparted.com/2022/01/13/jan-13-and-then-there-were-two/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

¹⁴⁴ Breathless345: „*Then there were two*” COMPLETE AUDIO/Alternate Edit [excerpt from ULM2]. Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=1aZuMdfCjY&t=323s> [Letöltés dátuma: 2026. 01.11.] (05:23-től hallható az eredeti hangfelvétel, ami a *Get Back*be nem került be)

¹⁴⁵ Anonymous: *Jan. 13: The lunchroom tape part 3*. theymaybeparted, 2023 Elérhető: <https://theymaybeparted.com/2023/03/27/jan-13-the-lunchroom-tape-pt-3/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

egy nagyot füttyent az egyik kiszolgálónak, hogy hozzon még enni.¹⁴⁶ A *Get Back*ben a füttyszót kivágták, csak a kérdést halljuk, majd a George-hoz odalépő férfit látjuk.¹⁴⁷ Sőt, az eredeti hanganyag tele van ismeretlen eredetű szellentéssel és egyéb, talán a *Get Back* szellemiségéhez nem illő természetes „hangeffektussal”, így ezek fel nem használása, illetve AI-al való megszürése arra szolgál, hogy a Jackson által alkotott képet „kapjuk” a zenekar tagjairól, nem pedig valóságos énjüket, ami talán kevésbé illik a néhol drámai hatású mozzanatok közé.

További kutatásokat igényelne, hogy a teljes 150 órányi hanganyag mely részeken térhet még el a *Get Back*től, de ez a néhány példa is rámutat arra, hogy Jackson jelentésbővülés helyett az eredeti történések jelentését változtatta meg manipulációval a dramaturgia érdekében, s a néző szubjektív véleményére bízta, mit fogad el valóságnak a történekből; sőt, felmerül a kérdés, hogy egyáltalán dokumentumfilmnek tekintheti-e a néző az alkotást? Végző soron, ha a teljes, nyolcórányi filmsorozatot nézzük, akkor alapvetően sokkal több a vizuális és hangji javítás, a kameraképek szinkronba hozása a hangsávval, azaz a valóságközelítő attitűd, mint a fentiekhez hasonló apróbb ferdítések. Az eljárást nem csak az legitimálja, hogy a sorozat elején Jackson és Hogg beszélgetnek a felvételekről, de a két még élő zenekari tag, Paul McCartney és Ringo Starr is jóváhagyta a látottakat. Utóbbiak véleménye pedig a film hatására megváltozott az adott időszakról, hiszen ők alapvetően Hogg filmjére emlékeztek, a koncertet követő széthullás szomorú időszakára, de a *Get Back* jeleneteit nézve inkább a próbákat átjáró jókedv és nosztalgia, a szakítás előtti utolsó közös szép időket élték át újra.¹⁴⁸ Ez pedig az események utólagos szomorú vagy éppen drámai kontextusba helyezése nélkül is maga a valóság volt ott és akkor: a dalok megszületése, egy film elkészítése, bolondozások és álmodozások nagy nevetések közepette, ami egy rendhagyó koncerthez vezetett London tetején. Ezt az élményt az AI segítségével ma valamennyire mi is testközelből átélhetjük, s visszakapunk valamennyit a mind eddig hiányzó hangokból.

A *Mindhalál*ig esetében Baranski oral historyjával kapcsolatban már említettem, hogy a filmbe bekerült hangfelvételnél, valamint a későbbi kutatóműhely-kísérletmennél a jelenetek modnandóját szinte

¹⁴⁶ Brody's Stuff: *The Beatles: A/B Road complete Get Back session*. archive.org Elérhető: <https://archive.org/details/AB-ROAD/Jan+13%2C+1969/cd1/17.+Dialogue.flac> [Letöltés dátuma: 2026. 01.11.] (Első CD, 17-ig dialóg, 5 perc 2 mp-nél a füttyülés)

¹⁴⁷ Az odalépő férfi a kivágott füttyező után, a *Beatles: Get Back* 1 epizód 19 perc 23 mp-nél látható.

¹⁴⁸ Chris Willman: *Peter Jackson Reveals How He Coaxed Paul and Ringo Into Giving Him the OK to Make 'Get Back'*. Variety 2021 Elérhető: <https://variety.com/video/peter-jackson-get-back-beatles-secrets/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

szavakból vágtam össze, hogy érthetővé váljon az aktuális közölni való. Azonban fontos különbség, hogy a Baranski által elmondottak tartalmán sosem változtattam, hanem a szavak ilyesforma összefoltozásával pont az eredeti mondanandóját akartam a néző számára értelmesebbé alakítani. A mondatainak jelentése tehát sosem változott meg, hívhatjuk ezt akár restaurációnak, hiszen a cél az eredeti történet érthetősége, a valóságközelítés volt. Ellenben Peter Jackson a *Get Back*ben nem egy alkalommal manipulálta a meglévő hangfelvételeket, és a képekhez is úgy igazította, hogy az ott és akkor történő valóság a filmben később teljesen fikciónvá változott. Ez a fajta konkrét jelenetekben tetten érhető deepfake manipuláció pedig nincsen jelölve filmjében, így dokumentumfilmje többször is fikcióba fordul. Pedig amennyiben dokumentumfilmként tekintünk az alkotására, akkor jogosan merülhet fel bennünk a kérdés, hogy vajon még hány filmjében módosította ugyanígy a történelmi valóságot?

Nem csak a *Mindhalálig*, de a *A Gerry Anderson: A Life Uncharted*, az *In Event Of A Moon Disaster* vagy éppen a *The Beatles: Get Back* filmek elkészülése óta is a mesterséges intelligencia kreatív eszközei technikai aspektusból világszinten folyamatosan egyre hozzáférhetőbbé teszik a filmkészítést, de a teljes fejezet filmjei inkább azt bizonyítják, hogy az AI, mint eszköz lehetőséget ad ugyan a gyorsabb és hatékonyabb kreatív alkotói munkára, de a dokumentumfilm lényegi elemei – az emberség és az empátia, az érzelmi hatások, valamint a valódi, működő koncepció – továbbra is minden esetben az alkotókon múlnak, már amennyiben az alkotó is megmarad az írott és íratlan etikai keretek között.

ÖSSZEGZÉS

Doktori dolgozatomban a fikció és animáció, valamint az AI-használat egyedi lehetőségeit vizsgáltam a többnyire kortárs történelmi tematikájú dokumentumfilmekben. A kutatásom alapkérdése, hogy meddig tekinthető a hiteles megjelenítés eszközének az alapvetően a valóságot rögzítő álló- vagy mozgókép bármilyen szintű átdolgozása, módosítása a dokumentumfilmben? Ezt a kérdést a *Mindhalálig* című DLA-mestermunkámmal kapcsolatos gyakorlati kísérletezés szülte. Az alkotói célom a filmmel nem csak az volt, hogy az adott korszak történelmi, politikai és emberi tragédiáit megismertessem a nézőkkel, hanem az is, hogy egy rendkívüli személyiség nem mindennapi tetteinek tükrében az emberiség lehetőségeit is felmutassam. Úgy gondolom, hogy a kirekesztés, az intolerancia és az elvakult böszültség

nem váltak a múlt problémáivá, ellenkezőleg, napjainkban mindinkább erőre kapnak, így a történeteket szükséges újra és újra elmesélni kortárs nyelven.

Ahhoz, hogy Baranski Tibor és Kun páter történetét elmondhassam, elméleti szinten meg kellett ismernem a történelmi dokumentumfilmek és alkotóik világát. A Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában töltött évek alatt, a film készítése során olyan műveket kutattam, amelyek számomra a példaértékű alkotói attitűdöt képviselik, és igazolhatom velük az alapfeltevésemet, miszerint az egyéni gondolatot és objektivitásra törekvést az animáció, az archív-használat valamint a mesterséges intelligencia értelmes alkalmazása kifejezetten erősítheti, segítheti. A vizsgált filmanyag és a hozzá olvasott szakirodalom mennyiségi és minőségi szempontból annyi muníciót adott, hogy további kutatási irányokat is kijelölt számomra. A munka egyik legnehezebb része éppen a gazdag referenciaanyag szűkítése volt olyan alkotásokra, amelyek az elmúlt években valóban hatással voltak saját alkotói megfontolásaimra, amelyek konkrétan befolyásolták az alkotói folyamatot. Persze joggal merülhet fel a kérdés, hogy a vizsgált alkotások sora miért nem tartalmaz több olyan, világszerte ismert és populáris példát, amelyek szintén a dokumentumfilm, az animáció és a fikciós betétek határterületein mozognak. Számos olyan megkerülhetetlen mű született az elmúlt évtizedekben, amelyek radikálisan újrafogalmazták a műfaji kereteket, és bár tanulságaik beépültek a szakmai köztudatba, elemzésüket ebben a dolgozatban tudatosan szorítottam háttérbe. Ennek oka, hogy bár e művek kiválóan reprezentálják a fikciós megoldások sokszínűségét, módszertani szempontból nem kapcsolódtak olyan közvetlen és gyakorlatias formában a *Mindhalálig* alkotói dilemmáihoz, mint a korábbi fejezetekben részletezett filmek.

