Apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET

[XVIII. évfolyam, 2. szám]

A HÁBORÚ MOZGÓKÉPI REPREZENTÁCIÓI ÉS GYAKORLATAI

2023 TÉL

[IMPRESSZUM]

Felelős szerkesztő / Chief Editor
FÜZI IZABELLA

Szerkesztők / Co-Editors
MATUSKA ÁGNES
TÖRÖK ERVIN

Szerkesztőasszisztensek / Editorial Assistants
HUSZÁR LINDA
KOTHENCZ-TÖRÖK KATALIN

Webmester / Web Designer
GERE ZSOLT

Tördelőszerkesztő / Layout Editor
SPITZER FRUZSINA

Kiadja a Pompeji Alapítvány (Szeged).

Apertúra is published by Pompeji Alapítvány.

ISSN 1787-7245

Kiadó neve: Pompeji Alapítvány
(**székhelye**: 6722 Szeged Egyetem u. 2.)

Kiadásért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

Szerkesztésért felelős személy: Dr. Füzi Izabella

A szerkesztőség címe / Mail Address:
Apertúra
Szegedi Tudományegyetem BTK
6722 Szeged, Egyetem u. 2.
aperturafolyoirat@yahoo.co.uk

A címlapon: *Mindörökké (Pálfi György, 2021)*

A hátsó borítón: *Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)*

apertúra KÖNYVEK

Megvásárolhatóak az Írók Boltjában és közvetlenül a kiadótól

www.apertura.hu/konyvek

TARTALOM

AJÁNLÓ 5

TARNAY LÁSZLÓ 7
A háború ontológiája és filmi ábrázolása

PINTÉR JUDIT NÓRA - STŐHR LÓRÁNT 34
Traumatudatos és traumafókuszú háborús filmek.
Az amerikai és a magyar példa.

GORDON DÁVID 59
Mozgóképi anamnézis – erőszak, trauma, de(kon)strukció
(Ari Folman: *Libanoni keringő*, 2008)

GERENCSÉR PÉTER 76
Élő szkeccsek. Performatív animáció az 1910-es évek
magyar filmjében

TÖRÖK ERVIN 105
Információ és dokumentumfilm az ukrajnai háború korában

GYŐRI ZSOLT 133
A háború keselyűperspektívából: ökológiai
diskurzusok az orosz–ukrán háború árnyékában

KALMÁR GYÖRGY 154
A 21. századi pacifista háborús film

GYŐRI ZSOLT 173
„Nem érti meg, de érzékel dolgokat”.
Beszélgetés Nagy Dénessel a *Természetes fény*ről

A háború mozgóképi reprezentációi és gyakorlatai
A számot szerkesztette Füzi Izabella

Apertúra
2023 tél

TABLE OF CONTENTS

JUDIT NÓRA PINTÉR - LÓRÁNT STŐHR 34
Trauma Awareness and Trauma Focus in War Films:
The American and the Hungarian Example

DÁVID GORDON 59
Cinematic Anamnesis – Violence, Trauma, De(con)struction
(Ari Folman: *Waltz with Bashir*, 2008)

PÉTER GERENCSÉR 76
Live sketches: Performative animation in Hungarian Film
in the 1910s

ERVIN TÖRÖK 105
Information and the Documentary in the Age of the
Ukrainian War

ZSOLT GYŐRI 133
The War from a Vulture's Perspective: Ecological Discourses
in the Shadow of the Russian–Ukrainian War

GYÖRGY KALMÁR 154
21th century pacifist war film

GYŐRI ZSOLT 173
„He doesn't understand, but he senses things"
A Conversation with Dénes Nagy about *Natural Light*

AJÁNLÓ

A háború mozgóképi reprezentációi és gyakorlatai

A Magyar Filmtudományi Társaság 2022-es évi konferenciája az orosz-ukrán konfliktus és háború aktuális eseményeire való reakcióként egyrészt a háború filmes reprezentációinak, másrészt a mozgóképek hadviselésben betöltött szerepének vizsgálatát tűzte ki célul. A háborús mozgóképek nem pusztán leképezik, illusztrálják vagy kifejezik az eseményeket, hanem képesek arra, hogy eseményeket hozzanak létre, következményeket váltsanak ki; kommunikálnak, közvéleményt formálnak, beavatkoznak az eseményekbe, bizonyító szereppel bírnak. A kamera vagy a mozgókép (a rögzítési funkció, az élő közvetítés lehetősége) fegyverré vagy háborús eszközzé válik a kép- és médiaháborúban, melyeket képek és mozgóképek alapján és segítségével vívnak. Jelen számban a konferencián elhangzott és tanulmánnyá fejlesztett előadásokból válogattunk.

Tarnay László írása a háború jelentette határátlépés egyéni és közösségi feldolgozásával foglalkozik. A háború háromféle felfogásából (morális, mitikus, kognitív) kiindulva, a filmes ábrázolásokat is csoportosítja, és arra a következtetésre jut, hogy a háborús állapot megszüntetése és a háborús trauma feldolgozása pusztán csak az egyén által létesített etikai viszonyon keresztül elképzelhető. Az először háborús traumaként diagnosztizált traumafogalom áll Pintér és Stőhr tanulmányának középpontjában is. A PTSD pszichológiai diagnózisának 1980-as hivatalos elismerése előtt már számos játékfilm foglalkozott a témával. A címbeli megkülönböztetés (traumatudatos és traumafókuszú filmek) arra vonatkozik, hogy a téma filmes feldolgozásai ismerik-e a trauma jelenségét, és azt a traumás psziché fókuszán keresztül vizsgálják-e vagy sem. Míg az előbbi tanulmányok széles filmpalettával dolgoznak, melyet a háború és a trauma feldolgozásai szerint csoportosítanak, Gordon Dávid írása egy filmre koncentrál, a méltán híressé vált *Libanoni keringő*re. Az animációs dokumentumfilm a filmkészítő háborús élményeivel, emlékezetével vagy pontosabban az emlékek hiányával foglalkozik. A film dekonstruktív olvasata rámutat a választott formában rejlő eldönthetetlenségre - a fikció és a dokumentarizmus, a személyes és a személytelen, a képzelet és a valóság folytonos egymásbajátszásával. Ugyancsak az animációs technika áll Gerencsér Péter tanulmányának is a fókuszában, melyet az „első magyar animációs filmekként” számontartott alkotásoknak szentel. Egy médiaarcheológiai megközelítésben azonban a *Harctéri karikatúrák* (1915) és *A hét humora* (1918-19) inkább olyan animált mozgóképeknek tekinthetőek, amelyek egy multimediális kontextusban, a színpadi előadás kellékeit mozgósítva, élőszereplős felvételekbe ágyazva vagy a filmhíradó részeként karikírozzák a háborús ellenfeleket vagy töltenek be propagandacélokat.

Török Ervin tanulmányában a 2022-es ukrajnai konfliktus kirobbanása után készült, a témával foglalkozó dokumentumfilmeket elemez. Az elemzés fő szempontja azoknak az eltolódásoknak a vizsgálata, melyeket a digitális platformokon terjesztett és befogadott tartalmak váltottak ki a kreatív dokumentumfilmek nézői és beszédpozícióiban. Így kerül előtérbe a Folman filmjében is tetten ért személyesség és vallomásosság, az egyéni tanúskodás hitelesítő szerepe mint a hálózati kommunikáció legfőbb hatásai a dokumentumfilmre. Míg a dokumentumfilmek a személyes tanúságokat erős diszkurzív keretbe rendezik, vagy a nézői szokásokat provokálják, a közösségi médiában keringő vagy dedikált oldalakon fellelhető, kommentelt és virálisan terjedő háborús

felvételek sokféle kontextusban értelmezhetőek. Győri Zsolt írása két képfajtát különböztet meg: a természeti-technicizált, ellenőrző tekintet metaforájaként működő drónfelvételeket (keselyűperspektíva) és a testközelből sisakkamerával rögzített immerzív hatású felvételeket. Mind a tárgyiasító, mind az immerzív tekintet fontos szerepet játszik a konvencionális és információs hadviselésben, és a katonai konfliktusokat eldöntő technikai erőforrások közé sorolható. Az utolsó tanulmány, Kalmár György írása a kortárs pacifista háborús film lehetőségeiről értekezik, ahol a hősiesség mibenléte újradefiniálódik, a testi-lelki szenvedés valóságának, a háború értelmetlen pusztításának bemutatásán keresztül egy újfajta, posztheroikus értékrend rajzolódik ki. A sok ponton érintkező, a háború sokféle oldalát megmutató tanulmányok sorát egy interjú zárja, melyet Győri Zsolt készített Nagy Dénes rendezővel a *Természetes fény* című alkotásáról

A számot szerkesztette Füzi Izabella

TARNAY LÁSZLÓ

A háború ontológiája és filmi ábrázolása

[SZERZŐ]

Tarnay László 2020-ig, nyugdíjazásáig a Pécsi Tudományegyetem Filmtudományi Tanszékének alapítója és vezetője, habilitált egyetemi docens. Kutatási területei: filmesztétika, fenomenológia és a kognitív tudományok. Könyvei: (Pólya Tamással közösen) *Specificity recognition and social cognition* (Peter Lang, 2004), *Az esztétikai tapasztalat alapjai és formái* (Pécs, 2011), *Games, dialogues and riddles* (Saarbrücken, 2016). Emmanuel Lévinas francia filozófus két könyvének fordítója. Filmelméleti és filozófiai írásai angol és magyar nyelven hazai (*Apertúra*, *Filozófiai Szemle, Literatura, Metropolis*) és nemzetközi folyóiratokban (*Degrés, Journal of Cinema Studies*) és szerkesztett kötetekben jelentek meg.

[absztrakt]

Minden háború határátlépés, s minden háború utáni újrakezdés is határátlépés. Az elsőt a közösségek, országok vagy a világ hajtja végre. A második megtétele az egyénre vár. Ez utóbbi esetben az a kérdés, képesek vagyunk-e odafordulni az Idegenhez, a másikhoz, akit ellenségnek tekintünk, aki betör a világunkba, s akinek a létezése zavaró tényező, olyan, ami „metsz és alakít”, ami kizökkent megszokottságunkból, zárt gondolkodásunkból. A háború abból az ellentmondásból fakad, hogy egy törzs, közösség, társadalom, ország stb. egyfelől ki akarja terjeszteni hatalmát a határain túlra, másfelől fél azoktól a közösségektől, akik a határain túl élnek. A határok azonban nem feltétlen külső fizikai határok, hanem kulturálisak is, s bennünk húzódnak. Legfontosabb ismérvük, hogy egy adott közösség összetartozását biztosítják. Éppen ezért a közösség mint olyan nem nyithat az Idegen felé, hiszen ezzel saját alkotó elveit, létének alapjait veszélyeztetné. Ezzel szemben az individuum, még akkor is, ha közösség alkotóeleme, képes megnyílni és fogadni az Idegent, azt, aki mindenekelőtt és szükségképpen behatolóként, határsértőként jelenik meg előtte. Az Idegen fogadásával a szubjektum etikai viszonyba lép, mely egyedi és egyszeri jellegénél fogva élesen elkülönül a közösséget, a társadalmat meghatározó moráltól. A háború egzisztenciális, gazdasági, kulturális stb. motivációk alapján bekövetkező morális értelmű határátlépés,. amennyiben a határokon inneni és/vagy túli idegen közösségek elnyomását, kizsákmányolását, elpusztítását célozza. Azonban a morális értelemben vett határátlépés mindig immorális, mivel magát a határátlépést (ti. saját határainak áthágását) semmilyen morális törvény nem képes előírni. - Llegalábbis önn*ön létének veszélyeztetése* nélkül.[1] A háborúval előálló immorális káoszt pedig nem egy másik, egy »új« morál felülíró hatalma, hanem az individuális szubjektum szinguláris etikai gesztusa számolhatja fel.,

1 Gondoljunk az olyan, a beszédaktuselméletből ismert paradoxális parancsra, hogy „“Ne fogadj szótr egyetlen parancsomnak sem!”. A morális elveket leggyakrabban univerzális állítások formájában fogalmazzuk meg. Így az egyik legfontosabb bibliai parancs: „“Szeresd felebarátodat úgy, mint tenmagadat!” nem kevesebbet jelent, mint hogy *minden* embertársunk felé szeretettel kell viszonyulnunk. Könnyen belátható, hogy ebben az egyetemes formában e morális elv alkalmatlan arra, hogy egy meghatározott, pl. egyházi közösség összetartozásának alkotóeleme legyen, amennyiben ez utóbbinak a határai vallási, politikai, gazdasági vagy szociális értelemben meghatározottak, hiszen mindig lesznek olyanok, akik a határon kívül állnak, másképpen mondva, „szomszédok”, s akiknek a szeretetét az univerzális parancs előírná. (A ‘felebarát’ kifejezés magyarítás, több európai nyelv a ‘szomszéd’, ‘felebarát’ vagy ehhez hasonló kifejezéseket használja.) Ám azzal, hogy azokat is szeretjük, akik nem tartoznak közénk, a közösséget definiáló határ fogalmát számoljuk fel.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.1

[abstract]

Every war is transgressive, just as every new start is transgressive. The first transgression is committed by the countries and nations at war while the second is accomplished, if it is, by the individual. For it is him or her who has the power and the possibility to address the other as the stranger who is considered *the* enemy, the intruder into our world and whose existence is disrupting our community. It "cuts and shapes" our being subverting our life but opening new horizons in thought. Wars are caused by the contradictory transgressive intention of a tribe, a community or a nation to conquer new territories way beyond their borders while they fear those tribes, communities or nations who inhabit the "unknown". The borders, however, need not be external; in many cases they are cultural and internalized by the people. The reason for them is deeply evolutionary: they provide a strong sense of belonging to the group in question. Consequently, the community has got no option whatsoever to turn toward the stranger; it would jeopardize its own constitutive principles which form the basis of its existence. In contrast, the individual, even if he or she is a member of the community, is originally endowed with the power and the ability to address and to receive the Stranger who appears first and foremost and by necessity as an invader. By receiving and welcoming the Other the individual subject enters into an ethical relation with him or her. The singular and unique character of the ethical relation is distinctly different from the moral norms which define any human community or society. Wars are transgressive in terms of existential, economic, social, cultural etc. conditions in that they are waged in order to oppress, exploit or even exterminate peoples living within or without the borders. Transgression morally defined is always immoral for there is no moral law that could prescribe the violation of its own boundaries. The immoral chaos that war introduces cannot be replaced by another "new" moral system; it can be redeemed only by the singular ethical gesture of the individual.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.1

1. Bevezető: a háború háromféle szemlélete

Az alábbiakban a háború filmi ábrázolását vizsgálom, s bár teljes mértékben nem tekinthetek el a háború tudományos, politikai, egzisztenciális meghatározásaitól, nem a háború „objektív", s főképpen történeti *magyarázata* a célom, hanem az a mód, ahogy a művészetekben, elsősorban az irodalomban és a filmben megjelenik. Ugyanakkor meglátásom szerint a háború filmi ábrázolásának vizsgálata előfeltételezi a háború ontológiai leírását. Miféle állapota a háború a világnak, a társadalmi létnek? A legáltalánosabban megfogalmazva, a rend megsértése, felforgatása, ad absurdum teljes felszámolása. Egyszóval a nem-rend, a káosz, az an-archia, amikor minden és annak ellentéte is lehetséges. A rend megbomlása azonban nem objektív tény, hanem a rend *szemléletének* függvénye. Ezért a bevezető részben röviden összefoglalom a háború három, történetileg jellemző felfogását egy szükségképpen sarkított evolúcióelméleti háttérben.[1] E szemléleteknek neveket is adhatunk, aszerint hogy milyen kontextusban, milyen kérdések mentén vizsgáljuk. Kezdjük a talán legnépszerűbb kérdéssel: a háborúzó felek „igazságosságával". Vajon lehet-e egy háború jogos, igazságos vagy jogtalan, igazságtalan? Kétségtelen, hogy a történelem során leggyakrabban ezt a kérdést teszik fel. Eszerint létezik hódító és honvédő, politikailag indokolt és elítélendő háború. Ez a háború *morális szemlélete*, az első típus, amely, ahogy látni fogjuk, komoly problémákat vet fel.[2]

A második típusba sorolom azokat a megközelítéseket, melyek főként az irodalomban, a filozófiában és a mitológiában fordulnak elő, s alapvetően a háborús állapot leírására irányulnak, és a háború természetét vannak hivatva megragadni. Eszerint a háború olyan állapot, melyben mindenki mindenki ellen van, nincsenek elfogadott szabályok, csak a „vad" túlélés. E *mitikus szemlélet* szerint a háborús állapot rendszeresen visszatér. Rend és Káosz bináris oppozíciója s annak ciklikussága megjelenik többek között a reneszánsz Fortuna szekerének metaforájában. A ciklikus szemlélet szerint minden háborút, káoszt az új rend létrejötte követ, ami azonban újra és újra megbomlik. A háborús állapot (visszatérése) azonban nem a véletlen műve, hanem az „idő kizökkenése", amikor a természeti állapot, az emberek közti természeti, vérségi kapcsolatok és a társadalmi rend, a társas viszonyok egyensúlya megbomlik.

Végül a háborút vizsgálhatjuk a szubjektum felől, annak tapasztalatai és cselekvései alapján. Hogyan éli meg a Gyermek és a Felnőtt a háborút mint totális rendezetlenséget, mint Káoszt?

---

1 Az evolúcióelméleti és ökológiai keretet két dolog indokolhatja. Egyfelől a *szubjektív* tényező, hogy a háború antropomorf fogalom: az, hogy mit nevezünk háborúnak, az emberi nézőpontot juttatja érvényre, hiszen a természetben a „háború", az életért való harc a „rend" része. Ilyen antropomorf háború például a hidegháború, mely akár a rend, a politikai egyensúly alapjává is válhat, vagy a vallási „keresztesháború", ad abszurdum egy másik nép kiirtása. Másfelől a háború az ember, az emberi társadalom evolúciójának velejárója, s ebben az értelemben *objektív* kísérőjelenség. Ilyen az élettér határának kérdése számos faj, így az emberi közösség esetében, ahol a rend fenntartásához elengedhetetlen a behatoló idegen kiiktatása

2 Kétségtelen, hogy a különböző kifejezések, melyek egy háború indokolthatóságára vonatkoznak, jelentésükben eltérnek egymástól. A háború morális, jogszerű vagy általában véve érthető, indokolható oka, illetve a felhasznált eszközök (pl. különböző hidrogén, nukleáris, termobárikus, kazettás, vákuum-bombák) „arányossága" nagy mértékben árnyalja egy adott háború megítélését. Ennek ellenére azt gondolom, hogy egy háború kirobbantásának oka és hadászati, stratégiai lebonyolításának miképtje ne befolyásolja a dolgozat fő érvelését. A háború tágabb értelemben vett morális szemlélete a háború *ábrázolásának* ún. lehetőségi feltétele. Az, hogy igazságos, jogos, jogszerű stb. a későbbiekben tárgyalt argumentatív keret függvénye. Bármely érvelés alapállításokon (a matematikából kölcsönzött kifejezéssel axiómákon) nyugszik. Ilyen például az, hogy az „igazságtalan" béke csupán egy újabb háború melegágya. Az alapállítás úgy fogalmazható meg, hogy az igazságtalanság egyensúlyvesztés, kizökkentettség, mely helyreállításra törekszik/vár. Ezúton is köszönet anonim bírálómért, hogy felhívta a figyelmeta háború megítélésének sokféleségére.

Eszerint a háború lényege az azt átélő egyének tapasztalata alapján határozható meg, mely legtöbbször a trauma.[3] E harmadik megközelítést a háború *kognitív szemléletének* nevezem. Az egyén traumatikus élménye ugyanis független attól, hogy a háború jogos vagy jogtalan, vagy hogy az egyén a győztes vagy a vesztes oldalon áll, elszenvedője vagy elkövetője a (háborús) cselekedeteknek.[4] De független a háború mitologizálásától is. A belső, lelki következmények azonban eltérhetnek aszerint, hogy gyermekként vagy felnőttként éljük át. Ahogy a későbbiekben látni fogjuk, ahhoz, hogy az egyén az újrakezdés, az új rend előmozdítója legyen, túl kell(ene) lépnie a puszta adaptáción, a háborús állapot adaptív elfogadásán, hogy *etikai* tudatra ébredjen. Az etikai nézőpont beemelését éppen az ember adaptív természete indokolja, vagyis az, hogy az Én képes *bármilyen* helyzethez igazodni ahelyett, hogy azt megváltoztatni akarná. Feltéve, hogy az adaptív viselkedés egyszerűbb, kevesebb erőbefektetéssel jár, vagy egyáltalán lehetséges, mint annak megváltoztatása.

A továbbiakban először a háború ábrázolásának e három szemléleti lehetőségét vizsgálom meg egyenként egy interdiszciplináris, alapvetően evolúcióelméleti közegben. A főbb elméleti megállapításokat a dolgozat második felében néhány filmrészlet részletesebb elemzésével igyekszem alátámasztani.

1.1 Történelmi szemlélet és a háború morális megítélése

Kétségtelen, hogy a háború történelmi szemlélete arra épül, hogy a háborúzó felek morálisan megítélhető álláspontot képviselnek. Tehát igazságos és igazságtalan, jogos vagy jogszerűtlen szándékok, stratégiák és taktikák csapnak össze. Azonban a kettő bármely kombinációja lehetséges. Így van példa arra, hogy mindegyik fél szándéka igazságtalan (gyarmatokért zajló háború), vagy hogy az egyik félé igazságos, a másiké igazságtalan (honvédő/rabló háború). De az is előfordulhat, hogy a szándékok megítélése nem egyértelmű, s mindegyik fél álláspontja bizonyos mértékig egyszerre jogos és jogtalan. Ez az eset áll fönn például akkor, ha a „honvédő" fél nem áll meg a határainál, hanem a korábban jogtalanul támadó fél területére behatolva rablóhadjáratba kezd, vagy a támadó fél sokszor ártatlan polgárait rabszolgának vagy kényszermunkásnak hurcolja el, vagy ahogy az alábbiakban kifejtem, a támadó fél túlélése forog veszélyben (elfogyott az élelem, természeti katasztrófák következtek be stb.)

A morális megítélés forrása és mozgatórugója véleményem szerint az az evolúcióelméletileg meghatározható feltétel, mely szerint minden ember (élőlény) és közösség az élete során *biztonságra* törekszik. A biztonságérzetet két tényező képes garantálni. Az egyik a javak *felhalmozása*, a másik a *területi integritás.* Az első esetben a szándék az, hogy a későbbi időszakokra, így télre biztosított legyen az egyén vagy a csoport túlélése. A javak birtoklásának nincs evolúciósan meghatározott felső határa.[5] Nincs az a „gazdagság", mely időlegesen akár

3 Előfordulhat, hogy valaki úgymond pozitív módon él át háborút, mert például hasznot húz belőle anyagi vagy erkölcsi értelemben, ha bankár, kereskedő vagy nemzeti hős. Következésképpen nem motivált a háborús állapot megváltoz(tat)ásában, ebben az értelemben kívül esik a jelen dolgozat keretén, melynek középpontjában a háború természete (entrópia) és a kilépés lehetősége (etika) áll.

4 Természetesen a történet szempontjából nem mindegy, ki melyik oldalon áll, hiszen a „győztes mindent visz", azonban a minden törvényt, szabályt keresztülhúzó háborús állapotok – mondjuk ki: az ölés „szabadságának" – megélése az Én szempontjából, bármelyik oldalon is álljon, szükségképpen traumatikus. Még akkor is, ha az Én hisz az ölés jogosságában, a fizikai élmény, szenzoriális és kognitív értelemben általánosítható.

5 Természetesen nem az olyan állatfajokra gondolok, melyek téli álmot alszanak, vagy más okból felhalmozzák az élelmet. Az ember esetében azonban csupán az önkorlátozás tulajdonsága szabhat gátat a felhalmozásnak, mely az ókortól fogva az egyik kardinális erény, s nem evolúciós késztetés.

felfüggesztené a javak beszerzését. A másik esetben a biztonságérzetet a territórium határainak sérthetetlensége adja: „ez az én területem, s meg fogom védeni minden behatolóval szemben”.[6] Ekkor a biztonságérzetet a hovatartozás tudata erősíti. Nevezetesen az, hogy egy meghatározott csoporthoz, *család*hoz tartozunk, mely megvéd minket, s a határai kijelöltek vagy kijelölhetők. (Lásd például a görög koiné nyelvből származó szicíliai *cavusu* fogalmát, mely azt a határt jelenti, ahol a vadon, a káosz kezdődik: az, aki vagy ami onnan érkezik, az ellenség, idegen.) A család fogalma eredetileg az együtt, egy helyen élő embereket jelentette. A területen belül mindenki „testvérnek” számít a vérrokonságtól függetlenül, s mindenki ellenség, aki a határon kívül van. Viszont ha túlnépesedés áll elő, a törzs kettéhasad, s egyik fele elmegy, s új területet jelöl ki magának lakhelyül.[7] Ezek után a helyben maradt csoport a másik felet a vadonnal azonosítja és ellenségnek tekinti.[8]

A háború morális megítélése problematikussá válhat, ha a túlélést elősegítő két peremfeltétel konfliktusossá válik, amikor a csoport tagjainak tartalékai és/vagy élőhelye fenyegetett. Ha egy veszélyeztetett „család” a szomszédos közösséget, csoportot fosztogatás és/vagy területszerzés céljából megtámadja, morálisan elítélhető, miközben saját fennmaradása a tét, vagyis ha tetszik, „önvédelemből” indít háborút, ami viszont morálisan indokolható. (Érdekes és ellentétes párhuzam lehet az invazív fajok esete. Ahhoz, hogy egy faj más fajokat juttasson a kipusztulás szélére, elsősorban rendkívüli reprodukciós képesség és predátori készség szükséges. Tagadhatatlan, hogy mindkettő a túlélést szolgálja. Így az ökológiailag negatív hatás kumulatív és „járulékos” következménye a faj életben maradási tevékenységeinek. Azaz nem nevezhető „igazságtalannak”, miközben a hatása más fajokra nézve pusztító.)

A háború morális megítélését egy másik érv is befolyásolhatja. Az igazságos/igazságtalan szembeállítás ugyanis egy előzetes argumentációt feltételez: a háború egy eszköz a vita eldöntéséhez. Az argumentáció érvényessége (*validity*) mindig a következtetés helyességén múlik. Bizonyos premisszákból a következtetési szabályok helyes alkalmazása révén meghatározott konklúzióra juthatunk. Az érvényesség nem függ a premisszák igazságától. Így elfogadhatunk egy olyan érvelést is érvényesnek, aminek az állításait nem tartjuk igaznak. Ha a premisszák igazak és az érvelés érvényes, akkor egyszersmind megalapozott (*sound*). Itt csak utalhatok a különböző érveléselméletekre, a pragma-dialektikus iskolára vagy a habermasi racionális diskurzusra, melyben a konfliktuskezelés definiálható.[9]

---

6 Gyenge (2020: 75). Gyenge Zoltán részletesen elemzi a territoriális konfliktust, így a védelemként felépített valóságos és képletes Fal szerepét is. Az idegenhez kétféleképpen viszonyulhatunk: vagy vendégül látjuk, vagy agresszorként küzdünk ellene. Az idegen akkor lehet vendég, ha tartózkodása átmeneti, s nem zavarja meg a közösség életét, nem kíván letelepedni, részévé válni a már ott lakóknak. Gyenge konkrétan nem említi a területi integritás identitást erősítő szerepét, a kisebbségi lét anomáliáit: a területén élnek, de nem alkotják szerves részét a közösségnek. Ez utóbbiak ugyanakkor jól példázzák az ún. „belső” idegen fogalmát. A dolgozatban a közösség belső „hasadását”, amikor a háborús konfliktus nem a javak vagy a terület megszerzésében rejlik, hanem a vallási vagy bármilyen ideológiai *hit* megosztó erején alapul, a határélményhez kötöm.

7 A klasszikus *nomosz* és *phüszisz,* kultúra és természet szembeállítás dinamizálása, mely éppúgy megjelenik a fikció szintjén a balkáni és ázsiai ún. duális vagy ikerteremtés mítoszokban, mint az amazonasi törzsi kultúrák antropológiai leírásaiban. Lásd erről Zolotarjov (1980), illetve Bereckei (1992).

8 Természetesen nem azt akarom mondani, hogy egy közösség területi határa vízhatlan lenne, vagyis senkit sem enged be kívülről. Viszont a határon belül kerülve minden mássága ellenére lehetősége van, s ez akár elvárás is lehet vele szemben, hogy a közösség tagjává váljon. Az ellenségből így válhat „testvér” függetlenül a biológiai rokonságtól. Ekkor a közösség nem etnikai, hanem területi alapon határozódik meg. Gondoljunk csak a Római Birodalom vagy akár a középkori Magyarország befogadó politikájára.

9 Az orosz-ukrán háború esetében ilyen előfeltételezés, hogy Ukrajnában náci hatalom van. A háború abból

Ezzel szemben a fizikai háború görög szóhasználattal agonisztikus játék, ami az „eredeti" vita erőszakkal való eldöntéséhez vezet. (Vö. Callois 1958) Másképpen mondva, az erőszak, a „birkózás" teremti meg a tényeket, hozza létre az „igazságot" a racionalitás alkalmazása nélkül.[10] Vegyük észre, hogy a háború választása természetesen önmagában elítélhető, elítélendő, mint *bármilyen* erőszak, de ennek nincs köze a háttérben meghúzódó argumentációhoz. Az agonisztikus játékban nincsenek előfeltevések, alapállítások. Minden háború mögött meghúzódik egy argumentációs vita, ami diszkurzív analízissel feltárható. A háború agonisztikus szemlélete, az erősebb mindent visz, evolúciós gyökerű, s megelőz minden morális és ideológiai vagy politikai szempontot.[11] Mivel egy adott háború résztvevőinek morális megítélése diszkurzív, meghatározott érvelés következménye, a vitában kényszerítő erejű lehetne. Az alapállítások, a premisszák igazsága a legtöbb esetben hit vagy értelmezés kérdése, így azok eldönthetetlensége megkérdőjelezi a következtetések érvényességét. Eszerint a háború nem más, mint a diszkurzív módon lezárhatatlan vita erőszakos lezárása.[12]

1.2 Filozofikus-poétikai szemlélet: a háború mítosza

A morális szemlélettel gyökeresen ellentétes felfogás jelenik meg a művészet bizonyos korszakaiban. Eszerint a háború a mitikus kezdet vagy újrakezdés állapota, maga a káosz, a *cavusu*, ahol semmiféle törvény vagy szabály nem érvényes. A Rend és a Káosz, a határon inneni és túli térbeliségét felváltja a körkörös időbeliség, avagy az örök visszatérés mítosza. Egyik legmarkánsabb megnyilvánulása Fortuna kerekének reneszánsz allegóriája, mely a rend és a rendezetlenség váltakozásával írja le az emberi, társadalmi életet. Shakespeare műveiben, de általában az Erzsébet-kori angol drámában ez az allegória a fő szervező erő. A háború kaotikus világ, mely azáltal jön létre, hogy a természeti kötelékeket felülírja és szankcionálja a társadalmi kötelék. Ilyen a házasságon kívül született gyerek (Edmund, *Lear király*), a testileg abnormális (III. Richárd) kiközösítése, de idesorolható magának Lear királynak a döntése, hogy lemond arról a királyságáról, amit „felülről kapott", s ami ennélfogva „természettől adott", akár a vérrokonság. De idetartozik Cordelia ellenállása, hogy társadalmilag elfogadható módon fejezze ki a szeretetét az apja iránt, miként a testvérgyilkosságok, mint a Hamlet előzményében, amit egy újabb vérrokoni gyilkossággal, Hamlet bosszújával lehet feloldani. A háború „lázadás" a társadalom korlátozó-szabályozó működésével szemben, ugyanakkor a vérségi kapcsolatokat is erodálja. Apa a fia, fiú az apja, testvér a testvér ellen tör[13] egy olyan kaotikus állapotban,

ered, hogy ezt a premisszát nem teszik ki a racionális diskurzusnak, argumentációnak, hanem közvetlenül az erőszakos cselekvések indítékának tekintik. Eljátszva a gondolatmenet rekonstruálásával, elképzelhető, hogy a premisszából a háború elkerülhetetlenségére jutunk, miközben e következtetés érvényes, de nem megalapozott, ha a premissza hamis.

10 Ezzel ellentétes folyamat, amikor a fizikai konfliktusokat áthelyezik a szimbolikus térbe, például verbalizálják. Ez lehet a találósok létrejöttének az oka: az agonisztikus játékokat verbális, szimbolikus versenyekkel helyettesítik. Antropológiai és evolúciós értelemben elképzelhető, hogy az ember az agonisztikus cselekvésektől különféle szimbolizációs folyamatok révén jutott el a racionális argumentációhoz, amivel elméletileg a háború kiküszöbölhető. A társadalmi szerződés gondolatát ez utóbbi kvintesszenciájának tekinthetjük.

11 A háborúk tárgyalásos rendezése a legtöbb esetben nem a racionális diszkurzuson alapszik, hanem a mindenkori hatalmi struktúrán. Jó példa erre a trianoni békeszerződés, mely igen távol esik a megalapozott érveléstől.

