

REALITY OR FICTION?

(XI.) INTERNATIONAL CINEMA AND MEDIA STUDIES CONFERENCE
IN TRANSYLVANIA, CLUJ-NAPOCA, SEPTEMBER 26-28, 2008.

VALÓSÁG VAGY FIKCIÓ?

(XI.) NEMZETKÖZI FILM- ÉS MÉDIATUDOMÁNYI KONFERENCIA
ERDÉLYBEN, KOLOZSVÁR, 2008. SZEPTEMBER 26-28.

abstracts



kivonatok

Presentations in English

BUSLOWSKA, ELZBIETA, University of Essex, U.K. (PhD-student)

E-mail: ebuslowska@yahoo.co.uk

Cinema as Art and Philosophy. Béla Tarr and Creative Exploration of Reality

Béla Tarr's cinema, rather than in terms of fiction or reality, can be perceived as that of creative exploration that is 'neither realistic nor nonrealistic but the sum total of our dealings with the world around'. The absence of a storyline, non-professional actors, found locations and long shots 'uninterrupted' by editing, carefully thought through and choreographed at the same time, are the effect of this exploration. The sombre image of Hungary that sets and defines the mood and style of the films is not a realistic representation of the world nor a metaphysical beyond but an event, a situation 'locked' in a 'wondering movement in which anything or nothing can happen', both real and virtual. The director refuses to tell a story but his aesthetics move beyond that of social realism. The particular formal devices: movement, rhythm, sound and texture of the films restore the link between ourselves and the world by reaching the deeper levels of thought and sense. In this respect the actual film experience itself is reality. Béla Tarr talks about 'pure cinema'. Gilles Deleuze called this kind of cinema a cinema of the time-image, a pure optical and sound situation where real and imaginary, objective and subjective, universal and particular merge (*Cinema 2*). Here the world, the film, the viewer and the outside are intertwined in the process of 'becoming'. This cinema of time and thought rather than action invites the viewer to attend rather than identify, to engage rather than to contemplate, to become rather than to interpret. Drawing on Deleuze's proposition of time/thinking image this paper will explore the imagery of Béla Tarr's films in terms of the real (rather than realistic) and the creative (rather than fictional).

CHAROENWONGSA, MATANA, Mahasarakham University, Thailand (university scholar)

E-mail: kalabe04@yahoo.com

The Meaning Construction of Queer Characters' Sexual Identity in the Movies

This content-based qualitative research aims to analyze the meaning construction of queer sexual identity from a movie through the selection of signs and narrative elements, and to survey factors influencing queer characters. A set of theories employed in this case study of *Hedwig and the Angry Inch* (2001) includes semiology, narratology, queer theory and concepts of sexual identity. As a result, it can be noted as follows:

1. In this movie, queer identity was created to represent four different sets of interpretations, such as: a sexual discrimination in society, a sexually confused and self-conflicting personality, emergence of man, human physiology, sex classification and the sexual identity of an individual originated from inner desire.
2. All these interpretations were formulated from three signs, namely icon, index, and symbol through the film meaning structure which consists of trope, binary relation, synecdoche, metonymy, diachronic, and synchronic methods. These meanings are created from seven narrative elements: plot, theme, conflict, character, setting, symbol, and point of view.
3. Factors affecting the sexual identity of queers were presented by two different perspectives. The first illustrated that factors were composed of sexual orientation, social control, collective identity, gender role, socialization

process, and sexual characteristics, while the latter featured that there was only one factor which was the mental desire.

CUNNINGHAM, JOHN, Sheffield Hallam University, U.K. (university scholar)

E-mail: j.cunningham@shu.ac.uk

"Making Things Look Fake is the Easy Way" – The Evolution and Construction of Realism in the Films of Ken Loach

This presentation will, in a sense, be 'anti-theoretical'. Too often in discussions around realism there is not enough analysis devoted to how a particular director constructs that sense of realism that we see (and hear) on the screen. English director Ken Loach, one of Europe's foremost realist practitioners, has suffered particularly in this respect, many commentators apparently happy to describe his camera work and style as 'transparent', 'uncomplicated' or 'simple' and not offer any further analysis. What this ignores, of course, is precisely the 'constructedness' of that realism, which can sometimes be quite complex. This presentation will attempt to give an overview of the evolution of Loach's style and analyse the techniques and devices used by him in films such as *Kes* (1969) and *Land and Freedom* (1995).

GROSOLI, MARCO, Università di Bologna, Italy (PhD-student)

E-mail: marco.grosoli@libero.it

The Damnation of the Sight. The Point of View in the Latest Movies by Bela Tarr

Most obviously, in Tarr's movies reality and fiction don't match. There is always some obscure plot falling apart, some grand prophecy revealing as a fake, and so on. Fiction is somehow destined to be dismissed by the strong, inertial presence of time, of matter, of crude reality.

In this general dismissal of fiction, a crucial role is often played by the point of view of the characters, especially from *Satantango* (1994) on. A movie in which the repetition of some scenes from different POVs strongly contrasts with the narrator's (the doctor's) final decision to cease completely any observation of the outside world. Why? Because fiction (here: doctor's narration) has nothing to do with reality, being fiction based on a point of view which cannot call itself external to what it stares at (for instance the child watching the dance scene is, in the other "version" of that same scene, being watched). This is also true for Valuska in *Werckmeister Harmoniak* (2000), supposedly "neutral" victim of the events he himself contributed to provoke with his supposedly neutral testimony, or for the complex, panopticon-like visual construction of semi-subjective shots at the beginning of *A london ferfi* (2007). My paper would then analyze all the relevant occurrences in latest Tarr's movies (even though I would also mention some sporadic examples taken from earlier films) of the Point-Of-View shots, describe the formal characteristic of the various gazes (for instance, the recurrent shots, as it happens for example in *Werckmeister Harmoniak*'s hospital scene, in which Valuska is suddenly revealed as observing all along with the camera, despite its supposed absence), and try to take from all this some overall conclusion, and meaning, in terms of the dismissal of fiction which is among the main issues in these movies.

GYENGE ZSOLT, Moholy-Nagy University of Arts, Hungary (university scholar)

E-mail: zsengezsolt@yahoo.com

Illusions of Reality and Fiction

The realism of a representation – as it was often presented – is not a measurable fact but rather a mainly subjective perception of the viewer. Beside the authors' statements only rules and conventions of representation make us consider a film documentary or fiction as in the most cases we are not in position to check the reality behind the images. During the history of cinema some representational styles or methods created a better illusion of reality than others; meanwhile some other procedures were better fitted to produce the illusion of fiction. The paper will analyze different strategies of creating the illusion of reality and fiction with a special emphasis on the representational system of the Danish Dogme '95 movies.