Ilyen Joshua Oppenheimer *Az ölés aktusa*¹⁴⁹című munkája, amely a „film a filmben” módszer egyik legmegrázóbb példája. Itt a fikció nem hiánypótlás, hanem a szembesítés eszköze, hiszen az indonéziai népirtás elkövetői maguk játsszák újra saját rémtetteiket abban a hiszemben, hogy egy dicsőítő játékfilm készül róluk. Ez önmagában a performatív dokumentumfilm csúcsteljesítménye, de a *Mindhalálig* esetében – ahol az egyik antagonista, Kun páter már nem él, a túlélő Baranski Tibor pedig egy méltóságteljes szemtanú – ez a fajta provokatív, az elkövetők narcizmusára építő rekonstrukció nem volt alkalmazható út. Ugyancsak említhettem volna Rithy Panh: *A hiányzó kép*¹⁵⁰ című alkotását, amely a

¹⁴⁹ *Az ölés aktusa* (*The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, 2012)

¹⁵⁰ *A hiányzó kép* (*The Missing Picture*, Rithy Panh, 2013)

vörös khmerek rémtetteit idézi meg. Panh zseniális megoldása, hogy az archív felvételekkel nem dokumentálható eseményeket statikus agyagfigurák segítségével játssza újra. Ez a megoldás az absztrakció egy olyan szintjét képviseli, amely inspiráló, de a *Mindhalálíg* esetében én a fotóalapú, dinamikusabb reanimáció mellett döntöttem, hogy a szereplők emberi vonásait és mozgását közelebb hozzam a nézőhöz. A tisztán animációs dokumentumfilmek közül a *Libanoni keringő*¹⁵¹ a műfaj talán máig legnépszerűbb darabja, amely a poszttraumás emlékezetkiesést és a háborús bűnök felelősségét dolgozza fel teljes egészében rajzolt formában. Noha a film iskolapéldája annak, hogyan válthatja fel az animáció az objektivitást a szubjektív igazságkeresés érdekében, az én mestermunkámban az animáció csak betétként, az autentikus archív anyagokkal és szakértői megszólalásokkal egyensúlyban jelenik meg, megtartva a klasszikus dokumentumfilm kereteket.

A dolgozatban vizsgált elméleti keretek között különbséget kell tennünk a tudatosan fiktív célú ál-dokumentáció és a történelmi valóság rekonstrukciója között. Joggal merülhet fel a kérdés, hogy miért maradtak ki az elemzésből olyan népszerű és műfajteremtő alkotások, mint a környezetvédelmi álkampánynak induló *Olajfalók*¹⁵² vagy a mitikus lények létezését dokumentarista stílusban tálaló *Trollvadász*.¹⁵³ Ugyanígy érinthetőek lettek volna a horror műfaját megújító, „talált felvétel” technikájára épülő found footage alkotások, mint a *The Blair Witch Project*¹⁵⁴ vagy a gyász feldolgozását dokumentarista eszközökkel imitáló *Lake Mungo*.¹⁵⁵ Ezek az alkotások bár mesterien alkalmazzák a dokumentumfilm formai jegyeit – az interjúkat, a rázkódó kézikamerás felvételeket és a diegetikus hangokat –, alapvetően semmi közük nincs a *Mindhalálíg* által képviselt alkotói attitűdhez. Míg az említett filmek a néző szórakoztatására vagy megrettentésére használnak hamisított bizonyítékokat, addig az én célom a múlt egy darabjának hiteles feltárása volt. Ezzel szemben Orosz István *Dublőr* című alkotása azért vált releváns hivatkozási ponttá, mert egy történelmi átverés keretein belül reflektál a múlt feldolgozhatóságára és a politikai propaganda természetére. Tehát éppen ezért áll közelebb a dolgozatom témájához, mert valós történelmi alakokat (Rákosi Mátyást) és létező archív mechanizmusokat használ fel a fikció megteremtéséhez. A *Mindhalálíg* készítése során több ponton is fennállt a veszély, hogy a film

¹⁵¹ *Libanoni keringő* (*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008)

¹⁵² *Olajfalók* (*Ropáci*, Jan Svěrák, 1988)

¹⁵³ *Trollvadász* (*Trolljegeren*, André Øvredal, 2010)

¹⁵⁴ *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, 1990)

¹⁵⁵ *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008)

„átszűszik” az ál-dokumentumfilm kategóriájába. Ahogyan azt a dolgozatban bemutattam, Baranski Tibor és Kun páter drámai pincetalálkozása – bár narratív szempontból izgalmas lett volna – egy ilyen típusú fikcionalizálás irányába toltta volna el a művet. A döntés, hogy elvettem a valóság ilyen szintű kreatív kiegészítését, éppen azt a határvonalat húzta meg, amely elválasztja a hitelességre törekvő történelmi dokumentumfilmet a found footage vagy a mockumentary szándékos megtévesztésétől.

Válogatásom tehát nem nélkülözi a szubjektivitást, és a dolgozatomban elemzett dokumentumfilmek csak egészen kis szeletei egy óriási témakörnek, amiben még számtalan kortárs, vagy éppen kevésbé kortárs dokumentumfilm is helyet kaphatna, de igyekeztem olyan alkotásoknál maradni, melyek hatással voltak a *Mindhalálíg* elkészítésére és utóéletére. A dolgozatomban az alapvető dokumentumfilm és történelmi műfaji meghatározásokon túl három nagyobb és helyenként egymásba fonódó témakör mentén vezettem végig az olvasót: bemutattam a hang és kép szerepének változásait az élőszereplős és az animációs betétekkel kapcsolatban, valamint elemeztem az archív képek és felvételek kreatív felhasználását, és az AI-eszközök kombinálásának kreatív lehetőségeit is megvizsgáltam olyan történelmi események vagy éppen karakterek ábrázolásához, amelyekről kevés vagy semmi eredeti felvétel nem maradt fenn. Alapvetően a második világháború filmes kontextusában igyekeztem példákat fevonultatni, de a teljes dolgozatot tekintve szükséges volt kitérni a kategóriát, hiszen a háborús tematikán kívül is voltak olyan alkotások, melyek inspiráló hatással voltak a *Mindhalálígra*.

Ugyan a mesterséges intelligencia sem önmagában, sem közvetlenül nem érintette filmünket, de az alkotás folyamata alatt az AI mint eszköz világszintű változásokat hozott, és jelenleg is gyorsuló tempóban generál új lehetőségeket és vet fel kérdéseket, így e dolgozat dokumentumfilm problémaköreinek tárgyalásából kihagyhatatlannak vélem. A digitális képek és hangok manipulálhatóságának új szintje – különösen a deepfake technológia megjelenésével – egy eddig ismeretlen, új korszakot nyitott az audiovizuális kultúrában, ahol a dokumentum és fikció, illetve a valóság érzékelése és a szimulált valóság közötti határvonalak fokozatosan elmosódnak. Az új helyzet nem csupán technikai vagy esztétikai kérdéseket vet fel, hanem komoly etikai és történetfilozófiai problémákat is előidéz, különösen a hitelességre törekvő történelmi dokumentumfilm vonatkozásában, hisz a műfaj áldozatává válhat egy mozgóképes „újbeszél” legalizálásának. Ebben a folyamatban a múlt dokumentumai könnyen védtelessé válhatnak, hiszen a nézői észlelés szintjén a valódi és a mesterséges, a dokumentált és a szimulált között egyre nehezebben húzható meg a határ, fedezhető fel a különbség.

Talán a *Mindhalálíg* volt az utolsó olyan történelmi dokumentumfilm, amelyben nem alkalmaztunk deepfake technológiát, így ez a film számomra egyfajta technológiai, filmtörténelmi határvonalat is jelent. A személyes történelemmel foglalkozó kortárs alkotók közül az elemzett filmekben kívül itt, a konklúzióban vélek szükségesnek említeni néhány friss, az új technológiát szimpatikusan alkalmazó hazai példát, részletes elemzés nélkül: Búzási Gyopár Orsolya *Bernády Amerikába megy*¹⁵⁶ című rövidfilmjében az animált címszereplő archív arcképének hitelesebb szájmozgásához használta fel az alkotó az AI kínálta lehetőségeket, de írhatnék még a kétszáz éves Jókai Mór emlékére készült 2025-ös televíziós „interjúról”, melyet a teljes egészében az AI által életre keltett író adott egy szintén a valóságban nem létező riporter hölgynek.¹⁵⁷ A példák egyre gyarapodnak, új kutatási lehetőségeket és új etikai-művészeti problémákat generálva...