12 Ez az oka annak, hogy ha egy háború elkezdődött, egy esetleges békeszerződés sohasem lehet igazságos mindkét fél számára, mivel az adott vita (érvelés) premisszáit a háború addigi folyamata erőszakosan megváltoztatta. A háborús ok argumentatív, nem agonisztikus lezárhatósága visszavonhatatlanul lehetetlenné vált.

13 Lásd a fentebb említett Fortuna szekere embléma leírását a *III. Richárd*ban: „Átkos, viszályos, nyugtalan napok, Belőletek hányat látott szemem! A koronáért halt meg férjem is, Föl és alá dobattak fiaim, S vesztés, nyerés nekem jaj és öröm volt: S most, hogy lecsillapult, s a belviszály Kioltva lőn, egymással küzdenek, Egymással a

melyet csak az „idegen” érkezése képes ki-, pontosabban visszazökkenteni és az újrakezdés felé elmozdítani. (Ilyen idegen Fortinbras a *Hamlet*ben, Albany hercege a *Lear király*ban vagy Macduff fia, Fleance a *Macbeth*ben, mint a trón várományosa, aki nem királyi sarj, s Macbeth elől Írországba menekült. De ilyen „idegen” Richmond hercege is a *III. Richárd*ban, aki a yorki és lancasteri házak közt dúló „rózsák háborúját” zárja le azzal, hogy elveszi a yorki hercegnőt és megalapítja a Tudor házat.)

A háború mint (újra)kezdés gondolata a filozófiában is megjelenik, mint mitikus kezdet. Az Újkor egyik nagy kérdése az volt, hogy a kezdetek kezdetén az ember jónak született-e, ahogy Jean-Jacques Rousseau gondolta, avagy ember valaha embernek farkasa volt, mely szerint a kezdet olyan shakespeare-i háborús állapot, amikor mindenki mindenki ellen tör. Hobbes *Leviatán*jában a társadalmi szerződés ennek a (kezdeti) „háborús” állapotnak a feloldása. Azzal, hogy az egyének és közösségek szabadságuk bizonyos részéről lemondanak, biztonságérzetük növekszik. De mi történik akkor, ha ezt a „szerződést” valaki vagy valakik megszegik? (Pontosan nem definiálható, hogy e szerződés mire vonatkozik, miféle lemondást követel a tagjaitól stb. Legegyszerűbben az alkotmányra gondolhatunk, de nyilván ennél többről, többféle szabályzásról lehet szó.) Vélhetően a közösség – részben vagy egészében – visszatér a háborús kezdethez, hogy kiharcoljon egy új újrakezdést.

A morális szemlélethez hasonlóan a háborús állapot mítosza is problematikussá válhat. A társadalmi szerződés alapja az ész, a ráció, amellyel az egyes egyének belátják, hogy a szabadság feladásával jól vagy jobban járnak annál, mint ha mindenki mindenki ellen van. Az észt azonban helyettesítheti a hit, mely a legtöbb esetben irracionális: egy, a létező világhoz képest transzcendens lény, egy „idegen” létezésébe és „közbenjárásába” vetett hit. Ebből a szempontból tanulságos az Újtestamentum szövege, melyben Jézus a hit megosztó erejéről és szerepéről beszél: „Aki nincs velem, ellenem van. S aki nem velem gyűjt, az tékozol.” (Máté 12, 30). A hit ereje éppúgy elvezethet a háborús állapothoz, s hasonlóképpen felülírja a vérségi köteléket, mint a fizikai „természetellenes” tulajdonságok (testi deformitás, idegen bőrszín, nyelvezet, ruha stb.) és határsértések.

Kétségtelen hogy bármely hit, így a csoportban való hit erősíti az egyén és a közösség (túlélési) erejét. A vallások úgy is tekinthetők, mint túlélési „buborékok”: minél nagyobb a buborék, annál nagyobb az esély a túlélésre. Érdemes egy pillanatra felidézni, hogy a történelmi ismereteink szerint (lásd elsősorban a Holt-tengeri tekercseket) az univerzális vallássá váló kereszténység eredetileg egy ezoterikus, tehát zárt szekta hitrendszere volt, mely egy helyen együtt élő csoportként definiálható, hasonlóképpen a törzsi faluközösséghez. A csoporthoz való tartozásnak nem volt alternatívája mindaddig, amíg a túlnépesedés nem kényszerítette a falvat a „hasadásra”. A helyet elhagyó csoport automatikusan ellenséggé vált a bináris (testvér/ellenség) ellentét alapján, az otthon maradottakkal immár nem együtt, hanem *szemben* léteztek. Következésképpen, amikor a keresztény hit univerzális igénnyel lépett fel, a másutt élőket is valamiképpen saját hitére kellett téríteni, és ezáltal domesztikálni, a „nyájba terelni”. Az, hogy ezt

győzők: fivér fivérrel, Vér vérrel, maga maga ellen. Oh! Őrült fonák harcz, hadd átkos dühöd! Hagyj halni, hogy ne lássak több halált!” És a *Lear király*ban: “a szeretet meghűl, a barátság meghasonlik, a városokban zendülés, viszály a falukon, palotákban árulás s a viszony felbomlik apa s fiú között. Ez az én gazfiam is e jóslat alá esik; itt a fiú az apa ellen van. A király kivetkezik természeti hajlamából, s az apa feltámad gyermeke ellen.” (*III. Richárd*, I. felv. 2. jel. Vörösmarty Mihály fordítása)

a térítést tűzzel-vassal művelték, jól mutatja a háború fogalmának szemléleti többértelműségét. Az akár fegyveres térítés jogosságát, mi több, „igazát" a hit ereje adta, míg a kereszténység saját belső, morális értékrendszere szerint – és általában véve is – az efféle „kereszteshábo rú" jogtalan és igazságtalan lenne.[14]

A háború fenti két szemlélete a háború természetét, bizonyos értelemben az elkerülhetetlenségét mutatja meg. Az emberi lét, a kultúra túlélése csak ismétlődő háborúkkal biztosítható a káosszal, azaz minden mással szemben, ami az adott kultúra (csoport) számára nem integrálható. A kérdés csupán az, hol húzódnak a határok az egy helyen élők kulturális identitása és az ehhez képest „idegen" között, s miként mobilizálhatók hódításokkal és behatolásokkal.[15] E kérdést tematizálja *A skorpió jegyében* (Sotto il segno dello scorpione. Paolo és Vittorio Taviani, 1969) című film, mely az életterüket egy vulkán miatt elvesztő szigetlakókról szól, akik a szárazföldön keresnének menedéket. A film modern szóhasználattal élve ökológiai értelemben veti fel az idegenhez való viszonyulás kérdését, ami azonban így is katasztrófába torkollik. Nem csak a jogos/jogtalan háború bináris oppozícióját kérdőjelezi meg, hanem a behatolás, a határátlépés lehetőségét és a keveredés természetességét is. A Taviani testvérek filmje a görög mitológia egyfajta parafrázisa, az idegen vendéglátásának és kiiktatásának ambivalenciája, mely ötvözi Odüsszeusz bolyongásának egyes epizódjait, amikor hol vendégként, hol betolakodóként fogadták. Az idegen jelenléte egyértelmű veszélyforrás a hosszabb ideje együtt élők számára, miközben ahogy Gyenge (2020: 55) fogalmaz, „a tengermelléki népek érdekes sajátossága […] a mással való bizalmatlanság és együttműködés sajátos elegye". A film egyesíti a külső és a belső ellenség fogalmát, amennyiben a menekülők a vendéglátókkal el akarják hitetni, hogy ők is veszélyben vannak, ezért meneküljenek együtt tovább a szárazföldre. A területi integritást itt felválthatná a közös hit. A vendéglátók azonban ellenállnak a „térítésnek". Úgy is fogalmazhatnánk, nem ismerik fel saját magukban az idegent, ahogy Nárcisz sem ismerte fel a tükörképben önmagát. A katasztrófa elkerülhetetlen. A menekülők (férfiak) lemészárolják a

14 Az alábbi fejtegetésben figyelmen kívül hagytam azt a nem elhanyagolható tényt, hogy a vallási háborúk célja éppúgy volt a fosztogatás (javak eltulajdonítása) és területrablás, mint a hit terjesztése.

15 Az Idegen meghatározása kétség kívül az egyik, ha nem a legnehezebb kérdés a dolgozat témájával összefüggésben. Ahány szerző, annyi megközelítés. A probléma magja az, hogy az idegen lényege szerint behatoló, a behatolása a közösséget „felforgató" esemény. Az irodalom és a vizuális művészetek legalábbis a romantika korszaka óta hemzseg az efféle eseményektől. Pier Paolo Pasolini *Teorémá*jában (1968) az idegen mint a „Látogató" érkezik egy nagypolgári családba, hogy szembesítse a családtagokat saját megszállottságaival. Tarr Béla *Werkmeister harmóniák* (2000) című filmjében a „Szörny" megjelenése forgatja fel a város életét. Tom McCarthy *A látogató* (The Visitor, 2007) című filmjében az idegenek arab és afrikai illegális bevándorlók, akiknek megjelenése tényleges etikai fordulatot hoz létre a volt közgazdász professzor személyiségében. De idegennek nevezhető az a „szörny" is, melyet a tenger sodor a partra Fellini *Az édes élet* (La dolce vita, 1960) című filmjének végén. Az idegen értelmezhető funkciója felől, ami lehet a szembesítés, a tükör felmutatása, a megváltás, az etikai hasadásesemény kiváltása vagy önmagunk belső szörnyűségeinek, szorongásainak, magányának kivetülése. A sor természetesen folytatható. De az Idegen minden esetben a határon létezik vagy onnan érkezik, ám a hatása a közösség határain belül érvényesül. Az Idegen státusa lényege szerint ambivalens: egyszerre ismeretlen, megfejthetetlen, kisajátíthatatlan, stb. és formáló, átalakító, a saját világomban ható, s ennélfogva értelmezett erő. Az Idegen dinamizálja a közösség határát, ám ezáltal meg is újítja. Egy adott közösség zártságánál fogva nem képes megújulni. Ide kívánkozik még két referencia. Az egyik a másutt már emlegetett evolúcióelméleti állítás, mely szerint a genetikai diverzifikáció nélkül bármely emberi és nem emberi közösség elsorvad. A belterjességen viszont csak kívülről lehet változtatni. A másik a marxista történeti valláskritika azon észrevétele, hogy a kereszténység létrejöttében kulcs szerepet játszó fogalom, a megváltó (redemptor) korabeli jelentése az a személy, aki kívülről érkezve visszavásárolja a földeket a faluközösség számára helyreállítva annak egzisztenciális alapját. A megváltó tehát egy e világi, s nem túlvilági utópia ágense, az Aranykor mítoszának „hírnöke". Anélkül, hogy az Idegen értelmezését rövidre zárnánk, ha elfogadjuk azt a gondolatot, hogy a háborús állapot a (közösségi) lét (majdnem) nulla foka, a fenti példák alapján adódik a következtetés, hogy az egyedüli kivezető út a másikkal mint idegennel való szembesülés, s ennek következményeképpen az egyén etikai tudatra ébredése.

közösség férfijait, hogy az asszonyokat magukkal vihessék, akik viszont inkább a halált választják, néhányat kivéve közülük, akiket sikerül „megmenteni". A háború utáni újrakezdés lehetősége felvillan, ám az erőszakos nőrablás motívuma rögtön vissza is írja azt.

Létezik azonban egy igen fontos harmadik szemlélet, mely a háború személyes megéltségét, azaz a személyességet állítja középpontba. Vegyük észre, hogy amikor a háború lehetőségét a hit körébe utaljuk, a külső territoriális határ megkülönböztető erejét (ki van velünk a határon innen, ki ellenünk a határon túl) interiorizáljuk, belső kérdéssé tesszük. Ez egyfelől hátrány, hiszen az idegennel való szembesülés, ha tetszik, a védekezés magánüggyé válik. Másfelől viszont előny, mert az idegenhez való viszonyulás *etikai* lehetőségét a szubjektum hatáskörébe utalja. Megelőlegezvén a végső következtetést, az idegenhez a közösség nem képes másképpen viszonyulni, mint ellenséghez, aki fenyegeti. Az egyén mint személy viszont végrehajthatja az etikai fordulatot, amennyiben az idegent mint másikat ismeri fel. Ha az Én „egy magával, *de különbözik a mástól*, és egyben idegen a más számára, éppen a benne lévő idegenség miatt. És *vice versa.* Az idegen bennem van, belőlem ered" (Gyenge 2020: 21), e másság felismerését nem végezhetik el a többiek helyette.[16] Az újrakezdés lehetősége a személyes tapasztalatban rejlik. Mind a külső territoriális, mind a belső pszichológiai határ értelmetlen a tőlünk különböző, a *más* feltételezése nélkül, akivel szemben saját életterünket, integritásunkat meg akarjuk védeni. E másik mint idegen, sőt ellenség saját azonosságom „kizökkentése" és annak kivetülése. A háború e kettős határ megsértése. E határsértés akkor oldható fel, ha a másikat fel-, és megismerem, s akkor válhat „szívesen látott vendéggé" (Gyenge 2020: 90), ha saját hasadásélményemként ismerem fel.[17]

1.3 A kognitív szemlélet: a trauma mint a háború egyéni tapasztalata

A háborút eddig a csoport, a közösség felől értelmeztük, viszont a háborús állapotot az egyének élik át, sőt ebből következően alakítják is. A film mediális tulajdonságai alapján különösen alkalmas e tapasztalat ábrázolására. Alapvetően kétféle tapasztalatról beszélhetünk. Az egyik a Gyermek tapasztalata arról a világról, ahol gyakorlatilag nincsenek szabályok, a túlélést egyedül az állandó alkalmazkodás teszi lehetővé.[18] Az olyan filmek, mint *A keresés* (The

16 Gondoljunk arra, hogy a morális elveket leggyakrabban univerzális állítások formájában fogalmazzuk meg. Így az egyik legfontosabb bibliai parancs: „Szeresd felebarátodat úgy, mint tenmagadat!" nem kevesebbet jelent, mint hogy *minden* embertársunk felé szeretettel kell viszonyulnunk. Könnyen belátható, hogy ebben az egyetemes formában e morális elv alkalmatlan arra, hogy egy meghatározott, pl. egyházi közösség összetartozásának alkotóeleme legyen, amennyiben ez utóbbinak a határai vallási, politikai, gazdasági vagy szociális értelemben meghatározottak, hiszen mindig lesznek olyanok, akik a határon kívül állnak, másképpen mondva, „szomszédok", s akiknek a szeretetét az univerzális parancs előírná. (A 'felebarát' kifejezés magyarítás, több európai nyelv a 'szomszéd', 'felebarát' vagy ehhez hasonló kifejezéseket használja.) Ám azzal, hogy azokat is szeretjük, akik nem tartoznak közénk, a közösséget definiáló határ fogalmát számoljuk fel. Az idegenhez való közeledés egyszersmind a közösséghez való tartozás érzését számolja fel. Az olyan morális parancs, mely ezt előírná, hasonlatos lenne a beszédaktuselméletből ismert paradoxális parancshoz, hogy „Ne fogadj szót egyetlen parancsomnak sem!". Ezért is mondhatjuk azt, hogy az idegenhez aló viszony kérdése csak az etikán belül értelmezhető, s mint ilyen az individuum felelősségéhez tartozik.

17 Természetesen e gondolatmenetet itt nem tudom kifejteni. A hasadásélmény fogalmához lásd Tengelyi (1998a), aki a vágy által előidézett hasadásélményt összekapcsolja Emmanuel Lévinas etikai felfogásával. Lévinas a szubjektum etikai tudatra ébredését a másikkal mint radikálisan mással (tehát ismeretlennel) való találkozásból eredezteti, mely a szubjektumot kizökkenti „azonosságából".

18 Az alábbiakban a 'Gyermek' és 'Felnőtt' kifejezéseket pszichoanalitikus felhangok nélkül használom. Leegyszerűsítve két fejlődéslélektani korra utalok, a gyermekkori „plaszticitásra", amikor nem a helyes és helytelen bináris

Search. Michel Hazavinicius, 2014 – csecsen háború), *Németország nulla év* (Germania anno zero. Roberto Rossellini, 1945)*, Valahol Európában* (Radványi Géza, 1947)*, Jöjj és lásd* (Igyi i szomtri. Elem Klimov, 1984), *Csíkos pizsamás fiú* (Boy in Striped Pijamas, Mark Herman, 2008 – II. világháború), *Szarajevo gyermekei* (Djeca. Aida Begic, 2012)*, Senkifia* (Nicije dete. Vuk Rsumovic, 2014 – balkáni háború), *Túlparton* (Gagma napiri. George Ovashvili, 2009 – grúz-abház háború), *A teknősbékák tudnak repülni* (Lakposhtha parvaz mikonand. Bahman Ghobadi, 2004 – közel-keleti háború), de az olyan allegorizáló filmek is, mint A l*egyek ura* (The Lord of the Flies. Peter Brook, 1963) azt jelzik, hogy a gyermekek (gyermeki közösségek) önmagukban, a Felnőtt segítsége nélkül nem tudnak kilépni a kaotikus állapotból. Kialakult személyiség híján öntudatlanul a háború „játékszerévé" válnak, mint az „árja" kisfiú, Bruno *A csíkos pizsamás fiú* című filmben, aki kis zsidó barátjával, Schmuellel kéz a kézben megy a gázkamrába, ahonnan még a táborparancsnok apja sem tudja kimenteni. Két fontos szempont kívánkozik ide. Egyrészt az, hogy Bruno halála *deux ex machina*ként következik be. Ha a történelmi hitelességet vesszük alapul, a táborparancsnok még időben odaért volna a gázkamrához, mivel a Zyklon gáz kb. 10-20 perc után fejti ki hatását, de mivel a film a gyermeki világ zártságára helyezi a hangsúlyt, a felnőttek kívül rekednek.

A másik szempont még fontosabb. Bruno felismeri Schmuelben a másikat, s ezzel látszólag megteremti az újrakezdés lehetőségét. De e felismerés nem a radikális másik felismerése, hanem a másiknak mint sajátnak, mint *önmagához hasonlónak* az elfogadása. E különbség alapvető lesz az etikai megközelítésben. Eszerint a háború utáni újrakezdés feltétele az Én megnyílása a Másik felé. De előfordul, hogy maguk a gyerekek is hozzájárulnak a „háborúhoz" saját köreiken belül, gondoljunk csak a *Valahol Európában* már-már központozással felérő jelmondatával: „Akasszuk fel!". Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a Gyermek kognitív tapasztalata morálisan zárt, ahogy egy-egy faj vagy emberi kultúra élőhelye zárt (volt). E zártság előfeltétele az adaptív viselkedésnek, ami viszont a háborús állapotot gyakorlatilag konzerválja. A Gyermek nem megváltoztatni akarja, hanem alkalmazkodik hozzá. Az adaptív magatartás természetesen nem a Gyermek kiváltsága. A felnőtt társadalom hasonlóképpen, ha nem is oly hatékonyan képes hozzászokni az állandó háborús veszélyhelyzethez. Egyik sokat idézett példa Szarajevó szerb megszállása, amikor a város főterén a lakosok fedezéktől fedezékig futnak, nehogy az az orvlövészek céltábláivá váljanak.[19]

A gyermeki nézőpont zártságát, az egyéni megéltség „autonómiáját" paradox módon egy olyan film jeleníti meg szinte laboratóriumi tisztasággal, melynek főszereplője egy 19 éves fiatal felnőtt. A *Százados* (Der Hauptmann. Robert Schwentke, 2017) című film megtörtént események alapján készült. A II. világháború végén kétségbeesetten menekülő német közkatona, Willi Harold a fatális véletlennek köszönhetően a Luftwaffe századosi egyenruhájába öltözik be. S a ruha ez

oppozíciója határozza meg a környezethez való viszonyulást, hanem az alkalmazkodó képesség a maga etikai „naivitásában". Ezzel szemben a felnőtt Hegellel szólva képessé lesz a másik vágyára irányuló vágyra, mely felszámolja az Idegen és a Saját különbségét. De ami még fontosabb, képes a másik vágyára nem vágykeltő vággyal válaszolni, vagyis Waldenfels-szel mondva képes a reszponzivitásra, az etikai fordulatra. (Vö. Tengelyi 1998)

19 Minden bizonnyal a szarajevói állapotokról készült dokumentumfilmek ihlették az 1956-os eseményeknek Nádas Péter *Párhuzamos történetek* első kötetében található leírásait. Az ember, mint bármely élőlény, egy idő után képes alkalmazkodni akár a legveszélyesebb körülményekhez ahelyett, hogy azok megváltoztatásán gondolkodna. Az etikai tudatra ébredés ellentétes az adaptivitással, mivel a beletörődéssel szemben a helyzet megváltoztatására, a kreativitásra sarkall.

esetben valóban teszi az embert, gyökeresen megváltoztatja személyiségét. Mindazonáltal nem véletlen, hogy nem a háborúnak lassan véget érő állapota vagy a győzelembe vetett végső hit határozza meg a „százados" cselekvéseit. De nem is a gonosz „eredete", a közkatonában feltörő embertelenség, immoralitás. A százados folyamatosan „helyzetben van", folyamatosan adaptálódik a körülötte lévőkhöz, akiket időnként irányít, időnként őt irányítják. Így például elfogadja saját embereinek a kegyetlenkedéseit. Az adaptáció a meglévő helyzet elfogadása, független attól, hogy kaotikus vagy entropikus, azaz pusztuláshoz vezet. A „százados" belevonódik a szerepébe, úgy viselkedik, mint egy valódi német tiszt. A volt közkatona, aki egyedül, számkivetve menekült a háború elől, immár a német tisztek közösségéhez tartozik. Nem véletlen, hogy az első elfogása után a német katonai törvényszék végül is büntetés nélkül elengedi, hiszen amit tett, összhangban volt a munkatáborban érvényes szabályokkal. Az adaptáció tehát konzerválja a háborút, s nem jelent kiutat az egyén számára. Ebben az értelemben hasonló az 3. jegyzetben említett pozitív élményhez: nem a háború meghaladására, hanem az elfogadására sarkall. Ugyanakkor különbözik tőle, amennyiben az egyén nem az (anyagi vagy morális) haszonszerzés tudatával cselekszik, hanem „spontán" módon a körülmények által kínált cselekvési térben mozog. Az adaptáció önmagában nem traumatikus, de a filmben az „átváltozást" megelőzi egy rövid menekülési rész, melyben a közkatona főszereplő halálközeli, mélyen traumatikus élményeket él át. Századossá válása úgy is tekinthető, mint a trauma feldolgozása. A filmben térben és időben egymás mellé kerül a háborús Káosz traumája és a poszttraumatikus Rend látszata. Nem véletlenül hangzik el oly sokszor a „százados" tevékenységével kapcsolatban a rendteremtés jelszava.

Valahol Európában (Radványi Géza, 1947)

Ezzel szemben, s a dolgozat második részében ezt igyekszem illusztrálni, a Felnőtt tapasztalata az, hogy a háborús állapotból van kivezető út, ha a lélek megnyílik a Másik felé, ha befogadja az Idegent. Ehhez azonban túl kell élnie a traumát, melyet a háború okoz, függetlenül attól, hogy áldozat vagy elkövető az illető. A háborús traumák és azok feldolgozása külön fejezetet igényelne. Ami számomra lényeges itt, az az, hogy a traumát nem a bosszú oldja fel, hanem a Másikhoz való odafordulás. Csak utalni tudok néhány markáns filmes kísérletre, mint a *Libanoni keringő* (Waltz with Bashir. Ari Folman, 2008), *A férfiak nem sírnak* (Muškarci ne plaču. Alan Drijevič, 2017), *Szarvasvadász* (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978), *A háború démonai* (The Railway Man. Jonathan Teplicki, 2013), *Grbavica* (Grbavica. Jasmila Žbanić, 2006), *As If I Am Not There* [Mintha ott sem lennék] (Juanita Wilson, 2010), melyek az Idegen el- és felismerését tematizálják. A „megoldások" sokfélék, úgy mint az emlékezés, az önvizsgálat, a csoportterápia, a traumatizálóval való találkozás, de a folyamat minden esetben a Másikkal mint külső vagy (különösképpen az etnikai konfliktusok esetében) belső idegennel történő szembesüléssel végződik. Ennek markáns példái az *Utolsó tánc* (Last Dance. David Pullbrook, 2012) és a *Mandarinok* (Mandarinid. Zaza Urushadze, 2013) című filmek.

Az *Utolsó tánc* témája az izraeli-palesztin konfliktus. Egy öngyilkos akcióra készülő fiatal palesztin férfi bemenekül egy idős izraeli asszony házába, és fogva tartja. Ennek során sajátos közeledés indul meg a két ember között, melynek végén egy közös táncban „forrnak össze". A két ellenség Jézus tanításának szellemében „felebaráttá" válik. A másik film az abház-grúz háború idején játszódik, különös módon két odatelepült észt férfi házában, akik befogadnak egy-egy sebesültet mindkét oldalról. A film végén egy szimbolikus jelenetben az életben maradt észt a halott fiának a sírja mellé temeti a grúz katonát. Az utolsó jelenetben az életben maradt muszlim vallású csecsen, aki az abházok mellett harcolt, megkérdezi az észt férfit, hogy ha ő halt volna meg, őt is a fia mellé temette volna. A válasz egy kissé ironikus, de természetes igen. A konfliktust mindkét esetben az első látásra idegen másiknak a sajátomként való felismerése oldja fel. A palesztin terrorista *olyan, mintha* a fiam lenne, a csecsen *olyan, mintha* a rokonom lenne.

Itt nincs lehetőségem részletesebben kifejteni a háború kognitív szemléletének etikai következményeit. Így azt az egyébként lényeges különbséget sem, mely a másiknak sajátomként és radikális másikként való felismerése között tátong. A másikat sajátomként felismerni annyi, mint eltörölni a különbséget közte és köztem, azaz egyazon közösségbe tartozni. Az individuális szembenállás, ahogy e filmekben megjelenik, a közösség szintjén oldódik fel. Kissé leegyszerűsítve ezt a gesztust nevezhetjük morálisnak. Ellenben ha az Idegent mint radikális másikat ismerem fel, saját identitásomat is megkérdőjelezem anélkül, hogy feltételeznék egy olyan közösséget, melybe mindketten *ugyanazon* az alapon tartozunk. A háború ontológiája szempontjából lényeges ez a különbség. A másiknak sajátomként való felismerése kivezethet az aktuális háborús állapotból, de nem számolja fel a háború valódi okát, a határok szuverenitását. Ezen azt értem, hogy a határ nem más, mint a testvér/ellenség oppozíciójának szavatolása. Ha viszont a másikat radikális idegenként ismerem fel, átlépem e határt anélkül, hogy a másikat feloldanám önmagamban, saját fogalmaimra vezetném vissza. Azt gondolom, hogy a közösségiséget garantáló morállal szemben az egyént megszólító etika a kognitív szemlélet nélkül hatástalan lenne. Elsősorban azért, mert csak az egyén képes – a fenomenológia, elsősorban Lévinas nyelvezetével élve – etikai tudatra ébredni akkor és (valószínűleg) csak akkor, ha az énen belül bizonyos szembesülési folyamatok végbemennek. Ezeket nevezhetjük

Lacan nyomán hasadásélményeknek.[20] Természetesen az ún. „etikai fordulat" jelentése és jelentősége túlmutat a kognitív szemléleten, meghaladja annak kereteit.

Mielőtt továbblépnénk a háború ontológiai és etikai meghatározása felé, a határátlépéssel kapcsolatban egy előzetes és sajátos példával élnék. Az egyik ikonikus, holokausztról szóló filmben - az *Égő város*ban (Ulica graniczna. Alexander Ford, 1948) - felbukkan egy SS tiszt egy nagy fekete kutyával, akit arra idomított, hogy a zsidónak nevezett emberekre, gyerekre, felnőttre ráugorjon. A kutyák jelenléte a munkatáborok környékén a filmekben megszokott, de a gettón kívüli zsidók és „árja" lengyelek lakta bérházban gyökeresen átértelmeződik. A fekete kutya mint az alvilág őrzője a náci hadsereg teljes jogú tagja, az „árja" gondolkodás megszemélyesítője. A történet egy pontján azonban, amikor a csatornában menekülő zsidó gyerek után küldik, a kutyát véletlenül az egyik német katona meglövi. Az egyik gyerek, Klára ahelyett, hogy tovább menekülne, bekötözi a kutya sebét, szimbolikusan megmenti az életét. Klára cselekedete a később tárgyalt szamaritánus parabolát idézi. A szamaritánusét, aki nem megy el a bajba jutott mellett, aki ráadásul az ellensége, hanem megsegíti. Később, amikor Klára elrejtőzik a padláson, Rolf, a kutya vele van, s amikor a régi gazdája elfogja a lányt, a kutya ellene fordul. Sőt, a film zárójelenetében a csatornában Rolf menti meg Klárát azzal, hogy a társait hozzá vezeti. Rolf, a kutya Klárában „felismeri" a zsidó másikat, ami a háború utáni újrakezdés lehetősége. Természetesen a filmben az állat „etikai" gesztusa szimbolikus, az ember etikai cselekvését „helyettesíti". Ezt erősíti a film eredeti címe, „határutca", az utca, mely a gettó és az „árja" városrész között húzódik.

2. A háború ontológiája és etikai „feloldása"

Tegyük fel még egyszer a kérdést: Mi a háború? Ha a három bemutatott szemléletet valamiképpen összevonva kívánjuk kezelni, úgy fogalmazhatunk, hogy a háború a társadalmi, s ennek mentén részben a természeti rend lebomlása, egy lépés az ún. *entropikus lejtőn*.[21] A kérdés az, hogy megfordítható-e a folyamat, s visszaléphetünk-e a Rend felé. Akár párhuzamot is vonhatunk jelenünk klímaválságával, melyet sokan sokáig úgy értelmeztek, hogy az ingadozás normális, azaz ciklikus, és semmi nem utal a visszafordíthatatlan entrópiára. Azt gondolom, ez a „pozitív" gondolkodás teremti meg az Új Kezdet Mítoszát, szemben a nem kevésbé népszerű disztopikus ábrázolásokkal, melyek az emberiség teljes vagy majdnem teljes megsemmisülését vizionálják. A háborúval kapcsolatos disztopikus szemlélet is megteremti saját mítoszát, melyben az Ördög vagy a Sátán lép fel teremtő erővel. Ő hozza létre az embert, s ő pusztítja el. Saját magát csak saját maga tudja elpusztítani.[22] *Az ellenség* (Nepriatelj. Dejan Zecevic, 2011) című filmben a Sátán egy kétes hírű alak képében jelenik meg, akinek környezetében a háborúzó felek a saját embereiket kezdik gyilkolni. A „baráti" tűzben majdnem mindenki elpusztul. *Az ellenség* a fentebb bemutatott shakespeare-i káosz legtisztább filmi ábrázolása. A film végén ugyan sikerül

20 Ennek a "kettős" hasadáseseménynek részletes leírását találjuk meg Tengelyi László írásaiban a vágy megjelenéséről a filozófiában Spinozától Lacanon át Lévinasig. Lásd Tengelyi (1998b) (Vö. 16. lj.-tel)

21 Az entrópia fogalmát a fizikából, pontosabban a termodinamikából vesszük, ahol az energiával ellentétes mennyiség, mely egy rendszer rendezetlenségének a mértékegysége. Jelenti továbbá a fizikai folyamatok visszafordíthatatlanságát. Mivel jelen esetben a háború allegorikus, mitikus felfogásáról van szó, a rend visszaállítása, az újrakezdés sem szó szerinti, hanem metaforikus értelemben értendő. Nem maga az entrópia metaforizált, hanem az a társadalmi igény, hogy a Rend restaurálható.

22 Vö. a 7. lj.-ben említett a kettős vagy iker teremtésmítosszal.

a szellemet visszazárni a palackba, a démont elfalazzák, de az utolsó párbeszéd sokatmondó: „Tényleg azt hiszed, ezzel mindent megoldasz? – kérdezi a „démon" a katonaparancsnoktól, aki csapatának egyetlen túlélője. Az utolsó beállításban a hadnagyot látjuk, ahogy fegyverével őrzi a démon cellájának „bejáratát". A sátáni teremtés mítosza valójában nem engedi meg az újrakezdést, csupán az állapot fenntartását.

Az újrakezdés azonban nem lehet visszatérés a háború előtti állapothoz több okból sem. Legfőképpen a traumatikus emlék miatt. A trauma áthúzásához fel kell számolni azt a megosztottságot, mely barát és ellenség, testvér és idegen között húzódik. A teljes felszámolás lehetetlen, hiszen az a tökéletes Rendet, más szóval az utópiát jelentené szemben a totális megsemmisüléssel, a disztópiával. Éppen ezért van szükség egy mítoszra, az Új Kezdet mítoszára, mely kiutat mutat a fenti dilemmából. E mítosz archetípusa az újtestamentumi példabeszéd (parabola) az irgalmas szamaritánusról, melyet Jézus egy törvénytudó ama kérdésére mond el válaszul, hogy *Ki az én felebarátom?* Jézus válasza egyszerű: az ellenséged. Természetesen ez az értelmezés sematikusnak, leegyszerűsítőnek látszik, azonban a fogalmak bármilyen „pontosítása" csak kívülről, a külső kontextusból lehetséges. Itt nem lehet célom ennek részletes feltárása, de egy dologra felhívnám a figyelmet. A barát és ellenség a parabolában egyaránt vonatkoztatható a bajba jutottra és a szamaritánusra, aki a pappal és a lévitával szemben, miután észreveszi, megsegíti őt. Mindketten idegenek (ti. a zsidók és a szamaritánusok ellenségek a történet idején) a másik számára, míg a pap a hitbéli, a lévita törzsi társa a bajba jutottnak, tehát a szó szoros értelmében felebarátja. Habár e kétértelműséget feloldaná, ha feltételezzük a felebarát és az idegen – paradoxális – azonosságát, a történet vége némiképpen árnyalja ezt az azonosságot. A szamaritánus ugyanis nem marad a bajba jutottal, hanem rábízza a fogadósra az ápolását némi pénz ellenében. Kérdés, hogy távozásával nem íródik-e vissza az eredeti megosztottság (ellenségeskedés) a szamaritánusok és a léviták között.

