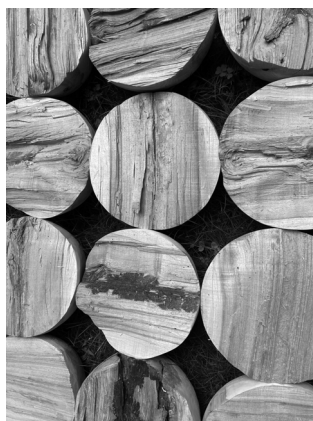


GERENCSÉR PÉTER

A CIVIL ÚJSÁGÍRÁS DOKUMENTUMFILMES ARCHEOLÓGIÁJA

A médiaarcheológia kettős ideje

■ A médiaarcheológiai megközelítés sok tekintetben emlékeztet a Walter Benjamin által leírt történelem angyalára, amely folyamatosan visszafelé tekint, miközben előre felé halad.¹ Ez a kettős temporalitás – a múltnak és a jövőnek az elválaszthatatlan egymásba szövődése – figyelhető meg abban, ahogyan Jussi Parikka a *What is Media Archaeology?* című tanulmánykötet bevezető tanulmányában hosszasan ecseteli, hogy a múltbeli technológiai eszközöket alternatív jövőképpel kombináló steampunk utópisztikus mozgalma a médiaarcheológia kvintesszenciájának tekinthető, mivel egyszerre vannak jelen benne olyan későbbi koncepciók, mint a nyílt forráskód, a hacktivisták stratégia és a brikolázs.² A Michel Foucault nevével egybeforrt tudásarcheológia és a média Friedrich Kittler által képviselt technikacentrikus felfogásának elméleti pilléreire ráépülő médiaarcheológia a történelmet szakadásokkal teli, egymással párhuzamos, heterogén elemekből álló struktúrájának tartja, amely új kontextusokban új összefüggéseket tárhat fel, Siegfried Zielenski megfogalmazásában, a történelemből titkos ösvényeket ás elő.³ Ez a tudományág különös figyelmet szentel az új és a régi médiumok közötti nem magától értetődő, elfelejtett kapcsolatoknak, melyeket a régész munkájához hasonlóan a médiaarcheológiának kell munkáskézze a felszínre hoznia, hogy feltárja a médiatechnológiáknak és -formátumoknak, valamint az



...a civil újságírás egyes formátumai a régi médiumok gyakorlatait remedializálják...

azokhoz kapcsolódó felhasználási módoknak, kulturális gyakorlatoknak a felszín felől kevésbé látható logikáját, nem feltétlenül a mainstream technológiában keresendő, alternatív, nonlineáris múltját.

A média történetének ez a fajta szemléletmódja kétségtelenül a digitális kor gyermeke, és azzal a széles körben elterjedt elgondolással helyezkedik szembe, miszerint az újmédia (a számítógépes technológia) és a hozzá kapcsolható gyakorlatok „forradalmiak”, gyökeresen újak, így nincsenek múltbeli potenciális előzményei.⁴ Amint azonban nagy hatású elméletükben Jay David Bolter és Richard Grusin a „múltbeli”, McLuhani médiadefiníciót újjáélesztve és a „jövő” felé orientálva lefektették, „médiium az, ami remedializál. Birtokba veszi más médiiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét [...]”.⁵ Másként fogalmazva: az új médiiumokban a régi médiium mintázatai vannak jelen, ahogyan a tudás Foucault-féle archeológiája is a jelen felől szemléli a múltat.

Noha a civil újságírásnak a 2000-es évek elejétől egyre inkább láthatóvá váló jelensége nem választható el a digitális technológia (a számítógépes rögzítőrendszerek, az internetes technológia, a mobilkommunikáció) feltételrendszerétől, amelynek közegében létrejött, lényegében azt látszanak valóra váltani egy új médiumban, amire az analóg médiumban egyes alkotók már régóta törekedtek, vagy amit művészeti utópiaként gondoltak el. Ennélfogva a civil újságírás egyes formátumai a régi médiumban gyakorlatait remedializálják, amelyek elfelejtett technokulturális előzményként mutatnak rá a mainstreamből annak idején még kilöködött társadalmi változás iránti igény szélesebb összefüggésrendszerére. Ezúttal a civil újságírás egyetlen formájára, a videó-újságírásra szűkítve az „archeológiai” vizsgálódás fókuszát, azt demonstrálom, hogy egyes dokumentumfilmes gyakorlatoknak, illetve a filmnek, a televíziónak és a videónak bizonyos alternatív használatmódjai – Parikka kifejezését alkalmazva – „zombimédiaként” foghatók fel, olyan élő halottnak bizonyultak, melyek új kontextusokban keltek életre.⁶

Mi a civil (videó-)újságírás?

■ A civil újságírás (*citizen journalism*) a hírek közvetítésének, összegyűjtésének, terjesztésének és elemzésének olyan új módját jelenti, amelyben nem hivatalos újságírók, hanem hétköznapi, civil átlagemberek vesznek fel ideiglenes újságírói szerepeket. Ennélfogva javarészt az intézményes médián kívül, sőt gyakorta azokkal szemben állva ellenálló gyakorlatokként működnek. Örnebring szimplán az amatőrök általi hírszolgáltatásként definiálja, míg Berger szerint olyan személyek alkotják, akik nem (profitorientált vagy közpénzből fenntartott közszolgálati) médiavállalkozás szolgálatában állnak, hanem kívülállóknak tekinthetők.⁷