Összességében azonban úgy gondolom, hogy Baranski Tibor karakterének és tetteinek filmes reprezentációja emlékezetéhez méltón sikerült. Nem történelemleckét mondtunk fel, hanem történelmi mesét mondtunk el jóról és rosszról. A történet szereplői pedig nem a pontos számok, dátumok miatt válnak hitelessé, hanem szándékaik, viselkedésük és tanúságtételük alapján. Technikai értelemben a fikciós betéteket tekintve a hiánypótlásnak vannak olyan részei, amelyeket elképzelhető, hogy ma már nem professzionális stúdiókörnyezetben oldanék meg, akár a képet, akár a szinkront illetően. Ám az is lehetséges, hogy a változó idők a professzionális filmkészítés gyilkosai, ahogyan Francis Ford Coppola fogalmazott az *Apokalipszis most!*¹⁵⁸ kapcsán a film forgatásáról készült *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) című dokumentumfilm utolsó képkockáin: „Egy szép napon majd valami kövér kislány Ohióban az új Mozarttá változik úgy, hogy egy gyönyörű filmet készít az apja kicsiny kamerájával. Így egyszer és mindenkorra a filmekkel kapcsolatos úgynevezett professzionális elpusztul, és végül valóban művészeti formává válik.”¹⁵⁹ Saját következtetésem Coppola jóslatánál kissé árnyaltabb: a fikciós elemek nem rombolják, hanem gazdagíthatják a történelmi dokumentumfilmet, amennyiben etikus és felelősségteljes hiánypótlásként jelennek meg. A hitelesség megőrzése érdekében az alkotónak egyensúlyoznia kell az egyéni látásmód és a tudományos alaposág között. Végül a múlt

¹⁵⁶ *Bernády amerikába megy* (Búzási Gyopár Orsolya, 2023)

¹⁵⁷ *Jókai 200: Bíró Ada Különleges interjúja* (Delta, 2025)

¹⁵⁸ *Apokalipszis most! (Apocalypse Now!)*, Francis Ford Coppola, 1979)

¹⁵⁹ *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (Fax Bahr, 1991)

Az említett mondat a film legvégén Coppola utolsó mondata 1 óra 32 perctől:

https://www.youtube.com/watch?v=iIFLbvtIWJI&ab_channel=slingrissomgang (saját fordítás)

élményszerű megidézése nem csupán az archív anyagok mennyiségén, hanem a mesélő kreatív rekonstruáló képességén és szabadságvágyán múlik. Az új technológiai lehetőségek pedig ezt az alkotói kreativitást támogatják a személyes történelem minél komplexebb bemutatásában.

Filmográfia

A 26-os számú holttest (Medgyesi Gabriella, 2018)

A gyárból távozó munkások (*Workers Leaving the Factory*, Louis Lumière, 1895)

Ah, Amerika! (Orosz István, 1985)

A hiányzó kép (*The Missing Picture*, Rithy Panh, 2013)

Apokalipszis most! (*Apocalypse Now!*, Francis Ford Coppola, 1979)

A spanyol föld (*Spanish Earth*, Joris Ivens, 1937)

Auschwitz Untold: In Color (Fulwell 73, 2021)

A virtuóz (Kékesi Attila, 2016)

Az ölés aktusa (*The Act of Killing*, Joshua Oppenheimer, 2012)

Az örvény (Forgács Péter, 1998)

Bernády amerikába megy (Búzás Gyopár Orsolya, 2023)

Budapest születése (Kondacs András, 2023)

Bűnösök emlékműve (Ács Dániel, 2021)

Captain Scarlet (Gerry Anderson, 1965–66)

Dublőr (Orosz István, 2023)

España en dos trincheras. La Guerra Civil en color (Francesc Escribano – Luis Carrizo, 2016)

Gerry Anderson: A Life Uncharted (Benjamin Field, 2022)

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (Fax Bahr, 1991)

In Event of Moon Disaster (Francesca Panetta, Halsey Burgund, 2019)

Jókai 200: Bíró Ada Különleges interjúja (Delta, 2025)

Lake Mungo (Joel Anderson, 2008)

Libanoni keringő (*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008)

Második Világháború színesben (*World War II. in Colour*, Robert Powell, 2009)

Még emlékszem (Chilton Flóra, 2021)

Mindhalálíg (Mózes Gergely, 2022) Elérhető:

<https://drive.google.com/file/d/17RGofuiRnT2J6-5zEFaMdD3wt-4Kh0pU/view?usp=sharing>

MOTALKO – Egy benzinkút krónikája (Kékesi Attila, 2011)

Nanuk, az eszkimó (*Nanook of the North*, Robert J. Flaherty, 1922)

Olajfalók (*Ropáci*, Jan Svěrák, 1988)

Regina (Groó Diana, 2013.)

Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Silence (Orly Jadin–Sylvie Bringas, 1998)

Sötétség és köd (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955)

The Beatles: Get Back (Peter Jackson, 2021)

The Blair Witch Project (Daniel Myrick, 1990)

The Civil War (Ken Burns, 1990)

The Dead Nation (Radu Jude, 2017)

They Shall Not Grow Old (Peter Jackson, 2018)

Thunderbirds (Gerry Anderson, 1967–68)

Trollvadász (*Trolljegeren*, André Øvredal, 2010)

Varsói felkelés (*Powstanie Warszawskie*, Jan Komasa, 2014)

Wartime portraits (Tomasz Matuszczak, Rafał Skalski, 2014)

Bibliográfia

- Ajder, Henry – Glick, Joshua: *Just Joking: Deepfakes, Satire and the Politics of Synthetic Media*, MIT Cambridge 2021. Elérhető: <https://cocreationstudio.mit.edu/wp-content/uploads/2021/12/JustJoking.pdf> [Letöltés dátuma: 2025. 06. 02.] DOI: [10.1525/aft.2023.50.3.81](https://doi.org/10.1525/aft.2023.50.3.81)
- Almási Tamás: *Ahogy én látom – 26 év alkotói tapasztalata a dokumentumfilm-készítésben*. Doktori dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2005. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/almasi_tamas_dolgozat.pdf [Letöltés dátuma: 2025. 06. 02.]
- Baron, Jaimie: *The Archive Effect – Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Routledge. 2013.
- Barthes, Roland: The Photographic Message, In: Heath, Stephen (ed): *Image-Music-Text*, London, Fontana Press. 1970.
- Brunow, Dagmar: *Archiváló beavatkozások*. In: *Apertúra* 2023/Ősz. Elérhető: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1827732/FULLTEXT01.pdf> [Letöltés dátuma: 2025.06.10.] DOI: [10.31176/apertura.2023.19.1.1](https://doi.org/10.31176/apertura.2023.19.1.1).
- Budai S Balázs: *Kun Páter – A reverendás gyilkos*. Budapest, MPB Hungary Kft. 2016.
- Chao Le: *Color in the documentary film: from black and white to color documentary film*. [academia.edu](https://www.academia.edu) 2019. 1. Elérhető: https://www.academia.edu/85384979/Color_in_the_documentary_film_from_black_and_white_to_color_documentary_film [Letöltés dátuma: 2025. 06. 15.]
- Copley, Jessica: *Modes of Representing the Holocaust: a Discussion of the Use of Animation in Art Spiegelman's Maus and Orly Yadin and Sylvie Bringas's Silence*. *Opticon1826* (UCL Student Journal), 9. évf., 1. sz. (autumn 2010). Elérhető: <https://student-journals.ucl.ac.uk/opticon/article/938/galley/874/view/> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.] DOI: <https://doi.org/10.5334/opt.091003>
- David Bolter, Jay – Grusin, Richard: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press. 1999. Elérhető: https://monoskop.org/images/a/ae/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.10.] DOI: <https://doi.org/10.1177/135485650000600>
- Dér Asia: *Énhatárok – A személyes történelem és a kollektív emlékezet viszonya a dokumentumfilmben*. Doktori disszertáció, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2023. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2023/09/Enhatarok_doktoridisszertacio_derasia_08.31..pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.02.] DOI: <https://doi.org/10.62395/SZFE.2024.005>
- Dorian, Emil – Dorian, Marguerite (szerk.): *The Quality of Witness: A Romanian Diary, 1937–1944*. Philadelphia, Jewish Publication Society of America, 1982. Elérhető: <https://archive.org/details/qualityofwitness00dori> [Letöltés dátuma: 2025.06.12.]
- Farocki, Harun: *Workers Leaving the Factory*. (Ford. Laurent Faasch-Ibrahim) in: Harun Farocki: *Working on the Sightlines*, Amsterdam University Press, 2004. Elérhető: file:///Users/mozesgergely/Downloads/Workers_Leaving_The_Factory.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.03.] DOI: <https://doi.org/10.1017/9789048505265.017>
- Fisher, Josey: *Oral History Interview with Tibor Baranski*, United States Holocaust Memorial Museum Collection, Gift of the Gratz College Holocaust Oral History Archive 1986. <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn508677> (letöltés dátuma: 2025.06.01.)