GYÓRI ZSOLT, Eszterházy Károly University College, Hungary (university scholar)

E-mail: gyorizs@yahoo.co.uk

The Truth of Ecstasy – Herzog as Anthropologist

Werner Herzog defines ecstatic truth as a means of overcoming the catalogue-like rendering of reality, a trait he ascribes to *cinéma vérité*, direct cinema. But does he overcome sensationalism and the corresponding shock

value characterizing recent documentary cinema? I analyse *Incident at Loch Ness* (2004) and *Grizzly Man* (2005) – a making-of mockumentary and a biographical documentary – as anthropological works, complex studies on how we create and receive images in and of the present visual paradigm fascinated by graphic violence and the representation of death. In my presentation I will contrast this fascination with Herzog's concept of ecstatic truth, which expresses his own fascination with danger. But what is this danger like? It is surely not only the hazard of physical injury during shooting. I look upon ecstatic truth as an inquisitive mode of address into our sense of reality and a method of establishing communicative situations between the world of facts and fiction – always posing the danger of demystification and dehumanization.

KERESZTES PÉTER, Sapientia– the Hungarian University of Transylvania, Romania (student)

E-mail: p25@yahoo.com

A Comparative Analysis of the Long Take in Films by Tarr Béla and Gus van Sant

This brief analysis is focusing on the technique of the long take in the films of Tarr Béla and his American fan Gus van Sant. Planifying and applicating the long take raises a series of questions, both aesthetical and technical. The presentation will focus mainly on the differences between the backgrounds of the long take used by the two directors in scenes that look similar. Most analyzed shots will be from *Satantango*, *Werckmeister harmoniak* (cinematographer: Medvigy Gabor), *Gerry* and *Elephant* (cinematographer: Harris Savides). Taking in consideration that these films contain complex character and camera movements, one of the DP's problems was how to hide their long and hard work to make their long takes as invisible as possible. Because it's not just about the camera, that swoops, glides, soars, circles the characters, but also the unexposed film, light, steadycam, crane, jib that create more problems than in classically edited film.

KÖNCZEI CSILLA, Babes-Bolyai University, Romania (university scholar)

E-mail: kcsilla2003@yahoo.com

The Adventures of a Hi8 Camera in the Romania of the 1980s and 1990s. Filmed Reality in Changing Scopic and Political Regimes

As a former freelance ethnographer and then an autodidact anthropologist, an Easterner, after some 20 years of delay, I finally found out in the 1990s from Clifford Geertz that all written anthropology was a fiction in the sense that all texts were fabricated. This statement enchanted me a lot and together with some other ideas which have been raised in my further readings in postmodern anthropology provided me for years with the capacity of deconstructing ideologically biased written and visual texts. Recently, I have started to realize that the idea "all text is fiction" can be easily used not only for lightening the constructedness of verbal and visual texts, but also for highjacking our attention from a much more essential problem, that is how can we measure the truth-value of verbal and visual representations of social reality.

In 1988 I got a Hi8 video camera as a reward for my contribution to a BBC production about Romania. The 20 years story of this camera – that is how it was used, in which contexts, etc. – , tells a lot about the extra textual elements of docu-filming, altogether constituting the reference of the filmed material. My argument here is that the truth-value of documentaries cannot be evaluated unless knowing how they were produced, what was the social status and roles of the interacting people, how the issues had been raised, avoided or forbidden, how people thought they have to behave around the camera, all these constituents being strongly connected to socially and politically restricted scopic regimes.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT, Eötvös Lóránd University, Hungary (university scholar)

E-mail: kovacsab@emc.elte.hu

Causal Cues in Narration

Explanations of narrative construction and narrative understanding attribute great importance to the causal linkage of events. Most of us would agree that we couldn't say that we have understood a story unless we can account for its causal system. Although we all know that having an understanding of a film is not limited to the causal understanding of its story; and many films weaken their narrative's causal structure to the point that at the end we must say that in order to understand the film we shouldn't focus on the story or that the story of the film is clearly unimportant, even in these claims it is understood that narrative understanding and causality is closely related. Theories about narration take this close relationship as granted but do not go any further to ask: why is this close relationship? Asking this question may bring us closer to the understanding in what different ways

narratives make use of the spectator's causal inference. This paper will be one step toward exploring this problem.

MARASCHIN, DONATELLA, London South Bank University, U.K. (university scholar)

E-mail: maraschd@lsbu.ac.uk

Pier Paolo Pasolini's Use of the Pro-Filmic: Reality of Fiction or Fictional Reality?

The aim of the presentation will be to analyse the role of the pro-filmic (locations, actors, costumes, props, sets, diegetic sound, etc.) in Pier Paolo Pasolini's film productions. By referring to Pasolini's film theory (Pasolini's *Heretical Empiricism*), the presentation will define the author's own definition of pro-filmic as a system of signs in which everything is significant and has a symbolic meaning: objects, clothes, ornaments, hair styles, physiognomies, behaviors, rituals, the relationship between man and landscape, etc.

Dai Vaughan's theory (1992) of the different semantic codification (by the filmmaker) and de-codification (by the spectator) of the pro-filmic in fiction and documentary films will be used to highlight the hybrid status of the pro-filmic in Pasolini's film productions. The pro-filmic in Pasolini's films tends to establish a direct relationship between its signs and reality, so that the elements of the pro-filmic, by definition, exceed the text and its stylistic/narrative conventions. The presentation will discuss whether this applies to Pasolini's film texts with both fictional and factual plotting. The presentation will focus on a few extracts from Pasolini's film productions to illustrate and support the observations made, focusing on the analysis of the corporeity of the actors and scenic spaces.

MORRIS, IEUAN, University of Glamorgan, U.K. (university scholar)

E-mail: imorris@glam.ac.uk

Interruption/Interaction: The Expanded Cinema of 'Textual @traction' and 'Watch Me!'

The presentation comprises a brief introduction to two short interactive films, outlining their development. Each film is interactive in different ways.

'*Textual @traction*' is 12 minutes long, 35mm film (screened on DVD), and shows how a series of messages sent to a lost mobile phone inadvertently allows two gay men to declare their love for each other. In the form of a puzzle, the film denies sight of the crucial messages sent between the characters, messages which motivate their actions. However, through the simple use of Bluetooth technology, the audience can receive each of these messages on their own mobile phones as they watch the film in the cinema.

This interactive event combines a discursive, real-time mode of communication (telephony) with a mode of representation that is a record of past events (cinema) and a confusion regarding notions of reality and fiction are necessarily raised by such interaction (screen action = fiction/ text messages = reality). In addition, some of the habitual audience/user/subject positions of both modes are transformed or modified during the event. For instance, the same messages are received by the audience members in the auditorium simultaneously during the film so that text messaging becomes a social rather than a personal activity. Also, the address of cinema, normally anonymous, is bestowed with intimacy by the text messaging, and finally, because of having to operate a telephone in order to call up the messages to 'complete' the fiction as it unfolds, a normally passive audience becomes physically active.

The international interactive premier of '*Textual @traction*' took place at the International Festival of New Film in Split, Croatia in early July 2004; it featured in the Stella Artois Screens After Dark Tour; was nominated UK BAFTA Interactive Award 2005; was Winner, Best New Media: Interactive Award at the Celtic Film Festival 2005, Cardiff 2005 and was Winner, Welsh Development Agency Best Innovation Award, announced at the Cardiff Screen Festival in November 2004. As a stand-alone film '*Textual @traction*' was selected by: The Los Angeles International Short Film Festival 2004 (Academy of Motion Picture Arts-listed); Glastonbury Festival Shorts 2004; Portobello Film Festival, London 2004; and the Atlantic Film Festival 2005, Halifax, Nova Scotia, Canada. The broadcast premier, a world TV first for an interactive film, took place on S4C on January 25th 2006, under its Welsh title 'Caru T'.