Bowman és Willis korai meghatározásukban azt emelik ki, hogy a civil újságírás – bár ők ezen fogalom helyett még a résztvevői újságírás (*participatory journalism*) fogalmát használták – az „aktív szerepet játszó állampolgár vagy állampolgárok egy csoportjának cselekedete”,⁸ azaz a társadalmi felelősségvállalást (CSR) hangsúlyozzák. Így értelmezhető a fogalomban a *citizen* kifejezés, amely nem pusztán polgárra, hanem a saját közösségéért tenni akaró tudatos, elkötelezett állampolgárra utal. Ebből fakad a civil újságírás alapvetően politikai meghatározottsága, nevezetesen az, hogy a közéletet mozgató társadalmi jelenségek iránt mutat érdeklődést (politikai akciók, tüntetések, közszereplők lelep-

lezése, katasztrófák, terrorakciók, kiszivárogtatások, transzparencia stb.), jóllehet elvileg beszélhetünk a civil újságírás kevésbé harcossá „tartalomkészítési” formáiról is, mint például amatőrök által szerkesztett gasztronómiai blogokról, utazással kapcsolatos vlogokról vagy éppen sporteseményeknek a podcast formátumában való laikus kommentálásáról. A társadalmi ügyek iránti elkötelezettséget és a mainstream sajtóval szembeni ellenállást kellőképpen illusztrálja az a szlogenre vált társadalmi ideológia, mely szerint a civil újságírás célja „hangot adni a hangtalannak” (*give voice to the voiceless*), ami kézben jár azzal, hogy a kereskedelmileg gyarmatosított és/vagy politikailag bekebelezett intézményesített sajtóval szemben a barkácsolás (DIY) stratégiája jellemzi.⁹ Ezt a mindenkori politikai hatalommal és a társadalmi fősodorról szembeni ellenszegülést mutatják a civil újságírás alternatív terminusai, a közösségi, a résztvevői, az utcai, a gerilla, a partizán, az alternatív, az alulról szerveződő (*grassroots*). Végül soron tehát a civil újságírás a sajtó eredetinek vélt funkciójának, a társadalmi ellenőrzés Jürgen Habermas által leírt, a demokratikus berendezkedés során kulcsfontosságúnak számító szerepének visszaállítására törekszik,¹⁰ ami kellőképpen szemlélteti, hogy a régi használati módok hogyan támadnak fel újra.

Annak ellenére, hogy a szervezett sajtón kívüli hírszolgáltatókról van szó, melyek döntően nem rendelkeznek hírszervezeti kötődéssel, az internet – technikai értelemben – egyenrangú globális hálózatának, rizomatikus struktúrájának és az ebből következő hálózatelméleti kapcsolódási lehetőségnek köszönhetően a civil újságírók a közösségi média használatával kikerülhetnek az úgynevezett kapuőrök (a szerkesztők) szűrőmechanizmusait, és adott esetben meghatározhatják a társadalmi híragendát. Mindennek következtében a nyilvánosság szférája újabb szerkezetváltozáson vagy – Graeme Turner szavait alkalmazva – „demotikus fordulaton” ment keresztül, amit a démosz, a köznépi hatalomhoz juttatása, az *empowerment* fémjelez.¹¹

A civil újságíráson belül speciális szegmenst képez a civil videó-újságírás, a web 2.0-es felhasználó előállította tartalom (UGC) hírszolgáltatási formája, melynek konjunktúráját az olcsó és könnyen kezelhető digitális felvételgépek, ezeknek a mobil eszközökbe való integrálása (az okostelefonok kamerafunkciója), valamint a bemutatás és terjesztés ingyenes eszközei, az internetes publikáció (főként a YouTube, a Facebook és a Twitter közösségimédia-felületei) teremtették meg. A hétköznapi videókészítők – mint majd az alábbiakban részletesebben vizsgálom – a 20. századi alternatív dokumentumfilm-készítők, a gerillavideók és televíziós sugárzások szellemiségét örökítették tovább. A civil videóújságírás amatőr alkotói esetében a szemcsés, rossz minőségű kép, az ügyetlen beállítások nem dilettáns gyakorlatként, hanem éppen ellenkezőleg, a hitelesség billogjaként értelmeződnek. Ez figyelhető meg a 2004 karácsonyán történt dél-ázsiai cunami nyaralók által készített videóival vagy a 7/7 néven ismert 2005-ös londoni metróröbbségek kapcsán.¹² Mindkét esemény civil mozgóképes példái esetében tetten érhető a szerkesztettség hiánya, az, hogy az alkotók hétköznapi járókelők, akik adott esetben maguk is a katasztrófák elszenvedői, első kézből, közvetlenül a szemtanú szemszögéből tudósítanak az eseményekről, ahová a hivatalos sajtó képviselői nem vagy csak késve jutnak el. Nagy jelentőséget játszik továbbá a felvételekben a véletlenszerűség, melyben a mozgóképek megrendezetlen, utcai „talált tárgyakról” születnek. A 2011 végétől Észak-Afrikában és a Közel-Keleten kitört arab tavasz forradalmi megmozdulásai, az amerikai Occupy-tüntetések és a Black Lives Matter mozgalom (BLM) során a rendőri

brutalitásokról készült videófelvételek a résztvevői megfigyelést példázták, amelynek során a videókészítők maguk is az események epicentrumában tartózkodtak, de ezzel egyúttal kiberaktivista szerepet is betöltöttek, mivel az ilyen típusú felvételek dokumentarista bizonyítékul szolgáltak a későbbi felelősségre vonásoknál, illetve hozzájárultak a társadalmi mozgósításhoz.¹³

A digitális „forradalom” semmiből teremtésének romantikus felfogásával szemben a média ezen gyakorlatainak, a hozzájuk kapcsolódó ideológiáknak és technológiáknak az előzményei mélyen gyökereznek az alternatív dokumentumfilm-készítésben, a videófelvétel és a televízió civilek általi használatában. A digitális média technológiája által katalizált civil videó-újságírás „archeológiáját” az alábbiakban az analóg média négy példájában, a vertovi dokumentumfilmkészítésben, az 1960-as évek alternatív dokumentarista mozgalmában, a romániai forradalom televíziós közvetítésében, valamint a Rodney King-videóban vizsgálom.

Civil „filmoktóber”

■ Kevésbé lappangó hagyományt, melyet a régészetnek kellene a felszín alól leletként kibányásznia, mint inkább látható kapcsolódási pontot jelent a digitális közegben művelt civil újságíráshoz a szovjet-orosz dokumentumfilm-készítő, Dziga Vertov munkássága. Egyúttal azonban a „rég” és az „új” médiaforma az ideológia gyakorlati megvalósításának problematikusságában is tanulságos módon osztozik. Vertov az 1920-as években úgy fogta fel az akkori új médium, a film apparátusának társadalmi küldetését, hogy a kamera lencséje révén képes az igazságot új módon reprezentálni, amely önmagában az emberi szem számára láthatatlan volna. Az ennek kapcsán kifejlesztett filmszem (*kinoglaz*) elmélete az alapját képezi a filmigazságnak (*kino-pravda*), amely már csak elnevezésével is utal publicisztikai céljaira, a *Pravda*, a Szovjetunió vezető lapjának új médiumban való folytatására, remedializálására. Vertov technooptimista elméleti írásai olyan kiáltványok, melyek a későbbi „kaliforniai ideológiához”¹⁴ hasonlóan a technológiában látják az empowerment utópiáját, a hétköznapi átlagembereket hatalommal felruházó lehetőségeket. Amíg előbbi ideológia a film, utóbbi a számítógép médiumának tulajdonította e misszió valóra váltását.