- Gelencsér Gábor: *Magyar film és a holokauszt. Láthatatlan történet*. Filmvilág, 2014/10. Elérhető: https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=11921 [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]
- Geller-Varga Zsuzsanna: *Krónikás vagy történetmondó? Dokumentum és/vagy film? A történetmesélés dramaturgiai eszközei a dokumentumfilmben*. Doktori disszertáció, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DISSZERTACIO_GVZS_VEGLEGES.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]
- Godmilow, Jill – Shapiro, Ann-Louise: *How Real is the Reality in Documentary Film?* (Ford. Mózes Gergely) in: *History and Theory*, Vol. 36, No. 4 (1997) Elérhető: <https://www.jstor.org/stable/2505576> [Letöltés dátuma: 2025.06.03.] DOI: <https://doi.org/10.1111/0018-2656.00032>
- Groó Diana: *Megőrzés és megörökítés — A kép és ami mögötte van: A világ első rabbinőjének története*. DLA doktori disszertáció, Budapest, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2018. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2018/01/Groo-Diana_DLA-dolgozat.pdf [Letöltés dátuma: 2026.01.18.]
- Gyáni Gábor: *Emlékezés és oral history*. In *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest, Napvilág, 2000.
- Haggith, Toby – Newman, Joanna (szerk.): *The Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*. (ford.: Mózes Gergely) London–New York, Wallflower Press, 2005. Elérhető: <https://archive.org/details/holocaustmovingi0000unse/page/168> [Letöltés dátuma: 2025.06.04.]
- Hights, Craig, Roscoe Jane: *Faking It: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester University Press, 2001. Jstor. (saját fordítás) 6. oldal Elérhető: <http://www.jstor.org/stable/ji.21996446>. [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]
- Holzer, Harold: „*Immortal Image: Harold Holzer Reflects On Representations Of Lincoln*.” *Civil War Book Review*, Louisiana State University, Vol. X, 2013. Elérhető: <https://repository.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1585&context=cwbr> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]
- Hözl, Ingrid: *Moving Stills: Images That Are No Longer Immobile*. *Photographies* 3. évf. (2011). Elérhető: https://www.academia.edu/404371/Moving_Stills_Images_That_Are_No_Longer_Immobile [Letöltés dátuma: 2025. 06. 11.] DOI:<https://doi.org/10.1080/17540760903561215>
- Jay Schneider, Steven – Smith, Ian Haydn (szerk.): *1001 film, amit látnod kell, mielőtt meghalsz*. Budapest, Gabo Kiadó, 2024.
- Jenkins, Stephanie: *Best Practices for Use of Generative AI in Documentaries*, Archival Producers Alliance (APA), Los Angeles, 2024. (Mózes Gergely fordítása) Elérhető: https://drive.google.com/file/d/1WS4iZ2Wi_wft5x54RG-hYb45sf10W8nV/view [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]
- Kane, L. Caroline: *Chromatic Algorithms: Synthetic Color, Computer Art, and Aesthetics after Code*. Chicago–London, University of Chicago Press, 2014. Elérhető: <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/C/bo14526320.html> [Letöltés dátuma: 2025.06.15.]
- Kapás Zsolt Zsombor: *Mockumentary, a dokumentarista jelhasználat reflexiója*. *Apertúra* 2011 Ősz. Elérhető: <https://www.apertura.hu/2011/osz/kapas-muckumentary/> [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]
- Karinthy Frigyes: *A mozgófénykép metafizikája*. Nyugat 1909. június 16. Idézi: Király Jenő: *A film szimbolikája I/1. A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgókép-kultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt., Kaposvár–Budapest, 2010. Elérhető: https://mek.oszk.hu/14800/14807/pdf/14807_1.pdf [Letöltés dátuma: 2025.07.02.]

- Károly Anna: *Az oral history mint kutatási módszer*. Magiszter, 2007/2. Elérhető: http://epa.niif.hu/03900/03976/00043/pdf/EPA03976_magiszter_2007_02_07.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]
- Kékesi Attila: *A dokumentumfilm-rendező felelőssége, avagy a dokumentumfilm készítésének erkölcsi kérdései (különös tekintettel „A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában” című dokumentumfilmre)*. Doktori dolgozat, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2009. Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/kekesi_attila_dolgozat.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.02.]
- Kerrigan, Susan – McIntyre, Phillip: *The ‘creative treatment of actuality’: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice*. *Journal of Media Practice*, 11. évf., 2. sz. (2010): 111–130. Elérhető: https://www.researchgate.net/publication/233573757_The_creative_treatment_of_actuality_Rationalizing_and_reconceptualizing_the_notion_of_creativity_for_documentary_practice [Letöltés dátuma: 2025.06.02.] DOI: [10.1386/jmpr.11.2.111_1](https://doi.org/10.1386/jmpr.11.2.111_1).
- Kőrösi Zsuzsanna – Molnár Adrienne: *Titokkal a lelkebben élttem*. 1956-os Intézet, Budapest, 2000. Elérhető: https://www.rev.hu/rev/htdocs/hu/kiadvanyok/titokkal_a_lelkebben/Korosi_Molnar_TITOKKAL.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]
- Lees, Dominic: *Deepfakes in documentary film production: images of deception in the representation of the real*. (ford.: Mózes Gergely) *Studies in Documentary Film*, 2024, VOL. 18, NO. 2, 108–129 Taylor and Francis, Elérhető: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/17503280.2023.2284680?needAccess=true> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.] DOI: <https://doi.org/10.1080/17503280.2023.2284680>
- Lees, Dominic: *The Rise of the Deepfake: Could deepfake films make their way from YouTube novelty and artworld provocation into mainstream cinema?*. (ford.: Mózes Gergely) *British Film Institute – Sight and Sound*, 2022. Elérhető: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/rise-deepfake-tom-cruise-tiktok> [Letöltés dátuma: 2025.06.09.]
- Moreno, Felipe Romero: *Generative AI and deepfakes: a human rights approach to tackling harmful content*, *INTERNATIONAL REVIEW OF LAW, COMPUTERS TECHNOLOGY* 2024, VOL. 38, NO. 3, 297–326, Hertfordshire Schools of Law and Education, University of Hertfordshire, Hatfield, UK (Mózes Gergely fordítása) Elérhető: <https://doi.org/10.1080/13600869.2024.2324540> [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]
- Mózes Gergely: *A múlt reanimációja – Valóság, fikció és az archív anyagok hibriditása a dokumentumfilmekben* In: Nagy Dániel (Szerk.): *Bábel Kultúra, tudomány, művészet*, Esszencia-kötetek XIX. Budapest, Bolyai Műhely Alapítvány, 2024. Elérhető: <https://bom.hu/wp-content/uploads/2024/08/Babel-Esszemcia-XIX-online.pdf> [Letöltés dátuma: 2025.06.10.]
- O-Hearn, Meg: *„Fake News: The Drowning of Hippolyte Bayard.”* (Ford.: Mózes Gergely) *JSTOR Daily Blog*, 2018. szeptember 12. Elérhető: <https://about.jstor.org/blog/fake-news-the-drowning-of-hippolyte-bayard/> [Letöltés dátuma: 2025.06.10.]
- Orosz Anna Ida: *Történelem „belülnézetből”. Vázlat a történelmi animációs dokumentum-rövidfilm emlékezet-ábrázolásának vizsgálatához*, Apertúra, 2012/nyár. Elérhető: <https://www.apertura.hu/2012/nyar/orosz-vazlat-tortenelmi-animacios-dokumentum-rovidfilm-emlekezet-abrazolasanak-vizsgalatahoz/> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]
- Özge Akoğlu: *Mock-documentary: questioning the factual discourse of documentary* (szerk. Metu Theses Library) M.S., Department of Media and Cultural Studies, 2010. (Ford. Mózes Gergely) Elérhető: <https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12612982/index.pdf> [Letöltés dátuma: 2026.02.06.]
- Romsics Ignác: *Magyarország a második világháborúban*. Budapest, Kossuth Kiadó, 2011.
- Safire, Bill: *In Event of Moon Disaster*, Presidential libraries, National Archives, 1969 Elérhető: <https://www.archives.gov/files/presidential-libraries/events/centennials/nixon/images/exhibit/rn100-6-1-2.pdf> [Letöltés dátuma: 2026.01.14.]

Sárközy Réka: *Mit jelent a történelmi dokumentumfilm Magyarországon?* in: Elbeszélte múltjaink – A magyar történelmi dokumentumfilm útjai. Budapest, 1956-os Intézet – L'Harmattan Kiadó, 2011.

Simor Kamilla: *A múlt színei. Megjegyzések a fekete-fehér felvételek színes remedializációjáról.* *Apertúra*, 19. évf. 1. szám (2023 ősz), Elérhető:

<https://www.apertura.hu/2023/osz/simor-a-mult-szinei-megjegyzesek-a-fekete-feher-felveletek-szines-remedializaciojarol/>

[Letöltés dátuma: 2025. 06. 15.] DOI: <https://doi.org/10.31176/apertura.2023.19.1.3>

Smith, George Albert: *Improvements in & relating to Kinematograph Apparatus for the Production of Coloured Pictures.* brit szabadalom GB 190626671A, benyújtás: 1906. november 24., közzététel: 1907. július 25. Elérhető:

<https://www.brianpritchard.com/GB190626671A.pdf> [Letöltés dátuma: 2025.06.15.]

Spiegelman, Art: *The Complete Maus: A Survivor's Tale.* Második kiadás, Pantheon 1996.

Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás – Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben.* Budapest: Gondolat Kiadói Kör, 2019. Elérhető:

<https://www.szaktars.hu/gondolat/view/stohr-lorant-szemelyesseg-jelenlet-narrativitas-paradigmavaltas-a-kortars-magyar-dokumentumfilmben-2019/> [Letöltés dátuma: 2025.07.19.]

Szegő Iván Miklós: „A varsói németellenes felkelés (1944. augusztus 1. – 1944. október 2.)”, In: *Magyarok a II. világháborúban 2. – A keleti hadszíntér és Magyarország 1943–1945*, Arcanum Digitális Tudománytár, fejezet azonosító: 1BBF. Elérhető:

<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/2vhSzakonyv-magyarok-a-ii-vilaghaboruban-2/a-keleti-hadszinter-es-magyarorszag-1943-1945-13DD/7-az-arcvonalak-mogott-1943-1945-1B8B/a-varsoi-nemetellenes-felkeles-1944-augusztus-1-1944-oktober-2-1BBF/> [Letöltés dátuma: 2025.06.18.]

Szendrei Róbert: „Aki csak egy lelket is megment...” Magyar Nemzet, 1994/11/7.