Persze az idegen érkezhet „belülről" is, ha az idegensége a közösségen belül ismerszik meg. A belső ellenség fogalma első látásra paradoxális, hiszen a határon belül definíció szerint mindenki felebarát. Következésképpen a belső idegen olyasvalaki lehet, aki nincs velünk, akinek más a hite, máshová tartozik. De nem csak ez a baj. Az, aki „belülről" más, „az elismerésért küzd" (Gyenge (2020: 62). Ő a „hitetlen" vagy *más* hitű, akit olyan címkékkel illetnek a többiek, mint pogány, barbár vagy gyaur.

A hit általában véve megosztó jellegű akár egy adott közösségen belül is. Ennek az archetípusa is az Újtestamentumban található, ahol Jézus így fogalmaz: „Azért jöttem, hogy szembeállítsam az embert apjával, a lányt anyjával és a menyet anyósával: saját háza népe lesz az ember ellensége." (Máté evangéliuma 10, 35) A hitbeli testvériség felülírja a vérségi kapcsolatokat, pontosan úgy, ahogy erre Shakespeare drámáival kapcsolatban korábban utaltam. Ahogy a szamaritánus parabolában az „ellenségünk" is a felebarátunk, itt a vérségi felebarátunk idegenedik el tőlünk, hiszen Jézus azt kívánja, tagadjuk meg a családunkat. Gyorsan hozzáteszem, hogy nyilván szimbolikus vagy inkább allegorikus szintről van itt szó, amennyiben a hitbeli kapcsolat *magasabb rendű* minden más emberi kapcsolatnál. Gondoljunk csak arra, hogy más vallások e jézusi „intelmet" szó szerint veszik, s minden nem hívővel szemben háborút indítanak. Példának okáért ilyen a dzsihád, a muszlimok szent háborúja. De nem állt messze ettől a kereszténység sem a keresztes háborúk és a bennszülöttek tűzzel-vassal térítése idején.

Az Újrakezdés mítosza a megújuláshoz az idegen másikhoz gyökeresen másféle viszonyt tételez, amely véget vethet a megosztottságnak, ami a háború kirobbanásának forrása. Láttuk, hogy ha az idegent sajátként ismerjük fel, feltételezzük, hogy egyazon közösséghez tartozunk. Ellenkező esetben az idegent úgy ismernénk fel sajátként, hogy nem tartozik közénk. Ez az igény kognitív disszonanciát teremt, hiszen azt követeli, hogy egyszerre azonosuljunk a másikkal mint más hitűvel *és* ragaszkodjunk a saját hitünkhöz. Éppen ezért érdekes az a kérdés, hogy az egyén miképpen éli meg az idegenhez viszonyulást háború idején.

Vajon az egyéni tapasztalatban feloldható-e a disszonancia? Vajon az egyén képes-e megtenni a döntő lépést, s befogadni az idegent? A tragikus és traumatikus tapasztalat ezt ritkán teszi lehetővé. A háborús hősök vagy elbuknak, elpusztulnak, vagy örökre a háború „kaotikus" állapotában maradnak (*Szarvasvadász* [The Deer Hunter. Michael Cimino*,* 1978], *Bombák földjén*, [The Hurt Locker. Kathryn Bigelow, 2018]). Azokban a hollywoodi és más kultikus filmekben, ahol egy-egy háborús hős túléli a földi poklot, s nem esik szó traumákról, sem háború utáni konfliktusokról, a hangsúly a háború morális megítélésére helyeződik. Ez a szemlélet, láttuk, a háborút a győztes/vesztes és igazságos/igazságtalan skála mentén értelmezi. Ha történelmileg magyarázható is e bináris oppozíció, a háború globális és ontológiai szemlélete felszámolja ezeket az oppozíciókat, amikor az újrakezdés lehetőségét az Idegenhez való viszonyba helyezi. Ha az idegen fogalmát az egyéni tapasztalatra kívánjuk vonatkoztatni, a délszláv háborúról készített filmek különös tanulsággal szolgálnak. Vélhetően azért, mert a háború együtt, egy helyen élő népek között robbant ki, szemben a világháborúk, napóleoni háborúk, vietnámi és közel-keleti háborúk (leszámítva az izraeli-palesztin konfliktust) hatalmas távolságokon átívelő jellegével. Az évszázadok óta együtt élő népek konfliktusa nem abból származik, hogy idegenek, barbárok hatolnak be az „intim" közösségi szférákba, hanem hogy a megszokott, velük együtt élő partnereiket idegenként ismerik fel. Amíg egy betolakodóról minimális információval rendelkezünk, az együtt élő „idegennel" kapcsolatban (az eltelt idő függvényében) számtalan előítélet működik bennünk. A délszláv háborúban a népek egymásnak okozott traumáit olyan egyének tudják feloldani, akik képesek nem pusztán felismerni a másikban rejlő Idegent, hanem elfogadni másságát. A kognitív disszonanciából ugyanis csak az vezet ki, ha feloldjuk a felebarátom az ellenségem (háborús ok), s az ellenségem a felebarátom logikai azonosságát. Ez az azonosság a szavak eredeti jelentésében nyilvánvalóan nem állja meg a helyét. *A másik idegenségének elfogadása etikai és nem morális kérdés.* Nem arról van szó, mi (volt) a háborús ok, ahogy ez a történelmi szemléletben felmerül, hanem az, hogy hol húzódik az együtt élő közösség határa. Ez lehet külső, fizikai vagy belső, virtuális határ. Azt, hogy a háború valóban a határok kijelölésének kérdése, a dolgozat második részében igyekszem bizonyítani.

3. A háború filmi ábrázolása és az újrakezdés metaforái

A fenti szemléleti felosztás mentén a háborúval foglalkozó filmek három nagyobb csoportba oszthatók.

3.1 A háború történelmi, morális szemlélete

Az első csoportba azok tartoznak, amelyek politikai céllal és/vagy moralizáló szándékkal készültek. De ide sorolhatók azok is, amelyek többé-kevésbé objektív módon, történelmi hitelességgel mutatják be a helyszíni történéseket. A politikai-manipulatív, a moralizáló és a

történelmi ábrázolás számára a háború *ténykérdés*, melyhez ideológiák, értékek, ítéletek és előítéletek kapcsolódnak. Azzal az igénnyel lépnek fel, hogy megmutassák, hogyan volt, hogyan és miért történhetett stb. Éppen ezért alcsoportként kezelhetők azok a filmek, melyek a háború szatirikus ábrázolásai, akár valós, akár fikcionalizált téridőben.

A háború morális szemlélete mindig történelmi kontextusban jelenik meg, mivel a győztes/vesztes felosztást a mindenkori hatalmi viszonyok legitimálják. A győzelmi, hősies ábrázolást, melyet itt nem részleteznék, elsősorban a film elkészültének idejében regnáló politikai és társadalmi hatalom legitimációs szándéka motiválja. A győzelem morális ereje mellett az „áldozatok" traumatikus élménye is legitimáló lehet, amennyiben morális (és törvényes) elégtételt kínál bármelyik oldalon az áldozatok számára. Ez utóbbit látjuk a vietnámi háború és a világháborúk „őrületét" bemutató filmekben, mint *A dicsőség ösvé*nyei (Paths of Glory. Stanley Kubrick, 1957), *A szakasz* (Platoon. Oliver Stone, 1986) vagy *A háború áldozatai* (Casualties of War. Brian de Palma, 1992) vagy *Az őrület határán* (The Thin Red Line. Terence Mallick, 1992). E legitimációs szándékkal szemben a háború mint totális káosz jelenik meg az olyan szatirikus és abszurd ábrázolásokban, mint *Jó reggelt, Vietnám* (Good Morning, Vietnám. Barry Levinson, 1967), *M.A.S.H* (M.A.S.H. Robert Altman, 1970), *A 22-es csapdája* (Catch-22. Mike Nichols, 1972 vagy a *Senkiföldje* (No Man's Land. Denis Tanovic, 2002). E filmek nem morális problémát látnak a háborúban, hanem a moralitás felszámolódását. A totális káosz állapotában semmiféle szabály- és értékrendszer nem működik. A szatirikus és disztopikus ábrázolások egyaránt egy „mítosztalanított" háborút vetítenek elénk, amelyre semmilyen bináris ellentétpár sem vonatkoztatható, így a barát/ellenség, győztes/vesztes, igazságos/igazságtalan, bűnös/ártatlan, elkövető/áldozat sem.

A szatirikus szemlélet nem csak a háborús környezetre irányulhat, hanem e környezet szereplőire is. A káosz abszurditására „válaszképpen" az egyén egyszerűen nem vesz tudomást a körülötte zajló eseményekről. Viselkedése nem azért nevetséges vagy abszurd, mert a világ abszurd, az egyén nem neveti ki a világot, mint a *M.A.S.H* vagy a *22-es csapdája* szereplői, hanem saját magán és a társain nevet, mintha a világ nem is létezne. Úgy vélem, a háború szatirikus szemlélete beleilleszthető az itt vázolt gondolatmenetbe, amennyiben a lét és/vagy a világ abszurditására irányul. A háborús állapot a létezés nulla foka, de legalábbis ahhoz közelít, ahol a morál halott, hiszen nincs egy azt szavatoló közösségi vagy társadalmi közeg. Habár a szatirikus szemlélet „összekovácsolhat" egy ad hoc közösséget, ahogy ez számos fent említett filmben látható, e „közösségek" nem a halált nevetik ki, hanem az Embert, az emberi világot.[23] A nevetésük individuális szemben a karneválok a közösséget megőrző-megváltó nevetésével. Amiben a háború szatirikus ábrázolása eltér az itt tárgyalt szemléletektől, az nem más, mint az etikai fordulat vagy tudatra ébredés és az idegenhez való viszony hiánya. A lét morajló abszurditása mintegy fogva tratja az individuumot, nem engedi, hogy a szubjektiváció útjára lépjen.[24]

---

23 A halál kinevetése, a "fekete" humor a karnevalisztikus szemléletben gyökerezik, melyet oly részletesen elemzett M. M. Bahtyin, mint a groteszk középkori formáját. De nem áll messze az antik dionüszoszi rítusok vagy a népi farsangi rituálék felfordított világképétől, ahol az Ember a istenek fölébe kerekedik, „felértékelődik", azáltal, hogy az utóbbiakat kineveti. Ennek eszköze a maszk, a „persona", mely arra utal, hogy a világ felfordult állapota csupán átmeneti. S bár a karnevál idején a legtöbb határ áthághatóvá válik beleértve akár az emberölést is, e „kaotikus" állapot éppen a Rend létét (helyreállítását) támasztja alá. Más szóval a karnevál az erkölcsi világrend és a társadalmi lét szerves része.

24 Itt arra gondolok, amit szintén nem tudok kifejteni, hogy a francia fenomenológiában (elsősorban Blanchot és Lévinas írásaiban) előforduló fogalmak, mint álmatlanság, unalom, fáradság vagy morajlás, melyek az etikai tudatot megelőző neutrális („anonim") létállapotra utalnak, de egyúttal annak feltételei, analógiába hozható a háború abszurditásával.

A lengyel filmrendező, Wojcziek Munk két epizódban mutatja be az emberi kisszerűséget az *Eroica* (Eroica. 1958) című művében. Már a cím iróniája is jelzi, hogy „hősietleníti" a szereplőit, akik az alkoholizmussal, hazugságokkal, poénkodásokkal próbálják elfelejteni azt, ami körülveszi őket. Az irónia erejét a háborús helyzet tényszerűsége adja, amivel szemben a „komédiázás" önmagában tehetetlen. A magyar *A tizedes meg a többiek* (Keleti Márton, 1963) sikerének forrása a szereplő viselkedésének sokfélesége: időnkénti fekete humora, esetlensége, emberiessége. A film vegyíti a túlélési ösztönt, a nagyzoló hősiességet és a kívülálló „felsőbbrendűségét" a kisember beletörődő tudatlanságával. Mindez azonban nem változtat a háború jelenvalóságán.

Szentlőrinc éjszakája (La notte di san Lorenzo. Paolo és Vitorio Taviani, 1982)

Sajátos módon fejezi ezt ki a Taviani testvérek *Szentlőrinc éjszakája* (La notte di san Lorenzo. Paolo és Vitorio Taviani, 1982) című filmje, ahol a partizánok és a fasiszták csatája a sárga gabonaföldön zajlik. A látótávolság minimális, hogy ki kivel találkozik a véletlen műve, s amikor a nagy káoszban egy fasiszta és egy nagymama egymás mellett kap találatot, a társaik úgy veszik körbe őket, mintha nem tudnák egymásról, hogy ellenségek. Az egyik partizán még vizet is kér a fasisztáktól, akik nyújtják a kulacsot, amikor felismerik egymást. A *III. Richard*ból jól ismert „országomat egy lóért" helyzet totális paródiája, ahol a logika összeomlik, az ellenség barát, a barát ellenség, vagyis bármi lehetséges. Még az is, hogy egy pillanatra feltörjön a moralitás az amoralitásban.

3.2 A háború mitikus szemlélete

A második csoportba tartoznak azok a filmek, melyek burkoltan vagy nyíltan mitologizálják a háborút, utópisztikusan vagy disztopikusan képzelik el a háború utáni időszakot. A mítosz kezdőpontja lehet a háború kirobbanásának oka, a *casus belli*, mint a trójai háború esetében, utalhat a háború utáni jövőre, mely lehet lineáris vagy ciklikus. Bár nyilvánvaló, hogy a mitikus magyarázat is ideológiai, külön kezelném az előző csoporttól, mivel független a politikai, a morális és az objektív feltételektől. A mítosz ugyanis megkérdőjelezhetetlen, legalábbis az adott közösségen belül.

A háború ciklikus szemlélete elsősorban a drámai adaptációkban jelenik meg. Néhány példa, mely az eredeti drámai szövegen is túlmutat. Roman Polanski *Macbeth*-jében (The Tragedy of Macbeth. 1971) a megölt király (Duncan) idősebbik fia (Malcolm) örökli a koronát. A film azonban azzal végződik, hogy a fiatalabb fiú, (Donalbain) a sánta testvér meglátogatja a banyákat, akik Macbeth-nek királyi címet jósoltak. Fortuna szekere nem áll meg, egy újabb gyilkosságot és a háborús állapot eljövetelét jelzi. Joel Coen a legújabb filmjében, a *Macbeth tragédiájá*ban (The Tragedy of Macbeth. 2021) viszont azt sejteti, hogy Macbeth régi társának, Macduffnak a fia, Fleance fog trónra kerülni. Mivel nem királyi vérből való, erős a gyanú, hogy nem természetes úton kerül majd a trónra. Fleance-ért a film végén egy rejtélyes lovag érkezik a varázsló kinézetű öregemberhez, hiszen a banyák jövendölése szerint egyszer király lesz. Az erőszakos trónra lépést allegorizálja az utolsó képsor, melyben a hirtelen felröppenő varjakat látjuk, akik a halál hírnökei.

3.3 A háború individuális – etikai – tapasztalata

A harmadik csoportba olyan filmeket sorolok, melyek a háborúnak az egyén által személyesen megélt tapasztalatát állítják középpontba. Külön alcsoportot alkotnak azok a filmek, melyek a háború utóhatásait, az ezzel kapcsolatos traumákat tárják fel.

A háború utáni újrakezdésnek mint az (újra)megtalált idegenhez való viszonynak az ábrázolásai különös helyet foglalnak el a háború filmi ábrázolásaiban. Szemben a háború mint újrakezdés mítoszával, mely az adott közösség számára jelenti a túlélést, az utópiát, függetlenül attól, hogy az egyének mit éltek át, az idegennel való találkozás egyéni tapasztalata közvetlenül a háborús trauma feldolgozására irányul. Ehhez természetesen meg kell teremteni a kommunikáció lehetőségét az idegennel vagy az elidegenedettel, hiszen enélkül az idegen megismerhetetlen marad. A háború kaotikus állapotában azonban a nyelv dadog, ráadásul a nyelv által közvetíthető ismeret annak absztrakt mivolta miatt használhatatlan, nem vagy nehezen kontextualizálható. Ami viszont adott, az a metakommunikáció és a kód nélküli kommunikáció A *Zvizdan* [Délidő] (Zvizdan. Dalibor Matanic, 2015) című film a férfi-nő kapcsolatot kontextualizálja a délszláv háború kitörésekor, az újjáépítéskor és a 10 évvel későbbi békeidőben. A három részre tagolódó filmben három különböző párt látunk, akik ugyanannak a kapcsolatnak a történeti változatai. A film a horvát fiú, Iván és a szerb lány, Jelena idilli, természeti képével indít. Ebbe az idillbe tör be a háború, s idegeníti el a szerelmeseket egymástól. A háború kaotikusságát, embertelenségét a film a zene, a ritmus révén fejezi ki. Először úgy, hogy a hirtelen összetákolt horvát/szerb határnál, amikor Jelena katona bátyja megtiltja, hogy találkozzon a húgával, Iván, aki trombitás, először egy klasszikus zenei frázist játszik a trombitáján, majd jazzes ritmusra vált, végül egy

„free jazzes" diszharmonikus futamot fúj, mielőtt lelövik a szerbek. Ez az „önkifejezés" akkor válik valódi kommunikációvá, amikor a második történetben újra találkozik a két ember. Természetesen ismeretlenek egymásnak, csak a néző értheti a kontinuitást. Iványt Jelena anyja alkalmazza, hogy rendbe hozza a háborúban megrongálódott házat. Jelena látható ellenszenvvel viseltetik a férfi iránt. A testvére meghalt a háborúban. Számára Iván az abszolút idegen. Miközben a lány gyűlölködve beszél a férfival s a férfiról, Iván „önkéntelenül" megszólítja a lányt azzal, ahogy dolgozik. A gyalulás, csiszolás, kopácsolás hangjaira Jelena először a lábával dobolni kezd, ritmizálja Iván gyalujának hangját, majd a sótartót kezdi rezegtetni, mint egy cintányért (maracast), amire Iván „válaszol" a csiszolópapír dörzsölésével. A jelenet az első történet végének free jazzes világát idézi, olyan, mintha egy jazz zenekar játékát hallgatnánk, amikor a zenészek egymással „beszélgetve" improvizálnak. Más szóval egymás idegensége feloldódik a munkaeszközök hangzavarában. A diszharmonikus zene ott Iván hiábavaló kommunikációját jelenti Jelena testvérével, s a halálát előlegezi meg. A munkazajok és konyhai eszközök hangja itt az Idegen megszólítását és az általa való megszólítottságot fejezik ki. Természetesen nem ez az egyetlen kommunikációs forma, számos más nem verbális és vizuális jel található a filmben, melyek a másik felismerésére és megszólítására utalnak.

A nem verbális kommunikáció azért is kerülhet középpontba, mert a háború káoszában a természetes nyelv(ek) nem működik (működnek) megfelelően. A *Senki fia* című film valós történeten alapul. A délszláv háború kitörése előtt Boszniában találnak rá egy kisfiúra, akit vélhetően farkasok neveltek. Pucke nem csak nem beszél emberi nyelven, de a szocializációs viszonyokat is meg kell tanulnia az árvaházban Szarajevóban, ahol különböző nemzetiségű gyerekek közé kerül. Az első baráti kapcsolata akkor jön létre, amikor üveggolyókkal játszik az udvaron, s egyszer csak az egyik fiúnak, aki felé gurítja a golyót, visszagurítja azt. Hasonlóképpen az előző zenei példához, a két fiú egymásra reagál, amikor gurigázni kezdenek. Pucke a totális idegen az iskolában, nincs nemzetisége, nem beszél, nem tud viselkedni. Olyan, mint a bajba jutott a szamaritánus parabolában. Zika az egyetlen, aki felkarolja Pucket és beszélni, enni, viselkedni tanítja. A háború azonban közbeszól. Mire megtanulja így-úgy a közösségi normákat, bekerül a bosnyák seregbe, de a fronton teljesen elveszti az orientációt, s eltűnik az emberek elől. A lehetséges magyarázat szerint visszatért abba a világba, ahonnan jött. Az emberi kapcsolatokat szétromboló háborúval szemben az állatvilág utópisztikus Rendként jelenik meg. Pucke sem az emberi rendbe, sem az emberi káoszba nem illik bele. Ha tetszik, a *Senki fia* a totális háború állapotába vezet vissza, ahol az Újrakezdés mítosza fel sem merülhet. E szélsőséges helyzet ábrázolása nem véletlenül kötődik a Gyermek nézőpontjához. Persze a Felnőtt nélküli Gyermek megteremti saját maga mítoszát, de ez nem az emberi társadalomba vezet (vissza), hanem az abból való kilépést jelenti.

A *Németország nulla év* című filmben a kisfiú, Edmund szinte családfővé növi ki magát, ő tartja el az óvóhelyen meghúzódó családját felnőtt testvére helyett. Ez azonban nem kivezeti a háborús állapotból, hanem a kilépés, az önmegsemmisítés felé tolja el. Az utolsó útján a lebombázott Berlinben sem a Felnőttel (pedofil pap), sem a többi gyerekkel nem képes kapcsolatba kerülni. Az utóbbi esetben hasonlóképpen Pucke üveggolyójához, a labda jelenthetné a kapcsolat felvételét, de Edmund közömbös iránta, ahogy az ugrójáték iránt is, ami egyébként a halál labirintusának gyermeki szimbóluma. Az Újrakezdés mítosza itt sem tud megképződni. Edmund a mítosz linearitásával szemben, egy lebombázott ház felső szintjeire mászik fel, s egy adott

pillanatban lenézve a szemben álló házra s az előtte álló halottas kocsira, az őt kereső bátyjára, a zuhanást választja.

Németország nulla év (Germania anno zero. Roberto Rossellini, 1945)

Jöjj és lásd (Igyi i szomtri. Elem Klimov, 1984) című filmben a bébi Hitler fotója

A Gyermek nézőpontjával ellentétes szélsőséges pólust paradox módon a talán legkülönlegesebb háborús film, Elem Klimov *Jöjj és lásd* című alkotása jelenti. A film középpontjában a 10 éves Flyora áll, aki egy idilli jelenet után egy német tiszt parancsára megtapasztalja a háború minden szörnyűségét. Míg el nem érkezik az a pillanat, amikor egy híd alatt a vonuló szovjet katonákhoz csatlakozva szembesül Adolf Hitler képmásával. A bosszú első reakciója, hogy keresztüllövi a keretezett fényképet, ám ekkor egy zseniális rendezői fogással a film elindul „visszafelé" az időben egészen Hitler elhíresült karon ülő gyermekkori fotójáig. Flyora minden múltat idéző képet átlő, de a gyermekkori Hitlert meglátva megdermed, ahogy megdermed a visszafelé futó idő is. A múltat nem lehet megváltoztatni, bármennyire is szeretnénk a szörnyűségeket kivágni az életünkből. Nem azért nem lehet, mert fizikai képtelenség, hanem azért, mert egyszer csak az Idegenben saját magunkra ismerünk, aki megszólít, s azt mondja: „Ne ölj!". Fontos hangsúlyozni, hogy a kisgyermek Hitler nem az idegenségével, hanem gyermekiségével hat Flyorára, azzal, hogy hasonló hozzá. Nem etikai felismerés ez, hanem morális, a közösség parancsa, hogy gyermeket, aki hasonló hozzánk, nem pusztíthatunk el. Az idegen etikai felismerése annyi, mint másságának, s nem hasonlóságának a felismerése. Más szóval az újrakezdés nem lehetetlen, hiszen a film végül is a Requiem hangjaival végződik, ami a háborús állapot lezárása lehet, de az újrakezdés mítosza a felszámolhatatlan múlt miatt magába foglalja a háború ciklikus visszatérését. Flyorát a háború tapasztalata a film végére traumatizált felnőtté változtatja, aki vélhetően örökre magában hordozza a trauma emlékét. A fel nem dolgozott trauma erodálja az újrakezdés „tisztaságát". A *Jöjj és lásd* a személyes tapasztalat dilemmája: a Gyermekben a Felnőtt vagy lezárja a háborút, s egy új kezdet reményét sugallja (Flyora elszalad a többiek után, magányos „vándorlásának" vége), vagy a háború ciklikus megjelenését konzerválja (a hitleri gondolat bármikor újra megjelenhet, *bármely* gyermek hordozhatja e lehetőséget).

Jöjj és lásd (Igyi i szomtri. Elem Klimov, 1984)

Az Idegen másságának a kérdése, s e másság felismerése szinte minden háborúval foglalkozó filmben megjelenik, melyek nem a jelen hatalmának legitimálását célozzák. Persze a legtöbb esetben a kapcsolat nem jön létre annak ellenére, hogy az egyik fél sokszor ösztönösen közeledik a Másik felé. Jellemző módon a felismerés *kudarca* a háború utáni állapotban válik nyilvánvalóvá. Habár a jelen dolgozatban nem vizsgálom részletesen a poszttraumatikus stressz hatásait, két magyarázat valószínűsíthető. Az egyik, hogy maga a stressz érzéketlenné tesz az idegen másik felismerésével és el- vagy befogadásával szemben. Ezt láthatjuk a szerzőiség felé hajló hollywoodi filmekben, mint az *Ég és föld* (Heaven & Earth. Oliver Stone, 1993). A vietnámi lány, Le Ly és az amerikai katona, Steve Butler házassága feloldhatná a vietnámi háború borzalmait, s egy valódi újrakezdést hozhatna el, ha a két fél felismerné a másik radikális, kulturális, földrajzi és szociális másságát. A háború mint gyilkoló gépezet azonban tovább él a poszttraumatikus állapotban, Steve önkezével vet véget életének, Le Ly pedig három különböző apától – köztük a már Amerikában, s nem Steve-től – született gyermekeivel visszatér Vietnámba. A másik ok az „eredeti" traumatikus élmény feloldhatatlansága, mely gyógyíthatatlan sebként megmarad. Így értelmezhető az izraeli *Libanoni keringő* legtöbbet vitatott befejezése, amikor a traumát eltávolító animációs technikáról a film hirtelen a sabrai és shatilai palesztin menekülttáborban elkövetett öldöklés valódi archív felvételére vált. A film rendezője, Ari Folman fiatal izraeli katonaként végignézte a vérengzést, s a közbe nem avatkozás élményét traumaként hordozza magában, magának a filmnek az elkészítését is ez a trauma motiválta. Vagy mégsem? A film nyitva hagyja a kérdést, hogy a fiatal Folman valóban jelen volt a falangisták által elkövetett öldöklésnél. A trauma feloldhatatlanságát az egyik értelmezés szerint az archív felvételek „csöndje" fejezi ki. Pontosabban a képeken látható halottak csöndje és az asszonyok artikulálatlan jajveszékelése. Eszerint az a trauma, azaz annak története, amit a halottak és a túlélők átéltek, *ábrázolhatatlan.*[25] Az izraeli volt katona és rendező, Ari Folman valójában el sem juthat a Másikkal való szembesülésig. A Másikhoz csak a saját kultúrájához tartozó beszélgetőtársain keresztül férhet(ne) hozzá.

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

25 Lásd erről Yoshida (2014), de az archívval kapcsolatban általánosnak mondható az a vélemény, hogy a trauma ábrázolhatatlanságára utal.

Bár teljesen más összefüggésben, a *Perzsa nyelvleckék* (Persian Lessons. Vadim Perelman, 2020) című filmben szintén elmarad a szembesülés, a „találkozás" ugyanis egy fiktív nyelven jön létre. A belga zsidó fiatalember, Giles, azért, hogy megmeneküljön az azonnali haláltól, azt hazudja, hogy perzsa származású. A munkatáborban azonban belekényszerül egy helyzetbe, melyben egy német tisztet (Klaus Koch) perzsa nyelvre kell(ene) tanítania. A két férfi között idővel közelebbi kapcsolat alakul ki. E kapcsolat természetesen a hazugságon alapul, ami kizárja, hogy az agresszor és az áldozat egymásra ismerjen. Habár a film végén a német tiszt elbukik, letartóztatják, a hazugság lelepleződik, hogy egy kitalált nyelvet tanult meg, Rezát (Gilles perzsa neve) a munkatábor felszámolásakor kétszer is megmenti. A film bizonytalanságban hagy, hogy Koch rájött-e Gilles származására. De ez nem lényeges. Sokkal inkább az, hogy Reza megmenti egy néma olasz zsidó férfi életét. Amikor Koch ezt tőle megtudja, hogy megmentett egy „névtelen" embert, Reza szembesíti a valósággal: „Gyilkos vagy", Koch nem válaszol, hanem Rezát végleg kiviszi a táborból. A filmből nem derül ki, hogy Reza vagy Gilles idegensége megváltoztatta-e Koch személyiségét, véleményét a zsidókról, a háborúról. De mindenképpen idekívánkozik a jól ismert idézet a Talmudból, hogy „Aki megment egy életet, egész világot ment meg".[26] Reza valójában csak egyetlen embert mentett meg, a néma olaszt, az, hogy megjegyezte a zsidók neveit, az emlékezést segíti. Ugyanakkor Reza nem emlékezne 2840 névre, ha a német tiszt nem kéri, hogy tanítsa meg perzsául. Kettejük „hamis" párbeszédének mégis volt értelme. Mindazonáltal a két férfi szembesülése elmarad.

A háború démonai című film ellenben éppen e szembesülésről, kínzó és megkínzott utólagos találkozásáról szól. Az időkülönbség miatt azonban úgy gondolom, az efféle filmek nem a háborúról, nem az újrakezdés mítoszáról, hanem a háború hatásainak, traumáinak feldolgozásáról szólnak. Az *As if I am Not There* radikálisan mutatja ezt meg. Jasmina, a bosnyák tanítónő átéli a háború minden borzalmát, amit nő átélhet. Amikor a háború véget ér, Jasmina megszüli traumában fogant gyermekét, akit már nem tudott elvetetni. Jasmina számára az újszülött fia az Idegen, akinek még az apja kiléte is meghatározhatatlan. Jasmina nem akarja vállalni, sem szoptatni, szerb megerőszakolóit látja benne. A fordulatot a családjáról készített fotók jelentik. Szülei, testvérei vélhetően meghaltak a háborúban, Jasmina a kisfiát kezdi másképpen látni, olyasvalakiként, aki „hiányzik" a családi fotókról. Más szóval sajátjaként látja azt, aki korábban idegen volt számára.

A gyermek mint idegen motívuma a délszláv háborúról szóló más filmekben is megjelenik. Az egyik legösszetettebb családi viszonyrendszer a *Halima sorsa* (Halima put. Arsen Ostojic, 2012) című filmben látható. Itt is a bosnyák-muszlim és szerb ellentét áll a középpontban. Mégpedig abban a bevallottan „kristálytiszta" értelemben, ami ki is mondatik, hogy az etnikai közösségek semmilyen idegen elemet nem tartalmazhatnak. A muszlim és szerb területek között buszközlekedés sincs. Igazi shakespeare-i szituáció, amikor a szerb Rómeó, Slavo beleszeret a muszlim Júliába, Safijába. De a hasonlóság itt véget is ér. A véletlen, mely a dráma tragikus végkifejletét meghatározza, a filmben a gyűlölet „szükségszerűsége". A muszlim apa kitagadott lánya megszüli fiát, de felnevelését nem vállalja, hanem rábízza az apa gyermektelen testvérére,

26 A mondat más formában elhangzik Spielberg filmjében, a *Schindler* listájában is: „Ki egyetlen lelket megment, az egész világot menti meg". Schindler több száz embert mentett meg, Koch egyet. Koch személyes tapasztalata, kétértelmű kötődése miatt menti meg Rezát, az embert. Nem a zsidót, s tán nem is a perzsát, hanem azt a valakit, akivel viszonyba került. Nyilvánvalóan a háborúnak nem az ő viszonyuk vet véget. De az újrakezdés lehetőségét e viszony hordozza, nem a „felszabadító" szövetséges hadsereg.

Halimára. A fiú, Mirza muszlimként nő fel, miközben apja, Slavo, akinek a fiáról fogalma sincs, a szerb hadsereg tagja lesz. A háború, tudjuk, szembeállít egymással apát és fiút, testvért és testvért. A káoszban Slavo szembekerül a számára ismeretlen fiával, akit a parancsnoka utasítására le kellene lőnie. Ő képtelen rá, viszont a parancsnoka megteszi. Bár a találkozásuk a fronton véletlen, az apa-fú viszony gyökere az etnikai gyűlölet. A film e konfliktust felfüggesztve hagyja. Miközben a muszlim nagyapa tesz egy gesztust a lánya felé, aki immár három „szerb" lány anyja, Halima, aki unokahúga egyetlen támogatója volt a muszlim családban, elidegenedik tőle, és magányosan vág át a mezőn.