The second film, 'Watch Me!' (13 minutes, also screened on DVD), was recently nominated Best Short Film at BAFTA Wales 2008, and mobilises mobile/cell phone technology differently. In fact the first scene of the film, a kind of pre-title sequence, is sent to audience members by video message *before* they enter the screening. In the cinema the story develops further, until the end of the penultimate scene, when the caption, '*To be concluded elsewhere*', appears on the screen. The final scene and the dénouement of the story is delivered to the audience's phones after they leave the cinema. This works by audience members sending a message to a number they are given as they pick up their tickets to the screening. Once they do this, they receive a message

that enables the download of the first scene. The final scene can be sent any time after the cinema screening, ideally when the audience are sitting comfortably in the bar!

The MMS delivery is organised by a British company called 'Fast MMS', and the funder of the film, the University of Glamorgan, has provided a fund to cover the cost of sending the video messages to the audience members. The only cost for the audience members is a single standard text message that registers their phone for the interactive elements. 'Watch Me' is a form of 'expanded cinema' and it mobilises the 'reality effect' of mobile/cell phone video footage, drawing the audience into an intimate identification with the fictional characters and blurring the distinction between fiction and reality before the 'anonymous' and ritualised cinema screening starts. The final scene that is delivered to the audience members is intended to place the audience members in that same state of confusion – at the end of the interactive event.

PETHŐ ÁGNES, Babes-Bolyai University & Sapientia–the Hungarian University of Transylvania, Romania (university scholar)

E-mail: petho.agnes@gmail.com

(Re-)Mediating the Real

According to ideas expressed by Jay David Bolter and Richard Grusin in their book entitled *Remediation. Understanding New Media* the double logic of remediation involves the concepts of immediacy and hypermediacy not in an antagonistic way, but as phenomena which are often intertwined. The presentation will focus on tendencies in cinema that would qualify for the label of reflexive and hypermediated cinema, nevertheless, which also have the purpose of achieving the sensation of immediacy through self-conscious intermedial techniques. Clement Greenberg formulated that collage and photomontage in particular provide evidence of the modernist fascination with the reality of the media itself. Bolter and Grusin also argue that “*despite the fact that all media depend on other media in cycles of remediation, our culture still needs to acknowledge that all media remediate the real. Just as there is no getting rid of mediation, there is no getting rid of the real*”. All these ideas will serve as a starting point for the presentation of three different types of such hypermediated cinematic experiences of the real. Agnès Varda's film *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) can be seen as a cinematic encyclopaedia of the real that not only foregrounds the hypertextual structure of intermedial cinema, but also ultimately achieves a high level of immediacy and personal communication. Godard's essay film cycle, *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) is centered round the idea of cinema being the “museum of the real” and highlights the reality of the medium of cinema as a complex set of remediations. Through some rather archaic techniques, it also presents a sort of hand-made cinema derived from photomontage and the calligrammatic fusion of image and text. Both these examples can be seen as re-mediating, in fact, what can be considered as the indexicality of modern cinema (epitomized by Antonioni's photographer); an indexicality that was apparent not only in the techniques of *cinéma vérité* (extended here into intermedial dimensions by Varda), but also in the techniques of collage (pushed here towards the spiritual dimensions of musical-intermedial montage by Godard). In José Luis Guerin's film *En la ciudad de Sylvia* (2007), which also connects to the same genealogy of modernist photo-cinema only through a different branch, we can see an example of how the most transparent techniques can end up as remediations. In this case it is the uninhibited *flânerie* of street photography that is remediated and also remedied (refashioned and rehabilitated) by cinematography.

SERTER, S. SERHAT, Anadolu University, Turkey (university scholar)

E-mail: ssserter@anadolu.edu.tr

A Comprehensive Analysis of Death of a President

The documentary filmmaker edits the contents of real life instead of producing the nonexistent content, because the documentary film expresses itself by the real people and their acts without relying on a story or acting which was created before. Thus the reliability is one of the premier characteristics of documentary film, because it is the most important trump of a documentary filmmaker. How would you describe the movie *Death of a President* (2006) directed by Gabriel Range despite all of the facts of the non-fiction film? In the film, George W. Bush is killed after a meeting in Chicago and the vice president Dick Cheney replaces him as the president. It appears at the end of the film that the real assassin is an ex-soldier who lost his beloved son in Iraq, but not a Middle East citizen who is accused by everyone during the whole film. It seems that the main question should be asked is: does this movie – which aims to give ideological, social and political messages – make it by a realistic or a fictional way? This presentation plans to open and create a discussion environment by analyzing Hollywood's

new point of view, tendencies, limitations, expansions for the reality and fiction in the cinema with the framing of this film.

SZALOKY MELINDA, University of California, Santa Barbara (UCSB), USA (university scholar)

E-mail: mszaloky@filmmandmedia.ucsb.edu

The Reality of Illusion: A Transcendental Reevaluation of the Problem of Cinematic Reality

This paper wishes to contribute to the long-standing debate concerning the truth value of the psychological verisimilitude produced and projected by the moving image. Does cinema offer a direct, unmediated – that is, non-humanly processed – access to the world, or does it simply create a perfect illusion of reality? In order to make sense of this question, we need to clarify what assumptions of “world” and “reality” we are dealing with. I will argue that the answer to this problem should be sought in Kant’s transcendental subjective constructivism, which posits that the world and/or reality as we can know it is shaped by the spontaneous synthetic activity of the mind. Consequently, the closest we can get to an unadulterated objectivity, and perhaps a “world-in-itself,” is by tracing the workings of the unconscious processes that make possible and produce reality and which Kant calls the transcendental subject. Herein, I will posit, lies the answer to why cinema’s ability to offer a perfect semblance of a psychological reality has been construed *both* as a sign of its “objectivity” (its true or *aesthetic* realism, for Bazin), and as a proof of its illusory, deceptive nature (its *psychological* pseudorealism, for Bazin). The inherent duplicity of the moving photographic image – its presence-absence, its simultaneous positivist *and* phantasmatic appeal – replicates the logic of Kant’s transcendental subjectivity, which is in one and the same time the condition of the possibility of objectivity *and* the warp and woof of a phenomenal reality. The strategy to emphasize the cinema’s semblance of reality and to bring forth, thereby, the inherent unfamiliarity of reality as auto-production is a hallmark of modernist cinema. I will illustrate self-reflectivity in cinema – which is the mirror reversal of Hollywood’s transparency and continuity – through Jean Cocteau’s *Orpheus* (1950).