Szirmai Rezső: *Fasiszta lelkek – Pszichoanalitikus beszélgetések a háborús főbűnösökkel a börtönben.* Budapest, Pelikán Könyvkiadó, 2018.

Szűcs Teri: *Adorno: esztétika Auschwitz után. Vigília*, 76. évf. 7. szám (2011. július), 515–524. Elérhető:

https://epa.oszk.hu/02900/02970/00851/pdf/EPA02970_vigilia_2011_07_515-524.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

Trencsényi Klára: *Régmúlt történetek – Fiatal narratívák – Emlékek őrei és más filmre vitt családtörténetek.* Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2023.

https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2023/12/Regmult_tortenetek_Fiatal_narrativak_TRENCSENYIK_DLA_Disszertacio.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.10.]

Ungváry Krisztián: *Budapest ostroma.* Budapest, Corvina, 2013.

Varga Balázs: *Élet-kép-regény.* Filmvilág 1997/08, Elérhető: https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=1551 [Letöltés dátuma: 2026.01.16.]

Varga Zoltán: *A műfajiság kérdése az animációs filmben.* Doktori disszertáció, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem BTK, Filozófiatudományi Doktori Iskola – Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Program, 2011. Elérhető:

<https://doktori.btk.elte.hu/phil/vargazoltan/diss.pdf> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

Ward, Paul: *Animated Documentary.* In: *Viewer Engagement, Emotion, and Memory in Documentary Cinema*, (ford. Mózes Gergely) szerk. Paul Ward, ib. *Short Cuts* sorozat, Routledge/Taylor & Francis, 2006. Elérhető:

<https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780203731253-5/animated-documentary-paul-ward> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

Wells, Paul: „*The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic*”, in: Art and Animation. Szerk. Paul Wells. London: Academy Group / John Wiley, 1997.

Internetes hivatkozások

Ain, Noa: *Through the Silence – Concert for Cello and Survivor*. In: *Silence*, 1998. Swedish Film Database. Elérhető:

<https://www.svenskfilmdatabas.se/en/item/?type=music&itemid=547467> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

Anonymous: *Jan. 13: And then there were two*. theymaybeparted, 2022 Elérhető:

<https://theymaybeparted.com/2022/01/13/jan-13-and-then-there-were-two/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

Anonymous: *Jan. 13: The lunchroom tape part 3*. theymaybeparted, 2023 Elérhető:

<https://theymaybeparted.com/2023/03/27/jan-13-the-lunchroom-tape-pt-3/> [Letöltés dátuma: 2026. 01.11.]

Artist 4 Israel: *Graffiti artists raise colourful walls against antisemitism*. *1.org.nz*, 2022.12.18. Elérhető:

<https://1.org.nz/graffiti-artists-raise-colourful-walls-against-antisemitism/> [Letöltés dátuma: 2025.07.08.]

Barakonyi Szabolcs: „*A XII. kerületi nyilas tömeggyilkos, aki még a nyilasoknak is sok volt.*” *Telex*, 2021. február 3. Elérhető:

<https://telex.hu/foto/2021/02/03/kun-andras> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

Barkóczi Janka: *Az örvény*. Nemzeti Filmintézet – Alapfilmek. Elérhető:

<https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/dokumentumfilm/az-orveny.html> [Letöltés dátuma: 2026.01.15.]

Breathless345: *"Then there were two" COMPLETE AUDIO/Alternate Edit [excerpt from ULM2]*. Elérhető:

<https://www.youtube.com/watch?v=IaZuMdfCjY&t=323s> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

Brody's Stuff: *The Beatles: A/B Road complete Get Back session*. archive.org Elérhető:

<https://archive.org/details/AB-ROAD/Jan+13%2C+1969/cd1/17.+Dialogue.flac> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

Cole, Samantha: *AI-assisted Fake Porn Is Here And We Are All Fucked*. (ford.: Mózes Gergely) *Vice News*, 2017. december 11.

Elérhető: <https://www.vice.com/en/article/gal-gadot-fake-ai-porn/> [Letöltés dátuma: 2025.06.12.]

Croot, James: *Gerry Anderson: A Life Uncharted: An emotionally-charged, intimate look at the life of the UK's puppet master*. *Stuff*, 2023 Augusztus 10. Elérhető:

<https://www.stuff.co.nz/entertainment/stuff-to-watch/300946372/gerry-anderson-a-life-uncharted-an-emotionallycharged-intimate-look-at-the-life-of-the-uks-puppet-master> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

Culture.pl: „*Warsaw Uprising – Jan Komasa*.” *Culture. pl*, elérhető: <https://culture.pl/en/work/warsaw-uprising-jan-komasa>

[Letöltés dátuma: 2025.06.12.]

Csonka Laura: *Kun András a népbíróság előtt*. *ArchívNet*, 14. évf. 5. sz. 2014 Elérhető:

https://epa.oszk.hu/05000/05066/00079/pdf/EPA05066_archivnet_2014_05_01.pdf [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

European Commission: *AI Act - Shaping Europe's digital future*, Sajtó közlemény, Brüsszel, 2024

Elérhető: <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/policies/regulatory-framework-ai> [Letöltés dátuma: 2026.01.09.]
EUR-LEX REGULATION (EU) 2024/1689 OF THE EUROPEAN PARLIAMENT AND OF THE COUNCIL
of 13 June 2024, Official Journal of the European Union -Document 32024R1689, Brüsszel Elérhető:
<https://eur-lex.europa.eu/eli/reg/2024/1689/oj> [Letöltés dátuma: 2026.01.09.]

Faciai: *How did Paul Walker appear in Fast 7 after his death*, Medium, 2023. november 27. Elérhető:
<https://faciaai.medium.com/how-did-paul-walker-appear-in-fast-7-after-his-death-fda6acfea096> [Letöltés dátuma: 2025.06.09.]

Finley, Shuli: *Deepfake For Good: CannyAI Develops VDR Tech To Engage Audiences In Any Languages*, No Camels Israeli Innovation News 2020. Elérhető <https://nocamels.com/2020/06/deepfake-for-good-cannyai-vdr-tech/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

Galuppo, Mia: *Doc Producers Call for Generative AI Guardrails in Open Letter*, The Hollywood Reporter 2024 Elérhető: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/doc-producers-call-for-> [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

Gelencsér Gábor: *Kép-cselek*. Artline, é.n., Elérhető: https://artline.hu/article_gelencser-kep-cselek [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

Great Books Guy: *The Spanish Earth (1937) Film Review*. GreatBookGuy.com, 2020.11.11. Elérhető:
<https://greatbooksguy.com/2020/11/11/the-spanish-earth/> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

Herwick III, Edgar B.: “*How MIT And Technicolor Helped Create Hollywood.*” *WGBH News*, 2015. július 31. Elérhető:
<https://www.wgbh.org/news/local/2015-07-31/how-mit-and-technicolor-helped-create-hollywood> [Letöltés dátuma: 2025.06.15.]

Hiltzik, Michael: *Introducing the creepiest tv commercial ever made*, Los Angeles Times, 2014. március 4. Elérhető:
<https://www.latimes.com/business/hiltzik/la-fi-mh-creepiest-tv-commercial-20140304-story.html> [Letöltés dátuma: 2025.06.09.]

Hirsch, Joshua: *Trauma and the Visual Arts*. szerk. E. Ann Kaplan – Ban Wang, Hong Kong: HKU Press, 2014, 18. oldal Elérhető:
<https://archive.org/details/holocaustmovingi0000unse/page/168> [Letöltés: 2025.06.10.]

Hopkinson, Amanda – Christophe, Ena: “*As He Turns 100, John Morris Recalls a Century in Photojournalism.*” *The New York Times Lens Blog*, 2016. december 6. Elérhető:
<https://archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2016/12/06/as-he-turns-100-john-morris-recalls-a-century-in-photojournalism/>
[Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

Institute Ramon Lull: *Spain in Two Trenches, the Civil War in Color*: CINEMA. MONTREAL, 11/09/2018
Elérhető:https://www.llull.cat/english/actualitat/actualitat_noticies_detall.cfm?id=36165&url=spain-in-two-trenches-the-civil-war-in-color.htm [Letöltés dátuma: 2025.06.15.]

Kékesi Attila: “*Ebben a filmben minden benne van...*” *Filmhu*, 2011. április 21. Elérhető:
<https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/kekesi-attila-ebben-a-filmben-minden-benne-van%E2%80%A6-szemle42-kekesi-attila-dokumentumfilm> [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

King, Susan: „*The Rise of Technicolor Is Colorful Hollywood History.*” *Los Angeles Times*, 1998. december 4. Elérhető:
<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-dec-04-ca-50659-story.html> [Letöltés dátuma: 2025.06.15.]

Knoll, Jack: *Gerry Anderson: A Life Uncharted — Review*. SecurityHazard.net, 2022. április 4. Elérhető:
<https://securityhazard.net/2022/04/04/gerry-anderson-a-life-uncharted-review/> [Letöltés dátuma: 2025.06.25.]

Kolozsi Ádám: *Erkölcsest terrorizáltam a gazembereket*. Index 2018.01.01. Elérhető:
https://index.hu/tudomany/tortenelem/2018/01/01/baranski_tibor_embermento_holokaust_1944_katolikus_pap/ [Letöltés dátuma: 2025.06.02.]