A szovjet rendező a *Filmigazság* 23 részt megért híradós sorozatában, a *Filmszem* (1924) egész estés hosszúságú dokumentumfilmjében, majd fő művében, az *Ember a felvevőgéppel* (1929) című, a városszimfóniák paradigmáját követő munkájában a hétköznapi emberek közvetlen bemutatására törekedett, amely, ellentétben a narratív filmek szórakoztató célkitűzésével, társadalmi küldetéstudattal rendelkezik. Vertov militáns hangvételű elméleti cikkeiben piederesztálra emelte a természetességet, és elutasította az előzetes forgatókönyvet, a fikciós narratívát, valamint azt, hogy a filmben a hétköznapi emberek eljátsszák saját szerepüket: „Ebben a grandiózus filmhadjáratban részünkről nem vesz részt egy rendező, színész vagy díszlettervező sem. Elvetjük a Stúdió kényelmét. Kiseperjük a díszleteket, a sminket, a kosztümöt.”¹⁵ A civil videó-újságírás hasonlóképpen az utcán talált elemekből építkezik, és fésületlensége csak hitelességét fokozza. A professzionális minőségű felvételekkel szemben az amatőr, rippelt, remegő digitalizált képeket szintén baloldali ideológia, a kommersz kultúra elutasítása nevében üdvözölte kiáltványszerű írásában Hito Steyerl, mondván, hogy a silány képek kultúrája „elkötelezett anélkül, hogy bürokratikusá válna”.¹⁶

Vertov is igyekezett „hangot adni a hangtalannak”, vagyis a társadalom perifériájára szorult csoportoknak, a *Filmigazság* első kiadásában például nyomor-nyegedet, éhező és csontig soványodott gyerekeket látunk. A régi és az új technológia egyaránt a politikai-társadalmi misszió ígérését hordozta, az egyik a „filmoktóberét”,¹⁷ a másik pedig az újmédia társadalmi változást generáló hatását. A civil újságírás anti-establishment politikájához hasonlóan a szovjet rendező-teoretikus megvetette a kereskedelmi célú filmes vállalkozásokat, és megkülönböztette az „igazi” kinokokat (a filmszem képviselőit) a „filmgyártóktól”, „ettől a rongyain jó pénzért túladó zsidó népségtől”.¹⁸ A vertovi elmélet nyomdokain az 1930-as években Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban megjelenő baloldali dokumentarista mozgalmak, többek között a nevében is a filmszemre hajazó New York-i Nykino egyaránt az üzleti szférától való függetlenségüket hangsúlyozták.¹⁹ A *Workers Newsreel* sorozat *Unemployment Special* című 1931-es száma a kinopravda elméletét helyezi a világválság amerikai közegébe. A brit munkásközegben készült *What the Newsreel Does Not Show* (1932) címével is a mainstream hírszolgáltató intézményekkel szemben pozicionálja magát, és a „hangot adni a hangtalannak” ideológiáját visszahangozza. Utóbbi két film-ben a munkásfelvonulás a civil újságírás gyakorlataiból az Occupy-tüntetések belső nézőpontú ábrázolásaira, valamint a BLM-tüntetések a rendőri erőszak civilek általi dokumentálására hajaz. Ahogyan az 1930-as évek amerikai alternatív dokumentumfilmjeit gyakran adományokból finanszírozták, úgy a civil újságírás a közösségi finanszírozás globális közegében találta meg adekvát gazdaságtanát. Ez jellemző az Occupy-tüntetésekre szakosodott TheOther99Percent nevű YouTube-csatornára vagy a hiányzó közszolgálatosság habermasi ideájának befoltozásán ügködő magyar *Partizán* csatornára, melyek cserébe viszont az ajándék gazdaság (*gift economy*) jegyében tartalmaikat – bizonyos megkötöttségekkel – ingyen teszik hozzáférhetővé a nyilvánosság számára.

Vertovval és a civil újságírással szemben is gyakori vád ugyanakkor, hogy ideológiájuk nemcsak írott malaszt marad, hanem egyenesen megcsúfolják önmagukat. A szovjet rendező esetében ezt kitűnően példázza az *Ember a felvevőgéppel* sportjelenete, amelyben a szovjet „új ember” többek között labdarúgással piheni ki a munka fáradalmait. A kamera a pályán belül elhelyezkedve veszi fel a „hétköznapi” emberek tevékenységét, hol közvetlenül a kapufánál, hol pedig a mezőnyjátékosok mellett elhelyezkedve, sőt látunk egy olyan beállítást is, amikor a felvevőgép az éppen védeni készülő kapus előtti térben található, vagy a labda a kamera felé gurul. Ezek a „részvevői” nézőpontok akadályozzák, ha nem éppen lehetetlenné teszik a játék normális menetét, így nemcsak hogy a valóság hiteles dokumentálásának hiányáról, hanem egyenesen a film számára megrendezett jelenetekről van szó. Aktivizmussal és az objektív tájékoztatás kritériumainak mellőzésével vádolták például az Occupy és a BLM mozgalmakról készült civil videókat, melyeket tendenciózus, propagandisztikus reprezentációjuk miatt támadtak. A civil videóújságírás tehát nemcsak a film egykori új médiumához fűződő utópiákat, hanem azok fikciósna, elfogultnak, így negatívna ítélt társadalmi gyakorlatait is remedializálja.