SZEKFŰ ANDRÁS, King Sigismund College, Hungary (university scholar)

E-mail: andras@szekfu.hu

Reality and Fiction in Classical Hungarian Documentaries

Closer scrutiny of international classical documentaries (*Nanook*, *Land without Bread*, *Spanish Earth*, etc.) has put big question marks behind the traditional (or naive?) concepts of documentation and reality. As if any theorist looking for documentary could only find fiction. On the other hand, the ‘non-existing’ documentary is flourishing, both in the commercial media and the art houses. Cinema-goers or TV-viewers (though not all of them) seem to appreciate something special in these offerings.

The aim of this presentation is to analyse some of the classical Hungarian documentaries from Höllering to Schiffer and Ember: do the artistic methods they used, the documentarists’ discipline and ethics they followed offer us some useful clues to the contemporary discussion about the existence and essence of documentary filmmaking? Beyond a close reading of some films, the presentation also uses material from interviews the author conducted with Hungarian filmmakers during the past more than thirty years.

TARNAY LÁSZLÓ, University of Pécs, Hungary (university scholar)

E-mail: tarnay@btk.pte.hu

On the Perception of Slowness in Film

The paper addresses the question of slowness in the perception of moving images. It starts with empirical findings concerning the distinction of the global and local aspects as they appear in visual and aural perception: musical perception is determined within a relatively short (appr. 30 sec) temporal window while visual perception tends to grasp large scale structures. Slowness in film could be described as a transposition of aural perception. The key moment – the paper argues – is how attention works or can be modulated in filmic perception. Primary or focal attention is distinguished from secondary or peripheral attention. Another distinction to be used is that between endogenous (top down or focal) and exogeneous (bottom up) attention. Conscious control or the lack of it appears to be the crucial factor in how effective slowness becomes in films. Last but not least, the perception of slowness may well turn out to be important for the representation of time in and/or by means of moving images, a capacity once hailed by Gilles Deleuze as direct representation but also to consider as a source for aesthetic perception of simultaneity in time, not much unlike what is normally praised in paintings.

VIRGINÁS ANDREA, Sapientia—the Hungarian University of Transylvania, Romania (university scholar)

E-mail: avirginas@gmail.com

Levels of the “Real” in Crime (Investigation) Movies

Movies which belong to or make use of the crime genre are also dependent on effects which make their diegetic worlds and narration seem “real”. This is a must especially in cases when the films' heroes are burdened with various psychic problems - such as amnesia, voyeurism or schizophrenia - that distort the perception of (what counts as) reality. Interestingly, moments of constructing the “real” also coincide with moments of high medial awareness and self-reflectivity in such films as *Memento*, *Peeping Tom* or *Blade Runner*. In my presentation I devote attention to this complex of problems.

Magyar nyelvű előadások

BERETVÁS GÁBOR, Debreceni Egyetem, Magyarország (egyetemi hallgató)

E-mail: kingwombat@tvn.hu

Propaganda a filmvásznon (az ötvenes évek forradalom előtti filmgyártása Magyarországon)

Az előadás az ötvenes évek első felének magyar filmgyártását veszi górcső alá, ráközelítve a Rákosi-korszak propaganda-játékfilmvilágára és annak hatásaira, a Sztálin halála után bekövetkezett politikai fordulatig. Vizsgálatunk tárgyát képezi ezen politikai korszak ideológiájának filmvásznon való megtámogatása, a háború utáni megváltozott világ sajátos ábrázolásmódjai, az eddigiektől eltérő filmes eszközei, megoldásai. Vizsgálódásunk nem kerülheti el a személyi kultusz halványodásának filmen való leképeződését, azaz Rákosi hatalomból való távozásától a forradalom kitöréséig tartó időszakot sem. A későbbiekben megpróbálunk választ találni az időközben felmerülő kérdésekre: Hogyan jött létre, változik-e, és ha igen, hogyan és milyen gyorsan változik, a nézővel való kommunikáció ebben nehezen feltérképezhető történelmi időszakban?

BERTA ZSÓKA, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, Magyarország (egyetemi hallgató)

E-mail: bertazsoka@gmail.com

Van-e létjogosultsága a számítógépes animáció használatának a dokumentumfilmekben?

Az előadás azt kívánja körüljárni, hogy a dokumentumfilm formával összeegyeztethető-e a manapság oly divatos és sokszor használt számítógépes animációs technika. Mind a dokumentumfilm, mind az animációs film másodpercenkénti 24 állóképből hozza létre a mozgás illúzióját, ám a forgatási módjuk jelentősen eltér egymástól. Míg a filmben a kamera az előtte zajló eseményekből, mozgásokból ragadja ki azt a 24 állóképet, amit majd vetítéskor a szemünk újra mozgásnak érzékel, addig a hagyományos animációs filmnél nincs mozgás, a mozgásfázisokat imitáló képeket az alkotók teremtik meg kockáról kockára. A CGI-nál (számítógépes animáció) a helyzet még érdekesebb, mert itt már a fotográfálás mozzanata is kimarad, már nincs kapcsolata a valósággal. Már nem beszélhetünk kameráról, hiszen a számítógépben történik minden, nincsenek pl. kameramozgások sem, csak ezeknek a látszata. Ha úgy tekintjük, hogy a film a mozgás illúziója, akkor a számítógépes animáció már a mozgás illúziójának az illúziója. A dokumentumfilmben elengedhetetlen fontosságú a kép hitelessége, hogy én mint néző egy dokumentumfilm nézése közben elfogadom-e, elhiszem-e azt, hogy a kamera által rögzített lehető legobjektívebb valóságot nézem. Ebből a gondolatból kiindulva szeretném azt megvizsgálni, hogy mindebbe beilleszthető-e a reális ábrázolástól távol eső számítógépes animáció. Filmpéldákon keresztül azt fogom majd vizsgálni, hogy mikor működőképes a kettő együtt, illetve hogy mikor zavarja meg a nézőt a dokumentumfilm befogadásában az animáció. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy van-e létjogosultsága az animáció használatának a dokumentumfilmekben. Vannak-e, lehetnek-e olyan esetek, amikor a dokumentumfilm üzenetét a számítógépes animáció a hagyományos technikáknál sikeresebben közvetíti a néző felé?

BLOS-JÁNI MELINDA, Sapientia-Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvár, Románia (egyetemi oktató)

E-mail: blosmelinda@yahoo.com

Az „egyed szám első személy” alakzatai kortárs dokumentumfilmekben

A kortárs dokumentumfilmekben számos olyan reflexív eljárással találkozunk, amelyek egyfajta alternatívát kínálnak a „megfigyelő tekintet”-re és az azzal rokon láttatási módokra, amelyek a pozitivisták ismeretelméleti elképzelések szerint a kultúra „objektív” képi megörökítésére vállalkoztak. A reflexivitás technikái közé tartozik nemcsak az írott antropológiában, hanem a dokumentumfilmben is a megismerés folyamatának, a filmezés

helyzeteinek ismertetése. Előadásomban a reflexív eljárások egy sajátos válfaját tárgyalom, azt, amikor a faktuális filmes textus a diskurzus szintjén az autobiográfiához közelít. Bruner narratíva fogalma nyomán, a dokumentumfilmeknek az implicit szerkezeteire vagyok kíváncsi, a történetmodellekre, vagy mélyrétegekre, amelyek alapján a reflexivitás további alfajai különíthetők el. Lejeune és Genette narratológiai munkái alapján keresem a különbséget a dokumentálás intenciójával készített faktuális elbeszélések, kísérleti etnográfiai és a privát fikciók (önfikciók?) között, olyan rendezők munkáiban, mint Chantal Akerman, Jose Luis Guerin, Alan Berliner és Barbara Kopple.