Lees, Dominic: *The Rise of the Deepfake: Could deepfake films make their way from YouTube novelty and artworld provocation into mainstream cinema?*. (ford.: Mózes Gergely) British Film Institute – Sight and Sound, 2022.március 4. Elérhető: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/rise-deepfake-tom-cruise-tiktok> [Letöltés dátuma: 2025.06.09.]

Margitházi Beja: „Az érzékek felébresztése. Fotografikus traumanyomok és mediális emlékezetmunka (Saul fia, Regina, Varsói felkelés).” *Metropolis* 2018/1: Trauma, emlékezet, dokumentumfilm. Elérhető: <https://metropolis.org.hu/az-erzekek-felebresztese> [Letöltés dátuma: 2025.06.19.]

McLean, Tom: “*Real War: Peter Jackson’s Shall Not Grow Old Breathed Life into 100-Year-old Archival Footage.*” *StudioDaily*, 2019. május 15. Elérhető: <https://www.studiodaily.com/2019/05/real-war-peter-jacksons-shall-not-grow-old-breathed-life-100-year-old-archival-footage/> [Letöltés dátuma: 2025.06.15.]

Mroziak, Michael: *A Buffalo man „Righteous Among the Nations” is laid to rest.* Buffalo Toronto Public Media, 2019. február 1. Elérhető: <https://www.btpm.org/local/2019-02-01/a-buffalo-man-righteous-among-the-nations-is-laid-to-rest> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

paloma: *Budapest Születése: Egy művészeti és történelmi kaland az Animatiqua stúdiótól.* Animatiqua blog, 2023. november 19. Elérhető: <https://animatiqua.com/hu/budapest-szuletese-premier-tortenelmi-utazas-galeria/> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

Pályi András: *Amit a filmszalag őriz.* (Filmvilág, 2015/augusztus, 34–36. o.) Elérhető: https://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=12338 [Letöltés dátuma: 2025.06.12.]

Perlow, Jason : *'The Beatles: Get Back' shows that deepfake tech isn't always evil.* zdnet 2021 Elérhető: <https://www.zdnet.com/article/the-beatles-get-back-shows-that-deepfake-tech-isnt-always-evil/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

Pietrobon, Agnese: „*Are we not going to be able to ever know what the truth is*” – *Halsey Burgund (In Event Of Moon Disaster)*, XR Magazine (ford. Mózes Gergely) 2020. Elérhető: <https://xrmust.com/xrmagazine/halsey-burgund-event-moon-disaster/> [Letöltés dátuma: 2026.01.14.]

Pompeo, Michael R.: *Remarks at the AIPAC Policy Conference*, Walter E. Washington Convention Center, Washington DC. 2019. 03.25. Elérhető: <https://2017-2021.state.gov/remarks-at-the-aipac-policy-conference/> [Letöltés dátuma: 2025.06.08.]

Racklin Bella: *Spotlight on Archival Producers Alliance – The unsung heroes of historical docs get vocal about the craft*, Doc Voices, 2025. Elérhető: <https://purenonfiction.substack.com/p/spotlight-on-archival-producers-alliance> [Letöltés dátuma: 2026.01.12.]

Reichert, Jeff: *Shoah. Reverse Shot*, 2010. December 14. Elérhető: <https://reverseshot.org/reviews/entry/1504/shoah> [Letöltés dátuma: 2026.01.15.]

Reznik, Eugene: “*Romanian Ghosts: The Race to Save a Hauntingly Beautiful Photo Archive.*” *Time*, 2014. február 4. Elérhető: <https://time.com/3398839/romanian-ghosts-the-race-to-save-a-hauntingly-beautiful-photo-archive/> [Letöltés dátuma: 2025. 06. 12.]

Salomon, Charlotte: *From Life? Or Theater?* (kísérőpanel a *Leben? or Theater?* című gouache-sorozathoz). *Arthur.io*, –. Elérhető: <https://arthur.io/art/charlotte-salomon/from-life-or-theater-2> [Letöltés dátuma: 2025.06.09.]

Sparkles, Matthew : *Beatles documentary Get Back used custom AI to strip unwanted sound.* Newscientist, 2023 Elérhető: <https://www.newscientist.com/article/2302552-beatles-documentary-get-back-used-custom-ai-to-strip-unwanted-sound/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

Ungváry Krisztián: „*Eddig nem látott képek Budapest ostromáról*”, *Index-Fortepan*, 2020. február 15. Elérhető: https://index.hu/fortepan/2020/02/15/budapest_ostroma_1945_foto_fenykep_voros_hadsereg_utcakep_romok_ungvary_krisztian/ [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

Ungváry Rudolf: *Dokumentumfilm-tipológia*. Filmhu, 2004. január 22. Elérhető: <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/dokumentumfilm-tipologia-szakma-tanulmany> [Letöltés dátuma: 2025.06.03.]

Yakimova Yasmina, Ojamo, Janne : *Artificial Intelligence Act: MEPs adopt landmark law*, Sajtó közlemény, Brüsszel, 2024 Elérhető: <https://www.europarl.europa.eu/news/en/pressroom/20240308IPR19015/artificial-intelligence-act-meps-adopt-landmark-law> [Letöltés dátuma: 2026.01.09.]

Willman Chris: *Peter Jackson Reveals How He Coaxed Paul and Ringo Into Giving Him the OK to Make 'Get Back'*. Variety 2021 Elérhető: <https://variety.com/video/peter-jackson-get-back-beatles-secrets/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

Woerner, Meredith : *Peter Jackson Details How 'Get Back' Used Machine Learning to Restore the Beatles' Sound and Footage*. Variety 2021 (Ford.: Mózes Gergely) Elérhető: <https://variety.com/2021/music/news/peter-jackson-get-back-restored-beatles-footage-sound-1235125819/> [Letöltés dátuma: 2026.01.11.]

Online elérhető mozgóképes tartalmak

Benjamin Field: *FAB Facts: How Deep-Fake Was Used in Gerry Anderson: A Life Uncharted* Podcast/YouTube videó, Elérhető: https://www.youtube.com/watch?v=0V3zoihVWuQ&ab_channel=GerryAnderson [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

Hungarista Híradó: *Nemzetiszocialista hatalomátvétel 1944. október*, YouTube videó, Elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=KCI2rDsNT7E&t=243s> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

In Event Of Moon Disaster film kiállításának online elérhetősége: <https://moondisaster.org/about> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

Kratz, Jessie: *Nixon Resigns*, Pieces of History, National Archives, 1974 Elérhető <https://prologue.blogs.archives.gov/2024/08/06/nixon-resigns/> [Letöltés dátuma: 2026.01.14.]

United States Holocaust Memorial Museum: *German Army in Budapest – Archival Image Record (IRN 1000138)*. Elérhető: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn1000138> [Letöltés dátuma: 2025. 06. 11.]

United States Holocaust Memorial Museum: *Jews in Budapest during the German occupation, Autumn 1944(IRN 722674)*. Elérhető: <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn722674> [Letöltés dátuma: 2025.06.11.]

Tézisfüzet

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A múlt megjelenítésének lehetőségei a történelmi dokumentumfilmben

[10.62395/SZFE.2025.002](#)

Doktori értekezés tézisei

Mózes Gergely

2026

Témavezető: Kékesi Attila, Dr. habil. egyetemi tanár

ÖSSZEFOGLALÓ

Kutatásomban a fikció és az animáció egyedi lehetőségeit vizsgálom a történelmi tematikájú dokumentumfilmekben, fókuszban a *Mindhalálíg* című, fikciós betétekkel operáló történelmi dokumentumfilmmel. Ebben az óriási, szüntelenül bővülő témakörben doktoranduszként elméleti szinten, alkotóként pedig gyakorlati értelemben is elmélyedtem, hiszen fontosnak tartom, hogy a dokumentumfilmes értelmezés keretein belül maradva egyedi, különleges minőséget legyünk képesek létrehozni. Ehhez a lehetőségek valamennyi aspektusának megismerése szükséges.

Dolgozatomban három különböző, ám egymásra épülő problémakört vizsgálom a fő kérdések mentén: miképpen mutathatók meg filmes eszközökkel olyan események, amelyekről nem maradt fenn semmilyen autentikus kép- vagy hanganyag? Amennyiben mégis találunk archív dokumentációt, és annak segítségével kívánjuk alátámasztani az adott eseményt, az alkotói szabadság és kreativitás jegyében meddig mehetünk el a dramaturgia eszközeivel úgy, hogy a dokumentumfilmes értelmezés keretein belül maradjunk? Végezetül a mesterséges intelligencia mozgóképes terjedése miatt kihagyhatatlannak tartom annak vizsgálatát, hogy lehetséges-e valóban hasznos és építő együttműködés az alkotó és az AI között dokumentumfilmek készítése során.

A fejezetekben részletes, komparatív elemzés alá vetem a számomra meghatározó magyar és nemzetközi történelmi dokumentumfilmes alkotások fikciós betéteit. Az összehasonlító vizsgálat célja, hogy az esztétikai, narratív és etikai szempontok mentén feltárt működésmódok alapján választ adjak a korábban megfogalmazott kutatási kérdéseimre. Az elemzett filmek tematikus és formai értelemben egyaránt kapcsolódnak a *Mindhalálíg* című mester munkámhoz, amely a disszertáció gyakorlati pillérét képezi. A film elkészítésével arra tettem kísérletet, hogy hozzájáruljak a magyar történelmi dokumentumfilm azon irányához, amely a személyes történetmesélést kísérleti animációs megoldásokkal, archív anyagok kreatív újraértelmezésével és élőszereplős fikciós betétek alkalmazásával ötvözi. Ezzel egy olyan hibrid forma lehetőségeit vizsgálom, amely a történelmi reprezentáció esztétikai és etikai határait egyaránt reflektált módon tágítja.