Halima zárókép. *Halima sorsa* (Halima put. Arsen Ostojic, 2012)

3.4 Kevert típus

Természetesen elképzelhető, hogy egy adott film egyszerre több, akár három csoportba is sorolható, mint a *For Those Who Can Tell No Tales* [Azokért, aki már nem mesélhetnek] (For Those Who Can Tell No Tales. Jasmila Zbanic, 2013), mely a boszniai Visegrádban történt szerb kegyetlenkedések traumatikus „emlékezetét" igyekszik feltárni egy külföldi turista, egy ausztrál táncosnő személyes élménye alapján. Így történelmi-moralizáló, személyes és traumatikus egyszerre egy háború utáni téridőben. A megfelelő elemek ugyanakkor a filmben világosan elkülöníthetők. Kym, a főszereplő, aki kívülről érkezik, akaratlanul éli át a visegrádi vérengzést, amikor egy éjszakát tölt abban a szállodában, ahol a szörnyűségek megtörténtek. A 200 nő megerőszakolásáról és megöléséről a város ikonikus hídján, mint történelmi tényről Kym különböző forrásokból értesül, miután hazatér. Ezek után visszautazik Boszniába, hogy találkozzon egy tényfeltáró újságíróval, aki elmondja, hogy az eseményekről a mai napig nem lehet beszélni, s a felelős parancsok, miután leülte büntetését, amit a hágai bíróság kirótt rá, a mai napig ott él Visegrádon. A „történelmi igazsághoz hozzátartozik, hogy a filmet a

rendező, aki muszlim, úgy forgatta le, mintha Ivo Andricról, a Nobel díjas szerb íróról készítene dokumentumfilmet.

4. Konklúzió

Talán ennyi példa elegendő ahhoz a következtetéshez, hogy a háború „sorsát" nem a hősök, nem „Fortuna" kerekének forgása befolyásolja, hanem az egyének közti viszonyok, melyeket *etikainak* neveztem. Ennek archetípusa az Én és a Másik viszonya, amikor a másik Idegenként tűnik fel, vagy azért, mert kívülről jön, vagy azért, mert ugyan hozzánk tartózóként ismertük meg, elidegenedik tőlünk. A másikhoz mint idegenhez való viszony nélkül a háborús állapot fennmarad, esetleg külső hatásra felfüggesztődik, ha tetszik, megáll az idő, Fortuna kereke, melyet pusztán „objektív" tényezők nem képesek visszazökkenteni. A háború lehetősége az emberi lélekben gyökerezik, függetlenül attól, hogy melyik eredetmítoszt fogadjuk el. Ha az ember embernek farkasa alaphelyzetből indulunk ki, a szociális evolúció csupán áthelyezi a barát/ellenség határt a közösség óvó-védő integritásának megfelelően.[27] Ha a rousseau-i „ártatlanságból" indulunk ki, azok a túlélés szempontjából alapvető evolúciós tényezők, melyekről a bevezetőben volt szó, mint a biztonságérzet, a közösséghez való tartozás (identitástudat) és a javak felhalmozása (jövőtudat) idővel (ti. a közösségi neveléssel) fokozatosan elveszik a gyermek „ártatlanságát", amivel környezetéhez a romantikus utópia szerint fordul, s szembefordítják, vagy ami ugyanaz, „ellenállóvá" teszik a mássággal, az idegennel szemben. Gondoljunk csak a gyermek ragaszkodására saját játékaihoz, féltékenységére, a másság elutasítására, vagy éppen a bullying jelenségre. A társadalmi szerződés és a gyermeki ártatlanság racionalitása egyaránt az, hogy kijelölje a *cavúsu* határait, s ezáltal megjelölje, ki van velünk, s ki ellenünk. E különbség abszolutizálása nem csak a törzsi és intézményes vallások kiváltsága, hanem a túlélés záloga. Ezzel persze nem azt akarom mondani, hogy a határátlépés irracionális vagy katasztrófához vezet.

A határon túli nyitottság a művészet élményének alapfeltétele. S talán emberségünké, emberi mivoltunké is, hiszen ha valami valóban a többi faj fölé emelhetne, az éppen a hozzájuk, az idegenhez való nem ellenséges viszonyra való képességünk. Ez egyben a világért érzett ökológiai felelősségünk is. Sajnos vagy nem sajnos, hanem szükségképpen e felelősség saját létünk korlátozását is jelentheti. Újabban ezt az irányt, mely kivezethet a világ ember általi totális és kizsákmányoló hatalmából posztantropocén *jelzővel illetik. Egyelőre utópiának látszik, sőt paradoxonnak, hogy az ember képes lehet, ha nem is legyőzni, de korlátozni az evolúcióban kialakult, harcedzett tulajdonságait, s így elfogadni, hogy a saját magán kívül létezőknek is joguk van az élethez. Pláne akkor, ha ez utóbbiak nélkül az ember sorsa is bevégeztetett. A háborús állapot e posztantropocén szemlélet teljes tagadása.*

27 Ez a helyzet a közösség virtuálissá válásával sem változik meg. Gondoljunk a bullying jelenségre, mely a belső „idegen" kiközösítésére irányul. Másutt részletesen kifejtettem, hogy a hálózati rendszer természeténél fogva kizárja az idegent, s így a hozzá való viszonyulást is, egyszerűen azért, mert a kapcsolódások logikája szerint a résztvevőket arra sarkallja, hogy a minél több kapcsolattal (ismerőssel) rendelkező csomópontokhoz viszonyuljanak. Az idegen az, aki egyetlen hálózati csomóponttal sem rendelkezik kapcsolattal s, így per definitionem ki van zárva a hálózatból. (Vö. Tarnay 2020)

Irodalomjegyzék

Bereckei Tamás (1992): *A génektől a kultúráig*. Budapest, Cserépfalvi Könyvkiadó.
Eemeren, Franz H. van (2002): Advances in Pragma-Dialectics. Amsterdam, Sic Sat.
Gyenge Zoltán (2020): *Idegen és Más*. Budapest, L'Harmattan.
Callois, Roger (1958): Les *jeux et les hommes: le masque et le vertige*. Paris, Gallimard.
Hobbes, Thomas (1970) [1651]: *Leviatán vagy az egyházi és a világi állam anyaga, formája és hatalma.* Ford. Vámosi Pál. Budapest, Magyar Helikon - Európa.
Tarnay László (2020): Ökológia, *etika, film*. Kézirat.
Tengelyi László (1998a): A vágy filozófiai felfedezése*. Thalassa* 9.2-3. 3-21.
Tengelyi László (1998b): *Élettörténet és sorsesemény.* Budapest, Atlantisz.
Zolotarjov, A.M. (1980): Társadalomszervezet és dualisztikus teremtésmítoszok Szibériában. Ford. Istvánovics Eszter. In *A tejút fiai. Tanulmányok a finnugor népek hitvilágáról*. Szerk. Hoppál Mihály, Budapest, Európa. 32-53.
Yoshida Yuko (2014): The Return to Unreachable Spaces in Ari Folman's *Waltz with Bashir. Image & Narrative* 14.3. 81-91.

Filmográfia

A dicsőség ösvényei (Paths of Glory. Stanley Kubrick, 1957)
A keresés (The Search. Michel Hazavinicius, 2014)
A férfiak nem sírnak (Muškarci ne plaču. Alan Drijevič, 2017)
A háború áldozatai (Casualities of War. Brian de Palma, 1992)
A háború démonai (The Railway Man. Jonathan Teplicki, 2013)
A látogató (The Visitor. Tom McCarthy, 2007)
A szakasz (Platoon. Oliver Stone, 1986)
A legyek ura (The Lord of the Flies. Peter Brook, 1963)
A skorpió jegyében (Sotto il segno dello scorpione. Paolo és Vittorio Taviani, 1969)
A százados (Der Hauptmann. Robert Schwentke, 2017)
A teknősbékák tudnak repülni (Lakposhtha parvaz mikonand, Bahman Ghobadi, 2004)
A tizedes meg a többiek (Keleti Márton, 1963)
A 22-es csapdája (Catch-22. Mike Nichols*, 1972)*
As If I Am Not There (As If I Am Not There. Juanita Wilson, 2010)
Az ellenség (Nepriatelj, Dejan Zecevic, 2011)
Az édes élet (La dolce vita, Federico Fellini, 1960)
Az őrület határán (The Thin Red Line. Terence Mallick, 1992)
Bombák földjén (The Hurt Locker. Kathryn Bigelow, 2018)
Csíkos pizsamás fiú (Boy in Striped Pijamas, Mark Herman, 2008)
Eroica (Eroica. Wojczek Munk,1958)
Ég és föld (Heaven & Earth. Oliver Stone, 1993)
Égő város (Ulica graniczna. Alexander Ford, 1948)
For Those Who Can Tell No Tales (Jasmila Zbanic, 2013)
Grbavica (Jasmila *Žbanić*, 2006)
Halima sorsa (Halima put. Arsen Ostojic, 2012)
*Jó reggelt, Vietnám (*Good Morning, Vietnam. Barry Levinson, 1967)
Jöjj és lásd (Igyi i szomtri. Elem Klimov, 1984)
Libanoni keringő (Waltz with Bashir. Ari Folman, 2008)
M.A.S.H (Robert Altman, 1970)
Macbeth (The Tragedy of Macbeth. Roman Polanski, 2021)
Macbeth tragédiája (The Tragedy of Macbeth. Joel Coehn, 2021)
Mandarinok (Mandarinid. Zaza Urushadze, 2013)
Németország nulla év (Germania anno zero. Roberto Rossellini, 1945)
Perzsa nyelvleckék (Persian Lessons. Vadim Perelman, 2020)
Senkifia (Nicije dete. Vuk Rsumovic, 2014)
Senkiföldje (No Man's Land. Denis Tanovic, 2002)
Szarajevo gyermekei (Djeca. Aida Begic, 2012)
Szarvasvadász (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978)
Szentlőrinc éjszakája (La notte di san Lorenzo. Paolo és Vitorio Taviani, 1982)
Teoréma (Teorema, Pier Paolo Pasolini, 1968)

Túlparton (Gagma napiri. George Ovashvili, 2009)
Utolsó tánc (Last Dance. David Pullbrook, 2012)
Valahol Európában (Radványi Géza, 1947)
Werkmeister harmóniák (Tarr Béla, 2000)
Zvizdan (Zvizdan. Dalibor Matanic, 2015)

PINTÉR JUDIT NÓRA – STŐHR LÓRÁNT

Traumatudatos és traumafókuszú háborús filmek. Az amerikai és a magyar példa.

[SZERZŐ]

Pintér Judit Nóra (1981) az Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE) Pszichológiai Intézetének docense, a Humán Tudományos Pszichológiai Kutatócsoport vezetője, tanácsadó szakpszichológus. Esztétikából szerzett PhD fokozatot. Kutatási területei között szerepel a traumák és határhelyzetek filmes ábrázolása. Pszichológiai írásai olyan témákat érintenek, mint a holokauszt, a krónikus betegségek és a marginalizált csoportok tapasztalatai.

Stőhr Lóránt (1974) a Színház- és Filmművészeti Egyetem habilitált docense, az *Élet és Irodalom* filmkritikusa. Az SZFE-n szerzett DLA fokozatot 2007-ben, PhD fokozatot 2017-ben. Írásait többek között a filmmelodráma, a kortárs magyar film, a dokumentumfilm története és a kelet-ázsiai mozi témaköreiben publikálta. *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl* című kötete az Apertúra Könyvek sorozatában 2013-ban, *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben* című kötete 2019-ben jelent meg. Jelenlegi kutatási témái a film és pszichológia határterületeit érintik. E-mail: stohr.lorant@szfe.hu

[absztrakt]

A trauma fogalmának kialakulása és a poszttraumás szindróma tünetegyüttésének megalkotása szoros összefüggésben áll a háborút megjárt katonák lélektani vizsgálatával. A trauma eredendően harctéri trauma, a PTSD pedig elsősorban a vietnámi háború veteránjainak trauma megélése nyomán került be a pszichológiai diagnosztikába. Tanulmányunkban azt vizsgáljuk, hogy a háború okozta trauma mikor került a játékfilmek fókuszába, milyen összefüggés van a trauma fogalmának elterjedése és a veteránok traumás élményeinek nyilvánosság elé kerülése között. A tanulmányban a traumafogalom történetének rövid bemutatása után definiáljuk, hogy mit is értünk traumatudatosságon, illetve traumafókuszon a filmek tekintetében. A fogalmak tisztázása és evolúciójuk bemutatása érdekében filmtörténeti kontextusba helyezzük a háborús trauma kérdéskörét, áttekintjük az egyetemes filmművészet paradigmatikus irányzata, Hollywood veteránfilmjeinek legfontosabb történeti fázisait. A tanulmány utolsó szakaszában a magyar filmtörténetben vizsgáljuk az amerikai filmben detektált megközelítéseket és fázisokat, alaposabban sorra vesszük a traumatudatos, illetve traumafókuszú háborús filmek megjelenését és azok történetét, továbbá behatóbban is elemzünk két művet (*Fábián Bálint találkozása Istennel, Mindörökké*).

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.2

[abstract]

The development of the concept of trauma and the formation of the symptomatology of post-traumatic syndrome are closely related to the psychological examination of soldiers who have experienced war. Trauma is inherently battlefield trauma, and PTSD has entered psychological diagnostics primarily through the trauma experienced by Vietnam War veterans. In this study, we examine when war-related trauma became a focus of feature films, the relationship between the spread of the concept of trauma and the publicity of veterans' traumatic experiences. After a brief introduction to the history of the concept of trauma, we define what we mean by trauma awareness and trauma focus in terms of films. To clarify the concepts and show their evolution, the issue of war trauma is placed in a film historical context, and the most important historical phases of Hollywood's veteran films, a paradigmatic movement in international cinema, are reviewed. In the final section of the paper, we examine the approaches and phases detected in American cinema in Hungarian film history, take a closer look at the emergence of trauma-conscious and trauma-focused war films and their history, and analyse two works in more detail (*Bálint Fábián's Encounter with God*, *Forever*).

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.2

A 20-21. század kollektív traumái a mai napig kihívások elé állítják egy-egy közösség kulturális emlékezetét. Hogyan lehet egy nemzet, egy ország, bármilyen közösség részévé tenni akár a holokausztban, akár a második világháborúban való szerepvállalást? Milyen jelentések mentén tudja egy-egy kulturális közösség lehorgonyozni viszonyát az átélt és elkövetett atrocitásokhoz?

A háború mindig „befejezetlen ügy" marad, melyhez a társadalmak kényszeresen visszatérnek abban a reményben, hogy egyszer megbékélnek a traumatikus múlttal. A narratívák társadalmi funkciója, hogy utólag értelmet tulajdonítsanak valaminek, aminek kérdéses, hogy volt-e, van-e bármi értelme. A mozi a konfliktusok nemzeti identitásba ágyazásával segíthet megfelelő lezárást adni. Paradox módon ugyanakkor ellenkező hatása is lehet: hiszen a háborús filmek újramesélnek múltbeli traumákat, így azok kulturálisan tovább „kísértenek", így tartva nyitva a régi sebeket (Bronfen 2013, Kapka 2018).

Amerikában a vietnámi háború, Irak és Afganisztán évtizedek óta szolgál filmes és irodalmi alkotások számára olyan traumaként, szó szerint nyílt sebként, amelynek reprezentálásához újra és újra neki kell futni. A PTSD diagnózisának megalkotása utáni évtizedekben, tehát 1980 után egyre inkább megjelennek a traumatudatos és traumafókuszú filmek, amelyek már tisztában vannak a poszttraumás állapot mibenlétével, annak széles spektrumú, változatos tünetegyüttesével, és ezt lélektani érzékenységgel képesek ábrázolni. A tanulmány a traumafogalom történetének rövid bemutatása után definiálja, hogy mit is értünk traumatudatosságon, illetve traumafókuszon a filmek tekintetében. A fogalmak tisztázása és evolúciójuk bemutatása érdekében filmtörténeti kontextusba helyezzük a háborús trauma kérdéskörét, áttekintjük az egyetemes filmművészet paradigmatikus irányzata, Hollywood veteránfilmjeinek legfontosabb történeti fázisait. A tanulmány uto lsó szakaszában a magyar filmtörténetben vizsgáljuk az amerikai filmben detektált megközelítéseket és fázisokat, alaposabban sorra vesszük a traumatudatos, illetve traumafókuszú háborús filmek megjelenését és azok történetét, két művet (*Fábián Bálint találkozása Istennel* [Fábri Zoltán, 1980]*, Mindörökké* [Pálfi György, 2021]) valamivel behatóbban is elemezve.

A trauma fogalma

Judith Herman (2003), a traumakutatás meghatározó alakja a *Trauma és gyógyulás* című alapművében a traumafogalom történetét tárgyalva végigveszi, hogy milyen társadalmi, politikai történések vezettek a trauma mai fogalmához és hivatalos diagnózisához. A 19. századtól kezdődően a pszichés trauma három jelenséghez kötődően tematizálódott a köztudatban. Elsőként Freudnál a hisztéria, majd az első világháború idején az ismétlési kényszer megfigyelése kapcsán (ebben a tanulmányban a pszichoanalitikus gyökerekkel nem foglalkozunk behatóan), majd a későbbi háborúkból visszatért veteránok tapasztalatai kapcsán (II. világháború, Vietnám), harmadikként pedig a nőjogi mozgalmak térnyerésével az USÁ-ban, a családon belüli erőszak tematizálása mentén. Ez utóbbi két területet érdemes röviden felvázolni.

A „gránátsokk", avagy harctéri neurózis jelenségét az első világháború után Angliában és az Egyesült Államokban kezdték vizsgálni, majd a vietnami háború idején került igazán a szakemberek és a közvélemény érdeklődésének középpontjába. Ennek politikai kontextusa a háború kultuszának összeomlása és a hatvanas években egyre erősödő, háborúellenes mozgalmak voltak. Herman levezetése értelmében a közvélemény háborúellenessége - ami a

vietnámi háború (1965-73) idején érte el csúcspontját - , erőteljes társadalmi nyomást gyakorolt ahhoz, hogy a szakemberek komolyan foglalkozni kezdjenek a trauma mibenlétével.

Ha visszamegyünk az időben, azt látjuk, hogy az első és második világháborúban egyes orvosok már tisztában voltak a jelenséggel. Már akkor megállapították egy kutatásban, hogy a katonák negyven százaléka „idegösszeomlást" kapott a fronton töltött ideje során vagy utána, amit azonban a katonai vezetés minden erővel próbált leplezni, mert demoralizálta volna a közvéleményt, a háborúellenes hangok erősödését pedig szerették volna elkerülni. Ráadásul ezek a megfigyelések ellenkeztek a katonákkal kapcsolatos sztereotípiákkal és a hősiesség mítoszával, miszerint a katona nem mutat (negatív) érzelmet, erős és dicsőséget szerez hazájának. Ha pedig nem ilyen, akkor alkatilag gyenge, gyáva, szimuláns, és hadbíróság elé kell állítani. 1918-ban a trauma tüneteinek kezelésére még bevett módszernek számított a megfélemlítés és az elektrosokk mint sajátos kezelési/büntetési gyakorlat. Liberálisabb pszichiáterek ugyan egyre inkább azt kezdték képviselni, hogy a büntetésközpontú kezelés nem vezet eredményre, de a cél akkor is a frontra való minél előbbi visszaküldés volt.

1941-ben született meg az átütő mű a témában, Kardiner *A* háború traumás neurózisai című szakkönyve. Ez alakította ki a kórkép azon formáját, amely a mai napig használatos, mégis közel negyven évig váratott magára, amíg a hivatalos pszichiátriai diagnózisok közé bekerült a PTSD, azaz a poszttraumás stressz-zavar. Kardiner írta le először, hogy a háború során bárki összeomolhat, az egyén traumatizálódása a harctéren alapvetően nem a személyiségjegyeken múlik, téves az az állítás, hogy mindenki hozzászokik a harchoz. Ez még akkor is igaz, ha lehetnek olyan protektív környezeti és személyiségbeli tényezők, amelyek megóvhatnak a trauma súlyosabb következményeitől. Kardiner értelmezésével párhuzamosan új kezelési módszerek is megjelentek, rájöttek például, hogy módosult tudatállapotban (hipnózis) a traumás emlékek könnyebben hozzáférhetők. Önmagában azonban a hipnózis nem volt elég a gyógyuláshoz, a traumatizált katonákat nem lehetett rögtön visszairányítani a frontra, a felhozott emlékekkel valamit kezdeni kellett. A trauma leírásának történetében a következő állomás a vietnámi háború volt, amikor már olyan tömeges és ordító problémát jelentett a visszatérő veteránok pszichés állapota, hogy afelett nem lehetett elsiklani. 1970-ben Lifton és más pszichiáterek a *Vietnam Veterans against the War* tagjaival létrehozták az első önsegítő csoportokat az USÁ-ban, melyeket országszerte több száz hasonló követett.

A traumafogalom kialakulásának másik jelentős történetszála - szintén az Egyesült Államokban - a feminista mozgalmakhoz kötődik. A nőjogi mozgalmak megjelenése nyomán az 1970-es években felismerték, hogy a poszttraumás állapottól nem csupán katonák, hanem hétköznapi nők is szenvednek, olyanok, akik családon belüli erőszakot éltek át, vagy permanensen abban élnek. 1980-ig kellett azonban várni, hogy az Amerikai Pszichiátriai Társaság felvegye az akkori DSM-be, diagnosztikai manuáljába a PTSD-t, amelynek klinikai jellemzői megegyeztek a Kardiner által negyven évvel korábban leírtakkal. Azóta már több új kiadást is megért a DSM kézikönyv, jelenleg a DSM-5 (2013) az irányadó, de az elmúlt évtizedekben is benne maradt a PTSD, csak a diagnózisa - a többi pszichiátriai kórképhez hasonlóan - az arról való tudásunk növekedésével folyamatos újragondolásra szorult. A mai kutatások például abba az irányba mutatnak, hogy egy traumatikus esemény hatása nem abszolút, hanem nagyon is függ annak a személynek a személyiségvonásaitól és élettörténetétől, aki átéli.

Dióhéjban összefoglalva a poszttraumás állapot jellemzőit, négy nagy tünetcsoportot különíthetünk el, amelyek tartós fennállása esetén meghatározott kritériumrendszer alapján adható a diagnózis: ezek 1. a történtek újraélése akár emlékbetörések, álmok formájában, 2. folyamatos fiziológiai és pszichés készenlét, állandósult izgalmi állapot, amely alvás közben sem mérséklődik, 3. a traumára emlékeztető emlékek, gondolatok, személyek stb. kóros elkerülése, 4. bénultság, elidegenedés, elszemélytelenedés, negatív érzelmi állapot, negatív hiedelmek önmagunkra, másokra és a világra vonatkozóan, a hiedelemrendszer összeomlása. Pintér (2014) fenomenológiai levezetésében a trauma eseménye az életet egy előtte és utána állapotra osztja, odacövekel a trauma jelenéhez, amely képtelen elhalványulni. A trauma emlékét nem képes az egyén az élettörténetébe integrálni, átélőjét kiüresíti és elidegeníti, önmagától és a világtól egyaránt. A trauma nem múló jelenként, megemészthetetlen idegenségként az identitás centrumává válik. Különösen igaz ez a hosszantartó, ismételt traumatizációra, amelynek külön elnevezése is van: C-PTSD, azaz komplex PTSD, amelyhez a traumatikus helyzetnek való hosszú távú kitettség járul hozzá. A tanulmányunkban mi nem alkalmazunk ilyen diagnosztikus megkülönböztetéseket, a vizsgált jelenségre traumaként, illetve PTSD-ként fogunk hivatkozni.

A traumatudatos és a traumafókuszú film

Tanulmányunkban megkülönböztetjük a traumatudatosságot és a traumafókuszáltságot a filmek tekintetében. *Traumatudatos* filmeknek olyan filmeket tekintünk, amelyek tisztában vannak a poszttraumás állapot mibenlétével, a PTSD (poszttraumás stressz-zavar) széles spektrumú, változatos tünetegyüttesével, és ezt precízen, lélektani érzékenységgel képesek ábrázolni. Bár a diagnózis maga 1980-as, de nyilvánvalóan már ez előtt is volt valamilyen, az évtizedek során egyre magabiztosabb és szélesebb körű tudás a társadalomban (és a filmkészítőkben) a „trauma" létéről, mibenlétéről. Ezen alkotások kapcsán természetesen nem PTSD-tudatosságról beszélünk, amikor a filmek traumatudatosságát vesszük górcső alá, hanem abban az értelemben, ahogyan akkoriban keretezték a veteránok lelki állapotát: harctéri neurózis, gránátsokk, idegösszeomlás, depresszió, beilleszkedési képtelenség. Az 1980-as diagnózist megelőzően nagy különbségek adódnak a tekintetben is, hogy megjelenik-e valamiféle traumatudatosság, és milyen ábrázolási megoldásokban nyilvánul meg.

Traumafókuszú filmekről pedig akkor beszélünk, amikor a szerzők a poszttraumás pszichét állítják a film középpontjába, a trauma lélektani hatását akarják elsősorban ábrázolni, nem pedig például a társadalomkritika, szerelmi vagy bűnügyi történet stb. elmesélése dominál. Ez a kategória - ahogy általában a műfaji, stiláris kategóriák a művészetben - nem kizárólagos, és vannak filmek, amelyek alapvetően a traumapszichére koncentrálnak, de valamely zsánerben (melodráma, dráma, thriller) gondolkodva hangsúlyt kap a történetben például a kapcsolati, érzelmi, családi vonal is. Más filmekben hangsúlyosan jelen van, mondjuk, a PTSD ábrázolása, de nem kizárólagos. A traumafókuszú filmek alapvetően traumatudatosak is, de léteznek olyan alkotások is, amelyek a PTSD fogalmának megjelenése előtt már a háború okozta pszichés hatásokat helyezték fókuszba, jellemzően erőteljesen valamilyen zsánerbe ágyazva. Beszélhetünk ugyanakkor traumatudatos, de nem traumafókuszú filmekről is, amelyek árnyaltan nyúlnak a traumatizáltság mibenlétéhez, de nem ez áll a cselekményük fókuszában, sőt, a trauma diagnosztikailag pontos és komplex ábrázolása ellenére csak marginális szerepet játszik a történetben. Általában jellemző a traumafókuszú veteránfilmekre, hogy többnyire valamilyen

tünetet kihangsúlyoznak a tünetegyüttesből, és a köré szervezik a történetet: a *Szarvasvadász*ban (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978) ez például a hős teljes elszemélytelenedése és az önelveszejtő orosz rulett, a *Jákob lajtorjájá*ban (Jacob's Ladder, Adrian Lyne, 1990) a flashbackek és a depresszió, az őrülettel határos víziók, a *Svindler*ben (The Card Counter. Paul Schrader, 2021) a rendmánia.

Amerikai veteránfilmek

Az amerikai populáris kultúrában a trauma jelenségét a háborús filmek vezették be, megelőzve a pszichológiában történt hivatalos elismerést. A játékfilmek kulturális jelentőségük folytán valószínűleg hozzá is járulhattak a poszttraumás állapot szakmai (pszichiátriai, pszichológiai) legitimációjához is. Indokoltnak tűnik emiatt az amerikai filmtörténetet sorvezetőnek tekinteni, és a pszichológiatörténettel párhuzamosan vizsgálni a trauma ábrázolásának mikéntjét. A következőkben az amerikai veteránfilm történetéből emelünk ki néhány szakaszt és sarokpontot, kifejezetten arra a problémára fókuszálva, hogyan jelenik meg történetileg a traumatudatos és a traumafókuszú film, hogyan építkezik a trauma ábrázolása ezekben az alkotásokban, hogyan mutatják meg, és milyen narratív kontextusba ágyazzák a filmkészítők a veteránok sajátos pszichés állapotát.

Történetileg szemlélve már az első világháború után megjelentek a katonák harctéri traumáival foglalkozó filmek, ám a II. világháborút közvetlenül követő időszakban készült veteránfilmek mennyiségükben és lélektani kifinomultságukban is felülmúlják a korábbi időszak termését. A trauma hatása a marginalizáltságon, a hétköznapi értékvilág, a „normalitás" megtagadásán keresztül dramatizálódik. A hollywoodi film általános törekvéseihez híven populáris műfajokon keresztül narrativizálja a veterán alakját, a melodráma és a bűnügyi film családja (film noir, gengszterfilm) kínálkozik a beilleszkedni képtelen hős alakja számára. A melodráma az otthonba, a család érzelmi életébe, míg a bűnügyi film a társadalomba, a társadalom etikai és morális normái közé történő visszatérés konfliktusait tematizálja.

A melodráma az érzelmi életre fókuszál, így a műfaj a veterán traumatizált pszichéjét a veszteségein, fájdalmain, a céltalanságán, depresszióján és a kapcsolódásra való képtelenségén keresztül ragadja meg. Lássunk néhány példát! A *The Girl of The Port* (Bert Glennon, 1930) egy I. világháborús lángszórócsata traumájától szenvedő brit katona lelki szenvedésére összpontosít, melyet a szerelem és a nehéz harctéri emlékek békés keretek közt történő újraélése gyógyít meg. Jim beilleszkedni képtelensége a Fidzsi-szigetekre száműzi őt, de ott is az életuntság, az alkoholizmusba menekülés az osztályrésze. A traumatikus élmény flashbackekben betör a tudatába, betegesen retteg a tűztől és az erőszaktól, ami marginalizálódásának további forrása. A II. világháború után a trauma iránti már nagyobb érzékenységgel, komplexebb formában gondolja újra Jean Renoir *The Woman on the Beach* (1947) című filmjében ezt a karaktert. A főszereplőnő, Joan Bennett RKO-nál felépített ciklusát folytató, így film noirként is aposztrofált melodrámában a főhős, Scott egy hadihajó felrobbantását és elsüllyedését túlélő parti őr traumája ismét csak flashbackekben, rémálmokban elevenedik meg.

A rémálmában újraéli a traumát, a hajó felrobbanásának, az elsüllyedésnek az iszonyatát, amelyből megváltást a tenger mélyén felé lépdelő, tiszta tekintetű, fiatal szőke nő hozza el számára. A poszttraumatikus tünetek elől menekülve megkéri az álmában feltűnő látomás

valóságos változata, Eve kezét. Scott tudatos én-je hiába keres menedéket a normalitást fémjelző Eve mellett, ha a traumatizált tudattalanja egy lelkileg hasonlóan meggyötört nőhöz, Peggyhez vonzza őt. Scott traumája gazdag tünetegyüttest produkál: látomásaiban, őrülettől való félelmében, zavart érzelmi életében, paranoid viselkedésében és végül öngyilkossági kísérletében (melyben riválisát, a vak festőt is magával rántaná) egyaránt testet ölt. Renoir általános világállapottá szélesíti a traumát (innen a film noiros jelleg): Scott traumatizáltságához társul Tod, a festő megvakulásának traumája és Tod felesége, Peggy abuzált múltja. A trauma szemüvegén átszűrt, sötét világlátású, ám bűnügyi izgalmakkal szerényen szolgáló *The Woman on the Beach* óriási bukás volt, amelynek oka az egyik értelmezés szerint a műfaji ambivalencia, a szerzői és hollywoodi film közti átmeneti jelleg (Bourget 2013: 545).

Álomkép. (*The Woman on the Beach*. Jean Renoir, 1947)

A II. világháborús veteránok beilleszkedési problémáiról szóló emblematikus film, az Életünk *legszebb évei* (The Best Years of Our Lives. William Wyler, 1946) ezzel szemben kimagasló nézettséget és árbevételt produkált, kritikailag magasra értékelték, és számos Oscar-díjjal kitüntetették. A siker ára az volt, hogy miközben mindhárom hazatérő hős az otthon újra megtalálásában nehézségekkel küzd, a szerző érintőlegesen mutatja be a háborús trauma utóhatásait. A három férfi főhős közül mindössze az egyik életében jelenik meg kimondottan a trauma rémálmok formájában, ám Fred nappali viselkedésén, érzelmein semmi nem látszik a traumatizáltságból, egyedül a harci repülőgépek temetőjében, a roncstelepen éli újra a múlt fájdalmát. A másik főhős, Homer életében is jogosan jelenhetne meg a háborús trauma, ugyanis

elvesztette mindkét kezét a háborúban, műkézzel boldogul, de azon túl, hogy fél visszatérni szerelméhez, és elvenni feleségül a hűséges lányt, nem látszik rajta semmi zavarodottság. A harmadik veterán, Al könnyen visszatalál szerető családjához és munkájához, csak alkoholproblémáiban ütközik ki időnként a háborús múlt hatása. A harctéri trauma - szemben Renoir filmjével - egyik főhős életében sem játszik szerepet a szerelmi és házastársi boldogság akadályozásában. Jóval hangsúlyosabb, hogy a leszerelt katonák a társadalom és a család változásaival nem tudnak mit kezdeni, illetve fordítva, az otthon sem mindig tudja elfogadni (Fred esetében), megérteni a veteránokat.