DÁVID ÁDÁM ZOLTÁN, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Piliscsaba, Magyarország (egyetemi hallgató)
E-mail: legolasz@gmail.com

Repedések. Csodába forduló valóságábrázolás Lázár Ervin *Csillagmajor* és Gárdos Péter *Porcelánbaba* című művében

A *Csillagmajor* című novelláskötet Lázár Ervin elbeszélői pályájának csúcsát jelenti, amelyben a mágikus realista írásmód keveredik a szerző puszta gyermekkora önéletrajzi ihletettséggel megidézésével. Gárdos Péter három Lázár-történet egymás mellé helyezésével készítette el 2005-ben nagy sikerű *Porcelánbaba* című filmjét. Előadásomban arra keresem a választ, hogyan képes a két alkotó észrevétlenül megrepeszteni a valóság törékeny burkát, s miképpen szüremlik be az így keletkezett „repedéseken” a hiteles, vagy annak látszatát keltő valóságábrázolásba a fikció ellenőrizhetetlensége, a csoda irracionálisága. E titokzatos töréspontok mentén haladva mutatom be elbeszélés és film eltérő narratológiai stratégiáit, külön figyelmet szentelve a figurák nyelvhasználatának, a film professzionális és autentikus szereplőinek kölcsönhatásainak, valamint a *Csillagmajor* függelékében, illetve a *Porcelánbaba* záróképeiben fellelhető dokumentarista vonások mibenlétének.

FARKAS TAMÁS Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, Magyarország (egyetemi hallgató)
E-mail: tamas.farkas@gmail.com

A hang de- és rerealizációja

Előadásomban a *voix acousmatique* (Chion) két különböző példáját igyekszem összehasonlítani. A *Mullholland Drive* (Lynch) *Silencio*-jelenete (az ének kísérteties folytatása az énekes hiányában) illetve a *Dealer* (Fliegau) fürdőkádás részlete (egy drogos kábulatból eredő monoton, ismétlődő hang) látszólag hasonló módon alkalmazott formai megoldással él (a hang forrásának hiánya), ám igencsak eltérő hatást kelt. Úgy tűnhet, hogy a két megoldás ellentétes irányú: míg az utóbbi mintegy helyreállítja a valóság érzetét (a néző megtudja, mi volt az oka az idegesítő zajnak), addig az első elszakítja a horgonyláncot, ami valósághoz kötötte, átlendülünk a teljes lehetetlenség állapotába. Az ellentét tehát felülvizsgálatra szorul, ami szándékában a „*zombihang*”-jelenség valósághoz való viszonyának (s ezzel együtt a „*zombihang*”) alaposabb megismerését célozza meg.

FÜZI IZABELLA, Szegedi Tudományegyetem, Magyarország (egyetemi oktató)
E-mail: fuziza@yahoo.com

Hol a valóság? (Bódy Gábor filmelmélete)

Bódy Gábor a „kettős vetítés” fogalmában ragadta meg a filmi jelölés, illetve referencialitás problematikáját. A dokumentum és a fikció az ő elméletében olyan komplex összefüggést képez, amelynek jeleméleti alapjai messzire vezetnek. Bódy filmszemiotikája azért komplexebb és árnyaltabb, mint nemzetközi párhuzamai, mivel sikerül integrálnia a jel pierce-i leírásának mindhárom aspektusát (index, ikon, szimbólum). Írásai egy meg nem írt képmélet gondolatcsíráit tartalmazzák (vizuális bázis, végtelen tükröződés stb.) és termékenyen olvashatók össze a dekonstrukció és a posztstrukturalista elméletek képfelfogásaival. A szerialitás problémája Deleuze filmelméletét előlegezi.

GELENCSÉR GÁBOR, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, Magyarország (egyetemi oktató)
E-mail: gelencser@emc.elte.hu

Valóság vagy fikció? (Magyar filmhíradók a hetvenes évek elejéről)

A dokumentarizmus, illetve a fikciós és dokumentarista módszer keverése a hatvanas-hetvenes évtizedforduló legjellegzetesebb formai útkeresése a magyar filmtörténetben, amely az alkotók, a művek és az intézményrendszer, valamint a stílusok és irányzatok szempontjából egyaránt széles spektrumon hat. E sokrétű jelenség sajátos színtölti az a néhány, a hetvenes évek elején készült filmhíradó-anyag, amely egy kiüresített beszédmód paneljeinek felhasználásával, újrendezésével, elmozdításával leleplezi a képmutató és bornírt paternalista hatalom működését, ugyanakkor hitelesen bemutatja a megidézett társadalmi problémát. Az

intézményi közeg (nagy számú nézőhöz eljutó heti filmhíradó) és a kritikai attitűd kivételes és rövid ideig tartó együttállása a fikciós és dokumentarista forma keveredéséből fakad, amely egyszerre teszi lehetővé az anyag dokumentumfilm és fikciós recepcióját: az előbbi a hatalmi, az utóbbi a kritikai beszédmódnak felelt meg. Az előadásban filmrészletek segítségével ennek a formának a működési elvét igyekszem feltárni, továbbá utalok tágabb filmtörténeti összefüggésére, hatására is.

GORÁCZ ANIKÓ, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, Magyarország (egyetemi hallgató)

E-mail: agoracz@freemail.hu

Kreatív dokumentumfilm: valóság vagy fikció? A 39. Magyar Filmszemle új kategóriájáról

A 39. Magyar Filmszemlén a zsűri szembesült a valóság és fikció jelen konferencián tárgyalt problémájával, a dokumentumfilm és a játékfilm határainak elmosódásával. Három játékfilm-kategóriába nevezett filmről (Moldoványi Ferenc: *Másik bolygó*; Bereczki Csaba: *Életek éneke*; Sólyom András: *56 villanás*) úgy ítélték meg, hogy túlságosan kilógnak a játékfilmes mezőnyből, mivel alapvetően dokumentum-alapanyagból építkeznek: valódi emberek valódi sorsát mutatják be. De legalább ennyire kilógnak a dokumentumfilmek közül is, hiszen játékfilmes dramaturgiát alkalmaznak, és fikciós elemeket is tartalmaznak. Létrehoztak hát egy új kategóriát, amit hol kreatív dokumentumfilmnek, hol kreatív dokumentum-játékfilmnek neveztek, és a hármas mezőnyből egy negyedik, addig a dokumentumfilmek között versenyző filmet (Forgács Péter: *Von Höfler vagyok (Werther-variáció)*) hirdettek ki győztesnek. Lakatos Róbert filmjét, a szintén dokumentum-játékfilm *Bahrtalo! Jó szerencsét!* címűt viszont továbbra is a játékfilmes mezőnyben versenyeztették. A zsűri tanácsstalansága és következetlensége mutatja, milyen fontos kérdés a valóság és fikció viszonya napjaink magyar filmművészetében. Előadásomban a kreatív dokumentumfilmek valósághoz és fikcióhoz való viszonyát veszem górcső alá. Megvizsgálom, hogy a fenti filmek milyen mértékben támaszkodnak dokumentum elemekre, és mennyiben alkalmaznak fikciós eljárásokat. Választ keresek arra, hogy életképes-e egy olyan kategória, amely a játékfilm és dokumentumfilm éles szétválasztásából adódó anomáliát igyekszik orvosolni.