Személyesebb, érzelmi megközelítésben céлом az volt, hogy a főszereplő, Baranski Tibor mozgóképes története a szórakoztatáson és az ismeretterjesztésen túl inspiratív hatást gyakoroljon a nézőkre, és hozzájáruljon közös történelmünk árnyaltabb értelmezéséhez, érdemi megjelenítéséhez. Bízom abban, hogy a

film – a személyes sorson keresztül – képes erősíteni a történelmi múlt és a közelmúlt iránti társadalmi érzékenységet, valamint a történelmi emlékezet iránti felelősség tudatát.

Az elmúlt években saját alkotói kísérleteim mellett tudatosan kerestem a hazai és nemzetközi kortárs történelmi dokumentumfilm „arany középútját” – azt a formanyelvi és etikai egyensúlyt, amely egyszerre hiteles, reflektált és esztétikailag érvényes. Ennek érdekében olyan mozgóképes műveket igyekeztem feltérképezni és elemezni, amelyek számomra példaértékű alkotói attitűdöt képviselnek. Kiemelten fontosnak tartom, hogy írásomban kirajzolódjon a kortárs történelmi dokumentumfilmezés eddigi útja, valamint lehetséges jövőképe a technológiai változások – különösen a digitális és mesterséges intelligencián alapuló eszközök – folyamatos térnyerésének tükrében.

A vizsgált kortárs történelmi dokumentumfilmek elemzésével amellet érvelek, hogy az egyéni alkotói gondolat és az objektivitásra való törekvés nem gyengül, hanem éppen ellenkezőleg: az animáció, az archív anyagok tudatos használata, valamint a mesterséges intelligencia reflektált és értelmes alkalmazása révén kifejezetten erősödhet.

Disszertációm központi tézise, hogy a történelmi dokumentumfilm hitelessége nem a fikciós elemek kizárásában, hanem azok tudatos, reflektált és etikai szempontból megalapozott alkalmazásában ragadható meg. A fikciós betétek, az archív anyagok kreatív újraértelmezése, valamint a mesterséges intelligencia bevonása – megfelelő alkotói és etikai keretek között – nem a történelmi valóság torzítását, hanem annak komplexebb, érzékileg és narratívan is átélhetőbb megjelenítését teszik lehetővé. A disszertáció célja e reprezentációs határterület feltérképezése, különös tekintettel a hitelesség és az alkotói interpretáció közötti dinamikus viszonyra.

Kutatásom kettős irányt követ: egyrészt elméleti keretbe helyezi a fikciós és rekonstruált elemek alkalmazásának lehetőségeit és korlátait a történelmi dokumentumfilmben, másrészt esettanulmányokon és saját alkotói tapasztalataimon keresztül vizsgálja e gyakorlat konkrét formáit. Az elemzés kiemelt figyelmet fordít az animáció, az archív anyagok, az oral history, valamint a mesterséges intelligencián alapuló technológiák szerepére a történelmi múlt mozgóképes reprezentációjában.

A történelmi témájú alkotás esetén különösen lényeges, hogy a mű ne csússzon el túlzottan a játékfilmes fikció irányába. Az egyéni nézőpont megőrzése mellett elengedhetetlen a történelmi hitelesség fenntartása, amely tudományos forrásokra, szakértői együttműködésre és megbízható archív anyagokra támaszkodik. Az új képalkotási és mozgóképtervezési technológiák ugyanakkor dinamikusan és hatékonyan támogathatják az

alkotói kreativitást, lehetőséget teremtve a személyes történelem és az adott történelmi korszak komplexebb, érzékenyebb megidézésére a dokumentumfilm médiumában. Ugyan a fikció és dokumentáció határvonalainak elmosódása a technika változásával egyre aktuálisabb problémakör, úgy gondolom, hogy írásomban az elemzésre választott alkotások nem kerülnek át a piros vonalon – ami a fikciós elemek arányát és jelentőségét illeti – hanem példaértékű kísérletek.

Kutatásom következtetése az, hogy az általam keresett arany középút”, avagy a kulcs a tökéletes történelmi dokumentumfilmhez, nem létezik. Dolgozatomban az adott témakör különféle műtfeldolgozási módszereire és alkotóira találtam példákat. A kezdeti, naiv megközelítésemet – vagyis azt a szándékot, hogy megtaláljam a mai néző számára is jól működő történelmi dokumentumfilm „receptet” – időközben felülírta a *Mindhalál*ig elkészítése során szerzett gyakorlati tapasztalat, valamint a tanulmányaim során megszerzett elméleti ismeretek összessége.

Kutatásom nem kíván egy mindent átfogó, komplex történelemkönyv vagy filmelméleti lexikon szerepében fellépni; célom az, hogy e gazdag és érzékeny műfaj egy kisebb, ám releváns szeletét mutassam be. A kreatív értelmezés és a történelmi pontosság közötti egyensúly vizsgálatával abban bízom, hogy értekezésem további kutatások és alkotói munkák kiindulópontjául, inspirációs forrásául szolgálhat.

Thesis of the Doctoral Dissertation

Doctoral School, University of Theatre and Film Arts

Possibilities of Representing the Past in the Historical Documentary Film

[10.62395/SZFE.2025.002](#)

Theses of the Doctoral Dissertation

Gergely Mózes

2026

Supervisor: Attila Kékesi, Dr. habil., Professor

SUMMARY

This research examines the unique potential of fiction and animation within historical documentary film, with particular emphasis on *Mindhalálig*, my historical documentary incorporating fictional sequences. Within this extensive and continuously evolving field, I have explored these questions both theoretically, as a doctoral candidate, and practically, as a filmmaker. My aim is to investigate how innovative formal solutions can be employed while remaining within the epistemological and ethical framework of documentary representation. Such an approach requires a thorough understanding of the aesthetic, narrative, and technological possibilities available to contemporary documentary practice.

In this dissertation, I examine three distinct yet interrelated problem areas structured around my central research questions. First, how can filmic tools represent historical events for which no authentic visual or audio documentation has survived? Second, when archival materials are available and used to support the representation of a given event, how far can the filmmaker extend dramaturgical interpretation in the spirit of creative freedom while still remaining within the interpretive and epistemological framework of documentary filmmaking? Finally, in light of the rapid proliferation of artificial intelligence in moving image production, I consider it essential to investigate whether a truly constructive and meaningful collaboration between filmmaker and AI is possible in the context of documentary creation.

In the chapters of this dissertation, I conduct a detailed comparative analysis of fictional sequences in selected Hungarian and international historical documentary films that I consider particularly influential. The aim of this comparative approach is to identify their aesthetic, narrative, and ethical operating principles in order to address the research questions formulated earlier. The films examined are connected to my masterwork, *Mindhalálig*, both thematically and formally, which serves as the practical pillar of the dissertation.

Through the creation of this film, I sought to contribute to a specific direction within Hungarian historical documentary filmmaking that combines personal storytelling with experimental animation techniques, the creative reinterpretation of archival materials, and the integration of live-action fictional sequences. In doing so, I explore the possibilities of a hybrid form that critically expands the aesthetic and ethical boundaries of historical representation in documentary cinema.

From a more personal and emotional perspective, my aim was for the moving-image narrative of the protagonist, Tibor Baranski, to have an inspirational impact on viewers beyond its informative and

educational function, and to contribute to a more nuanced and meaningful interpretation of our shared history. Through the representation of an individual life story, I hope the film can strengthen social sensitivity toward both the historical past and the recent past, as well as foster a deeper sense of responsibility toward historical memory.

In recent years, alongside my own creative experiments, I have consciously sought the “golden mean” of contemporary historical documentary filmmaking, both in Hungarian and international contexts—an aesthetic and ethical balance that is at once authentic, reflective, and artistically compelling. To this end, I have identified and analyzed a range of moving-image works that exemplify, for me, a particularly valuable and responsible creative approach. A central objective of this dissertation is to outline the trajectory of contemporary historical documentary practice and to consider its possible future directions in light of ongoing technological transformations, particularly the increasing presence of digital and artificial intelligence–based tools.

Through the analysis of selected contemporary historical documentary films, I argue that individual artistic vision and the pursuit of objectivity are not diminished, but rather strengthened through the conscious use of animation, the critical engagement with archival materials, and the reflective and meaningful application of artificial intelligence. These tools, when applied with methodological and ethical awareness, can enhance rather than undermine the interpretive and epistemological foundations of documentary filmmaking.

The central thesis of this dissertation is that the authenticity of historical documentary film does not reside in the exclusion of fictional elements, but in their conscious, critically reflected, and ethically grounded use. Fictional sequences, the creative reinterpretation of archival materials, and the integration of artificial intelligence—when employed within appropriate creative and ethical frameworks—do not necessarily distort historical reality, but can instead enable a more complex, sensorially and narratively immersive representation of the past. The dissertation therefore seeks to map this representational threshold, with particular emphasis on the dynamic relationship between historical authenticity and artistic interpretation.