A bűnügyi filmekben a traumatizált veteránt beilleszkedni képtelensége az erőszak felé fordítja. Elisabeth Bronfen *Specters of War - Hollywood's Engagement with Military Conflict* (2012) című könyvében megállapítja, hogy a katonáknak az erőszak a harctéren nagyra értékelt képességéről kellene lemondaniuk, ám gyakran a bűnözésben élik tovább a háborút, amelyet nem tudtak maguk mögött hagyni, ezért a film noirban visszatérő alak a veteránfigura (Bronfen 2012: 202). A film noir a harctéri trauma másfajta tüneteit képes megragadni, mint a melodráma, így a céltalanságból, az életuntságból eredő marginalizáltság, az erőszakos bosszúban kiélt jóvátételi vágy és az agresszív acting out a bűnügyi filmek jellegzetes traumatünetei. A II. világháborút közvetlenül követő időszak műfaji filmjeinek veteránalakjaiban tehát egyértelműen megjelenik kisebb vagy nagyobb arányban a traumafókusz, amelyet a melodrámákban erősebb, a bűnügyi filmben gyengébb traumatudatosság kísér.

Az USA 20. és 21. századi történelmében a II. világháború után is folyamatosan aktuális maradt a harctéri traumától szenvedő veterán alakja. Előbb a koreai, majd a vietnámi háború tartotta életben a problémát, később pedig Afganisztán és Irak megszállása, melyek újabb és újabb muníciót jelentettek a téma - a trauma pszichológiai megértésével és ismertsége növekedésével - egyre változó filmes ábrázolásához. A trauma ábrázolásában a vietnámi háború jelentette a fordulópontot, ezért itt érdemes megállnunk és megvizsgálnunk a fordulat lezajlását. Az 1960-as években a vietnámi veterán a bűnügyi film családján belül talál helyet magának. A B-filmek előretörésével és a cenzurális korlátok elporladásával párhuzamosan a traumatizált veterán tudatos normaáthágásai és tudattalan mozgatórugói egyre erőszakosabb acting out-ok megmutatását teszik lehetővé. A lelkileg megnyomorodott katona elegendő motivációt szolgáltatott a szociopata agresszor és gyilkos egyre népszerűbb filmes alakjához. Míg Russ Meyer *Motorpsych*ójában (1965) a veterán sorozatos nemi erőszaktevőként a motorosfilm és a szexploitation olcsó hatáskeltésre törő keveredésében találja meg a helyét, addig Peter Bogdanovich *Célpontok* (Targets, 1968) című filmjében a család és a társadalom által elvárt elfojtás, a trauma hatásának elnyomása politikai síkon is értelmezhető acting out-ban, ártatlan járókelők és autósok válogatás nélküli lelövésében robban elő.

A vietnámi háborútól kezdve új motívumként az állam és a társadalom felelőssége is megjelenik. A trauma súlyos pszichés hatása már nem csupán az egyén problémája, hanem a közösségé is, amelyik (értelmetlen) háborúba küldte a fiatal férfiakat, és hazatérésük után nem törődik a háború okozta lelki károkkal. A vietnámi háború nyomán így válik a társadalomkritikus filmek sorának főhősévé a háború által tönkretett, visszailleszkedni képtelen veterán, aki semmilyen hatásos segítséget nem kap, sem környezete, sem a társadalom, sem az orvosok részéről. A veteránok antiszociális viselkedését a háborúban átélt borzalmak okozzák, és dühüket, agresszív

viselkedésüket csak fokozza a „hálátlan amerikai kormány”, hogy a mentális problémáikra nem kapnak megfelelő kezelést és kirekesztő, stigmatizáló bánásmóddal találkoznak. A traumatizált veterán ambivalens filmes karakterként komplex érzelmi hatást idéz elő a nézőkben, mert egyszerre kelt - a melodrámákat követve - együttérzést a pszichés tünetekkel vívott küzdelme, elmagányosodása, elidegenedettsége, otthontalansága, és okoz félelmet, borzalmat - a bűnügyi filmek megközelítése nyomán - a harctérről hazahozott kontrollálatlan erőszakossága, szociopata viselkedése. Emblematikus példái ezeknek a filmeknek a *Taxisofőr* (Taxi Driver, 1976), a *Szarvasvadász* (1978) vagy a *Hazatérés* (Coming Home. Hal Ashby, 1978). Ezek a játékfilmek megelőzték az 1980-as DSM diagnózisleírást, mégis már - hol jobban, hol kevésbé - finomodik, árnyalódik a trauma pszichés következményeinek az ábrázolása.

Motorpsycho (Russ Meyer, 1965)

A nyolcvanas évektől egyre inkább megjelennek a kifejezetten traumafókuszú veteránfilmek, amelyekben a pszichológiai elemzés válik dominánssá. Ezek már egyaránt traumafókuszú és

traumatudatos filmek, amelyek a poszttraumás pszichét állítják a középpontba, és kimondottan a háború hatásait próbálják feltárni. A filmek mindegyike nagyfokú pszichológiai érzékenységgel ábrázolja a trauma lelki utóhatásait. A PTSD diagnózis hivatalossá válása után a nyolcvanas évek egyik kultikus veteránmozija a *Madárka* (Birdy. Alan Parker, 1984), mely átmenetet képez az 1970-es évek társadalomkritikus és az 1980-as évek pszichológiai megközelítése között (a film alapjául szolgáló William Wharton-regény 1978-ban jelent meg). A Vietnámban súlyosan traumatizált Birdy elmegyógyintézeti kezelése, a pszichiáter elnyomó fellépése, a veterán PTSD tökéletes ignorálása a társadalom elutasítását, a hősképnek meg nem felelő katona intézményi kirekesztését jeleníti meg, ugyanakkor a madarakért rajongó fiatalember viselkedése pontosan mutatja a traumát lehasító, egy alternatív valóságot teremtő, abban élő traumatúlélő tüneteit. A társadalomkritika háttérbe szorulásának és a PTSD új műfaji keretek között történő megjelenésének emblematikus alkotása a *Jákob lajtorjája* (1990), melyben a filmtörténet egyik legmagányosabb és legszomorúbb hőse folyamatos flashbackektől, rémálmoktól, paranoiától és depressziótól szenved utat nyitva a horror műfaji eszköztárának és hatásmechanizmusainak. A traumatudatosság növekedése továbbra is teret hagy a nem traumafókuszú veteránfilmeknek, amelyek a társadalomkritikát (*Született július 4-én,* [Born on the Fourth of July. Oliver Stone, 1989]) vagy a hazatérés családi drámáját állítják a fókuszba (*The War at Home*. Emilio Estevez, 1996).

Szarvasvadász (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978)

A kétezres években Afganisztán és Irak továbbra is forrón tartotta a kérdést, új és új interpretációkat, narratívákat követelt, így számos további alkotás készült PTSD-témában. Martin Barker *A Toxic Genre. The Iraq War Films* (2011) című könyvében a „PTSD ipar" kritikáját adja, mondván a PTSD jelensége korántsem kizárólag egy pszichiátriai kategória, amely képes definiálni az egyén szenvedését, hanem egy jelentősen átpolitizált jelenség, amelyben társadalmi, kulturális, gyógyszeripari, politikai érdekek és tényezők egyaránt közrejátszanak. Átfogó könyvében 23

filmet elemez részletesen filmnyelvileg, esztétikailag, a politikai-társadalmi kontextus és a filmipar szempontjából. Olyan kérdésekkel foglalkozik, mint hogyan tükrözik vissza a filmek az USÁ-ban aktuálisan regnáló politikai helyzetet, háborúellenesség vagy a háborús politikával való azonosulás fejeződik-e ki bennük, netalán nem tartalmaznak politikai állásfoglalást, semleges vagy háborúellenes közönségre, politikai közhangulatra számítva készítik a filmet, misztifikálják vagy analizálják a háborút, mit állítanak az „amerikai katonáról", hogyan jelenik meg bennük a PTSD; feldolgozhatónak vagy felemésztőnek mutatják, stb. Azzal egészíthetjük ki Barker elemzéseit, hogy a háborúkkal kapcsolatos kulturális értelmezések állandóan változóban vannak, az aktuális társadalmi helyzet és a filmtörténeti ciklusok is befolyásolják egy-egy háború hangsúlyos oldalait. A háborús trauma legfontosabb mozzanatainak kiemelése összefügg az adott háború aktuális értelmezésével. Hogy az (egykori) katonaszereplő a bajtársa elvesztése, saját megsebesülése vagy az ellenséges katona, esetleg ártatlan civil meggyilkolása miatt szenved PTSD-ben, az nagyban befolyásolja a háborúról alkotott állítást, és fordítva. Az egyik legfrissebb alkotás a 2021-es *Svindler*, amelyben igen nagyfokú pszichológiai érzékenységgel és a traumapsziché precíz ábrázolásával találkozunk. A mozi igazi traumafókuszú film, teljes mértékben a trauma pszichés dinamikájának ábrázolására van felfűzve. Ami igazán érdekessé teszi, hogy a hős az amerikai hadsereg nevében foglyokat kínzott, így az úgynevezett elkövetői trauma (*perpetrators trauma*), avagy egy viszonylag frissen, 2009-ben megfigyelt pszichológiai jelenség, a morális sérülés (*moral injury*, Shay 2014) gyötri, amely megint csak egy külön fejezet a traumakutatásban. A *Svindler* t példázza, hogy a pszichológiatörténeti fejlemények és a háború kultúrtörténeti értelmezései kölcsönösen hatnak egymásra a traumatudatos veteránfilmek esetében, amelyhez hozzávehetjük a pszichológia Barker által is említett társadalmi hatásait, egy-egy pszichológiai „kórkép", iskola, terápiás forma ismertségét és divatját.

The War at Home (Emilio Estevez, 1996)

Svindler (The Card Counter. Paul Schrader, 2021)

Ez utóbbi játszik szerepet abban, hogy a kétezres évekre a trauma jelensége, a veterán PTSD-je evidenciává vált az Egyesült Államok társadalmában, ezért az amerikai filmek a traumafókusz nélkül is traumatudatosak maradhatnak, hiszen a karakter néhány tünetéből is pontosan érti a néző a veterán pszichológiai jellemzőit. A traumafókusz mint eredeti filmes megközelítésmód viszont már megkopott, ezért a hangsúly gyakran máshová kerül, és nem a nyilvánvaló, közvetlen pszichés következmények állnak a cselekmény középpontjában. A témát hordozó egyik legfontosabb műfaj továbbra is a melodráma, például a *Brothers* (Jim Sheridan, 2009) testvérféltékenységgel, árulással és megcsalással a központjában. Emblematikus alkotás még az *Amerikai mesterlövész* (American Sniper. Clint Eastwood, 2014) című háborús film, ahol a súlypont a háború ábrázolása felé billen, de még így is, az otthonlét rövid jeleneteiben a PTSD didaktikus jeleit próbálják precízen ábrázolni, mint a magas vérnyomás, fokozott érzékenység a veszélyes zajokra, a külvilág folyamatos veszélyesnek érzékelése, beszűkülés és elszemélytelenedés. A hős bár látszólag itt van, jelen van, de valójában még sincsen itt, még mindig „odaát" van. A szinte kizárólag az iraki harctéren játszódó *A bombák földjén*-ben (The Hurt Locker, 2008) a rendező, Bigelow saját nyilatkozatai szerint kimondottan a katonák élményeit akarta megmutatni. Barker (2011: 157) elemzésében ugyanakkor a több Oscar-díjat besöpört film egy olyan hőst emel piedesztálra, aki bár a PTSD élő megtestesülése, de ahelyett, hogy viselkedését ezzel magyarázná, „adrenalin junkie-nak" mutatja be, akit csak a kockázatvállalás éltet, s valójában lenyűgöző karakternek láttatja. Bár a film traumatudatos, de mivel részben személyiségjellemzőként ábrázolja a trauma nyilvánvaló utóhatásait, ennyiben nem mondható traumafókuszúnak. A kétezres évek filmjeivel kapcsolatban általában elmondható, hogy mivel a nézőnek már eleve van egy képe a traumatizált amerikai katonáról, tudása a trauma jelenségéről, amelynek birtokában magától is kiegészíti a látottakat, a szereplő mögé rakja a traumatizáltságot mint motivációt, mint valószínű előzményt. Ezt láthatjuk *A bombák földje* esetében. Másik szempont, hogy a PTSD kórképe úgy működik, hogy a tünetek az idővel jelentős változáson mennek keresztül. A traumatikus helyzetet, kitettséget (a frontszolgálat hónapjai) követő hónapokban az emlékbetörések, rémálmok, acting out stb. vannak a fókuszban,

viszont a további évek, évtizedek alatt is megmarad tünetként a depresszió, az elidegenedés, az elszemélytelenedés. *A bombák földje* hősénél így például felismerhetjük a PTSD elhúzódó tüneteinek jelenlétét is mint alapállapotot.[1]

A gender szempontok kapcsán megjegyezhetjük, hogy jóval kevesebb játékfilmben jelennek meg hazatérő női veteránok, de azért így is szép számmal találunk ilyen amerikai filmeket. Csak hármat említünk, amelyek jól példázzák a női veterán megjelenítését a traumatizáció szempontjából. *A bátrak hazája* (Home of the Brave. Irwin Winkler, 2006) című filmben a négy hazatérő veterán sors közül az egyik egy nőé, akire nem jellemzőek az erőszakos kitörések, acting outok, mint férfi társaira, de azért ő is traumatizált, idegenül mozog az otthoni világban, azonban erről inkább csak néhány párbeszédből értesülünk, pár arckifejezésben érjük tetten, s végül jóval könnyebben visszatagozódik az életbe, mint a másik három veterán. Kizárólag női főhőse van a *Megan Leavey* (Gabriela Cowperthwaite) című, megtörtént eseményt feldolgozó 2017-es filmnek, akit bár hiába robbantottak fel odaát, töltött heteket-hónapokat rehabilitációval, a trauma legkisebb jele sem látszik rajta, a bombakereső kutyája adoptálásával van elfoglalva, talán ebbe csatornázza elfojtott traumáját. 2022-es a *Causeway* (Lila Neugebauer) című film, amelyben Afganisztánból tér haza a súlyosan traumatizált Jennifer Lawrence által játszott veterán. Az előzővel szemben ez a film egy klasszikus, traumából való felépülés-történet, tipikus példája a traumatudatos és -fókuszú melodrámai filmnek.

Érdemes röviden utalni a 9/11-filmekre is, amelyek igen rétegzetten tárják fel a terrortámadás amerikai társadalomra gyakorolt hatásait. A trauma-szakirodalmak alapján (Kiss 2015) beszélhetünk másodlagos traumatizációról is, amelynek során azok is traumatizálódnak, akik nem érintettek közvetlenül a traumában, hanem például szemtanúk, segítők vagy olyanok, akikkel potenciálisan megtörténhetett volna a traumatikus esemény, így könnyen sorsközösséget tudnak vállalni az áldozatokkal. Ugyan 9/11 tragédiájának pszichológiai hatásai legerősebben New York városának lakosai körében érződnek (azoknál, akik például a World Trade Center közelében éltek, a PTSD megjelenése elérte a 20%-ot), de az epicentrumtól távolabbi városrészekben, városokban és államokban is jelentős befolyással bírt. Valójában az egész amerikai társadalom traumatizálódott 9/11 során. A kutatások szerint a támadásokat követő napokban az amerikaiak közel felénél jelentkeztek a PTSD tünetei, amelyek az azt követő hetekben, hónapokban fokozatosan elmélyültek. A traumát követő évtizedekben számos film foglalkozott e trauma utóhatásaival, például a *Rém hangosan és irtó közel* (Extremely loud & incredibly close. Stephan Daldry, 2011), *A jelentés* (The Report. Scott Z. Burns, 2019), egészen a 2020-as *Mennyit ér egy élet?*-ig (Worth. Sara Colangelo).

Magyar filmek és a háborús trauma

Láttuk, hogy a folyamatos háborúkkal teli 20-21. századi amerikai történelem a kultúrában is folyamatosan előtérben tartja a trauma kérdését az USÁ-ban. A magyar filmtörténetben is markáns vonulatot képviselnek a háborús témájú filmek, de a traumafókusz időben csak későn és kevés alkotásban jelent meg. Mi ennek az oka? Magyarországon az utolsó, az egész országot időben hosszan, földrajzi és társadalmi értelemben kiterjedten érintő háború

1 Ennek az állapotnak a kapcsán írja Judith Hermann pszichológus, hogy nagyon könnyű elvéteni a diagnózist, hiszen akár az átélő sem kapcsolja össze a traumatikus kiváltó helyzettel.

a II. világháború volt, amelynek számos eseménye, a holokauszt, a náci megszállás és a nyilas uralom, a 2. magyar hadsereg doni katasztrófája, az ország területén hosszú hónapokig húzódó véres harcok, a szovjet megszállás, a hadifogság traumát okozott a magyar társadalom széles rétegei számára. A trauma fogalma ugyan már akkoriban is jelen volt a magyarországi pszichológiában (Ferenczi 1934, Szummer 2008), sőt, Ferenczi Sándor munkássága például valamilyen szinten beágyazódott a hazai kultúrába, írókat és más művészeket analizált, Ignotus a Magyar Pszichoanalitikai Egyesület alapító tagja volt stb. A pszichoanalitikus értelmezés azonban mégsem hatotta át olyan mértékben a társadalmi gondolkodást és a kultúrát, hogy a trauma olyan világmagyarázó fogalommá vált volna, amely a háború különféle megrázó tapasztalatának leírására siethetett volna. A háborúból hazatért veterán figurája megjelenik ugyan a magyar filmben, a katonák által okozott-elszenvedett erőszaktétel pszichés nyoma cseppet sem hangsúlyos, a filmek csupán a dráma kiindulópontjának használják az ilyen alakot.[2] Az első művészileg jelentős film, amelyben a háború traumája közvetlenül lecsapódik a szereplők életében, az Ének a búzamezőkről (Szőts István, 1947), melyben az I. világháború után hadifogságból elszökött katonák éhezése és a kenyérért vívott élethalálharc traumatikus bűnként jelenik meg. A dráma középpontjában álló trauma azonban a szökött hadifogoly férjnek és halott (helyesebben halottnak hitt) katonatársa egykori feleségének házasságából született gyermek tragikus halála, amely a feleség tudattalanjában az eredeti bűn ismétléseként értelmeződik, és önbüntető vallási vezekléshez vezet. Szőts István filmjében a harctér és a hadifogolylét traumája elvész a gyermek halála és a törvénytelen házasság miatti bűntudattal terhelt patológiás gyász lélektani bemutatása mögött. A háború és hadifogság nyomán hazatérő katona traumatizáltsága a *Ház a sziklák alatt* (Makk Károly, 1958) című filmben játszik először igazi drámai szerepet. A hazatérő férfi, akit ismét az Ének a búzamezőkről főszereplője, Görbe János alakít, halottnak tűnik a film nyitójelenetében, a hajó mélyén fekszik mozdulatlanul egy ponyva alatt. A jelenetben elemi erővel megmutatott mozdulatlanság, tehetetlenség, élőhalott állapot előre jelzi, jól jellemzi traumatizáltságát. A film első negyedében igen lehangolt, csak fekszik az ágyában a sötétben, nem érdeklődik a külvilág, még saját gyereke iránt sem. Bár Makk Károly rendezése nem traumafókuszú, mert a történet súlypontja az összezártság, a kiúttalanság drámai helyzetére és a boldogságért elkövetett gyilkosság etikai vétségére kerül, traumatudatosságról pedig a fogalom ismeretlensége miatt nem beszélhetünk, a film első része azonban igen pontosan tudja ábrázolni a traumatizáltság egyes tüneteit, így a tehetetlenséget, a lét értelmének elvesztettségét. Kovács András *Hideg napok* (1966) című filmjében az újvidéki vérengzésben részt vett négy magyar katona háború utáni szembesülésében az elkövetői trauma helyett a bűntudat meglétének és minőségének kérdése kerül a középpontba. Szőts, Makk és Kovács filmje megmutatja azt az irányt, amelyet a magyar film a veterán pszichológiai megközelítése helyett képviselt: a morális fókuszt.

A magyar történelemben a következő háborús időszak, az 1956-os szabadságharc időben rövid volt, pár napra terjedt ki, ráadásul térben is korlátozott volt, ezért annak kapcsán nem a harcok okozta trauma vált a társadalomban és kultúrában meghatározóvá, hanem az eseményhez kapcsolódó, jóval szélesebb tömegeket érintő további traumatikus események: a kivándorlás

2 Gelencsér Gábor részletesen elemzi az I. világháború ábrázolását a magyar filmben. Megállapítása szerint a korai hangosfilmben egyetlen film szól a trauma ábrázolásáról, ez az *Elkésett levél* (Rodriguez Endre, 1940), amelyben azonban nem a háborús erőszak, hanem a férfi vélt elvesztése okozza a nő számára a traumát. (Gelencsér 2022: 166)

családokat szétválasztó és próbára tevő dilemmája (Éjfélkor [Révész György, 1957]*, Szerelmesfilm* [Szabó István, 1970]*, Szerencsés Dániel* [Sándor Pál, 1983]), a forradalom leverését követő megtorlások, a bebörtönzés, vallatás, kivégzés családtagokat, hátrahagyottakat is érintő traumái. A magyar társadalmat legközelebb az 1990-es évek délszláv háborúi érintették közvetlenül, amelynek társadalmi-kulturális okai abban gyökereznek, hogy szomszédos országban, a határtól néha csak száz kilométerre történt a II. világháború utáni Európában addig elképzelhetetlen kegyetlenkedés és népirtás, továbbá azért is, mert a Vajdaságban élő magyarok is elszenvedői voltak, akár besorozott katonaként, akár a sorozás és az atrocitások elől Magyarországra menekültként.

A délszláv háborút leszámítva a huszadik századi háborúk magyarokat érintő kollektív traumái évtizedek messzeségébe távolodtak, amire megjelent és lassanként elterjedtté vált a trauma mai fogalma. A háborús traumákat évtizedekkel korábban élték át emberek és a társadalom, mire a trauma (egyéni és kollektív) fogalma bekerült a köztudatba és keretezni kezdte az ilyen jellegű tapasztalatokat. Mivel azokról a történelmi tapasztalatokról születnek jellemzően filmek (kultúrpolitikai megrendeléseket félretéve), amelyek a kulturális emlékezetben mozgásban vannak, ezért jelenthetjük ki, hogy a háború, amikor tematizálódik, elsősorban nem traumaként jelenik meg a magyar filmben. Az egyetlen háborúhoz köthető trauma, amelynek filmes ábrázolásában már az 1980-as években megjelent és a mai napig eleven a traumafókusz, nem más, mint a holokauszt, aminek oka részben annak az államszocializmus időszakában történő tabusítása, részben a holokauszt transzgenerációs traumaként történő továbbélése.

További kérdés, hogy miért nem jelentek meg azonban nagyobb számban trauma-fókuszú (háborús) filmek a rendszerváltást követően, amikor igaz lassanként, de egyre markánsabban a pszichológia vált világmagyarázó elvvé - a trauma fogalma pedig a személyes és kollektív történelem központi motívumává (Elsaesser 2001), felváltva a Kádár-korban domináns történelemtudományt és szociológiát? A magyar szerzői filmes hagyomány még a rendszerváltást követően is tágabb fókuszú maradt, többnyire nem a lélektani realista megközelítést választotta, és nem „szűkült le" a traumapsziché elemzésére. A rendszerváltás időszakában filozófiai-etikai kérdések domináltak a szerzői filmet (Györffy 2001), amely a 2000-es évek első évtizedében betört szerzői filmes generációnál változott meg (Stőhr 2007). Az első filmszerző, aki egész életművét a trauma köré építette, Fliegauf Benedek, ő azonban nem történelmi eseményeket elemzett, hanem személyes traumákból (gyerekkori abúzusokból a felnőtt hősök tudattalanjában, amilyen a *Rengeteg* (2003) egyes epizódjai, *Hypnos* (2001)*, Liliom ösvény* (2016), a súlyos kábítószerfüggőséget a *Dealer*ben (2004), a feldolgozatlan gyászt a *Womb*-ban [2010]), illetve a *Csak a szélben* (2012) a romák elleni gyilkosságsorozat kollektív traumájából kiindulva alkotott általánosabb, filozofikus színezetű mozgóképes világtapasztalatot. A traumafókuszú megközelítés a 2010-es években kapott szárnyra, elsősorban a női lét traumáit, a szexuális erőszakot (*Bibliotheque Pascal* [Hajdu Szabolcs, 2010]*, Legjobb tudomásom szerint* [Lőrincz Nándor - Nagy Bálint, 2021], *FOMO* [Hartung Attila, 2019]*, Aurora Borealis* [Mészáros Márta, 2017]) és a szülést tematizálva (*Pieces of a Woman* [Mundruczó Kornél, 2020]).

A háború témája sem tűnt el a kortárs magyar filmből, ám kifejezetten csak a holokauszt mentén kapcsolódott össze a traumafókuszú megközelítéssel (*Evolúció* [Mundruczó Kornél, 2021]*, Akik maradtak* [Tóth Barnabás, 2019]). Az I. és II. világháború harctéri tapasztalatának traumafókuszt

mellőző ábrázolásának lehetséges oka részben a magyar filmes hagyománynak, részben a hollywoodi típusú tömegszórakoztatásnak a vonzerejében keresendő. A populáris mozi felé tájékozódó rendezők a háborús filmet a többi műfaj sorában próbálták ki (*Szürke senkik* [Kovács István, 2016], *Drága Elza!* [Füle Zoltán, 2014])[3]. A hollywoodi mércével mérve drágának számító háborús film a populáris műfajok egyik hazai adaptálásra váró képviselőjévé vált a 2010-es években, amelyben – az alacsony költségvetés ellenére – a harctéri akciók kivitelezése és a fegyveres küzdelem izgalma teszi hatásossá a lélektanilag motivált drámai magot. A populáris megközelítés természetesen nem zárja ki a traumafókuszt, mint azt a hollywoodi filmben láttuk is, ám a költségvetési korlátok miatt csak szórványosan előforduló műfaji kísérletek a harctéren végbemenő drámai izgalmakra és morális kérdésekre korlátozódtak. A művészfilmes paradigmát képviselő Nagy Dénes számára a háború reprezentációja megőrizte a magyar filmtörténetben domináns morális fókuszát (*Természetes fény,* 2021). Nagy egyetlen rövid epizódot adaptált Závada Pál *Természetes fény* című regényéből. Nagy Dénes mindösszesen magát a magyar katonák által elkövetett bűnöket, a partizánok üldözésének és egy orosz falu felégetésének rémtettét viszi vászonra. A könyv cselekménye a szereplőt tovább kíséri azon túl is, hogy részt vesz a megtorlásokban, tömeggyilkosságokban, a háború után az elkövetői trauma áldozataként súlyosan leépül, elmagányosodott alkoholistává züllik. Nagy Dénes a bűn elkövetésének mechanizmusát és morális jelentőségét filmesíti meg, ám a traumapsziché elemzése kívül marad a műve keretein. Akár a populáris, akár a művészfilmes változatokat tekintjük, az I. és II. világháború emlékezeti és érzelmi távolsága a különböző filmtörténeti hagyományok, valamint az „időtlen", „univerzális" drámák felé terelte az alkotókat a traumatizált psziché a jelenhez jobban kötődő pszichológiai leírása helyett.

Ha az I. és II. világháború túl messze van a traumatapasztalat felelevenítéséhez, akkor, gondolhatnánk, a délszláv háború szolgáltathat friss élményeket a pszichológiai megközelítés számára. A háború elől elmenekült katona mutat ugyan poszttraumatikus tünetként értelmezhető viselkedésjegyeket az *Arccal a földnek* (Tolnai Szabölcs, 2001) és az *Isteni műszak* (Bodzsár Már, 2012) című filmben, az előbbiben a céltalan lődörgést, kapcsolódási nehézségeket, az utóbbiban a civil életben is továbbvitt erőszakot, szélsőségesen kockázatkereső viselkedést, ám a történet súlypontja mindkét filmben egészen máshová esik ahhoz, hogy traumafókuszúnak vagy akár csak traumatudatosnak nevezhetnénk. A délszláv háború kapcsán az egyetlen magyar traumafókuszú fikciós alkotás Kovács István vajdasági származású rendező *Ostrom* (2018) című kisjátékfilmje, amelyben a körbezárt, ostromlott Szarajevóban egy nő hajmosásán keresztül a civilek háborús mindennapjainak traumatikus tapasztalatát jeleníti meg.

Miután feltártuk a traumatudatos és traumafókuszú magyar veteránfilmek hiányának lehetséges okait, a következőkben részletesebben elemzünk két alkotást a filmtörténet különböző korszakaiból, amelyek a harctéri traumára érzékenyen állítják középpontba egy háborúban szolgáló vagy onnan hazatért katona alakját. Mindkét filmben erőteljes hangsúlyt kap az elkövetői trauma és az abból eredő bűntudat.

3 Kovács István SZFE-s vizsgafilmjeiben tudatosan populáris műfaji sémákkal élt (*Csúszópénz, Idegen föld, Betonzaj*), Füle Zoltán 2006-ban *Csillagok háborúja* rajongói sci-fi-t készített.

„Helyrehozhatatlan hiba a teremtésben”: Fábián Bálint találkozása Istennel

A Fábián Bálint találkozása *Istennel* (1980) az első nagyjátékfilm a magyar filmtörténetben, amely traumatudatosan ábrázolja a háború veterán alakját. Bár Fábri Zoltán életművében korábban is foglalkozott a háború embert megnyomorító hatásával, elsősorban morális szemszögből vizsgálta a háború határhelyzetében létező szereplők érzéseit, gondolatait, döntéseit. A Balázs József kisregényéből készült adaptációjában a morális dilemmák azonban hangsúlyozottan egy traumatizált veterán pszichéjén szűrődnek keresztül. Fábián Bálint viselkedését, érzelemvilágát mindvégig a háborús trauma határozza meg. A film a háború realisztikus ábrázolásával kezdődik, lábszárig állnak a magyar katonák a vízben a folyó menti erdőben, ám ahogy az olasz katonák a várakozó főhős felé közelednek, úgy a valósághű ábrázolás átfordul lassított felvétellel, áttűnéssel, expresszív zenével érzékeltetett belső látomásba. Magát a harcot nem mutatja meg Fábri, az első lövés eldördülése előtt véget vet a képsornak. Legközelebb a rendező már a háború után mutatja Fábián Bálintot, belső rímként a harctérre, szintén folyóparton, a napfényes Tisza-part fái között. Ahogyan a film eleji olaszországi folyó a gyilkosság helyszíne volt, úgy a Tisza is az, a fiai itt fullasztották vízbe az anyjuk szeretőjét, a falu papját. A hőst viszontlátva azonnal szembeötlő traumatizáltsága: mozgása szétesett, görnyedve vonszolja magát, szellemileg és érzelmileg is tompának mutatkozik. A film eleji élénkségével szemben a továbbiakban mindvégig aléltnak, passzívnak mutatkozik, tehetetlenségében egyértelműen kiütközik a trauma nyoma. A traumatizált psziché másik megnyilatkozása, hogy a film elején elvágott harcjelenet flashbackek formájában többször visszatér. Az első alkalommal a harc életlen, lassított, helyenként kimerevített, szétszabdalt képsorai idézik meg Fábián emlékbetörését, amelynek végén különös hangsúllyal az olasz katona arcközelije és vízbe csúszó véres kezének nagyközelijei állnak. A másik emlékbetörés, amikor felismerni véli a hegedűs cigányban a megölt olasz katonát, és a rendezés megismétli a harctéri gyilkosság részletképeit. Fontos hangsúlyozni, hogy a flashbackek a rendező, Fábri leleményei, melyekkel a trauma lélektanát erősíti meg, az eredeti Balázs József-kisregényben nincsenek visszapillantások, a háborús jelenetet a kisregény rögtön az elején végigbeszéli. Gelencsér Gábor „az új akadémizmus klasszikus stílusmegoldásait érvényesítő” (Gelencsér 2015: 343) filmnek tartja a két Balázs József-adaptációt, szemben Fábri szintén ebben az időszakban készült *Requiem*jével, amelyben az időrend-felbontásos tudatfilmes formához nyúlt, de nem említi azt a flashbacket, amely hangsúlyosan eltér Balázs lineáris elbeszélésétől, és ami éppen a traumát érzékelteti.

A flashbackek szerint Fábián veteránként az elkövetői traumától szenved, attól, hogy a hatalom által rárótt szerepéből adódóan gyilkossá vált. Fábri számára ez a kiemelés lehetőséget ad arra, hogy állandó témáját, a kisember morális felelősségét járja körbe. Az elbeszélés jelentős részében a harctéri (elkövetői) trauma morális-politikai következményei a hangsúlyosak. Fábián Bálint azért nem vesz részt a Tanácsköztársaságban, nem támad a báró ellen, segíti őt elrejtőzni és marad pacifista, mert a harctéri gyilkosságért vezekel, és igyekszik elkerülni, hogy ismét a gyilkosság bűnébe essen. Az elbeszélés világállapotként mutatja fel a háború traumáját azzal, hogy megkettőzi azt. Fábián feleségének, Annának a szeretőjét, a fiatal papot a film kezdetén megölték a háborúban szolgáló férfi fiai. Anna, szerelme meggyilkolását traumaként éli meg, amelynek nyomán elidegenedik mindenkitől, nem érintkezik - jogosan - bűnösnek

tartott családtagjaival sem. Anna passzivitása a szeretője látogatásának részletét újraidéző kényszeres takarítással váltakozik. A mély depressziója lassú, önpusztító leépüléshez és korai halálához vezet.