Részvevő és voyeur

■ A hatvanas években kicsúcsosodó két alternatív dokumentumfilmes mozgalom, a cinéma vérité és a direct cinema egyszerre tekint a múltba és tart a jövő-

be, amennyiben a diktatúrák propagandafilmjei miatt lejárátódott vertovi „zombimédiát” kelti új életre, illetve amennyiben előremutat a civil videó-újságírás résztvevői és leleplező formái felé. Már maga a cinéma vérité fogalma is Vertov nyomdokait követi, a kino-pravda francia tükörfordítása, és hasonlóképpen a valóság igazibb, realistább reprezentációjának – nyilván elérhetetlen – ideáját tartotta szem előtt. Noha már a szovjet rendezőnél is megfigyelhető a reflexió, a cinéma vérité a „filmigazság” modelljét nagyobb önreflexióval építette tovább.

A cinéma vérité és a direct cinema fogalmának alkalmazása meglehetősen kaotikus, mivel nem állnak mögöttük precízen kidolgozott elméletek, ennél fogva a két terminust hol egymás szinonimáiként, hol pedig egymással radikálisan szembeállítva használják. Önmagában semmit nem mond a két mozgalomról a nemzeti megkülönböztetés, nevezetesen ha előbbit francia, utóbbit pedig döntően észak-amerikai irányzatnak állítjuk be. A populáris filmtörténeti összefoglalók közül David Bordwell és Kristin Thompson számos műfaj és mozgalom közé egyenlőségjelet tesz: „Ez a trend, amelyet neveztek rejtett kamerás (*canded*), irányítatlan (*uncontrolled*), megfigyelő (*observational*) és cinéma véritének („filmigazságnak”) is, *direct cinema* néven vált általánosan ismertté”.²⁰ Az Oxford Filmenciklopédia a cinéma directet „megfigyelési módszerként”, míg a cinéma véritét „tényszembesítő” kategóriaként azonosítja, bármit is jelentsenek ezek a laza és homályos megfogalmazások, ugyanakkor a cinéma véritén belül is különbséget tesz amerikai és francia változatok között.²¹ Paul Wells a Routledge filmtudományi áttekintésében a cinéma véritét öntudatosabb stílusváltozatnak nevezi, míg a direct cinema szerinte a valós élet közvetlen megfigyelésén alapszik, és a szerző jelenléte kevésbé érhető tetten.²² Ezek a megközelítések nyilvánvalóan nem kielégítőek, noha kétségtelen, hogy a cinéma vérité erősebben támaszkodott a szerző önreflexiójára és a személyességre, mint a tartózkodóbb direct cinema. Ahelyett, hogy most a témára vonatkozó szűkebb szakirodalom érveit lajstromba szednénk, az alábbiakban nem módszerként, hanem filmtörténeti mozgalmak értelmében használom a cinéma vérité és a direct cinema terminusait. A két elnevezést Bill Nichols hat formából álló dokumentumfilm felosztása nyomán a „résztvevői film” és a „megfigyelő film” fogalmaival helyettesítem, hogy jelezzem a bennük rejlő két fontos módszertani különbséget.²³

Mindkét mozgalom katalizátora a civil videó-újságíráshoz hasonlóan technikai újítások sora volt. A film médiumában az olcsó és könnyen kezelhető, hordozható kamera elterjedése, valamint a szinkronhang problémájának megoldása jelentette a döntő változást, míg a videó-újságírást a civilek számára a mobilkészülékekbe beépített digitális kamerák alacsony anyagi és szakmai küszöbjei, az online terjesztés ingyenes, egyszerű és gyors használhatósága, valamint a globális összekapcsoltság tette lehetővé. A másik döntő faktor, amely összeköti a 60-as évek dokumentumfilm mozgalmaival a civil videó-újságírással, az, hogy egyformán a nagy stúdiókkal szembeni személyes módszerrel vagy kis közösségeken alapul a mozgóképkészítés, és ennek megfelelően alacsony a költségvetés.

A résztvevői filmezést – és voltaképpen a cinéma vérité fogalmának eredet-történetét – Jean Rouch nevéhez szokták kötni, amely technika az antropológiai filmkészítés dokumentáló, archiváló céljából fakad.²⁴ Maga Rouch is az 1940-es évektől távoli földrészek egzotikusnak tartott kultúráját örökítette meg és tanulmányozta a mozgóképeken keresztül, majd telepítette haza az antropológiát Edgar Morinnal közösen készített *Egy nyár krónikája* (1961) 16 mm-es, című ne-

vezetes, a szinkronhang technikáját megújító filmjében. A résztvevői megfigyelés az antropológiában a terepmunkát jelenti, szemben a szobatudománnyal, ami abból a megfontolásból fakad, hogy az antropológusnak együtt kell élnie megfigyelt alanyaival, mivel ha a tudós kívülállóként felfogatja egy közösség életét, akkor képtelenség azok természetes viselkedését megfigyelni.²⁵ A résztvevői elem tehát a hitelesség szolgálatában áll éppen úgy, ahogyan a civil videó-újságírás is a résztvevői kultúra (*participatory culture*) egyik formája, amelyben az alkotó és a befogadó szerepei folyamatosan cserélődnek. Rouch az *Egy nyár krónikájában* a részt vevő antropológia módszertanának megfelelően a fly-in-the-soup (légy a levesben) technikát alkalmazva tudatosította jelenlétét, amikor az utcán véletlenszerűen leszólitott járókelőket, és a boldogságukról érdeklődött. A francia rendező utcai riportja a *street journalism*ben mint a civil újságírás alternatív elnevezésében tért ciklikusan vissza, amint azt az Occupy mozgalom vagy az arab tavasz idején tartott tüntetésekről készült amatőr felvételek mutatják, melyekben a videókészítők egyúttal részesei is az eseményeknek. De tetten érhető Rouchnál a civil videó-újságírásban elterjedt véletlen, a természetes improvizáció konstitutív szerepe is, amely eltérítheti az eredetileg kijelölt témát, mint ahogyan szó szerinti értelemben képeltérítés zajlott 9/11 idején az első utasszállító gép becsapódását megörökítő egyetlen felvételen, vagy ahogyan a nyaralók *home videó*inak családi témáit térítette el a 2004-es dél-ázsiai cunami. Az *Egy nyár krónikája* a valósághűséget önreflexív elemekkel, az alkotók közötti beszélgetésekkel, illetve a film végén azzal igyekezett növelni, hogy a film résztvevőinek levetítik az elkészült produktumot, melyhez „kommenteket” fűzhetnek. Ez a gyakorlat a civil videó-újságírás említett példáiban tér vissza, mivel a videók az alkotókat és a nézőket kölcsönösen reprezentálják.