GREGUS ZOLTÁN, Babeş-Bolyai Tudományegyetem és Sapientia-Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvár, Románia (egyetemi oktató)

E-mail: gregus@freemail.hu

Dokumentum és fikció között. Az idegenség képei Jeles András filmjeiben

Az elbeszélésformákkal kísérletező „új narrativitás” filmjeiben megfigyelhető az a törekvés, hogy a filmes médium más, tőle idegen külső alakzatok (zene, irodalom, színház) felé törekszik, beteljesítve ezáltal azt a modernista eszményt, hogy a film „szabad indirekt diskurzussá” váljon, lerombolva a filmes elbeszélés monolitikus egységét. Az előadás ezen törekvés három aspektusát vizsgálja: a dokumentarista és fikciós elbeszélésmódok ütköztetését és egymás elleni kijátszását; az elbeszélésnek nem alárendelt képi és hanganyagban megjelenő jelzések szeriális és aszinkron viszonyát vizsgálva; és végül a filmszerűség megtörésével egy paradox vizuális mezőben beálló idegenség (idegen nézőpont) vagy eseményszerűség letapogatásával.

HORVÁTH IVETT, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, Magyarország (egyetemi hallgató)

E-mail: ivett.horvath@gmail.com

Mosolyogj, vész a kamera!

A Balázs Béla Stúdió 1969-ben „Szociológiai filmcsoportot!” kiáltványával a valóság minél hitelesebb feltárását célozta meg. A stúdióon belül alakuló filmnyelvi csoport experimentalista alkotásokban dokumentumfilm és fikciós film kapcsolatát vizsgálta, a két műfaj formai konvencióinak felcserélésével. Előadásomban Hajas Tibor *Öndivatbemutató* című filmjén keresztül szeretnék rámutatni a film műfajának mesterséges mivoltára.

JAKAB-BENKE NÁNDOR, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, Románia (PhD-hallgató)

E-mail: benke.nandor@gmail.com

Vietnámi fikciók. A valóság téglái és a fikció cementje Oliver Stone vietnámos filmjeiben

A háborús filmek rendszerint a fikció, a történelmi film és a dokumentumfilm közti senkiföldjén foglalnak helyet. Azt, hogy e háromból melyik lesz relevánsabb a film dramaturgiájában, nagyban befolyásolhatja az alkotók személyes élménye is. Oliver Stone, a háborút megjárt író-rendező három kapcsolódó filmjében (*Platoon/A szakasz*, 1986; *Born on the Fourth of July/Született július negyedikén*, 1989; *Heaven & Earth/Ég és föld*, 1993) vizsgálom, hogy mikor, melyik hangsúlyos pontban merre toódik a fikció-történelem-dokumentum-iránytű, hogy

milyen fejlődés követhető nyomon a „trilógia” három filmjében, illetve hogy milyen műfaji problémák jelentkeznek a „valóság” adaptálásakor.

KOZÁK TIBOR, Szegedi Tudományegyetem, BMI, József Attila Kör, Magyarország (egyetemi hallgató)

E-mail: kozaktibor@gmail.com

Remake

Nemes Csaba képzőművész *Remake* c. animációját elemzem, együtt a 2006 őszi eseményekkel, amelyek munkájának nyersanyagát képezték. „A 2006 őszén történt politikai zavargások alaposan megleptek, nem mintha azt gondolnám, hogy egy ország történelmi fejlődése során ne fordulhatnának elő váratlan drámai, esetleg tragikomikus, vagy akár blőd események.(...) Miért történhetett meg mindez? (...) Általában a politikai és társadalmi tényekről alkotott fogalmakkal is problémák vannak. A realitás képeinek egyik meghatározó közvetítője és értelmezője a média. Az általa megmutatott képek és interpretációk pedig sokszor zavarosak ellentmondásosak, vagy egyenesen manipuláltak. Ebben az esetben nem sokat segít rajtunk, hogy ez nem csak nálunk van így. (...) Mindebből tíz történet-töredéket emeltem ki.”Előadásomban az animáció mint fikció problémafelvetését vizsgálom a megjelenő hírek „valós” képeinek rögzülésével együtt. Az eseményekre épülő pszeudo-világot állítom párhuzamba az animáció műfajának legkevésbé *dokumentarista* világával, ahol nem jellemző a technikai képek kíméletlen naturalizmusa. Ez a műfaj segít a konkrét események elidegenítésében, művészi vizsgálatában, mert képes sűríteni és más nézőpontokból értelmezni a mozgóképek által dokumentált eseményeket, segítségével elkészíthető az őszi politikai „valóság-show” ironikus *remake*-je. A mű egyébként a Velencei Biennáléra tervezett magyar pavilon nyertes pályázata, melyet azonban formai hibára hivatkozva mégsem mutattak be. Így zárul be a kör a fikció és a valóság közt.

KÓHALMI PÉTER, Szegedi Tudományegyetem, Magyarország (PhD hallgató)

E-mail: kohalmipeter@gmail.com

40 Labor: Lassú tükör

Egy kortárs magyar film (Igor és Ivan Buharov: *Lassú tükör*, 2007) kapcsán vizsgálom a dokumentumfilm és a fikcionalitás együttjárásának értelmezési lehetőségeit, s rámutatok egy, a film értelmezését segítő elméleti keretre, Erdély Miklósrára. Az elméletét működtetve pedig próbálom bemutatni, hogy Erdély szerteágazó teóriája nem csak saját alkotásai és nem is csupán a neoavantgárdon belül, hanem akár a kortárs film kapcsán is támaszul szolgálhat – tehát ez az előadás példa arra is, hogy a neoavantgárd nyomait a mában detektáljuk. Ezen túlmenően a filmet közelebbről összevetem Milorad Pavić *Kazár szótár*ával, figyelve a motivikus egyezésekre, az elrendezés struktúrájának hasonlóságára, de elsősorban a borghesi fikcionalitás és tényszerűség, a regény és dokumentum kettősének filmbeli továbbélésére: ami jelen esetben az ontológikus tapasztalat ígéretének lehetőségére. Lezárásként pedig mindennek az ideológiai, ideológiakritikai vonzatait vázolom.