A történet végén felerősödnek a trauma pszichológiai-egzisztenciális következményei. Összeomlik a hős keresztény hiten alapuló világképe, aminek nyomán a traumatizált emberekre jellemzően értelemkeresésbe kezd. „Helyrehozhatatlan hiba van a teremtésben" - fogalmaz a főhős egy arcközelin, majd a kamera az őt ironikusan nyalka lovaskatonaként ábrázoló I. világháborús emléklapra svenkel, miközben megszólal a háborút kísérő, ellentétes hangulatú, mesés, idilli zene. Ezzel a rendezői megoldással Fábri összeköti a lét értelmének elvesztését a háborús trauma tapasztalatával. Találkozni akar Istennel, meg akarja kérdezni tőle, mi végre vagyunk, hiszen számára a traumatikus tapasztalat nyomán a lét értelme elveszett. Míg a felesége a trauma után a vallásba menekült, és erőn felüli anyagi áldozatokkal a templomban keresett átmeneti menedéket lassú haldoklása során, Fábiánt a keresztény hitvilág sem segíti, nem lesz - pszichológiai terminussal - „poszttraumás növekedés", azaz például spirituális eszmélés a harctéri gyilkosság és az azt követő veszteségek után, felesége halálának és két fia elvesztésének nyomán. Fábián Bálint a traumatizált emberek körében szignifikánsan jellemző módon végzi életét: öngyilkos lesz.

Fábián Bálint találkozása Istennel (Fábri Zoltán, 1980)

A trauma nem múló jelene: Mindörökké

Pálfi György 2022-es filmje a közeljövőben Magyarországon, de azon belül meg nem határozott térben és időben játszódik, egy olyan háborús helyzetben, ami minden elhúzódó háborúnak sajátja. A háború által beiktatott határhelyzet, avagy kivételes állapot, amelynek renden kívüli állapota ugyanakkor normaként realizálódik a benne élők számára. A *Mindörökké* hátországában egy kisváros lakói háborúra berendezkedett hétköznapjait látjuk: a sebesülteket a kórházban, az üres tengődést a kocsmában, az ügyeskedést, a seftelést, a vízszerzést egy mesterlövész fenyegetésében. A filmbeli szereplők így vagy úgy, de kénytelenek alkalmazkodni a helyzethez. Hősünket, Ocsenás Jánost egy jóravaló, segítőkész katonaként exponálja a film, aki éppen betegszabadságon van. Mivel állapota engedi, és ideje is van, segít, ahol tud: segédkezik a betegek ápolásában, ajándékokkal kedveskedik barátnőjének. Lassacskán azonban Ocsenást elkezdjük más perspektívából látni. Amit addig pusztán segítőkészségnek, önzetlenségnek gondoltunk, kényszeresnek és abszurdnak tűnik: öntudatlan részeget borotvál, a kocsmabeli részegeket mindenféle holmival látja el. Ez már túlzás, gondoljuk, mi szükség van minderre? Értetlenségünk tovább fokozódik, amikor a barátnőjét, akiért látszólag odavolt, lecseréli egy szellemi fogyatékossággal élő nőre.

A film végi csattanó után érthetjük meg viselkedését. Ocsenás is mesterlövész ugyanis, aki ráadásul - még ha parancsot teljesít is - ártatlan civilekre, ünneplő sokaságra lő, ugyanolyan emberekre, mint akikkel a kisvárosban együtt élt, és akikről gondoskodott. A választ a viselkedésére az elkövetői trauma lélektanában kereshetjük. Nincs tudatos, reflektált bűntudata, legalábbis nem látni rajta ilyesmit, bűntudata tünetként, kényszeres gondoskodásban ölt testet. Ha kell, ha nem, „segít", nem válogat: kórházban lebénult veteránokat pesztrál, halottat mosdat, öntudatlan részeget borotvál, kocsmabelieknek italt visz, ruhát guberál, szellemi fogyatékost táncoltat. Élőkről és halottakról egyaránt gondoskodik. Az abszurdba forduló gondoskodása mögött tehát egy „fordított" ismétlési kényszer áll, az események értelmezhetők tárgykapcsolat-elméleti keretben, Melanie Klein nyomán mániás helyreállításként, amikor valaki tudattalanul a saját sérült énrészét egy másik emberbe vetíti, s rajta keresztül tulajdonképpen magán próbál segíteni. Freud (1920, 2011) nyomán megállapítható, hogy akkor is kényszeres egy ilyen tevékenység, ha akaratlagos cselekvés benyomását kelti. Tényekedése tehát a traumatikus bűntudat tünete: Ocsenás bűntudatának tudattalan megnyilvánulásai, valójában jóvátételi törekvések. A gondoskodás tudattalan kompenzáció nála. Kényszeres törekvés kompenzálni a kioltott életeket, begyógyítani az elkövetői trauma láthatatlan „nyílt sebét" (a trauma szó a görög „átfúr" igéből származik, külső behatás nyomán előálló sebesülést jelent).

Gondoskodása ráadásul jellemzően nagyon is testi, testközeli. Igen intim együttlétekben valósul meg az általa „gondozottal", amiket azok egyáltalán nem kérnek: kéretlenül teszi, amit tesz. Szemléletes példa erre, amikor a magát eszméletlenre vedelő újdonsült ismerősét, amíg az öntudatlan, megborotválja. Felébredve a férfi Ocsenásnak esik haragjában. A gondoskodásnak ezen határátlépő, értelmetlenül túlzó aktusai mellett azonban valódi emberi kapcsolódásra nem képes. A film elején még szerelmi viszonynak látszó kapcsolata helyett az öntudatlan, szellemi fogyatékos nőnek a „gondozását" választja, akivel nyilvánvalóan semmilyen kölcsönös kapcsolatra sincsen esély. Ha lelkileg képes lenne kapcsolódni barátnőjéhez, akkor az azt jelentené, hogy kívülre került a trauma dinamikáján. Ocsenás azonban nem képes erre. Traumatizáltsága és

a jóvátétel tudattalan programja rögeszmés gépiességgel végezteti vele az ismétlési kényszer önjáró körforgását. Ez a gépiesség Saulra emlékeztet a *Saul fia* (Nemes Jeles László, 2015) című filmből, aki szintén ilyen abszurdnak látszó rögeszmésséggel viszi misszióját: próbálja megmenteni saját halottját. Ez a trauma világa: kiüresíti az identitást, és a trauma jelene időtlenné válik az átélő számára.

Mindörökké (Pálfi György, 2021)

A történet íve végül visszavisz a kiindulópontra: visszalépünk a mesterlövész általi fenyegetettségbe, csak éppen ez a mesterlövész most már a hősünk: az elkövető, aki eddig az áldozat volt. Nincs megváltás, nincs jóvátétel: a trauma körforgása *mindörökké* tart. A háború határhelyzete a szürke zóna világa, ahol a tettes áldozat és az áldozat tettes.

Mindörökké (Pálfi György, 2021)

Magyar holokauszt-trauma filmek

Végezetül ki kell térnünk a holokauszt-traumát tárgyaló filmekre, ugyanakkor ebben a cikkben csak egy rövidebb számvetésre van lehetőség, hiszen hatalmas témáról van szó, amely külön tanulmányt érdemel. A II. világháború kitüntetett jelentőségű fejezete, a holokauszt magyar filmes feldolgozásában - szemben a veteránfilmekkel - mára intenzíven megjelent a traumafókusz. Mi az oka ennek? Az elsődleges, illetve a jelenben már inkább a másod- és harmadgenerációs holokauszt-túlélők túlélő-szindrómája, részben a holokauszt-narratíva lezáratlansága miatt, elevenen él a magyar társadalomban és a kultúrában. A transzgenerációs hatás jóval erőteljesebben érvényesül a holokauszt-túlélők, mint az I. és II. világháborús veteránok kapcsán. A háborús veteránok gyerekei esetében is beszélhetünk másodgenerációs traumatizációról, amelyeknek kötődési és önértékelési zavarokban jelentkezik a hatása (Pearrow és Cosgrove 2009: 77-82.). Ugyanakkor az egykori katonák esetében gyermekeik tünetei kevésbé egyértelműen kötődnek apáik harctéri traumáihoz, mint ahogyan az a holokauszt kapcsán megfigyelhető. A II. világháborús magyar veteránok és leszármazottaik kapcsán a trauma évtizedekkel később sem vált pszichológiai problémává, (szemben a holokauszt-túlélők esetével),[4] ez is oka lehet, hogy a játékfilmekben sem jelent meg igazán a traumafókusz. Ezzel szemben a magyar társadalomban mai napig jelenlévő antiszemitizmus és a múltfeldolgozás ellentmondásossága, a holokausztban történt szerepvállalással való szembenézés hiánya folyamatosan életben tartja a témát, amelyhez a pszichológiával és azon belül a trauma fogalmával mélyen átitatott kortárs kultúrában logikusan kapcsolódik a traumafókuszú megközelítés.

A II. világháborún belül a holokauszt az, amelynek mozgóképes feldolgozásában már viszonylag korán megjelentek a kifejezetten traumafókuszú filmek. Bár vizsgálódásunkon kívül esik, érdemes megjegyezni, hogy a dokumentumfilmben már az 1960-as évek elején megjelenik a holokauszt traumája az Éva *A 5116* (Nádasy László, 1963) című alkotásban: a holokauszt túlélői jelenlétükkel, visszaemlékezéseikkel a filmkészítő traumatudatossága nélkül is tanúskodnak a poszttraumás állapotról. A játékfilmekben azonban tudatos szerzői stratégiára van szükség ahhoz, hogy a karakterek traumatizáltsága megjelenjen, a tünetek a néző számára is olvashatóak legyenek. A történelmi határhelyzetek megélésének lélektana talán Fábri Zoltánt foglalkoztatja legkitartóbban a magyar filmtörténet alkotói közül, ezért nem meglepő, hogy *Utószezon* (1965) című filmjében ő foglalkozik először a holokauszt utóhatásaival. Bár a tanú bűntudata, traumatizáltsága áll a fókuszban, ugyanakkor sokkal inkább a moralizálás a domináns, nem pedig a pszichologizálás. A lélektani folyamatokat a Fábri által kedvelt tudatfilmes elbeszélő szerkezet, a jelen impulzusai nyomán ébredő múltbéli emlékek asszociációs struktúrája modellálja, vagyis a múltra történő visszatekintések nem a traumatikus pillanatok váratlanul, ismétlődő módon megjelenő flashbackek. A kisembert látjuk a történelem viharaiban, határhelyzeteiben, kimondottan morális szempontból, ami a magyar játékfilm fő témája az 1950-es évek végétől.

Az 1980-as évek jelentik a fordulópontot a holokauszt társadalmi-kulturális tematizálásában és azon belül filmes ábrázolásában. Az 1980-as években az államszocialista emlékezetpolitika tabuinak oldódásával és a zsidó identitás újrafelfedezésével párhuzamosan egyre-másra

4 Az eltérésre magyarázat lehet a kétféle trauma eltérő működésmódja és hatásmechanizmusa: máshogyan hat a pszichére egy erőszakos harctéri cselekmény részese lenni, mint egy haláltáborban a személyiség teljes megsemmisítését átélni, de ennek a lélektani elemzése egy külön tanulmányt érdemelne.

készülnek a holokausztról szóló magyar játék- és dokumentumfilmek (*Circus Maximus* [Radványi Géza és Almási Tamás, 1980]*, Miss Arizona* [Sándor Pál, 1989]*, Jób lázadása* [Gyöngyössy Imre és Kabay Barna, 1983]*, Elysium* [Szántó Erika, 1986]), de a játékfilmek többsége ismét csak magáról a zsidók üldözésének és elpusztításának morális konzekvenciáiról szól, nem az elszenvedett traumáról (lásd Murai 2008: 177–187.). Jóllehet az 1980-as években vált a trauma - a Ferenczi-féle pszichoanalitikus értelmezésen túllépve, kiszélesítve azt - bevett fogalommá Magyarországon a pszichológiában, egyúttal össze is kapcsolódott a holokauszt-túlélők tapasztalatával. Virág Teréz 1982-ben a Magyar Pszichológiai Társaság ülésén tartott előadást a holokauszt-túlélőkkel folytatott terápiás munkáról, és beszélt először Magyarországon egy előadás keretében a holokauszt transzgenerációs hatásáról,[5] majd alapította meg 1990-ben a holokauszt-túlélők terápiás csoportját és a KÚT Pszichoterápiás rendelőt. A szemléletváltást tükröző fontos filmtörténeti állomás Deák Krisztina rendezésében az *Eszterkönyv* (1989), ami valójában az első, a holokauszt traumatikus hatásait pszichológiai szempontból, traumafókusszal ábrázoló film. A történet szerint Eszter, aki lányát hátrahagyva elmenekült a vészkorszak idején, sokáig próbál nyomára bukkanni Annának, majd lassacskán azonosul vele, tovább írva gyermeke naplóját. A film középpontjában az anya traumája, bűntudata áll: egyszerre áldozat és sajátos értelemben „elkövető": gyermekét cserbenhagyó nő, aki lassacskán beleőrül a bűntudatba és a feldolgozatlan gyászba.

A kortárs filmben is a holokaussthoz kapcsolódnak a traumafókuszú történelmi filmek, nem pedig egyéb háborús eseményekhez, amelynek vélhető okát fent kifejtettük. A közelmúltban több alkotás is született a témában: Nemes László *Saul fia* (2015), Török Ferenc *1945* (2017), Tóth Barnabás *Akik maradtak* (2019), Mundruczó Kornél *Evolúció* (2021) című filmjei. Ez a négy film ebben a sorrendben érdekes módon időrendben is leköveti a holokaussttól való időbeli távolságot és annak hatásait. A *Saul fiában* még a koncentrációs táborban láthatjuk, hogy a KZ gépezete hogyan fejti ki hatását, mi az, ami traumatizálja az embert, és hogyan működik magában a trauma határhelyzetében a traumapsziché. Nemes filmjében „a kamera képes dokumentálni, hogy az, ami Saul üresre mart identitásából megmaradt, hogyan próbál kitörni, és rögeszmés-gépiességgel visszatalálni az emberi mivolt világába azzal, hogy magára veszi a halott fiú eltemetésének a küldetését" (Pintér 2017: 55). Ez a film világában egy szimbolikus jóvátételi aktusnak fogható fel, ami azt célozza, hogy megmentse a halottat, azaz megadja neki a végtisztességet, ezzel lélektanilag ellensúlyozva az SS-sel való kényszerű együttműködése miatti bűntudatát is. Itt is, akárcsak az *Eszterkönyv*ben megjelenik tehát a holokauszt-traumát hordozókra jellemző sajátos bűntudat, avagy a lélektani szakirodalomban alaposan feltárt ún. túlélő bűntudat (Erős 2017), amely a vészkorszak határhelyzetében kikényszerített döntéseik, tevékenységeik nyomán viselkedésük, szenvedésük hajtómotorja.

A következő film az *1945* közvetlenül a háború után játszódik, és a holokausztot nem az áldozatok, hanem az elkövetők szempontjából tematizálja, ily módon ez is inkább az elkövetői trauma ábrázolására lehetne példa: egy kis falu lakói hogyan reagálnak a haláltáborokból visszatérő két zsidó megjelenésére. Török filmjének zárlata, amelyben a falu népe elfordul a zsidók vélt követeléseit vehemensen ellenző jegyzőtől, a társadalmi igazságosság egyfajta

5 Mészáros Judit: Töredékek Virág Terézről. In Bárdos Katalin, Erős Ferenc, Kardos Péter (szerk.): *„...aki nyomott hagyott". In memoriam Virág Teréz*. Budapest, Animula, 2003. 18-19.; valamint Erős Ferenc: A zsidó identitás „felfedezése" Magyarországon a nyolcvanas években. Uo. 56.

szimbolikus helyreállítása akar lenni, de ezt inkább jóvátételi fantáziának foghatjuk fel, ugyanis sem a falusiak hozzáállásának filmbeli előtörténetéből nem következik, sem a háború utáni vagy a mai magyar társadalom hozzáállását nem tükrözi a jelenet. Herman (2003) leírja, hogy a traumából való gyógyulás alapfeltétele az igazság társadalmi szintű kimondása és elismerése, a társadalmi rend helyreállítása, amely elengedhetetlen a túlélők igazságérzetének és a világban való otthonosság érzésének helyreállásához, azaz az őket ért trauma feldolgozásához. A fenti műalkotások ilyesfajta szimbolikus jóvátételre törekszenek: Saul még a haláltábor valós idejében egy személyes jóvátételi küldetésbe kezd - az ő karakterét és lelkiállapotát messzemenő pszichológiai érzékenységgel mutatja be a film. Az *1945* a magyar falu kis közösségének szintjén láttat egy morális gesztust. Török filmje a moralizáló történelmi filmes hagyományhoz kapcsolódik, kevésbé a lélektani mozgatórugók érdeklik, még ha egy sematikus képet fel is vázol: a főbűnös jegyző, a mohó szomszédasszony, a hipokrita lelkész stb. alakjait felvonultatva.

Az *Akik maradtak* már a negyvenes évek végén és az ötvenes években játszódik. Két traumatizált holokauszt-túlélő találkozik egymással, egy negyvenes éveiben járó orvos, Aldó és egy kamaszlány, Klára találnak egymásra. Mindkettejük családját kiirtották a vészkorszakban, de Klára ezt még nem képes tudomásul venni, hazavárja szeretteit, a férfi viszont a PTSD hosszabb távon jellemző karakterisztikumait viseli magán: fásult, üres, teng-leng az életében. Az *Akik maradtak* a kapcsolat gyógyító hatásáról szól: bár mindketten súlyosan traumatizáltak, érzelmileg mégis képesek közel kerülni egymáshoz, és új családdá válnak egymás számára. Ez a film nem egy szimbolikus, hanem egy valódi kárpótlást, helyreállítást, ha tetszik, traumából való gyógyulást és tovább lépni tudást helyez a központba.

Végezetül, az *Evolúció* című film napjainkban játszódik, a transzgenerációs holokauszt-trauma emblematikus filmje, amely három generáció reakcióit mutatja meg a traumára. A filmbeli nagymama, Éva a lágerben született, s egész élete az erre való válasz, ahogyan Kertész Imre (2003) találóan írja *Felszámolás* című regényében: „egy önként vállalt, szelídített Auschwitz, amelybe azért ugyanúgy bele lehetett pusztulni, akár a valódiba". Ez ellen, a holokauszt tovább cipelt valóságával szemben lázad lánya, Léna, akinek a hozzáállása egyetlen filmbéli mondatból is jól megragadható: „én nem túlélő akarok lenni, hanem élő". A harmadik generációt pedig már az unoka, Jónás képviseli, akinek a sorsában, Wéber Kata, a film társszerzője megfogalmazásában egy „jóféle" traumafeldolgozást akartak ábrázolni. Nehéz letagadnia a filmnek a tanító célzatot, az *Evolúció* direkten, szinte tankönyvszerűen mondja fel a transzgenerációs trauma tünettanát, Éva és Léna párbeszédei didaktikusan magyarázzák el a nézőnek a holokauszt-túlélő tapasztalatát és egészen a harmadik generációig kiható súlyos lelki örökségét.

Konklúzió

Az USA történelme során a mai napig számos háborút vívott és vív, ezáltal folyamatos számvetésre is kényszerül, társadalmi és kulturális szinten egyaránt. A mérhetetlen számú, minőségű és műfajiságú filmes reprezentáció is ezt bizonyítja. Magyarország huszadik századi történelme szintén tele van tűzdelve kollektív és személyes traumákkal, de az igazán jelentős háborús jellegű kataklizma, a II. világháború óta már sok évtized eltelt. Az időbeli távolság arra is lehetőséget teremthet a hazai filmkészítőknek, hogy friss szemüvegen át tekintsenek újra a témára. Ugyanakkor a magyar háborús film tradíciójában a jelenkorig továbbra is leginkább

a moralizáló, illetve a társadalmi kontextusra fókuszáló drámák állnak, kevésbé jellemző a pszichológiai érdeklődés. Modernkori történelmünkben a holokauszt az, amely az időbeli távolság ellenére olyan eleven sebként él, hogy a traumatizáció az utóbbi évtizedekben egyre rétegzettebb tudásain keresztül újabb és újabb reprezentációs kísérleteknek szolgál alapul, amelyek változatos eszköztárral és megközelítéssel próbálják feltárni a trauma hatásait és a traumapsziché mibenlétét.

Irodalom:

American Psychiatric Association (2013): *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders:DSM-5.* American Psychiatric Publishing.
Barker, Martin. (2011): *A „toxic genre": the Iraq War films*. Pluto Press.
Bronfen, Elisabeth. (2012): *Specters of war: Hollywood's engagement with military conflict*. Rutgers University Press.
Bourget, Jean-Loup (2013): The Woman on the Beach. Renoir's *Dark Lady*. In *A companion to Jean Renoir*. Szerk. Alastair Phillips-Ginette Vincendeau. Wiley-Blackwell, 544-554.
Elsaesser, Thomas (2001): Postmodernism as mourning work. *Screen*, 42(2), 193-201.
Erős, Ferenc (2017): Emlékezet és utóemlékezet a holokauszt utáni magyar irodalomban és filmen. *IMÁGÓ BUDAPEST*, 31.
Ferenczi Sándor (1934): A trauma a psychoanalysisben*. Gyógyászat,* 20. szám.
Freud, Sigmund (2011): *A halálösztön és az életösztönök.* Budapest, Belső Egészség.
Gelencsér Gábor (2015): *Forgatott könyvek. A magyar film és irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest, Kijárat Kiadó, Kosztolányi Dezső Kávéház Kiadó.
Gelencsér, Gábor (2022): Mesék a hátországból. Első világháborús magyar filmek. In uő: *Közelkép*. Budapest, Gondolat.
Györffy Miklós (2001): *A tizedik évtized. A magyar film a kilencvenes években és más tanulmányok*. Budapest, Palatinus - Magyar Nemzeti Filmarchívum.
Hermann, Judith. (2003): *Trauma és gyógyulás.* Budapest, Háttér-Kávé-NANE.
Kiss, Enikő Csilla (2015: *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*. Pécs, Pannónia könyvek
Kopka, Katalina (2018): Cultural Hauntings: Narrating Trauma in Contemporary Films about the Iraq War. *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*, 1(2), 103-120.
Mészáros Judit (2003): Töredékek Virág Terézről. In *„...aki nyomott hagyott". in memoriam Virág Teréz*. Szerk. Bárdos Katalin, Erős Ferenc, Kardos Péter. Budapest, Animula.
Murai András (2008): A holokauszt a rendszerváltozás utáni magyar filmben. In uő: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely, Savaria University Press, 177–187.
Pearrow, Melissa, Cosgrove, Lisa (2009): The Aftermath of Combat-Related PTSD. Toward an Understanding of Transgenerational Trauma*. Communication Disorders Quarterly,* 30(2), 77-82.
Pintér Judit Nóra (2014): *A nem múló jelen: trauma és nosztalgia*. Budapest, L'Harmattan.
Pintér Judit Nóra (2017): Bűnhődés, emlékezet, arc. *IMÁGÓ BUDAPEST*, 47.
Shay, Johnatan. (2014): Moral injury. *Psychoanalytic psychology*, *31*(2), 182.
Stőhr Lóránt (2007): Csapatfotó. Fiatal filmesek. *Filmvilág,* 2007/1. 12-16.
Szummer Csaba (2008): Freud, Ferenczi és a trauma-elmélet reneszánsza. In *Typus Budapestiensis.* Szerk. Erős Ferenc - Lénárd Kata - Bókay Antal. Budapest, Thalassa, 281-304.

Filmográfia

1945 (Török Ferenc, 2017)
A bátrak hazája (Home of the Brave. Irvin Winkler, 2006)
A jelentés (The Report. Scott Z. Burns, 2019)
Akik maradtak (Tóth Barnabás, 2019)
Amerikai mesterlövész (American Sniper. Clint Eastwood, 2014)
Aurora Borealis (Mészáros Márta, 2017)
Bibliotheque Pascal (Hajdu Szabolcs, 2010)
Bombák földjén (The Hurt Locker. Kathryn bigelow, 2008)
Célpontok (Targets. Peter Bogdanovich, 1968)
Circus Maximus (Radványi Géza, 1980)

Csak a szél (Fliegauf Benedek, 2012)
Dealer (Fliegauf Benedek, 2004)
Drága Elza! (Füle Zoltán, 2014)
Életünk legszebb évei (Best Years of our Lives. William Wyler, 1946)
Elysium (Szántó Erika, 1986)
Ének a búzamezőkről (Szőts István, 1947)
Eszterkönyv (Deák Krisztina, 1989)
Éva *A 5116* (Nádasy *László, 1964)*
Evolúció (Mundruczó Kornél, 2021)
Fábián Bálin találkozása Istennel (Fábri Zoltán, 1980)
FOMO – Megosztod és uralkodsz (Hartung Attila, 2019)
Házi háború (The War at Home. Emilio Estevez, 1996)
Hideg napok (Kovács András, 1966)
Hypnos (Fliegauf Benedek, 2003)
Jákob lajtorjája (Jacob's Ladder. Adrian Lyne, 1990)
Jób lázadása (Kabay Barna – Gyöngyössy Imre, 1983)
Legjobb tudomásom szerint (Lőrincz Nándor – Nagy Bálint, 2021)
Liliom ösvény (Fliegauf Benedek, 2016)
Madárka (Birdy. Alan Parker, 1984)
Mennyit ér egy élet? (What is Life Worth? Sara Colangelo, 2020)
Mindörökké (Pálfi György, 2022)
Miss Arizona (Sándor Pál, 1988)
Motorpsycho (Russ Meyer, 1965)
Pieces of a Woman (Mundruczó Kornél, 2020)
Rém hangosan és irtó közel (Extremely loud & incredibly close. Stephan Daldry, 2011)
Saul fia (Nemes Jeles László, 2015)
Svindler (The Card Counter. Paul Schrader, 2022)
Szarvasvadász (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978)
Szerencsés Dániel (Sándor Pál, 1982)
Született július 4-én (Born on the 4th of July. Oliver Stone, 1989)
Szürke senkik (Kovács István, 2016)
Taxisofőr (Taxi Driver. Martin Scorsese, 1976)
Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)
Testvérek (Brothers. Jim Sheridan, 2009)
The Girl of The Port (Bert Glennon, 1930)
The Woman on the Beach (Jean Renoir, 1947)
Utószezon (Fábri Zoltán, 1966)
Womb (Fliegauf Benedek, 2010)

GORDON DÁVID

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

[SZERZŐ]

Gordon Dávid PhD hallgató (PTE, Filozófia Doktori Iskola)
Kutatási terület: Irodalomfilozófia, vizuális kultúra, filmelmélet, dekonstrukció

[absztrakt]

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

This paper offers a „deconstructive" analysis of Ari Folman's 2008 animated documentary *Waltz with Bashir*. The film, as conceived by its creator, seeks to present an authentic depiction of a significant historical narrative. Its organizing principle revolves around uncovering a forgotten personal memory, with the central traumatic memory stemming from Israel's 1982 preemptive war efforts. The analysis focuses on the unique animated stylistic exercises as a form of audio/visual anamnesis and explores the narrative possibilities and constraints of representing war trauma. In Folman's reconstruction, the experience of war and the interpretation of history remain problematic and contradictory, yet cohesively interconnected within the cinematic experience. This complexity underscores the fluidity of interpreting historical facts and the cinematic aspiration to grapple with the personal/impersonal engagement with traumatic events.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.3

Bevezetés

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

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

A film szerkezetének, szervezettségének több szempontból figyelemreméltóan problematikus rétegét nem csupán az ábrázolás eszközeinek realista, dokumentarista kompozíciót idéző képsorok jelentik, hanem az ebből de(kon)struált, egyidejűleg emocionális távlatai révén sugallt, a kifejezhetetlen traumatikus események mozgóképi tapasztalata. Az egymásra torlódó képesemények, tudati idősíkok lehetőségének feladványával képzelet és valóság határai egybecsúsznak, amiképpen az egyes képek, szekvenciák között sincsenek jelezve a határok. A válogatott szemtanúk ambivalens beszámolóit, a tanúságtétel lehatárolt, elhallgatásoktól sem mentes jellegét, a történetileg rektifikáló, reflektáló optikai eszközök és a vizualizációs lehetőségek, az ezekben rejlő, megbízhatatlan elbeszélői pozíció extatikus tökéletlensége, valóságábrázoló funkcióinak, érzelmi-indulati mintázatainak korlátozott mivoltával való azonosítása a narráció teljességét áthatja. A történések világlátás-élményében kiemelt jelentősége van az emlékezettöredékek váratlan, torz kompozíciós alakzatokban, utalás-struktúrákban visszatérő szervezőelvének. Kétségtelen, hogy a traumatikus események személyes tapasztalatán túlmutatóan, Folman a nemzeti identitás konstrukcióiban elfogadott, támogatott, felejtés-

emlékezés feszültégben kifejezhető dinamika alakváltozatait használja. Ha úgy értem, mint gondolom, igen sokan, hogy Folman *tényleges* története, történeti egyediségében nem úgy volt, ahogy az a film lényegkereső történetében bemutatásra kerül, akkor a valóság, a megismerés, az „én" és filozófiai kérdésköre mindenkori, megkerülhetetlen eleme a dokumentumfilm és különösen az animációs dokumentumfilm műfajának. Folman olyan esemény(eke)t vizsgál, amelyeket az izraeli történelemszemlélet hivatalos változatai nagyrészt elhallgattak, illetve olyan momentumokat szemléltet, amelyeket az uralgó, politikailag motivált identitáskonstrukciók szívesen elfelejte(t)nének. A személyes tapasztalat mozgóképi kiterjesztése felülírja a nemzeti identitásban rögzített esemény/időszak/történet legális, elfeledtetett párhuzamait.

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

A képi rögzítés interjúsorozatokban lehorgonyzott, tapasztalati beszámolók dramaturgiai felhasználásával, tragikus érzelmi hangoltságban strukturálja a megelevenedő képesemények dokumentáris és fiktív történéseit, a káosz és pusztulás képeit. A *Libanoni keringő* nem alkalmaz kitüntetett narrátort, ugyanakkor a háborús cselekményekben való részvétel történeti összefüggései Folman kereső, kutató, feltáró személyében realizálódnak. A kutatás során felidézett események emlékezéstechnikai koherenciájának szervezőelve a résztvevők interjúkörnyezetben kifejtett elbeszélései, a rendelkezésre álló „dokumentum"-anyagok, amelyek meghatározóan álomszekvenciák, valamint harci jelenetek ívében rekonstruálódnak. Az ábrázolásmód formátuma egy előzetes, latens képtörténeti szövegkörnyezet – festészeti- és filmtörténeti kódok, hagyományok – alkalmazásával vizualizálja a megélt, felidézettségében rekonstruált tanúságtétel vizuális nyomvonalait. Eklatáns példa, Francisco de Goya 1812-1820 között készült rézkarc- és aquatinta-sorozatának 69., „*Semmi – az esemény elmeséli*" című darabja (1814-15), amely a film zárlatában, a BBC Worldwide által rögzített „kemény dokumentum" (Folman) archív felvételeinek, szinte szándékolatlanul megidézett, visszatekintő, affektív tudatelőttes kompozíciója. Hasonló közvetlen képtörténeti előzmények kísérteties példájaként említhető Brian De Palma *Cenzúrázatlanul – háború másképp* (Redacted*,* 2007) címmel elkészített mozgóképi vádiratában Taryn Simon foto-grafikus metszetének, Zahra/Farhra (2008-2011) re(ve)latív, megrendítő nyugvópontja.[2] Van valami ebben a filmben, ami zavarja, nyugtalanítja, vagy éppen elkedvetleníti a nézőt.[3]

---

1 General Assembly United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: *A/RES/37/123 (A-F) 16.12.1982 – 02.02.1983 - The Situation in the Middle East*. 36-39. 2023.03.04. URL: http://digitallibrary.un.org/record/605931

2 Vö: http://artgallery.yale.edu/collections/objects/179150 és https://tarynsimon.com/works/zahra

3 Levy, Gideon: 'Antiwar' film Waltz with Bashir is nothing but charade. *Haaretz* (2009.02.19) 2023.03.07. URL: https://www.haaretz.com/1.5077872.

Animáció – punctum – anamnézis

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

Az animációs háttérben, fotografikus és mozgóképi felvételek (DVCAM formátum), archív anyagok, valamint a stúdiókörnyezeti re-enactment reapplikációjának formálhatósága jelenti azt a fenomenológiai, ontológiai kiindulópontot, amelynek - mintegy szüntelen, rekurzív oda-vissza (tulajdonképpen a freudi fort/da dinamika mozgásában) - polaritásában többé-kevésbé értelmezhetővé válik Folman forrás- és esettanulmánya. A film figyelemreméltó módon a dokumentumfilm műfajában meglehetősen szokatlan, formabontó esztétikai horizontok, például abszurd, ironikus, groteszk, esetenként szürreális értékek eredet-nyom-követésében, a dokumentarista médiumkezelés formális, szerkezeti, stilisztikai hagyományának felforgató konfigurációival játszik.[5] Ezért válik a film fő vonásává a megjelenítés bizonyos közvetlenségi fokán túl el(ő)tűnő artikuláló, animációs közeg. Az animáció a teljesen konstruált képnek az a típusa, amely a fotografikus kép transzparenciájának szöges ellentéte. Bár a fikciós elbeszélésekben már régóta használják kiegészítőként, Folman merészsége az volt, hogy egy teljes dokumentumfilmet animációval ábrázoljon. A szubjektív elbeszélés és az animációs nyelv szimbiózisa lehetővé tette az úgynevezett mindentudó látásmódot, vizualizált gondolatmentet.[6] A dokudráma stílusú rekonstrukciós gyakorlatokat a múltból és jelenből idézett interjúk sorozata látszólag a rendező-főszereplő közvetlen beavatkozása nélkül artikulálja. Különösen érdekes példa a fotográfia hamisítatlan valósághűségének kétségbevonhatóságára a hatodik jelenet, amelyben Ronny Dayag reminiszcenciái nyomán a 19 éves Folman katonaként látható fényképeken: „Nem is ismerek magamra. – Én sem ismerek magamra." Ennek későbbi, ellentmondásos megnyilvánulása, hogy dramaturgiai, illetve ontológiai szempontból a rendező egyáltalán nem utasítja el a fotografikus kép realista kifejezőerejét, olyannyira, hogy a filmet ilyen jellegű képsorral zárja le.[7] Folman következetesen a korábbi alkotói tapasztalataiban megelőlegezett fiktív formakészség keverékéből merít (*Saint Clara*, 1996 és *Made in Israel*,

4 Barthes, Roland: *Világoskamra – Feljegyzések a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Kiadó, 1985. 24-34.