A résztvevői filmkészítéssel szemben a megfigyelő filmben az alkotó nem lép interakcióba az alanyokkal, nem avatkozik nyíltan a lencse előtt zajló eseményekbe.²⁶ A kamera a voyeur, a kukkoló szerepét tölti be, a filmkészítő észrevétlen marad, és a fly-in-the-soup eljárásával szemben a fly-on-the-wall technikáját alkalmazza, közvetlen megfigyelése kevésbé megtervezett és kontrollált. A természetesnek megfelelő viselkedést azzal igyekeznek a filmkészítő megragadni, hogy titkolja jelenlétét, az eseményeket külső pozícióból rögzíti, amely per se etikai és jogi problémákat is felvet. Amíg az *Ember a felvevőgéppel* című filmben a fikcióra jellemző rendezés jelent meg a dokumentumfilmben, a játékfilmben a non-fiction elemek jelenlétét kitűnően példázza Miloš Forman *Fekete Péterének* (1964) táncparti-jelenete. A megrendezett beállítások (a zenekar dől szögekkel és gyors vágásokkal történő ábrázolása) és az ellesett pillanatok keverékét nyújtó jelenet a táncoló fiatalok párkeresésének tökéletes szociológiai keresztmetszetét nyújtja a titkos megfigyeléssel. Látunk tánc közben unatkozó, partnere mozdulatait (a filmbeli Fekete Pétert) megmosolyogva figyelő lányt, önfeledten táncba feledkező párokat, a párkereséshez még fel nem nőtt, ezért a papírpoharak egymásra halmozásával játszadozó tinédzsereket, magányosan táncoló fiút, majd rögtön ezt követően egy lányt is (így a film ügyes vágással egyfajta kerítőként össze is hozza a két „árvát”). De látunk olyan titkos megfigyelést is, amely egy ittas fiúnak a nőekkel szembeni agresszivitását leplezi le. A feltehetően féltékenységből fakadó erőszak során társai hiába próbálják lefogni a fiút, ő majdnem feldönti az asztalt is, miközben partnerével szemben verbális és fizikai sértésekkel lép fel. A rejtett kamerára emlékeztető, de valójában csak távolra helyezett felvevőgéppel rögzített megoldás a hétköznapiok hitelesebb tár-

sadalmi leírását nyújtja, mivel nyilván az agresszív fiú is másképpen viselkedne, ha tudatában lenne a kamera jelenlétének.

A megfigyelő film a civil újságírás leleplező videóit előlegezi meg: Zhang Zhannak a wuhani Covid-járvány hatósági félrekezelését bemutató videóriportjaitól a Heinz-Christian Strache bukását eredményező titkos videón át akár Borkai Zsolt szexvideójáig, melyek a kormányok, hatóságok vagy személyek viselkedését kendőzetlenül mutatják be. Ezeknek a videóknak a besorolása független attól, hogy eredetileg is leleplezőnek szánták-e vagy civil *whistleblowerek* készítettek-e, amennyiben nyilvánosságra hozataluk hétköznapi átlagemberek társadalmi felelősségvállalásához kötődik. A már csak nevében is kiszivárogtatásokra szakosodott WikiLeaks például nem készítette, csak elérhetővé tette az amerikai katonák bagdadi büntettét bemutató *Collateral Murder* című videót, melyet Bradley (ma: Chelsea) juttatott el Lady Gaga feliratú CD-n a WikiLeaksnek. A leleplezés, a kiszivárogtatás gyakran párosul haktivista tevékenységgel, adatbázisok feltörésével, amelynek a kinoglaz, a cinéma vérité és a direct cinema mozgalmaihoz hasonlóan baloldali beállítottságú ideológiájáról azt írja hackerkiáltványában McKenzie Wark, hogy „a termelő osztályok érdeke az információhoz való szabad hozzáféréseken alapuló demokratikus tudás”,²⁷ azaz a demokratizálódás előfeltétele a szabad információáramlás.

Káoszról rend

■ A Ceaușescu-rezsim bukásához vezető 1989-es romániai forradalom televíziós élő közvetítése előszeretettel elemzett terepe a média politikára gyakorolt hatásának és a mediatisztált politikának, ami a digitális technológia korában csak fokozódott. Már az egyik legkorábbi médiaelméleti reflexió, Vilém Flussernek az 1990. április 6–7-én rendezett budapesti konferencián elhangzott, *A TV szerepe a román forradalomban* című – vargabetűkkel bőven tarkított – előadása kiemelte a médiának a forradalomban játszott kulcsfontosságú szerepét, azt, hogy a forradalom egyúttal médiaforradalom.²⁸ Harun Farocki és Andrei Ujică *Egy forradalom videogramái* (1992) című korai médiafilmje, majd a romániai forradalom emlékeztető felülvizsgáló filmek, köztük Corneliu Porumboiunak az azokat katalizáló *Volt-e vagy sem?* (2006) című munkája, illetve az azt követő rekonstrukciók rendszerint reflektáltak az esemény mediatisztált voltára.²⁹ Amíg azonban a film- és médiatudományi megközelítések többnyire Nicolae Ceaușescu utolsó nyilvános beszédére fókuszáltak, melynek nyomán a „*conducător*” nagy hatalmú vezetőből egy szempillantás alatt tőpörödött, esetlen vénemberré változott, vagy a diktátor házaspár kivégzésének megörökítésére mint az esemény tényleges megtörténtét bizonyító dokumentációra helyezték a hangsúlyt, kevesebb fény esett arra, hogy a román állami televízió élő közvetítése milyen módon illeszkedik a civil újságírás kortárs tendenciáihoz, illetve milyen korábbi televíziós gyakorlatokat remedializált.

Holott a drámai élő közvetítés a gerillavideók, az intézményesített médiával szembeni alternatíva felemelkedését reprezentálja, azt a taktikai médiát,³⁰ amelyben Michel de Certeau szerint az erősek (a hatalommal rendelkezők) erőforrásaiból húznak hasznot a saját intézményekkel nem bíró gyengék, akikre a „vadorzás” és a „fabrikálás” jellemző.³¹ Ennek előzményei közé tartozik többek között Christine Chubbuck, a Channel 40 műsorvezetőjének a média szenzációhajhász szemlélete ellen tiltakozó televíziós partizánakciója, amikor 1974. július 15-én

élő adásban kamerák előtt revolverével agyonlőtte magát, megelőlegezve a későbbi, Facebookon élőben közvetített öngyilkosságokat. Ez a tett motiválta Sidney Lumet *Hálózat* (1976) című médiakritikus filmjének születését, melyben Howard Beale (Peter Finch), a UBS műsorvezetője készül hasonló tetre.