MAKAI BEÁTA, Sapientia-Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvár, Románia (egyetemi hallgató)

E-mail: makkabeus@yahoo.com

Michelangelo Antonioni korai dokumentumfilmjeinek elbeszélői és formai megoldásai

Antonioni korai filmjeit nagyon kevésbé ismeri a szakirodalom és ha ismeri és említi, akkor is inkább a nagyjátékfilmjei felől közelíti meg, mintegy visszafele olvasva őket. Az előadásban igyekszem önálló alkotásként tekinteni őket és inkább a korai filmek közös jellemzőit elemezni. Elbeszéléstechnikai, illetve téma és filmforma közti kapcsolatokra koncentrálna elemzések hat, 1943 és 1950 között készített kisfilmeket. A filmek műfaji meghatározása jelenti esetünkben a legizgalmasabb kérdést, hiszen hagyományosan dokumentumfilmeknek vannak tekintve, ellenben tekintetbe véve a filmek gyakori ironikus, szarkasztikus hangvételét, narrátori szöveg és képi megjelenítés kapcsolatát, bonyolultabb játékokra lelhetünk.

PLÁJÁS ILDIKÓ ZONGA, Pécsi Tudományegyetem, Magyarország (PhD-hallgató)

E-mail: ildikozonga@yahoo.com

Felmentett dokumentumfilmek. (A humor szerepe a romák dokumentumfilmes reprezentációiban)

Az antropológiai- és dokumentumfilmek osztályozásában külön helyet elfoglaló fikciós és szituatív dokumentumfilmek új kihívások elé állítják a társadalmi kommunikációra fókuszáló vizsgálatok elméleti szempontrendszerét. A különböző kultúrák mozgóképes (dokumentumfilmes) reprezentációjának vizuális antropológiai elemzésében igen gyakori a reflexivitásra, etikai kérdésekre vagy az alapvető emberi jogokra való

rákérdezés. Éppen ezért hajlamosak vagyunk például roma-reprezentációként értelmezni egy dokumentumfilmet akkor is, ha sem a rendező, sem a dokumentumfilm maga nem tematizálja a szereplők etnikai identitását. Előadásomban kelet-európai dokumentumfilmek példák mentén azt vizsgálom, hogy a fikcionalizált vagy szituatív dokumentumfilmekben a zene vagy a humor használata hogyan kezdi ki a hagyományos roma-ábrázolás diskurzusait, illetve milyen új utakat nyit meg az etnicizált képek antropológiai értelmezésében. Arra is keresem a választ, hogy milyen esélyei lehetnek ezeknek a filmkészítési gyakorlatoknak a széles körben elterjedt társadalmi előítéletek kikezdésében, avagy maguk is hozzájárulnak új társadalmi megbélyegzések kialakításához.

PÓLIK JÓZSEF, Eszterházy Károly Főiskola, Eger, Magyarország (egyetemi oktató)

E-mail: polikjosef@hotmail.com

„Teljes gözzel”. A Rákosi-korszak filmművészetéről

Az előadásban a Rákosi-korszakban készült magyar filmek utópikus világméretűről lesz szó. Szeretném bemutatni, hogyan értelmezték az ideológiai-politikai elvárásoknak megfelelni próbáló filmek alkotói a szocialista, vagy fogalmazzunk inkább úgy, hogy az „utópikus” realizmus lényegét, és milyen képet alkottak, erre az értelmezésre támaszkodva, a régi és új emberről, az új ember múlt-, jelen és jövőképeiről, önmagához és a másik emberhez (a kollektívához) való viszonyáról.

SÁGHY MIKLÓS, Szegedi Tudományegyetem, Magyarország (egyetemi oktató)

E-mail: saghy.miklos@gmail.com

Makacs realizmus (avagy: miféle fikció a valóság?)

Előadásomban elsősorban azt kívánom vizsgálni, hogy a filmelméleti realizmus (főként ötvenes években jellemző és meghatározó) elméleti megközelítéseit (vö. Bazin, Kracauer) milyen indokkal és milyen érvekre hivatkozva, valamint milyen törekvésektől vezérelve váltották le fokozatosan a realizmust megkérdőjelező elméleti iskolák. Szándékom előadásomban bemutatni, hogy Mitry „quasi-realizmus” elképzeléseinek keresztül miképpen jut el a filmelmélet a valóságot és annak másolatait, utánpótlásait szabadon felcserélhetőnek gondoló kortársi elméleti elképzelésekig; továbbá, hogy milyen lehetősége van a realizmus fogalom használatának a megváltozott kulturális feltételek között.

STÓHR LÓRÁNT, Zsigmond Király Főiskola, Budapest, Magyarország (egyetemi oktató)

E-mail: stohrlorant@gmail.com

A tévékép valósága (Mundruczó Kornél: *Johanna*)

Az előadásomban azt vizsgálom, hogy a televíziós kép milyen funkciót tölt be egy fikciós filmben: a valós vagy a fiktív oldalát erősíti-e az alkotásnak. A példám Mundruczó Kornél *Johanna* című filmje, melynek műfaja (operafilm) erősen teátrális stílust von maga után. Miféle határsértéseket követ el Mundruczó a filmjében? Mit jelent ebben a valós és művi határait feszegető alkotásban a televíziós bejátszás? Milyen hatása van a befogadásra az opera műfaját megtörő sportközvetítésnek? Ezekre a kérdésekre keresek válaszokat előadásomban.

SZABÓ ELEMÉR, Debrecen, Magyarország (filmrendező, tanár)

E-mail: szaboemail@gmail.com

Dárday, a „fiktív antropológus”?

A Budapesti Iskola úgynevezett fikciós dokumentumfilmjei több problémát vetnek föl a csoportosítás, a filmes produktumok egymás mellé rendelése szintjén – a budapesti iskolás filmeket hol generációs, hol kultúrpolitikai, intézményi, hol filmográfiai és ebből fakadóan műfaji és módszertani szempontok mentén helyezik egy csoportba. Előadásomban ez utóbbira, tehát a módszertani szempontokra koncentrálnak kiemelnék egy filmes alkotást, a – sokak által az irányzat legkövetkezetesebb és méltán emblematikus alkotójának, alkotópárosának – Dárday Istvánnak és Szalai Györgynek a *Jutalomutazás* c. filmjét a vizuális antropológiai elemzés céljából. Többen ezt tartják számon az alkotók említett korszakának igazi mozarabjaként. Dárday egyébként az iskola programadója, ideológusa, aktivistája, szervezője (ld. szociológiai filmcsoport, Társulás Stúdió). Ez a film „sűrű leírásként” is olvasható, leképződik benne a korszak ethosza, kultúrája, ha a vizuális, illetve történeti antropológia mint elemzendő forráshoz viszonyul hozzá. Előadásom apropója mégis inkább az, hogy ezt a gazdag hozadékot a filmkészítés módszertanában látom, illetve láttatom biztosítottak, mégpedig az antropológiai filmkészítés releváns elméletein keresztül. Gondolok itt Jay Ruby teóriáira, amelyek a kultúrákutatók filmes eszközéről

értekeznek, a kultúra mint „amatőr szerepjáték”, „darab”, „dramaturgia” hívószavait használva. Így válik – most talán a kifejezés rövidege miatt enigmatikusan hangzó – „kulturális fikció” a társadalomtudomány, szűkebben a kulturális antropológia kutatható, kutatandó tárgyává. Hogy ez mennyire tárgy, az majd elbizonytalanodik az elmélet interpretatív árnyalásával, illetve ennek az antropológiai filmezés gyakorlatát, produktumát, és annak társadalmi funkcióját véleményem szerint egyfajta „kommunikatív dramaturgia” mentén hozza újra összhangba. Dárdayék filmje véleményem szerint a Ruby-féle antropológiai film prototípusának is tekinthető. Ebben a perspektívában inkább tudományos tett, mint esztétikai, a mai néző és a vázolt perspektíva számára. Előadásom talán új szempontokat ad a fikciós dokumentarizmus filmelméleti szempontból szerteágazó megítéléséhez, és ezzel együtt a példán keresztül tapasztalati közelségbe hozza az ún. antropológiai film egyik uralkodó mai elméletét, pontosan azok egymásra vonatkoztatása során.