5 Plantinga, Carl: Dokumetumfilm. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis,* 2009/4. 15-19.

6 Nichols. Bill: *Representing reality: issues in contemporary documentary*. Bloomington, Illinois University Press, 1991. 48.

7 Barthes, Roland: A kép retorikája. Ford. Angyalosi Gergely. In *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Blaskó Ágnes, Margitházi Beja. Budapest, Typotex, 2010. 118.

2001), saját történetének részleteit nagyon eredeti pre- és performatív módon mondja el. Ezzel a de/konstruktív gesztussal többszörösen eltávolodott a dokumentumfilm áttetszőségének és objektivitásának mindenhatóságába vetett klasszikus posztulátumoktól.[8]

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

Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)

Ebben a regiszterben ugyancsak könnyen desifrírozható a filmtörténeti maradványok, narratív és esztétikai vonások háttérre, közelebbről a háborús erőszakábrázolás traumatikus vizuális mintázatainak intertextuális hatástörténeti megnyilvánulása, ikonográfiai feszültsége, átmásolása, nevezetesen az *Apokalipszis most* (Apocalypse Now. Francis Ford Coppola, 1979), *Acéllövedék* (Full Metal Jacket. Stanley Kubrick, 1987), valamint – egy kitűnően rokonítható, meditatív

8 Bruzzi, Stella: *New Documentary*. New York, London. Routledge, 2006. 9.

9 Derrida, Jacques: Thinking Out of Sight. In *Thinking Out of Sight – Writings on the Arts of the Visible.* Szerk. Michaud, Ginette. Masó, Joanna. Bassas, Javier. Chicago - London. The University of Chicago Press, 2021. 37.

tanulmány, a célzatos e(szté)tikai megmunkáltság igényével – *Az* őrület határán (The Thin Red Line. Terrence Malick, 1998) című alkotások referenciáiban könnyen kitapintható.[10]

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

Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)

10 A harctéri tapasztalat sajátlagos újraértelmezéséhez, megértéséhez az elmúlt negyedszázad háborús filmélményei Folman számára mátrixként szolgálhattak az animáció emlékezeti-, képi világát jellemző audio/vizuális (re) konfigurációk elrendezéséhez. Emlékezzünk a strandjelenetben felidézett coppolai szörfélmények szürreális motivumára (36'24"); az *Acéllv*öedék orvlövészjelenetére visszahajló gépfegyveres tánc affektív párhuzamára: Animal Mother (Adam Baldwin) mániákus kirohanásában (96'24") és Frenkel keringőjében a stilizált vakmerőség kísérteties, palimpszesztszerű iterációjára (57'34"). Hasonlóképpen az újoncok partraszállását követő első benyomásokban felmerülő értetlenség állapotában és a helyzetfelismerési kísérletek kudarcában kirajzolódó történetkezelés paradox törésvonalai; Witt közlegény (Jim Caviezel) és társai a közös fürdés szekvenciáiban, Folman flashback jelenetében. Folman itt szintén Malick képi világának emocionális előképeit rajzolja tovább. Lásd: Coplan, Amy: Form and Feeling in Terrence Malick's *The Thin Red Line*. In *The Thin Red Line – Philosophers on Film*. Szerk. David Davies. New York, London. Routledge, 2009. 69-72.

11 Virilio, Paul: *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London. Verso, 1989. 43.

Trauma – studium – dekonstruktív paramnézis

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

Folman elbeszélő karaktere ugyan állandó episztemikus változás állapotában, de mégis hatékonyan áll a film történéseinek jelenében, ebben a tünékeny valósághiányban sajátos időrendbe foglalja az emlékezeti beszámoló/k élményhorizontját. Egy pillanatig sem kételkedhetünk abban, hogy Folman harctéri szerepvállalása teljesen lelepleződik a narratívum során, pusztán a tényfeltárás erőfeszítéseinek pontos természete marad kérdéses. De csak az erőfeszítés végső pontján, a befejező képsorok hatására tehetünk fel kérdéseket magának az erőfeszítésnek az értelmére. A nem-tudás pátoszának feszült expozíciós szabályszerűsége igyekszik megformálódni, paradox módon engedelmeskedve a dokumentumfilm formaigényének; azaz úgy tűnik, Ari Folman eredendően mindig is tudta, amit nem tudott, ugyanis a jelenetezés, a párbeszédek többsége az elveszett emlékezet kivetüléseként strukturálódik.[12] Megelőlegezve, stilizálva, esztétizálva a cselekmény traumatikus zárlatának végkifejletét. A tényleges traumatikus esemény nem egy kitüntetett, váratlan élményben, határozott körvonalak közvetlenségi fokával vizualizálódik - a film teljes látásmódja, irányultsága, narratív logikája nem más, mint eleve meghatározott, fokozatos előkészítése, időzítése a zárókép enyészpontjának.

A háborús trauma reflexív színrevitelének gesztusa kérdésessé teszi a közvetlen olvashatóságot, ezért filmtörténeti párhuzamok és hatások keresésével vagy különféle elemzési módszerek bevonásával világosan letapogatható egy értelmezési keret, ha úgy tetszik, leszármazási viszony. Lehetséges, hogy a rendező megrázó, traumatikus tapasztalatai árnyékot vetnek, rávetülnek a film egészére, de ebből nem vonható le kétségtelenül az a következtetés, hogy a film forgatásában és utómunkálataiban, finomszerkezetében kizárólagosan meghatározó, kényszermozgást előidéző szempontként érvényesültek. A formákban rejtőzködő trauma értékelhető úgy is, mint a történetszerkesztés eleme. Következésképp, a trauma ábrázolása nem marad reflektálatlan, emiatt a továbbiakban formális, kompozíciós elvként kívánom megközelíteni. Fontos, hogy a traumatikus tapasztalat erővonalai megkülönböztethetők, mindenkor mutatnak valahová, többet jelentenek önmaguknál, de kevesebbet jelentenek

12 Radstone, Susannah: Traumaelmélet, kontextus, politika, etika. Ford. Andorka György. *Metropolis,* 2018/2. 16.

annál, mint amit jelentetni vágynak, nevezetesen: egy különös műgonddal megformált, sokrétű és szinte kommunikálhatatlan traumatikus re-prezentációt. Éppen ezért játszik Folmannál oly nagy szerepet a képzelgés, a hallucináció, mert bennük mindig érzéki formában jelenhet meg a hiány, a vágy vagy éppenséggel a halottak világa: mint látvány és hang, mint „tapasztalati valóság".[13] Feltételezhető, hogy Folman számára az „elveszett" emlékek természete, mibenléte tökéletesen feltérképezett, feltárt volt jóval a film előkészületi szakaszát megelőzően, tehát az interjú felvételei és az elbeszélt emlékképek kidolgozása, majd később az animációs újraírás folyamata zavartalanul, precízen egységesíthetőnek tűnt az életprobléma logikája mentén.

Az első jeleneteinek egyikében a hamis emlékek megjelenési formáit kutatva Ari meglátogatja Ori Shivant. Beszélgetésük implicit módon megerősíti, sőt jóváhagyja a rendező elképzeléseit, alkotói szándékát. Hasonlóképpen, a központi szereplők, Boaz, Ari és Carmi, mint szemtanúk részletes beszámolók helyett álomleírások magyarázó erejére hagyatkoznak. A film hangsúlya, dokumentumértéke ezzel átbillen a személyes felelősség feltárhatóságáról a háborús élmények, zavart lelki jelenségek kifürkészhetetlen ábrázolására. Ezáltal a képi folyamatok lüktetése mindig inkább érzelmi, semmint gondolati szervezettségű. Mintha a lökdösnék egymást, a képi szekcvenciák ismétlődő örvénylésében, a film önkéntelenül leleplezi az emlékezet paradox jellegét, a személytelenség élményét. Itt példaértékű amikor Carmi a harctéri tapasztalatára vonatkozó kérdésre csupán annyit válaszol: „Nehéz megmondani. Nem emlékszem semmire a mészárlásból". Más szavakkal, emlékszik arra, amire nem emlékszik. Azaz, Folman látásmódja nem tárja fel hiánytalanul az emlékezés körülményeinek folyamatát, továbbá, az interjú nyomán rekonstruált jelenetben meg sem próbálja eloszlatni a koncepció bizonytalanságait, árnyalni az incidens előfeltételeit, körülményeit vagy akár vizuálisan amellett érvelni, hogy a cselekmény térbeli-időbeli rendjében „pontosan" mi történt. Carmi személyes beszámolója elvárást, érzelmi ráhangolódást alakít ki a nézőben, viszont néhány mozzanatban önkényesen eltér a jelenetben bemutatott eseményektől. Az újoncok a partraszállást követően egy azonosítatlan Mercedesre nyitnak tüzet, s csak később szembesülnek tettük lesújtó következményével: az autóban egy család menekült. A jelenet felépítése egy hallgatólagos narratív logikát is feltételez, Ari és Carmi beszélgetése az előzetesen elfogadott traumatikusnak jelesített események ívét követi, a történ(e)tek magától értetődő elfeledettségét összekapcsolja a dokumentumfilm célkitűzésének narratív, expozíciós szabályszerűségeivel.

A film kritikusai számára az animáció médiuma, jobbára az otthonos, ismerős formavilág és a dokumentumfilm hagyományának ütköztetésével elemezhető, ami bár újszerű, igazából sohasem problematikus.[14] És mégis. Mit érthetünk itt az animációs dokumentumfilm képi világán? Mindkét ábrázolásmódnak hatalmas hátországa, játéktere van: a kérdés ontológiai – milyen módon érzékelhető, értelmezhető az ábrázolt esemény időbelisége, a (re)prezentált, dokumentált múlt és a reprezentáció jelen ideje, az alakulás, vagyis a jelenidejűség folytonosságának élménye?[15] A *Libanoni keringő* valójában a fotografikus kép, mint alkalmazott kompozíciós elem, ontológiai, krono-logikus státuszát vonja kétségbe, ismét ezzel a határral szembesít Folman látogatása, a poszttraumatikus stressz-szindróma kutatónál. Zahara Solomon egy amatőr haditudósító, fotográfus „fejlődéstörténetével" szemlélteti a traumatikus esemény reflektálatlan közvetítő

13 Virilio: i. m. 61.

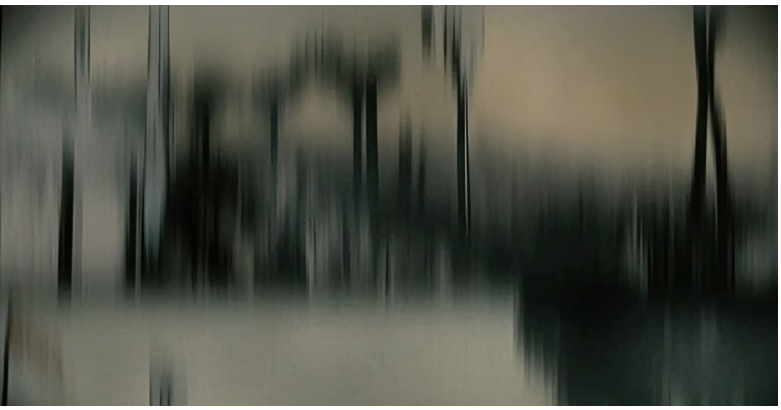
14 Lásd Taubin, Amy: Drawn from Memory. *Artforum,* 2008/11. 123.

15 Derrida, Jacques: Aletheia. Ford. DeArmitt, Pleshette. Saghafi Kas. In uő: i. m. 195-200.

szerepét. A fotográfus kezdetben képes volt a traumatikus tapasztalatok hárítására, mivel „mindenre úgy tekintett, mintha egy képzeletbeli kamerán keresztül szemlélné”, a néző a történet illusztrációjaként háborús övezetekből jól ismert állóképek sorozatát látja.

Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)

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



Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)

16 Pirog, Gerald: Ikonicitás és narráció. *Metropolis,* 1998/3. URL: http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9803/pirog.htm

Vakfolt narratíva - punctum caecum – (re)konstrukció

A hagyományos, cellaanimációt követő minuciózus rajztechnika és a fotografikus automatizmus ellentéte látszólag a realizmus elutasítására enged következtetni, elég a film kritikai fogadtatásában hangsúlyozott, széles körben elfogadott paradox érvre gondolni, mely szerint „az ábrázolhatatlan" ábrázolására szinte kizárólag az animáció ad lehetőséget.[17] Viszont, ha továbbgondoljuk, újraolvassuk ezt az ellentétet, akkor talán az összevetett képiség ontológiai hátterének f/elismerései szembetűnőbbek, gondoljunk itt André Bazin szavaira, aki a „bebalzsamozott idő" tulajdonsága miatt marasztalta el a fénykép feltáró, pszeudorealisztikus erejét. Bazin szerint a történetileg pontos rögzítés ígérete burkoltan az elnyomás, elfojtás lehetőségét hordozza, szemben az emberi alkotás folyamatainak artikulálásával, artikulálhatóságával. Az artikulálásban meg-megtörő újrakezdés, az ismétlődő beavatkozás lehetősége, a változékony jelentésalkotás folyamata nélkül, a „fényírás" nem több mint élettelen, bebalzsamozott időpillanatok lenyomata – akárcsak a harctéren elpusztult arab telivér holt tekintetének tükörképe.[18]

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

17 Jafar, Ali: A Soldier's Tale. *Sight and Sound*, 2008/12. 32.

18 Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest. Osiris, 1995. 16-23.

19 Schwartz, Louis-Georges: Deconstruction avant la lettre. In *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife.* Szerk. Dudley, Andrew. Hervé, Joubert-Laurencin. Oxford. New York. Oxford University Press, 2011. 101.

20 Marks, Laura, S.: Signs of the Time: Deleuze, Pierce and the Documentary Image. In *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Falxman, Gregory. Minneapolis. London. University of Minnesota Press, 2000. 211.

el, ellenben a folmani „elvont” szerkezetben kibontakozó esztétikai feszültség, határszituációk tér- és fényjátékában mindvégig az érzelmek felszínén marad.

Folman animációs technikája tökéletesen kiegészíti a revelatív történetszerkesztési igény logikáját, amennyiben eltörli a filmkép technikai rögzítésében könnyedén azonosítható indexikus időrendet.[21] Az interjúfelvételek és a rekonstruált jelenetek időbelisége első pillantásra megkülönböztethetetlen. Összevetve a rotoszkóptechnikával készített népszerű, alteráló tudatfolyam-, tudatállapot-filmekkel, ahol *Az élet nyomában* (Waking Life. Richard Linklater, 2001) el/rajzolt történetek, valóban a *Kamera által homályosan* láthatóak (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006), a filmkép indexikus kapcsolatában mégsem okoznak radikális töréspontokat. Az animátorok paradigmatikus érvénnyel átrajzolják az élőkép körvonalait.[22] Az animáció itt még nem független stilisztikai eszköz - ha úgy tetszik, nem az esemény reanimációja –, csupán a bebalzsamozott idő átirataként értelmezhető, ezzel szemben a *Libanoni keringő* egy lényegesen körülményesebb, időigényesebb megoldással kiegészülve, a cut-out animációs modell alkalmazására hagyatkozott.[23]

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

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

21 Doane, Mary Anne: The Indexical and the Concept of Medium Specificity. *differences*, 2007/1. 1-6.

22 Bradshaw, Nick: Lost in the loop. *Sight and Sound,* 2006/8. 40-43.

23 Landesman, Ohad: *Reality Bytes: Reclaiming the Real in Digital Documentary*. New York. 2013. 291. Doktori disszertáció. URL: https://proquest.com/openview/260c9652d69eaf23630098e636e6ea39/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750

24 Krieger, Juduth: *Animated Realism: A Behind the Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Oxford. Focal Press, 2012. 11-12.

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

Libanoni keringő (Ari Folman, 2008)

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

25 Manovich, Lev: *The Language of New Media.* Cambridge. Massachusetts. MIT Press, 2001. 301.
26 Uő: i. m. 302.

a konzisztencia okozza a befogadás során, hogy a néző a rekonstrukció struktúráinak elfe(le)dettségében, szinte egyik elemet sem képes egyértelműen elkülöníteni, desiffrírozni.[27]

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

Az animációs esztétika kiegészülve a montázs és zeneiség formateremtő tapasztalatával óhatatlanul elmozdul egy időben kevésbé meghatározott mozgáskép ábrázolásának lehetőségei felé. Ezáltal a filmre rögzített analóg dokumentum-felvételek képi világától elrugaszkodva, egymástól inherensen eltérő képi elemek ábrázolására nyílik alkalom. A *Libanoni keringő* egyedi ritmusa nem pusztán az eseményeket kísérő zenébe ágyazódik, nemkülönben hozzájárul a jelentésképzéshez a vizuális mintázatok zeneisége, játékossága. Az emlékezet és az elkövetett cselekmények, a fokról fokra történő szembesülés közvetlen ir/realitásának oppozicionális, álomszerű viszonyrendszerében gyakran nem is tudjuk, igazából melyik időtartományban járunk (eltérő tónusú, intenzitású színekkel vagy éppen ennek hiányával érzékelhető az idősíkok egymásba omlása), jóllehet, a narráció éppen ilyen módon, esszéisztikusan versengő mentális képek, önreflexiók és önidézetek térképzeteiben utal Folman háborús élményeire. Elégséges visszaemlékezni arra a jelenetre, amikor Ari gondolataiba merülve, egy havas tájban utazik, az autó ablakán csupasz ágak tükröződnek. A fák képét szakaszosan pálmafák, majd tankok formái követik, tehát a néző észrevétlenül, szinte szubliminális hatások összjátékában történésről történésre érzékeli az időbeliség ritmikus „elmozdulásait". A képmezőben semmi nem jelzi előzetesen az ábrázolt események változásában bekövetkezett történeti, ismeretkritikai

27 Manovich, Lev: *Software Takes Command*. New York. Bloomsbury, 2013. 46.

28 Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis,* 2009/4. 34-41.

29 Derrida, Jacques: Khôra. Ford. Boros János. Csordás Gábor. Orbán Jolán. In *Esszé a névről*. Pécs. Jelenkor, 2005. 152.

elkülönböződéseket. Más megközelítésben, az animáció több, egymástól független audiovizuális elem időbeli meghatározottságának eltörlésével tetszőlegesen manipulálhatja a befogadói értelmezés hatókörét. A szereplők és események helyzetének változását mindig külsődleges képi motívumok, ritmusok befolyásolják. Ebben az alkotói szándékban kirajzolódó etikai álláspont szerint Folman mintha felmentené önmagát és bajtársait, egyúttal elvitatná az autonóm cselekvés egyéni felelősségét. Emellett talán a címadó jelenet erősen stilizált, fonák képi koreográfiája – a keringőmotívum - a legfőbb példa: a kamera elsiklik Frenkel frenetikusan táncoló alakja mellett, hogy végül egy Bashirt ábrázoló utcai plakáton megállapodjon. A szekvencia ambivalens végkicsengése adott. Ki emlékszik, és ki a szemtanúja ennek az eseménynek? Ha figyelembe vesszük, hogy Folman és a Folman Gang animátorai a koncepció kialakítása és a megvalósítás során mekkora körültekintéssel kezelték a traumatikus emléknyomokat kutató narratíva intencióját, akkor fel sem merülhetne a kérdés. A kulcsjelenet csúcspontján, vajon ténylegesen kinek tulajdonítható ez a tapasztalat? Frenkelnek vagy Folmannak? Mindkettőjüknek, egyidejűleg? Semmiképp. És ismét, előtűnik a film sajátos alapparadoxona, a tanúbizonyság mindkettőjük és egyikük látószögének (sem) felel meg. A keringőben kiteljesedő szürreális jelenet hangsúlyát az alakmozgás és a keringő ritmusa biztosítja, inkább megkérdőjelezve, semmint megerősítve a szemtanú(k) hitelességét. Ha a keringőjelenetben ennyire szembetűnően kiütközik Folman szükségtelen stilizációja – különösen a fizikai, pszichológiai és egzisztenciális élethelyzetek vonatkozásában –, akkor megkockáztatható az a feltételezés, hogy a teljes narratíva ebben a felfogásban szerveződik. A szubjektív cselekvés és (lelki)erők ábrázolása mindig alárendelt, másodlagos külső időstruktúráknak, ezek közül absztrakt modellként kiemelhető a képesemények és idősíkok akadálytalan összeolvadását feledtető zene.

Az egyneműsített mozgásformák miatt Folman dokumentumfilmjében meghiúsul bármilyen időbeli tartomány pontos azonosíthatósága – a szereplők lassú, kimért ütemben mozognak, a kameramozgás illúziója mindvégig hasonul ehhez az egységes ritmushoz. Az animáció gyakran képtelen kellőképpen rögzíteni a tárgyi, személyi, környezeti hatások, benyomások kölcsönviszonyát, emiatt az alakok mozdulatai, de különösen a járás folyamata valamiféle talajtól elemelkedett lebegésbe, álomjelenetek deliráló hullámzásává változik. Teljesen mindegy, hogy céltalanul egy repülőtéren kószálnak, tűzharcban menekülnek, vagy kivégzés előtt a falhoz kullognak, a mozgás onirikus sebessége mindenkor változatlan marad. Minden bizonnyal, a traumatizált emlékezet torz időélménye ilyen módon nyilvánulhat meg, jóllehet a film jelenét ugyanúgy kísér(t)i, mint a háborús múlt időt.[30] Ez a kitartott mozgásfolyamat, hasonlóan a korábban említett, késleltetett, aszinkron rajztechnika emocionális felhangjaihoz, a szereplő(k) elkapcsolt, elkülönböződött önérzékelését igazolja. Minden szereplő s minden cselekmény egy hangsúly nélkül áramló, melankolikus ritmus mozgásvariációiban, afféle eleve elrendezett apor/etikus félvilágban mozog.[31] A keringőjelenet előzményeként a harci zónából tudósító Ron Ben-Yishai tapasztalata, újabb fénytörésben, de természetesen nem kivétel a korábbiaktól. A riporter egy heves összecsapás kellős közepén grasszál, teljesen elkülönülve a körülötte zajló eseményektől, semmilyen hatással nincs a környezetére. A cikázó, elsuhanó lövedékek között kényelmes lépésekben követi a felvételt készítő, araszoló operatőrt. Elmondása szerint, az

30 Walker, Janet: Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai. Ford. Lénárd-Bella Dorina. *Metropolis,* 2018/1. 8-30.

31 Meek, Allen: *Trauma and Media – Theories, Histories and Images*. London. Routledge, 2010. 115-128.

operatőr reszketett a félelemtől, mozgásuk mégsem különbözik, mindketten ugyanabban a hipnotikus ritmusban haladnak. A környező épület lakói filmszerű látványosságként szemlélik az eseményeket. Látszólag minden emberi lehetőség eltűnt a jelenetből.[32] A jelenetsor folytatható, nem sokkal később palesztinok csoportjait kísérik a kivégzés helyszínére, mozgásuk megfelel Ben-Yishai higgadt már-már alvajárásra emlékeztető külső ritmusának. Az adott pillanat körülményeitől teljesen függetlenül, a személyek (elkövető és áldozat) és az idő (múlt vagy jelen) ábrázolása jellemzően mozgásból és mozdulatlanságból eredő etikum feszültségviszonyát ismétli meg. Folman központi alakja, a szándékolt, alkalmazott animációs technika révén egyidejűleg, ha úgy tetszik, akronikusan eltörli a cselekvés dimenzióját. A film megválaszolatlan kérdése változatlan, vajon ez az önmagát imitáló hiány hogyan kapcsolódik a bemutatott történelmi esmény felelősségteljes megértéséhez?

Vég-következtetések

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

Néhány filmesztétikai mozzanat, ami elbizonytalaníthatja a személyes/nemzeti felelősség dichotomikus modelljét. Elsőként a digitális/animációs lehetőségtér adottságai, amelyben mélyrehatóan eltörölhető, manipulálható az időszerűség/felelősség megkülönböztethetősége. Emiatt mosolyogtatóan naiv az az alkotói/befogadói feltételezés, hogy 1 perc 14 másodpercnyi archív felvétel narratív zárványa képes lehet megteremteni a hiteles történelmi/történeti felismerés etikai lehetőségét – különösen abban a tekintetben, hogy Folman szüntelenül, alkotói szándékainak megfelelően, az emlékezés/hallucináció/elbeszélés, elfojtás/rekonstrukció jelentéstörlésének játékát űzte.[34] Ez csupán a különbségek játéka, de a két médium közötti folytonosságok sem kecsegtetőbbek. Az archív felvételek zenei aláfestése a felvezető animáció melankolikus sodrásában folytatódik. Max Richter kompozíciója ugyanazt az irányvesztett cselekvésképtelenséget érzékelteti, mint ami az animáció egészét jellemzi, talán emiatt tűnik úgy, mintha az áldozatok hozzátartozói is valamiféle animációs, kísérteties, álomszerűen motivált képeken mozognának. Más szóval, az animációs dokumentumfilm időstruktúráinak mozgásképi/intencionális jelentéscsúsztatását átemeli, átírja az archív felvételekre. Ez a folytonosság visszautal az önvizsgálat eredetére, nevezetesen a „valósággal" szembesülő cselekvés képtelenségének

32 Derrida, Jacques. Fathy, Safaa: *Tourner les mots – Au bord d'un film*. Paris. Galilée/Arte, 2001. 111.

33 Úgy tűnik, az érintett, ütköztetett képrétegek katartikus programjában, az elgondolt hatás sajnálatos módon elmaradt, lásd: Levy, Gideon: Israel's War on Palestinian Children. *Haaretz*, 2020/12/5. URL: https://congress.gov/congressional-record/volume-166/issue-206/extensions-of-remarks-section/article/E1101-4

34 Radstone, Susannah: Traumaelmélet, kontextus, politika, etika. Ford. Andorka György. *Metropolis,* 2018/2. 17-20.

bénító élményére. A film ebből a szempontból, tematikailag tökéletesen illeszkedik a korszak sajátos múltfeldolgozást újraértelmező mozgóképes vonulatába. A *Libanoni keringő* tapasztalati hasadásélménye tulajdonképpen egy *cinematikus triptichon* belső, centrális eleme, Joseph Cedar (*Beaufort*, 2007) és Samuel Maoz (*Libanon*, 2009) ugyancsak a korlátozott cselekvési terek episztemológiai útvesztőinek morális feltérképezését választotta.[35]

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

Irodalom

Barthes, Roland: *Világoskamra – Feljegyzések a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Kiadó, 1985.
Bazin, André: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In uő: *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris Kiadó, 1995.
Barthes, Roland: A kép retorikája. Ford. Angyalosi Gergely. In *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Blaskó Ágnes, Margitházi Beja. Budapest, Typotex, 2010.
Bradshaw, Nick: Lost in the Loop. *Sight and Sound*, 2006/8. 40-43.
Bruzzi, Stella: *New Documentary*. New York, London, Routledge, 2006.
Coplan, Amy: Form and Feeling in Terrence Malick's *The Thin Red Line*. In *The Thin Red Line – Philosophers on Film*. Szerk. David Davies. New York, London. Routledge. 2009. 65-87.
Derrida, Jacques, Fathy, Safaa: *Tourner les mots – Au bord d'un film*. Paris, Galilée/Arte, 2001.
Derrida, Jacques Khôra. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. In uő: *Esszé a névről.* Pécs, Jelenkor, 2005. 107-156.
Derrida, Jacques: Désistance. Ford. Christopher Fynsk. In uő: *Psyche – Invention of the Other, Volume II*. Szerk. Peggy Kamuf. Elizabeth Rottenberg. Stanford, California. Stanford University Press, 2008. 224-230.
Derrida, Jacques: *Thinking Out of Sight: Writings on the Art of the Visible.* Szerk. Ginette Michaud, Joanna Masó, Javier Bassas. Chicago, London, University of Chicago Press, 2021.
Doane, Mary Anne: The Indexical and the Concept of Medium Specificity. In *differences*, *Indexicality: Trace and Sign*, 2007/1. 1-6.
Jafar, Ali: A Soldier's tale. *Sight and Sound,* 2008/12. 30-33.
General Assembly United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization: *A/RES/37/123 (A-F) 16.12.1982. – 02.02.1983. – The Situation in the Middle East, 36-39.*
Krieger, Judith: *Animated Realism: A Behind the Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Oxford, Focal Press, 2012.
Landesman, Ohad: *Reality Bytes: Reclaiming the Real in Digital Documentary.* Doktori disszertáció. New York, 2013.
Levy, Gideon: 'Antiwar' film Waltz with Bashir is nothing but charade. In *Haaretz*, 2009.02.19. URL: https:// www.haaretz.com/1.5077872 (Letöltés időpontja: 2023. március 12.)
Levy, Gideon: Israel's war on Palestinian Children. In *Haaretz*, 2020/12/5. URL: https://congress.gov/congressional-record/volume-166/issue-206/extensions-of-remarks-section/article/E11014-4 (Letöltés időpontja:

35 Morag, Raya: Perpetrator Trauma and the Current Israeli Documentary Cinema in *Camera Obscura – Feminism, Culture and Media Studies.* 2012/2. 104-105.

36 Derrida, Jacques: Trace and Archive, Image and Art. In uő: i.m. 2021. 49-89. valamint uő: Désistance. Ford. Christopher Fynsk. In *Psyche – Inventions of the Other, 2. kötet.* Szerk. Peggy Kamuf. Elizabeth Rottenberg. Stanford, California. Stanford University Press, 2008. 224-230.

2023. március 9.)
Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, MIT Press, 2001.
Manovich, Lev: *Software Takes Command*. New York, Bloomsbury, 2013.
Marks, Laura S.: Signs of the Time: Deleuze, Pierce and the Documentary Image. In *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk. Gregory Flaxman. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2000. 193-215.
Meek, Allen: *Trauma and Media – Theories, Histories and Images*. London, Routledge, 2010.
Morag, Raya: Perpetrator Trauma and the Current Israeli Documentary Cinema. *Camera Obscura - Feminism, Culture, and Media Studies*, 2012/2. 93-133.
Nichols, Bill: *Representing reality: issues in contemporary doucumentary*, Bloomington, Illinois University Press, 1991.
Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis*, 2009/4. 20-41.
Pirog, Gerard: Ikonicitás és narráció. Ford. Kaposi Ildikó. *Metropolis,* 1998/3. URL: http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9803/pirog.htm (Letöltés időpontja: 2023. március 4.)
Plantinga, Carl: Dokumentumfilm. Ford. Tóth Tamás. *Metropolis,* 2009/4. 10-19.
Radstone, Susannah: Traumaelmélet, kontextus, politika, etika. Ford. Andorka György. *Metropolis,* 2018/2. 8-20.
Schwartz, Louis-Georges: Deconstruction avant la lettre: Jacques Derrida before André Bazin. In *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife.* Szerk. Dudley Andrew, Hervé Joubert-Laurencin. Oxford, New York. Oxford University Press, 2011. 95-107.
Taubin, Amy: Drawn from Memory. *Artforum*, 2008/11. 123.
Virilio, Paul: *War and Cinema The Logistics of Perception.* London, Verso, 1989.
Walker, Janet: Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai. Ford. Lénárd-Bella Dorina. *Metropoli*s, 2018/1. 8-30.

Filmek

Acéllövedék (Full Metal Jacket. Stanley Kubrick, 1987)
A hiányzó kép (L'image manquante. Rithy Pan, 2013)
Apokalipszis most (Apocalypse now. Francis Ford Coppola, 1979)
A torony (The Tower. Mats Grorud, 2018)
Az élet nyomában (Waking Life. Richard Linklater, 2001)
Az őrület határán (The Thin Red Line. Terrence Malick, 1998)
Beaufort (Joseph Cedar, 2007)
Cenzúrázatlanul – háború másképp (Redacted. Brian De Palma, 2007)
Kamera által homályosan (A Scanner Darkly. Richard Linklater, 2006)
Libanon (Lebanon. Samuel Maoz, 2009)
Made in Israel (Ari Folman, 2001)
Menekülés (Flee. Jonas Poher Rasmussen, 2021)
Persepolis (Vincent Paronnaud. Marjai Satrapi, 2007)
Pleasures of War (Ruth Lingford, 1998)
Teheráni tabuk. (Tehran Taboo. Ali Soozandeh, 2017)
Öt törött kamera (5 Broken Cameras. Emad Burnat. Guy Davidi, 2011)
Saint Clara (Ari Folman, 1996)

GERENCSÉR PÉTER

Élő szkeccsek. Performatív animáció az 1910-es évek magyar filmjében

[SZERZŐ]

Gerencsér Péter a Milton Friedman Egyetem (Budapest) Kommunikáció- és Művelődéstudomány Tanszékének főiskolai docense. Tudományos kutatási területei: digitális kultúra, újmédia-művészet, cseh és szlovák film, közép-európai animációs film.