Ahogy Christine Chubbuck mintegy szimbolikusan elfoglalta a televíziós stúdiót, és kibillentette az intézményesült struktúrákat önmagukból, hasonlóan gerillaakciónak tekinthető a romániai forradalom idején a televízió civilek általi elfoglalása, ami a későbbi civil újságírás számos ismérvét tanulságosan hordozza magán. A média elfoglalása gyakran szerves része a forradalmaknak és a hatalomellenes akcióknak, Landerer nyomdagépének 1848-as lefoglalásától a Magyar Rádió épületének 1956-os ostromán át a Magyar Televízió épületének 2006-os megszállásáig.

1989. december 22-én negyed egy órakor, alig tíz perccel azután, hogy a Ceaușescu házaspár helikopterrel elmenekült Bukarestből, a forradalmárok átvették az irányítást a román állami televízióban (TVR), kikiáltották a kommunista diktatúra bukását és a forradalom győzelmét. A média nemcsak közvetítette a forradalmat, hanem maga volt a (média)forradalom helyszíne, egyszerre dokumentálója és alakítója volt a történelemnek. A felkelők élő közvetítése szinte paradigmátikus példáját nyújtja az alulról szerveződő (*grassroots*) civil média születésének, annak minden attribútumával együtt.

A közvetítés során először a civil sajtó önszerveződésének kaotikus képeit látjuk. Az intézményesült médiával szemben nem jól öltözött, öltönyös férfiakal találkozunk a stúdióban, akik a televíziós műsorkészítés normáival szemben eleinte háttal állnak a kamerának, azaz a nézőnek. Az új típusú, alternatív műsorkészítés születésének pillanatai ezek a vizuális nyomok, melyeket a kamera előtti elsétálások, a felvevőgépet figyelmen kívül hagyó résztvevők, a dekomponált képek, a televíziós keretbe felülről belógó stúdiólámpák, az időnként elsötétülő képernyő hitelesítenek civilként. Ezeket csak felerősítik a kakofonikus beszédhangok, a közvetítés mikéntjéről folyó vitatkozások, amelyek még a forradalmi közlemény beolvasása előtt már egy teljesen új, addig szokatlan demokratikus kultúrát előlegeznek meg az egyhangú véleményeken edződött romániai televíziónéző számára. A rendezetlen és heterogén tömeg az adásvezető irányítását lassacskán elfogadja, és a káoszból újfajta rend kezd kialakulni, aminek egyfajta vizuális szimptomája, hogy a szervezetlen emberek csoportja geometrikus sorba kezd rendeződni a stúdióasztal és a kiválasztott szónok körül, miközben az adás vezetője csendre (*Liníște, liníște!*) utasítja őket (ahogy az előző napi tömeggyűlésen Elena Ceaușescu üvöltötte bele ugyanezeket a szavakat a mikrofonba). Miután a kamera föl-le imbolyog, ráközelít a szócsóvé választott Mircea Dinescu költőre, hogy felolvassa a forradalmárok előre meg nem fogalmazott közleményét. A civil média, az alulról szerveződés imázsát hatványozza, hogy a közönséget Ion Caramitru színész révén már nem a hagyományos, személytelen, *Tisztelt nézők!* szavakkal szólítják meg, hanem *testvéreknek* (*Fraților!*) nevezik. Továbbá e szűkebb plánokból látható, hogy az emberek utcai ruhái piszkosak, szakadtak, Dinescu kinyúlt barna pulóvere is, aki erősen izzad, ami szintén a hétköznapi élet érzetét kelti. Ugyanakkor már a közvetítés ezen kezdő pillanataiban látható egy új rend intézményesülése, hiszen az alulról szerveződő nép nevében megtervezett módon értelmiségiek (költő, színész, filmrendező stb.) jutnak szóhoz.

A forradalmi deklaráció élő adásban való beolvasásának vagy inkább improvizálásának nem pusztán a tájékoztatás volt a célja, hanem a hatalomátvétel katalizálásának szerepét is betöltötte. Andreea Maierean a romániai forradalom médiaeseményét vizsgáló tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy „a televízió azzal járult hozzá a demokratikus erők győzelméhez, hogy *informálta* a lakosságot a tényállásokról, *mozgósította* a civileket a gyűléseken való részvételre, és *legitimálta* a kommunistaellenes forradalmat.”³² A civil média hasonlóképpen mobilizálta a tömegeket és nyújtotta a kollektivitás érzését a 2011–2012-es arab tavasz során, amelyben az információhoz juttatás aktivizmussal párosult, és hozzájárult a diktatórikus rendszerek megdöntéséhez.³³ Amíg azonban a romániai forradalom idején az egyirányú tömegtájékoztatás nagy médiáját alakították át civil hanggá, addig az arab tavasz során a kétirányú közösségi médiában (a YouTube-on, a Facebookon) online módon szerveződött meg a civil újságírás. A hatósági erőszakról készített videók hasonlóan fokozták az elnyomással szembeni dühöt, mint a román televízió élő adásában a régi rend elfogott képviselőiről bemutatott, adott esetben véres képsorok.

Noha gyakori bonmot, hogy Mircea Dinescu révén „a költő mint történelmi közszereplő talán ekkor töltött be utoljára ilyen kitüntetett” szerepet,³⁴ de ez a szerep később sem szűnt meg, csak más konstrukciókban öltött új alakot. A tunéziai forradalom katalizálásában 2011-ben a költő romantikus, váteszi felfogására emlékeztető szerepét vitte tovább az El General néven ismert rapper, akinek dalai a jázminos forradalom egyfajta himnuszaivá váltak, ám a versek funkcióját immár a rapszövegek remedializálták, szórólapok helyett a videómegosztókon.