SZÍJÁRTÓ IMRE, Eszterházy Károly Főiskola, Eger, Magyarország (egyetemi oktató)

E-mail: szimre@ektf.hu

Valóságkonstrukciók a rendszerváltozás utáni kelet-közép-európai filmekben

Az előadás azokat a valóságábrázoló törekvéseket próbálja meg rendszerezni, amelyek a rendszerváltás után a kelet-közép-európai országokban (Lengyelország, Csehország, Szlovákia, Magyarország, Szlovénia) jelen vannak. Az áttekintés szemléleti alapjául két előfeltételezés szolgál. 1. A politikai átalakulás utáni filmmel kapcsolatban érdemes arra helyezni a hangsúlyt, hogy az alkotók nem annyira új valósággal szembesültek, mint azzal az igénnyel, hogy a valóságot megfelelő eszközök segítségével ábrázolják. 2. A valóságkonstrukciókat a lehető legtágabb stilisztikai mezőben célszerű elhelyezni.

1. A dokumentarista játékfilm átalakulása.
2. A kisrealizmus új vonulata.
3. Stilizációk. a) A groteszk kelet-európai változatai irányába. b) A minimalizmus felé. c) Új érzékenység. d) Példázatok, parabolák. e) Retrók. f) Elvont esztétizálás.
4. Valóságábrázolás és metafizika.
5. Újromantika, mitizáló újromantika, bensőséges metafizika.
6. Közéltetések a műfaji filmhez. a) Lengyel rendőr- és bűnfilmek. b) Trendi glamúrfilmek. c) Műfaj-felújítások.
7. Klasszicizálás, akadémizmus. Irodalmi feldolgozások, történelmi tablók.

TÓTH ANDREA ÉVA, Université Lumière Lyon 2, Franciaország (egyetemi hallgató)

E-mail: avantgandi@freemail.hu

A Lumière fivérek és a zen buddhizmus találkozása, avagy a fényfestmény megszületése

A realitás és a fikció kérdésköre, mely nem veszítve erejéből napjainkban ismét rendkívül aktuális, számos kérdést vet fel a mozgókép új médiumai, a műfajkereszteződések, sőt a művészeti ágak fúziója kapcsán. A klasszikus moziélmény, mely a színházi szituációból alakult ki, a múzeumban kiállított filmek esetében megtörik, s egy a primitív mozihoz (Gilles Deleuze, Dominique Paini, Muriel Andrin, Philippe Dubois) való visszatérésben ölt testet egy kevésbé hipnotikus nézői élményt létrehozva ezáltal. A kiállítóterekben látható mozgóképek már nem képesek csalni a film hatásán keresztül az ember idő- és valóságérzékeléssel, valamint a film szereplőivel való identifikáció megszakad a megvilágított termekben, a rögzített moziséktől megszabadult néző képről képre való kószálásának eredményeképpen. Hogyan, milyen határátlépések (Kendall Walton, Nathalie Heinich) megtétele által kerül a *Tejút* című film a világos kiállítótermekbe, milyen, a Flieg auf Benedek filmjének belső szerkezetében jelenlévő jellegzetességek teszik lehetővé a kortárs művészetben való részvételét? Ezen a film belső struktúrájában felismerhető elemek (a jól ismert narrativitás hiánya, a plánok változatlansága, a mozdulatlan kamera, a dialógus és a vágás hiánya, a szereplők mozgásának koreográfiája – melyek együttvéve mind a Lumière-testvérek felvételeit idézhetik fel a múzeumlátogató számára) milyen hozadékkal bírnak, milyen következményekkel járnak a film, illetve a kortárs művészet számára (Philippe Dubois)? Hogyan lesz egy, a dokumentumfilm atyjainak tartott Lumière-fivérek módszerein alapuló film egy új, eddig ismeretlen fiktív világ szószólója, a fényvel írt festmény műfajának úttörője?

TÓTH ZOLTÁN JÁNOS, Szegedi Tudományegyetem, Magyarország (egyetemi oktató)

E-mail: tothzoltanjanos@hotmail.com

A történelmi film retorikája

Előadásomban a történelmi film és a történetírási koncepciók párhuzamos fejlődését és kölcsönös viszonyukat vizsgálom, különös tekintettel a kilencvenes évek és az ezredforduló tendenciáira. Elsősorban az érdekel, hogy

miként változik meg a hagyományos hollywoodi történelmi tabló képe a történetírásban bekövetkezett nyelvi fordulat és az olyan kritikai irányzatok hatására, mint a mikrotörténetírás vagy a történelmi formalizmus.

A kérdéskör fontos elméleti relevanciája, hogy a történelmi film, a pornófilmhez hasonlóan, metaműfajként viselkedik, ha valóság és a fikció filmes szituáltságát vizsgáljuk. Nem csupán az látszik sokkal élesebben, hogy miként hozható létre filmes eszközökkel a „történelmi valóság” időben változó regisztere, hanem az is, hogy miként vesz részt ez a műfaj a kulturális emlékezet konstituálásában.

ZALÁN VINCE, Pécsi Tudományegyetem, Magyarország (egyetemi oktató)

E-mail: orson1@t-online.hu

Tarr Béla „elfelejtett” filmjei

Tarr Béla művészetét egészében vizsgáló, elemző írások döntő többsége a *Kárhozat* című filmjénél kezdi a számvetést. Mintha a rendező korábban nem is alkotott volna, holott *Kárhozat* Tarr Béla ötödik (!) játékfilmje. Bár kevésbé vitatható, hogy az a különös nyelv, amelyet azóta mint Tarr Béla sajátos, önálló nyelvének ismerünk, a *Kárhozat*-ban jelenik meg először a maga teljességében, mégis jogosulatlanak teszik a *Kárhozat*-ot művésze origójának tekintenünk. A megtalált nyelvhez ugyanis hozzátartozik az az út is, amely a nyelv megtalálásához vezet. Az előadás ennek az útnak a felvázolására törekszik, szeretné bemutatni azokat a ma már elfelejtett (eszmei, művészi) hatásokat, amelyek az induló rendezőt érték, a dokumentarizmus, a dokumentum-játékfilmek befolyását rendezői módszereire, a megformált nyelv előtti állapotot, ha teszik: a dadogás éveit.