My research follows a dual trajectory. On the one hand, it establishes a theoretical framework for understanding the possibilities and limitations of fictional and reconstructed elements in historical documentary film. On the other hand, it examines the concrete manifestations of these practices through case studies and my own creative experience as a filmmaker. Particular attention is given to the role of animation,

archival materials, oral history, and artificial intelligence–based technologies in the moving-image representation of the historical past.

In works addressing historical subject matter, it is especially important that the film does not shift excessively toward the domain of fictional narrative cinema. While preserving an individual artistic perspective, maintaining historical credibility remains essential, relying on scholarly sources, collaboration with experts, and the use of reliable archival materials. At the same time, emerging image-making and moving-image design technologies can dynamically and effectively support creative practice, enabling a more complex and sensitive evocation of personal histories and historical periods within the documentary medium.

Although the increasing convergence of fiction and documentation has become an ever more relevant issue in light of technological developments, I argue that the works examined in this dissertation do not cross the critical threshold in terms of the proportion and function of fictional elements. Rather, they represent exemplary creative experiments that expand the expressive possibilities of historical documentary filmmaking while remaining within its epistemological and ethical framework.

Although the “golden mean” I initially sought—the key to the perfect historical documentary—ultimately does not exist, my research led me instead to a range of diverse methods of representing the past and to filmmakers whose works are each unique and enduring in their own right. My initial, somewhat naïve ambition to identify a universally applicable “formula” for historical documentary filmmaking that would resonate with contemporary audiences was gradually reshaped by the practical experience of creating *Mindhalálig*, as well as by the theoretical knowledge acquired through my academic research.

This dissertation demonstrates that filmmakers often employ radical technical solutions within fictional sequences, including the use of artificial intelligence, animation, and deepfake technologies. These approaches are becoming increasingly common and normalized within contemporary documentary practice, reflecting a broader transformation in the tools and methodologies available for representing historical reality.

At the same time, this research does not seek to function as a comprehensive historical account or a complete theoretical lexicon of documentary film. Rather, its aim is to examine a smaller yet significant segment of this rich and sensitive field. By exploring the balance between creative interpretation and historical accuracy, I hope that this dissertation may serve as a point of departure and a source of inspiration for future research and creative work in the field of historical documentary cinema

Szakmai önéletrajz

Mózes Gergely 1990-ben született a Somogy megyei Nagyatádon, jelenleg Budapesten él. A Kaposvári Egyetem Művészeti Karán mozgókép és médiaismeret alapszakon tanult, majd a Metropolitan Egyetem mozgóképművész mesterszakát végezte el. Ezt követően az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán szerzett filmtudomány mesterszakos diplomát, közben egy tanévet az Utrecht Universityn töltött, Media, Arts, Culture and History Studies szakirányon. Tanulmányai során fontos volt számára, hogy gyakorlati és elméleti filmes ismereteit társadalomtudományi oldalról is megerősítse.

Doktori programját 2020-ban kezdte meg a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában, ahol DLA képzés keretében kutatta a történelmi dokumentumfilm megújuló formanyelvét és etikai dilemmáit, különös tekintettel a fikciós betétek, az animáció és a mesterséges intelligencia dokumentumfilmes alkalmazásának kérdéskörére. Disszertációjában a *Mindhalálíg* című, általa rendezett dokumentumfilm alkotói folyamata szolgált gyakorlati példaként az elméleti megközelítés mellett.

Egyetemi évei alatt Mózes Gergely több rövid dokumentumfilmet készített, egyik fontos alkotása a Tóth Gergővel közösen készített *Maca*, mely egy leánynevelőintézet lakójának érzékeny portréja. *Mindhalálíg* című, első nagyobb volumenű rendezése egy elfeledett embermentőnek állít emléket. Az egyedi vizualitású dokumentumfilm számos fesztiválon szerepelt, így a Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztiválon, a Kecskeméti Animációsfilm Filmfesztiválon, valamint az Ars Sacra Filmfesztiválon. A Savaria Filmszemlén, a Pápai Nemzetközi Történelmi Filmfesztiválon és a Bujtor István Filmfesztiválon díjakkal is jutalmazták.

Mózes Gergely 2019 őszétől az Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Mozgóképművészeti Intézetének tanársegéde. Tudományos és művészeti munkáját három jelentős ösztöndíjprogram is támogatta. 2020 és 2023 között a Magyar Művészeti Akadémia Művészeti Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa volt, *Félelem nélkül: Baránszky Tibor története* (később *Mindhalálíg*) című dokumentumfilmjének előkészítésével és megvalósításával. Ezt követően az Új Nemzeti Kiválóság Program (ÚNKP) keretében „*Archív dokumentumok és animáció hibriditása a történelmi tárgyú dokumentumfilmben*”, míg az Egyetemi Kutatói Ösztöndíj Program (EKÖP) során a „*A mesterséges intelligencia hatása a történelmi dokumentumfilmre: deepfake és a hamisított archív anyagok hibriditása*” című projekteken dolgozott.

Alkotói és kutatói tevékenységében központi szerepet kap a magyar történelmi emlékezet vizuális megőrzése és újraértelmezése, valamint a dokumentumfilm médiumának etikai és esztétikai megújítása a 21. század technológiai kihívásai tükrében. Gyakorlati és elméleti munkáiban központi szerepet kap a személyes történelem feldolgozása, valamint annak vizsgálata, hogyan lehet kreatívan tágítani a valóság és fikció közötti határokat. Jelenleg a *Csibi* című életrajzi dokumentumfilm előkészítésén dolgozik, amely Magyarország első női olimpiai vívóbajnoka, Elek Ilona történetét dolgozza fel.

Köszönetnyilvánítás

Disszertációm szorosan összefügg a *Mindhalálig* című filmem létrejöttével, hiszen e film nélkül maga a kutatás sem valósulhatott volna meg ebben a formában.

Elsőként Ordódy Judit producernek szeretnék köszönetet mondani, aki elsőként karolta fel a *Mindhalálig* ötletét, valamint a teljes Baranski családnak, akik rendületlenül támogatták a film megszületését. A teljes stábot ezúttal nem sorolom fel név szerint, hiszen az elmúlt évek során számos alkalommal megtettem ezt a fesztiválszereplések és eredmények kapcsán, de ezúton is szeretném kifejezni hálámat a „legjobb stábnak” a közös munkáért és elkötelezettségért.

Köszönettel tartozom a történész szakértőknek is, akik nemcsak az interjúk során, hanem azon túl is hosszú időn keresztül rendelkezésemre álltak kérdéseimmel és kéréseimmel. Külön köszönöm Varga Jánosnak (Jajónak), Csonka Laurának, Szakály Sándornak, Ungváry Krisztiánnak és Haraszi Györgynek a támogatást és a szakmai segítséget.

Hálás vagyok a Magyar Művészeti Akadémiának a támogatásért, amely lehetővé tette számomra, hogy éveken keresztül építsem és fejlesszem a *Mindhalálig* című filmet. Köszönöm Buglya Sándornak, Haris Lászlónak és Ternovszky Bélának, hogy tagja lehettem a film- és fotóművészeti szekciónak, amely számomra valódi alkotóműhelyként működött. Az ott töltött évek során nemcsak tőlük, hanem a hallgatótársaimtól is rendkívül sokat tanultam.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájába való felvételem szintén meghatározó mérföldkő volt számomra, amely mind kutatásom, mind a *Mindhalálig* alkotói és elméleti fejlődése szempontjából új távlatokat nyitott. Köszönöm témavezetőmnek, Kékesi Attilának, hogy kezdettől fogva kitartott mellettem, és nagy alaposággal kísérte figyelemmel kutatómunkám és disszertációm alakulását. Ugyanígy köszönöm

Stóhr Lórántnak, Almási Tamásnak és Balázs Gézának az évek során nyújtott szakmai észrevételeiket és folyamatos támogatásukat, mind a film, mind a kutatás vonatkozásában. Külön hálaival tartozom Balázs Gézának azért is, hogy nemcsak az egyetemen belül, hanem azon kívül, különböző szakmai fórumokon is lehetőséget biztosított számomra kutatásom és eredményeim bemutatására, valamint publikációs lehetőségekhez segített.

A disszertáció készítése során számos értékes szakmai észrevételt és véleményt kaptam, amelyek jelentős mértékben hozzájárultak a dolgozat végleges formájának kialakulásához. Köszönöm Karsai Györgynek, Jákfalvi Magdolnának és ismét Stóhr Lórántnak a csoportos konzultációk és műhelyek során megfogalmazott gondolataikat és reflexióikat. Hálaival tartozom a doktori iskola hallgatóinak is, akiknek hozzászólásai, kérdései és észrevételei folyamatosan gazdagították munkámat.

Köszönettel tartozom mindazoknak, akik kutatásom során támogatásukkal hozzájárultak munkámhoz: Báron Györgynek, Gelencsér Gábornak, Pintér Juditnak, Muhi Klárának, Varsányi Ferencnek, Orosz Istvánnak, Kepes Andrásnak, Rainer M. Jánosnak, Bacskai Brigittának, Vincze Teréznek, Milojev-Ferkó Zsanettnek valamint Varga Kingának.

Végezetül, édesanyámnak, M Tóth Évának szeretnék köszönetet mondani a kezdetektől fogva nyújtott rendíthetetlen szakmai és emberi támogatásáért.