A romániai forradalom tévéközvetítése ugyanakkor a civil újságírás egy apóriáját is megelőlegezi. December 22-e délutánjától már az új hatalom képviselői, Ion Iliescu, Dan Voinea, Nicolae Militaru jelentek meg a képernyőkön, a stúdió elrendezése (az emberek, a díszletek, a nemzeti zászlók) egy intézményesülő média képét kezdték nyújtani, ahol a káoszról újból hivatalos rend lesz. Ez a civil újságírás azon feloldhatatlan ellentmondásában öröklődött tovább, hogy amennyiben egy ideiglenes újságírói hírszolgáltatás tartós tevékenységként stabilizálódik, felvetődik a kérdés, hogy a civil újságírás nem kerül-e át a hivatalosság, az intézményesülés oldalára, ugyanazoknak a kereskedelmi és politikai kényszereknek válva a foglyává, melyeket egykor elutasított.

A civil dokumentáció mint politikai katalizátor?

■ Végezetül dióhéjban szükséges kitérni a civil újságírás archeológiájának kutatása során a Rodney King megverését dokumentáló videóra. Rodney King fekete amerikai férfit 1991. március 3-án ittas vezetésért a Los Angeles-i rendőrök megállították, majd ezt követően egy benzinkútnál kegyetlenül megverték, megrugdosták és gúnyolták anélkül, hogy ellenállt volna a hatósági intézkedésnek. Egy civil szemtanú, George Holliday a kívülálló pozíciójából, a lakása erkélyéről videokamerájával rögzítette az esetet, amely kellőképpen dokumentálja, hogy az intézkedés alá vont személy a földön heverve ártatlanul lett rendőri brutalitás áldozata. Holliday eleinte bizonyítékként akarta továbbítani a VHS-kazettát a rendőrségnek, ám amikor ott elutasították, elküldte a felvételt a helyi KTLA televíziós csatornának.³⁵ A Los Angeles-i csatorna elsőként hozta nyilvánosságra a mozgóképet, országsszerte felháborodást kiváltva, és táplálva a gyanút, hogy a rendőrök rasszista indíttatásból bánnak erőszakosan a fekete kisebbséggel. Ezt

a gyanút csak fokozta, hogy a perbe fogott három rendőr ügyében eljáró esküdtszék kizárólag fehérekéből állt, akik felmentették a bántalmazó rendőröket. Ezt követően 1992-ben Los Angelesben erőszakos, halálesetekkel járó lázadás tört ki a rendőrök feketékkel szembeni elfogultsága ellen, amely LA Riots vagy Rodney King-zavargások néven vált ismertté.

Az eset kísértetiesen emlékeztet egy csaknem húsz évvel későbbi eseményre. 2020. május 25-én Darnella Frazier, egy átlagos minneapolis-i tinédzser egy hasonló rendőri akciót látott az utcán, amelyet mobiltelefonjával rögzíteni kezdett. A rendőr rátért a fekete férfi, George Floyd nyakára, aki hiába könyörgött az életéért a „nem kapok levegőt!”, később szlogenné vált segélykiáltásával, nemskára fulladásos halált szenvedett. Frazier másnap a saját Facebook-oldalára tölthette fel videóját, melyet a #POLICEBRUTALITY hashtag kísért. A videó hatására Egyesült Államok-szerte az ország történetének legnagyobb tüntetéshulláma söpört végig a feketékkel szembeni rasszizmus ellen tiltakozva, így a civil dokumentálás hatása jelentős politikai akciókat generált.

Darnella Frazier végső soron egy új médiaformában, a digitális videóban újította meg a Rodney King-videó régi formáját. Mindkettő a véletlenül a kamera lencséje elé kerülő híresemény (*accidental journalism*) és az utcai újságírás (*street journalism*) egy-egy klasszikus példáját képviseli, melyek egyaránt gyorsan váltak virálissá. Amíg azonban George Hollidaynek még az intézményesült médiához kellett fordulnia ahhoz, hogy eljuttassa tartalmát a szélesebb nyilvánossághoz, Frazier, megkerülve a mainstream sajtót, a saját online felületén publikálta a videódokumentumot. Mindkét eset után *copwatching* (zsarufigyelő) csoportok alakultak, amelyek a hatalom panoptikus tekintetével szemben magát a hatalmat figyelték meg, így a fentről szerveződő megfigyeléssel (*surveillance*) szemben alulról szerveződő ellenmegfigyelést (*sousveillance*)³⁶ alakítottak ki.³⁷ Fraziert 2021-ben annak ellenére tüntették ki az addig csak rangos újságíróknak adományozott Pulitzer-díjjal, hogy nem számított hivatásos újságírónak, hiszen hírszolgáltatási tevékenysége alkalmi volt. A díj szimbolikusan a civil újságírás egyfajta elismerését is jelenti egyúttal.³⁸

A két eset feltűnő hasonlósága ugyanakkor a civil videó-újságírás politikai-társadalmi eredményességét erős kétségek közé helyezi. Ugyan mind Rodney King, mind pedig George Floyd bántalmazásának dokumentációi széles körű felháborodáshoz vezettek, mégis húsz év múlva ugyanazok a rasszista problémák tértek vissza ciklikusan, mint amelyekkel szemben már a hatvanas években küzdött a *Star Trek*, még a tévésorozat új médiumában. Erkki Huhtamo a médiaarcheológia egyik feladatáént éppen a ciklikus jelenségek elemzését jelölte meg, melyek a hagyományos történetírás kronologikus megközelítésével szemben körkörös módon vizsgálják a médiakultúrát.³⁹ A fenti példában a régi média (a videó-kazetta) és az új média (a mobiltelefonos videó) nyilvánosságra hozatalának hatékonysági problémái azt tanúsítják, hogy szemben azzal, ahogy a film médiumára Vertov technofil módon még a filmoktóber eszközeként tekintett, a média önmagában még nem szül társadalmi változást.

■ JEGYZETEK

1. Walter Benjamin: *A történelem fogalmáról*. (Ford. Bence György) In: *Uő: Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. (Szerk. Radnóti Sándor.) Magyar Helikon, Bp., 1980. 966.
2. Jussi Parikka: *Introduction. Cartographies of the Old and New*. In: Jussi Parikka (ed.): *What is Media Archaeology?* Polity Press, Malden, MA, 2012. 1–2. (A továbbiakban Parikka 2012.)
3. Siegfried Zielenski: *Médiarcheológia*. (Ford. Gorove Eszter) Tiszatáj 2015/4. 61.

4. Erkki Huhtamo – Jussi Parikka: *Introduction. An Archaeology of Media Archaeology*. In: Erkki Huhtamo, Jussi Parikka (eds.): *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 2011. 1.
5. Jay David Bolter – Richard Grusin: *A remedializáció hálózatai*. (Ford. Babarczy Katica) *Aper-túra* 2011. Tavasz. <https://www.apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin-remedializacio-halozatai/>
6. Parikka 2012. 3., 5.
7. Henrik Örnebring: *Anything you can do, I can do better? Professional journalism on citizen journalism in six European countries*. *International Communication Gazette* 2013/1. 36.; Guy Berger: *Empowering the youth as citizen journalists: A South American experience*. *Journalism* 2011/6. 710.
8. Shayne Bowman – Chris Willis: *We media: How audiences are shaping the future of news and information*. The Media Center, The American Press Institute, Reston, VA, 2003. 10.
9. Chris Atton – James Hamilton: *Alternative Journalism*. Sage, London, 2008. 45.
10. Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*. (Ford. Endreffy Zoltán) *Gondolat*, Bp., 1993. 80–101.
11. Gerencsér Péter – Szűts Zoltán: *A társadalmi nyilvánosság webkettes szerkezetváltozása*. *Jel-Kép*, 2020/2. 39–52.; Graeme Turner: *Ordinary People and the Media: The Demotic Turn*. Sage, London, 2010.
12. Sharon Meraz: *Citizen Journalism, Citizen Activism, and Technology: Positioning Technology as a ‘Second Superpower’ in Times of Disasters and Terrorism*. *International Symposium on Online Journalism* 2011/1. Section 2.
13. Sahar Khamis: *The Role of the Media in Arab Transitions: How “Cyberactivism” is Revolutionising the Political and Communication Landscapes*. *IEMed Mediterranean Yearbook* 2013. 55–59. (A továbbiakban Khamis 2013.); Kjerstin Thorson et al: *YouTube, Twitter and the Occupy Movement: Connecting Content and Circulation Practices*. *Information, Communication & Society* 2013/3. 421–451. <http://dx.doi.org/10.1080/1369118X.2012.756051>
14. Vö.: Richard Barbrook – Andy Cameron: *A kaliforniai ideológia*. (Fordította: Lengyel Anna) In: Sugár János – Ivacs Ágnes (szerk.): *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Media Research Alapítvány, Bp., 1997. <http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/>
15. Dziga Vertov: *A „Filmszem”*. In: *Uő: Cikkék, naplójegyzetek, gondolatok*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1973. 50. (A továbbiakban Vertov 1973.)
16. Hito Steyerl: *A silány kép védelmében*. (Ford. András Csaba) *Új Szem* 2023. 02. 17. <https://ujszem.org/2023/02/17/silany-kep-vedelmeben/>
17. Vertov 1973. 51.
18. Dziga Vertov: *Mi. Kiáltvány-változat*. In: Vertov 1973. 7.
19. Csala Károly: *Egy szigetvilág fölfedezése. 1. Amerikai szociofilm, 1930–1945*. *Filmvilág* 1982/3. 30–36.
20. Kristin Thompson – David Bordwell: *A film története*. (Ford. Módos Magdolna) Palatinus, Bp., 2007. 511.
21. Török Zsuzsa – Balázs Éva (szerk.): *Új Oxford Filmenciklopédia. A világ filmtörténetének kézikönyve*. Glória, Bp., 2004.
22. Jill Nelmes: *An Introduction to Film Studies*. Routledge, London–New York, 1999. 225–226.
23. Bill Nichols: *A dokumentumfilm típusai*. (Ford. Czifra Réka) *Metropolis* 2009/4. 27–34. (A továbbiakban Nichols 2009.)
24. Nichols 2009. 30.
25. Vörös Miklós – Frida Balázs: *Az antropológiai résztvevő megfigyelés története*. In: *Település-kutatás II*. TeTT könyvek, Bp., 2006. 395. 402.
26. Nichols 2009. 27.
27. McKenzie Wark: *Hacker-kiáltvány*. (Ford. Nagy Mónika Zsuzsanna) Noran Libri, Bp., 2010. 39.
28. Vilém Flusser: *A TV szerepe a román forradalomban*. In: Peternák Miklós (szerk.): *Médiatörténeti Szöveggyűjtemény*, C3, Bp., [1994.] <http://intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser.htm>
29. Dánél Mónika: *Széthangzó forradalom. Az 1989-es romániai történések újrarájátszásai, remedializációi*. *Metropolis* 2016/2. 24–47. (A továbbiakban Dánél 2016.)
30. David García – Geert Lovink: *A taktikus médiumok ábécéje*. (Ford. Gyukits Gábor) In: Sugár János – Ivacs Ágnes (szerk.): *Buldózer. Médiaelméleti antológia*. Media Research Alapítvány, Bp., 1997. <http://mek.oszk.hu/00100/00140/html/>
31. Michel de Certeau: *A cselekvés művészete*. (Ford. Sajó Sándor – Szolláth Dávid – Z. Varga Zoltán) *Kijarat*, Bp., 2010. 12.
32. Andreea Maierean: *The media coverage of the Romanian revolution*. *CEU Political Science Journal* 2006/1. 25.
33. Khamis 2013. 56.

34. Dánél 2016. 44–45.
35. Mary D. Fan: *Camera Power: Proof, Policing, Privacy, and Audiovisual Big Data*. Cambridge University Press, Cambridge, 2019. 66. (A továbbiakban: Fan 2019.)
36. Steve Mann – Jason Nolan – Barry Wellman: *Sousveillance: Inventing and Using Wearable Computing Devices for Data Collection in Surveillance Environments*. *Surveillance & Society* 2002/3. 331–355. DOI: <https://doi.org/10.24908/ss.v1i3.3344>. <https://ojs.library.queensu.ca/index.php/surveillance-and-society/article/view/3344/3306>
37. Fan 2019. 59.
38. Syreeta McFadden: *What giving a Pulitzer Prize for filming George Floyd's murder to Darnella Frazier really means*. NBC News, June 14, 2021. <https://www.nbcnews.com/think/opinion/what-giving-pulitzer-prize-filming-george-floyd-s-murder-darnella-ncna1270778>
39. Parikka 2012. 11.