[absztrakt]

A magyar filmtörténeti diskurzus hagyományosan az első fennmaradt hazai animációs filmekként tárgyalja a *Harctéri karikatúrák* (1915) címen ismert összeállítás betétjét, valamint Az Est Film Vértes Marcell által rajzolt 1918–1919-es publicisztikai karikatúráit. A tanulmány ezt a keretezést két szempontból igyekszik felülvizsgálni és újragondolni. Bár a régi és az új médiumokra párhuzamosan fókuszáló médiaarcheológia utólagos pozíciójából ezek a munkák valóban tekinthetők animációs filmnek, az eddig mellőzött nemzetközi szakirodalom bevonásával amellett érvelek, hogy az animáció fogalma ebben az esetben anakronisztikus visszavetítés. Álláspontom szerint a vizsgált művekben az animációs trükkfilm a korai film illuzionista attrakciójának örököseként magával a mozgással, a megelevenedő képpel, a film mágiájával azonos. Másrészt a tanulmány azt állítja, hogy ezeket a mozgóképes alkotásokat nem lehetséges pusztán filmtörténeti keretben tárgyalni, szélesebb médiatörténeti megközelítésre van szükség. Ezek a filmek ugyanis sohasem önállóan jelentek meg, hanem a populáris színpad, a vásári mutatványosság leszármazottjaként előadásalapúak voltak. Ennek a típusnak a megnevezésére a „performatív animáció” fogalmát használom, melynek tanulmányozásánál nemcsak a mozgóképet, hanem a színpadi forma, a nyomtatott sajtó, a rajzolói test, a transzformáción alapuló rajz és a krétatábla médiumait is szükséges figyelembe venni.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.4

[abstract]

The discourse of the Hungarian film history traditionally examines the sequence in the compilation known as *Battlefield caricatures* (Harctéri karikatúrák. 1915), as well as the 1918-1919 journalistic caricatures of Az Est Film drawn by Vértes Marcell as the first survived Hungarian animated films. The paper reviews and rethinks this framing from two perspectives. Although from the retrospective position of media archaeology focusing on old and new media in parallel, these works can factually be considered as animated films, I argue, with the involvement of the hitherto neglected international literature, that the concept of animation in this case is an anachronism. In my view, animated trick film in these motion pictures is identical to the movement itself, the lively images, and the magic of the film as a descendant to the illusionistic attraction of early cinema. On the other hand, the study claims that these moving pictures cannot be discussed purely within the framework of film history, a broader approach is needed in terms of media history. These films were never projected in themselves, but were based on performative acts as a successor of the popular stage and attractive show in a fair. I use the expression of "performative animation" to name this type, and to study this, it is necessary to take into account not only the moving picture, but also the media of both stage form, printed press, the draftsman's body, the transformation-based drawing, and chalk board.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.4

A(z animációs)filmtörténeti keret szűkössége

A hazai diskurzus következetesen filmtörténeti elbeszélés keretében tárgyalja, azon belül pedig többnyire animációs filmként azonosítja a *Harctéri karikatúrák* néven 1915-ből fennmaradt összeállítás betétjét, valamint Az Est Film filmhíradóinak Vértes Marcell által 1918–1919-ben rajzolt, *A hét humora* címet viselő publicisztikai karikatúráit. Ezeket a mozgóképeket a recepció hagyományosan az első fennmaradt hazai animációs filmeknek tartja. Tanulmányomban két irányból igyekszem felülvizsgálni ezeket az álláspontokat és újragondolni az említett mozgóképek helyét. Egyrészt azt állítom, hogy az animációs film mai értelemben vett fogalma ezeknek a műveknek a születése idején még nem létezett, így a fogalom visszavetítése csak utólagos szempontból lehetséges, történetileg viszont anakronizmus. Füzi Izabella legújabban hasonlóan érvelt amellett, hogy a film mai szemantikájának visszamenőleges hatályú alkalmazása félrevezető, és a médiumot a korabeli bemutatási, terjesztési, használati gyakorlatokkal szoros összefüggésben szükséges tárgyalni (Füzi 2022: 5., 74-76.). Másrészt azt szeretném bizonyítani, hogy a filmtörténeti keretezés is elégtelen, a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* animált mozgóképei nem tekinthetők autonóm filmeknek, így önmagukban, önállóan sem vizsgálhatók. Befogadásuk más médiumokhoz kötődik, értelmezésüknél figyelembe kell venni a nyomtatott sajtóban megjelent rajzos karikatúrák és a színpadi produkciók populáris műfajainak kontextusait, a színpadszerű forma, a nyomtatott sajtó, a rajzolói test, a transzformáción alapuló vonalrajz és a krétatábla médiumait. Ennélfogva az eddig alkalmazott diszkurzív keret kiszélesítésére, a filmtörténetnek a médiatörténet felé való kiterjesztésére van szükség. Tekintve, hogy ezek az animációk előadásalapúak voltak, az animáció ezen korai típusának az elkülönítésére a „performatív animáció” fogalmát alkalmazom. Ha ezeket a mozgóképeket nemcsak mint készterméket vizsgáljuk, hanem magának a rajzolásnak a folyamatára is tekintettel vagyunk, megnyílik a lehetőség, hogy a performatív animációnak e két magyar példáját nemzetközi összefüggésekbe ágyazzuk, amivel eddig adós maradt a magyar kutatás.

Habár az animációnak az a fogalma, ahogyan ma ismerjük, a tízes években még nem létezett, nem arra teszek javaslatot, hogy ezeket az alkotásokat ne nevezzük a továbbiakban animációknak. Egyrészt magam is ezt a terminust alkalmazom rájuk, másrészt egy fogalomnak a lecserélése nagyobb diszkurzív zavart okozna, mint amennyit megold. Álláspontom szerint a szóban forgó filmeket csak retroaktív nézőpontból, jelenlegi tudásunk felől kiindulva nevezhetjük animációnak, médiatörténeti szempontból viszont ez ahistorikus névadás. Ezt a kettősséget a Michel Foucault által a diskurzuselemzés két alapvető módszereként kidolgozott archeológia és genealógia fogalmával igyekszem megvilágítani, melyek segítségével a francia szerző a történelem teleologikus szemléletével szemben annak diszkontinuitását hangsúlyozza. Amíg Foucault az archeológiai módszert oly módon határozta meg, mint amely – a régész tevékenységéhez hasonlóan – a múltnak a jelentől való elválasztottságára koncentrálva porolja le a tudásszerveződés egyes rétegeit, addig a Nietzschére visszavezetett genealógiai módszer fordítva, a jelen felől közelít a múlt felé. A Foucault-féle értelemben vett archeológia a múltnak a jelentől való különbségére, a genealógia pedig a jelen egy aktuális kérdés által szült múltjára, a „jelen diagnózisára” (Foucault, 1998: 79) kíváncsi – miközben a két módszer szigorúan véve nehezen választható el egymástól. Magam ebben a tanulmányban a genealógiai módszer felé hajlok, hogy a történeti töréspontok felől jelöljük ki a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* helyét.

A heterogén elemekből – elkülönülő animációs szekvenciából és több élőszereplős jelenetből – álló *Harctéri karikatúrák* fennmaradt változatában is megfigyelhető a genealógiai eljárás, mivel annak elejét utólagosan *A rajzfilmek őse* inzerttel látták el, amely előformázta a későbbi szűkítő besorolásokat. Ez az értelmezői gesztus nemcsak az animációtörténeti keretezést, hanem a mozgóképnek a jelen felől való megközelítését is igazolja, ugyanakkor ravasz módon még nem „teljes értékű", hanem afféle protoanimációként azonosítja a filmet. Kőháti Zsolt szintén genealógiai módszert érvényesít, de egyúttal fel is figyel a mai kategóriából való kitüremkedésére, amikor „animáció és rövidjátékfilm egyvelegének" nevezi a *Harctéri karikatúrák*at, és idézőjeles távolságtartással az „»önmagát rajzoló« stoptrükkös ábraként" definiálja, azaz a mai fogalmi háló elégtelenségét jelzi (Kőháti 1996: 87). Ami *A hét humorá*t illeti, Dizseri Eszter megközelítésének irányát már önmagában mutatja könyvének témája, a magyar animációtörténet, mely „rajzolt mozgó illusztrációként", majd „animált mellékletként" hivatkozik Vértes Marcell alkotásaira (Dizseri 2006: 119-120.). Az Est Film vonatkozó részleteit „[a]nimációs trükkökkel kiegészített filmhíradóknak" nevezi M Tóth Éva és Kiss Melinda (M Tóth – Kiss 2014: 26). Varga Zoltán szintén animációsfilm-történeti összefüggésben „a hazai animáció úttörő kezdeményezéseként" említi „Vértes Marcell krétával készült animációit", a *Harctéri karikatúrák*ról pedig megjegyzi, hogy „annak kétperces felvezetésében rajz- és papírkivágásos animáció látható" (Varga 2016: 45). Rövid ismertetésében Pálffy Lajos azt írja az 1915-ös mozgóképről, hogy „animációval kezdődik", majd az „animációt 2:20-tól egy kamerával felvett és megvágott kisfilm követi" (Pálffy 2014). Vértes Marcell 1918-1919-es karikatúráit Torma Galina „az első animációs emlékeink" közé sorolja (Torma 2020: 53). Az említett szakirodalmi példák azt igazolják, hogy a két mozgóképet dominánsan animációs filmként értelmezték, így mellőzték annak előadáshoz kapcsolódó kontextusait.

A hét humora: *A béke angyala* (1918. november)

Az elsőség evolúciótana

Az idézett művek következetesen visszatérő retorikai fordulata ezeknek a mozgóképeknek a magyar animációs film történetében játszott elsőségére való hivatkozás. Óvatosabban kellene azonban bánnunk azzal, milyen értelemben tekinthető valamilyen alkotás az elsőnek. Már önmagában a megállításos trükkel felvett mozgókép is animációként definiálható? Vagy csak az animációs szekvencia nevezhető annak? Az alkalmazott animáció vagy csak az önálló film tekinthető elsőnek? Ezen differenciált szemléletmód alapján sokféle mozgókép tarthat igényt az elsőség rangjára. Bár nem ismeretes, hogy mennyiben egységesen, az eredeti koncepció szerint maradt fenn a *Harctéri karikatúrák*, de nem állja ki az önálló animációs film próbáját, mivel az összeállításnak csak első, kétperces szekvenciája tekinthető animációnak, míg *A hét humora* filmhíradókba ágyazódott epizódokból állt, és abból is pusztán két-három rész tartalmaz – néhány másodpercnyi – animált képsort. A *Harctéri karikatúrák* legfeljebb mint a legkorábbi *fennmaradt* magyar animációs *szekvencia* tekinthető elsőnek, de a filmtörténet inkább Kató-Kiszly István 1914-ből származó *Zsirb Ödön* című elveszett papírkivágásos mozgóképének adja az alapító címet (M Tóth – Kiss 2014: 25. Orosz 2015: 8. Varga 2016: 44). Ám még ez az állítás sem feltétlenül állja meg a helyét, ugyanis Dizseri Eszter és Orosz Márton arra hivatkozik, hogy Gábor Móric már az első világháború előtt, 1914 elején kapott megbízást több rajzfilm elkészítésére (Dizseri 2006: 11. Orosz 2015. 9: 5. jegyz.). Úgy tűnik, még ennél is korábbra tehető a kezdet. Sikerült találnom egy 1959-es újságcikket, melynek állításai kontrollforrás ismerete nélkül jelenleg persze nem bizonyíthatók, de azokat a szerzői visszaemlékezés hitelesíti. Eszerint Gábor Móric már 1909 áprilisában egy Földi nevű ügyvéd megbízásából a New York kávéházban hozzákezdett egy labdarúgás témájú rajzfilmhez, melyhez „rajzokat lefotografáltatok, azután filmre veszem fel".[1] Majd Simonfi Jakab finanszírozásával egy másikat is készített, és 1909 júniusában az Angol Parkban volt – a szerző bizonyosan téves állítása szerint – „a világ első rajzfilmjének bemutatója", amely támogatója révén állítólag az Egyesült Államokat is megjárta. E számos bizonytalan, kizárólag szövegekből ismert és utólagos pozícióból „rajzfilmnek" vagy „animációs filmnek" minősített művekkel szemben azonban még a második világháború előtti korszakban sem beszélhetünk önálló magyar animációs filmről, mivel vagy híradók, játékfilmek betétjeiként jelentek meg, vagy alkalmazott formában, reklámfilmként gyártották azokat (utóbbiakat főként a Macskássy Gyula köré csoportosuló műhelyek). Az első önálló magyar animációs filmet hagyományosan Macskássy Gyulának, még közép-európai mércével is igen későn, 1951-ben befejezett *A kiskakas gyémánt félkrajcárja* rajzfilmjéhez szokás kötni, amely maga is öntudatosan „első magyar színes rajzfilmként" hirdette magát a főcímben.

Kérdés azonban, hogy az elsőség és az önállóság hajszolásával valóban a leginkább releváns kérdésirányokat ragadjuk-e meg. A szerzők ugyanis rendszerint elsiklanak afelett, hogy az 1910-es években nem beszélhetünk önálló animációs filmről. Az, hogy a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* más összeállításokba ágyazódik, nem marginalizálható jelenség, hanem a korai animációs mozgóképeknek a performanciához, a vetítéshez és a néző megkonstruálásához kapcsolódó lényegbevágó aspektusára világít rá. Ezeket a mozgóképeket nem lehetséges a bemutatás szituációjától elkülönítve tárgyalni, intermediális megközelítés szükséges. Maguk az alkotók sem nevezhetők pusztán filmkészítőknek, más irányú tevékenységeik farvizén úgyszólván

1 [n. n.] Ötven éves a magyar rajzfilm. *Hétfői Hírek*, 1959. április 20. 4.

kiruccannak a mozgókép területére. Kató-Kiszly István grafikusként, majd díszlettervezőként dolgozott, Vértes Marcell a sajtóban megjelenő karikatúra felől érkezett a filmhez, míg Gábor Móric festőművész volt. Azáltal, hogy a magyar filmtörténet az elsőséget hangsúlyozza, homogenizálja a különbségeket és teleologikus narratív kontinuitást épít fel, ami azonban felfedi reflektálatlan előfeltevéseinket, nevezetesen azt, hogy ezekhez a filmekhez kortárs szemüvegen keresztül közelítünk. De vajon valóban önállóként és az élőszereplős filmtől elválasztva kellene-e felfognunk az 1910-es évek animációit? Az elsőséggel és a többi mozgóképes formától való elkülönítéssel szemben magam inkább a filmtörténeti töréspontokra helyezem a hangsúlyt, és amellett érvelek, hogy a kizárólagosan animációtörténeti, de még a filmtörténeti keret is elégtelen a megértésükhöz.

A moziattrakció mint mozgás

A két magyar film értelmezéséhez előbb az „animáció" kérdésének a korai mozi kontextusában való problematikus státuszát szükséges tárgyalni. Az animációs film fogalma ma sem egyszerűen definiálható oly módon, hogy annak valamennyi formájára átfogóan alkalmazható legyen, egyúttal pedig el is határolja azt más mozgóképtípusoktól. Mindazonáltal animáción rendszerint olyan sajátos felvételi eljárást értünk, amely az élőszereplős film folyamatos rögzítésének mechanizmusával szemben kézműves módon, egyedi felvételekkel hozza létre a mozgás illúzióját keltő képszekvenciát. Az animációt rendszerint műfajként kategorizálják,[2] illetve a fotografikus alapú élőszereplős filmmel szembeállítva képkockánként készülő technikaként gondolják el. Eltekintve attól a kérdéstől, hogy a digitális média mennyiben írta felül ezeket a hagyományos, analóg filmkészítési módokat, a fenti kritériumok számos ponton támadhatók. Amennyiben a műfaj fogalmát a tematika, a forma vagy a néző testi reakciójának kategóriájaként fogjuk fel, az animáció semmiképpen nem tekinthető műfajnak, de – mint arra Varga Zoltán felhívja a figyelmet – „az egyes animációs formák sem műfajok, mert önmagukban a puszta formák még nem teremtenek műfajt, ha nem csatlakoznak hozzá egyéb, a művek szorosabb rokonságát megteremtő jegyek" (Varga 2011: 67). Problémás a képkockánkénti felvételre alapuló meghatározás is, elvégre az élőszereplős film is az idő meghatározott periodicitással történő mintavételezésével jön létre, amíg azonban az analóg élőszereplős filmnél a felvétel valósidejű folyamatáról van szó, az animációs felvételi módnál a mozgásillúzió létrehozásában nincs indexikális kapcsolat a valósidejű mozgás sebességével, a felvétel intervallumai a mozgást mesterségesen állítják elő (Martinez 2015: 47). A fotorealisztikus felvétel indexikális alapjával való szembeállítás hasonlóképpen kikezdhető (ami nem azonos a mozgásillúzió indexikusságával), mert ha az analóg animációs film esetében valamilyen tárgy jelen van a kamera lencséje előtt, akkor az ugyanúgy indexnek tekinthető, hiszen a film ontológiája nem azt jelenti, hogy a mozgó alak valóban élő szereplő-e, hanem azt, hogy ott van a felvevőgép előtt. Az elkülönítés ezen nehézségei rámutatnak az élőszereplős film és az animációs film közös gyökereire, és felvetik azt a kérdést, hogy valóban az élőszereplős filmmel szembeállítva kellene-e feltárnunk a fogalom

2 Varga Zoltán az animáció műfajként való meghatározásának kritikájára építette doktori disszertációját (Varga 2011.; vö.: Varga 2016: 24-25.). Az animáció műfajként való meghatározására példa az *Oxford Filmenciklopédia*, melyben Donald Crafton „animációs műfajról" beszél (Crafton 2004: 73), az *An Introduction to Film Studies* pedig a dokumentumfilmmel együtt a „Genre Forms – Realism and Illusion" című fejezetben tárgyalja az animációt (Nelmes 1999.) *Animation: Genre and Authorship* című meghatározó könyvében Paul Wells is meglehetősen problematikusan és esetleges „műfaji" kategóriák keretében tárgyalja az animáció és a műfajok kapcsolatát (Wells, 2002).

genealógiáját. Másfelől a technikai megkülönböztetés elfed egyéb szociokulturális aspektusokat, melyekről Donald Crafton azt írja: „Az értelmes »moziarcheológia« nem abból áll, hogy ezeket a tárgyakat pásztázzuk, keresve a jövő mozijának vagy animációjának avatárjait, hanem abból, hogy megpróbáljuk megérteni azokat az értékeket, amelyeket a használók azoknak tulajdonítottak, és ahogyan a fogyasztók és a magyarázók ezeket alkalmazták" (Crafton 2011: 105).

Amennyiben az animáció etimológiailag a latin *animare*, azaz „lelket adni valaminek" jelentésből ered, a megelevenedés, a lélekadás metaforája nyilvánvalóan az életre kelt képre, azaz a mozgásra utal, így az úgyszólván élettelen statikus képpel állítódik szembe. Az animáció mai – pontosabban a digitális átalakulás okozta változások miatt inkább tegnapi – ellenfogalma ugyanakkor nem az állókép, hanem az élőszereplős film. Tom Gunning klasszikus tanulmánya óta közhely, hogy a korai moziban maga a mozgás és általa a megelevenítés volt az uralkodó nézői paradigma (Gunning 2004), ami kihúzza a talajt az animáció jelentésének akkori funkcionalitása alól. Az élővé tételt a mozgás teszi lehetővé – az élőszereplős film esetében a képen látható mozgást nem technikailag kell előidézni, míg az animálás mozgatással történik –, ám a mozgatásnak nem feltétlenül kell valósnak lennie, hogy az élet illúzióját nyújtsa. Crafton az animáció fogalmának két jelentését különíti el, az életre keltéssel kapcsolatos szakrális és a mozgással összefüggő profán jelentést, amit szerinte Émile Reynaud Optikai Színháza (Théâtre Optique) egyesített, bár ő azt nem tekinti a film előzményének, mert színpadi bemutatásra épült (Crafton 2011: 98-101.). Daniel McKenna az animációs mozgást fenomenológiai tapasztalatként definiálja, a nézőre gyakorolt benyomást emeli ki, így szerinte nem az a lényeges, hogy fotografikus alapokkal rendelkező mozgóképet érzékelünk-e vagy sem, hanem az, hogy mit tesz az animációs tapasztalat: „Inkább a valóság benyomása foglalja el a néző fantáziáját, melyeket olyan mozgás aktivál, melyeknek nem feltétlenül kell valóságosnak lenniük ahhoz, hogy »realisztikus« hatást fejthessenek ki, vagyis hogy a nézőket empatikus részvételre szólítsa fel, mind képzeletben, mind pedig fiziológiailag" (McKenna 2014: 9). A kulcs tehát a mozgás, amely nem feltétlenül indexikus, „a valóság benyomása a néző zsigeri, kinesztéziás élményéből fakad, amikor a kivetített mozgást észleli" (McKenna 2014: 7).

Az életre keltést eminensen szemléltetik az ősfilm, illetve a rivális mozgóképes találmányok alternatív terminusai, a kronofotográfia, a kinetoszkóp, a kinematográfia, a mozgókép, az élő kép (*animated picture*), a mozgó fénykép, a biográf vagy a George Seldes által használt *lively arts*, azaz az „eleven művészetek" fogalma. Mindegyik elnevezés valamilyen formában a mozgás általi életre keltésben, a mozgás időbeli kiterjesztésében észleli az új találmány(ok) lényegét. Ennélfogva a korai filmben az animálást a mozdulatlan és a mozgó elemek viszonyában kell tárgyalni. A vizsgált művekben az animáció a korai film illuzionista attrakciójának örököseként magával a mozgással, a megelevenedő képpel, a film mágiájával azonos. Történetileg is megfigyelhető, hogy az animációkat a mozgással azonosították. A korai lengyel filmteoretikus, Karol Irzykowski, aki 1915-ben látott először rajzfilmet, *A tizedik múzsa* című 1924-ben megjelent alapművében a „rajzos filmet" (*film rysunkowy*) a tiszta mozgással azonosította: „A rajzfilmet csupán egy lépés választja el a mozgó díszítéstől vagy mozgó arabeszktől, aminek a lehetőségei újabb elképesztő távlatokat nyitnak meg" (Irzykowski 2011: 184. vö.: Kuc 2022). A mozgó arabeszk fogalma Germaine Dulac „vizuális arabeszk" kifejezésére emlékeztet, egyúttal azonban a nonfiguratív formákra épülő úgynevezett vizuális zene műfajára is, melynek többek között Léopold Survage volt az 1910-es évekbeli kezdeményezője, aki szerint „[a]z én dinamikus

művészetemnek alapvető eleme […] a ritmus, azaz e forma mozgása és átalakulása" (Survage 1978: 29. vö.: Castello-Branco 2012). Az 1920-es évekbeli filmavantgárd absztrakt vonulata javarészt a mozgással kapcsolatos kísérleteket örökölte meg a korai mozitól, melyek „vizuális zeneként" is ismertek. Ide sorolható Survage munkáit követően Viking Eggeling úttörő *Diagonális szimfónia*ja (*Symphonie Diagonale*, 1924), Oskar Fischinger geometrikus absztrakciói, Walter Ruttmann „fényjátékai", a *Vérszegény mozi* (Anémic cinéma. Marcel Duchamp, 1927) vagy Len Lye közvetlenül a filmszalagra festett animációi.

Azért nem volt szükség az animációnak a mai értelemben használt különálló fogalmára, mert már maga a mozgókép – benne az élőszereplős film – is szorosan a mozgással kapcsolódott össze. Mivel mindkettő lényegét a mozgásban érzékelték, az animáció diszkrét fogalmának bevezetése fölöslegesnek bizonyult, az élőszereplős filmek és a mai értelemben vett animációs filmek közötti határok nem voltak stabilak. A film és az animáció közötti határképzés bizonytalanságát Crafton kritikusan, de találóan „esztétikai gerrymanderingnek" nevezi (Crafton 2011: 97), retorikájával utalva annak (média)politikai motivációira. Ennek az összefonódásnak a nyomán André Gaudreault és Philippe Gauthier azt a kérdést boncolgatva, hogy az animáció mennyiben tekinthető önálló területnek, amellett érvelnek, hogy mivel az animáció a korai mozi lényegével függ össze, egy másik fogalom bevezetése szükséges a korai mozgóképre. A korai francia filmtörténész, Guillaume-Michel Coissac „cinématographie-attraction" kifejezését felmelegítve a korai mozgóképet „moziattrakciónak" vagy precízebben „kine-attraktográfiának" (*kine-attractography*) nevezik (Gaudreault – Gauthier 2011: 86) a „film" helyett, hogy diszkurzívan is jelezzék a diszkontinuitást. Állításuk szerint ekkor még nem konceptualizálták külön az animáció és az élőszereplős filmet:

> csak a mozi intézményesülése óta tekinthetjük jogosan az animációt a filmművészet autonóm vagy viszonylag autonóm tartományának. A kine-attraktográfia által uralt időszakban egyáltalán nincs szükség, és semmi alapja sincs annak, hogy különbséget tegyünk az animáció és azon kulturális sorozatok között, amelyek megfelelnek annak, amit »kinematográfiának« nevezhetnénk (és amit hagyományosan »korai mozinak« neveznek, de ami – mint azt korábban kifejtettük – nem problémamentes). (Gaudreault – Gauthier 2011: 87)

Az animáció azért tudott a filmtörténet későbbi fázisában elkülönülni, mert az a nézői tapasztalat, hogy maga a film is „animált", megszokottá vált. Gauthier ezt egy másik tanulmányában a film intézményesülésével hozza kapcsolatba, miszerint az attrakcióval, az illuzionizmussal asszociálódott stoptrükk kimerült, a továbbiakban már nem tudta betölteni korábbi szerepét, ezért a sokkhatás új formájára volt szükség:

> Úgy látszik, a hagyományos trükkök, mint például a stop-kamera technikát alkalmazó trükkök (melyek a valamivel újabb trükkökhöz képest, például a képkockáról képkockára történő animáláshoz képest hagyományosak) már nem tudták ugyanúgy elbűvölni a közönséget, akik mindig valami újat kerestek. (Gauthier 2011: 168)

Gauthier ezt a folyamatot 1915 körülre teszi, és „az animációs rajzok trükkjelenetekből való kiválásának szimptómája az animált karikatúrák/rajzfilmek [*animated cartoons*] kifejezés – nagyjából az 1910-es évekre tehető – új konnotációjának a megjelenése volt" (Gauthier 2011:169). Ahhoz, hogy az animáció mai értelemben használt jelentése az 1910-es évek végére elterjedhessen, az ilyen, különállóként érzékelt mozgóképes gyakorlatoknak addigra már

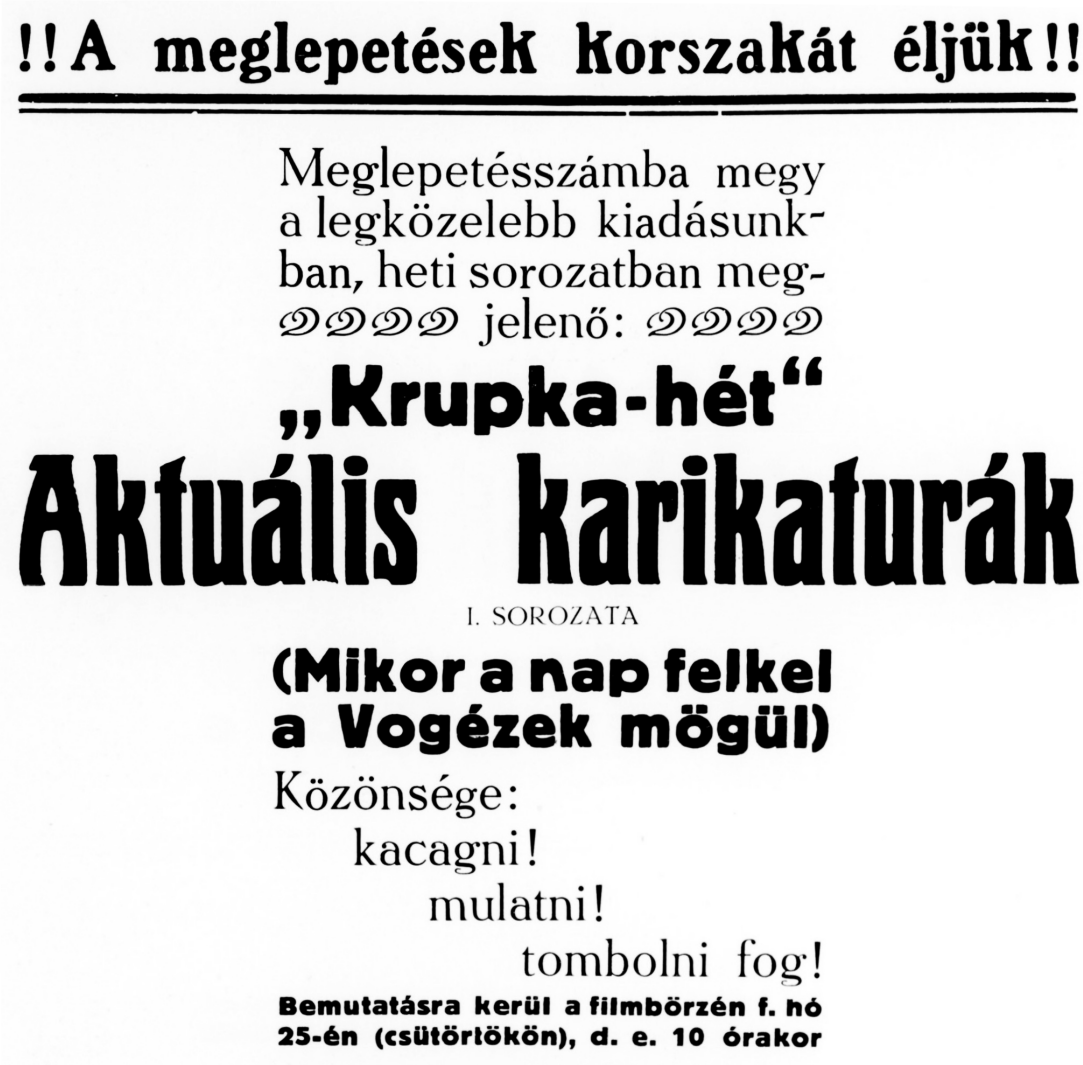
láthatóvá kellett válnia, kritikus tömeget kellett elérnie, hogy azonosítani lehessen egy új fogalom – pontosabban egy régi fogalom, az „animáció" új konnotációjának – bevezetésével. Mint azzal a következő fejezetben részletesen foglalkozom, a rajzos animációkat az 1920-as évektől már a magyar diskurzusban is „rajzos trükkfilmnek" vagy rajzfilmnek kezdik nevezni. Az attrakció sokkhatásának eltűnésével szemben McKenna az animációval kapcsolatos fogalomképzést az ilyenfajta „mozgó rajzok" indusztrializált tömegtermelésével hozza összefüggésbe: „Csak miután a nagy animációs stúdiók egy egyszerűsített ipari gyártási folyamat felé mozdultak el, ami az egyedi kézművest nagymértékben elavulttá tette, szerezte meg a kifejezés a domináns asszociációit mint kézzel készült, nem fotografikus kép" (McKenna 2014: 4). A futószalagszerű gyártás és a munkafázisok felosztása az Earl Hurd, illetve John Randolph Bray által 1914-ben szabadalmaztatott cellanimációs technikához kapcsolódik, amely lehetővé tette, hogy a celluloid átlátszó felületén csak a mozgó részeket rajzolják újra, melyeket a külön papírlapokra rajzolt statikus hátterek elé helyeztek.

A „pre-cell" korszak nemcsak a korai mozi és a korai animáció szoros összefüggését tárja fel, hanem azt is, hogy az animáció különálló fogalma „műfajként" csak az 1920-as években terjedt el, miután az önálló moziattrakció hanyatlásnak indult. Mindezek új megvilágításba helyezik az animáció genealógiáját, de Lev Manovich állításait is a film indexikalitásának eltűnéséről és a digitális film posztmediális állapotáról, amely szerint jelenleg a digitális film válik animációvá. Szerinte a filmben a digitális módon történő egyre nagyobb fokú kézi beavatkozások aláássák az élőszereplős film és az animáció közötti különbséget: „Az animáció szülte mozi kiszorítja az animációt, míg végül az animáció sajátos formájává válik" (Manovich 2011: 166). Ugyanakkor Manovich állítása anakronizmus, mert ha az animáció fogalma a mai értelemben nem létezett az 1920-as éveket megelőzően, és ha a mához hasonlóan a korai időszakban sem volt éles határvonal az élőszereplős film és az animáció között, akkor nincs is olyan különbségtétel, melyet alá lehetne ásni. Donald Crafton etimológiai visszafejtésekkel és a genealógiai módszer alkalmazásával bírálja Manovich-ot, mivel szerinte Manovich nem történeti animációdefiníciót használ, hanem ahistorikus módon kiszélesíti a szó értelmezési tartományát (Crafton 2011). Az animáció átfogó definiálásának sorozatos kudarcát nem elnyomni, hanem tudatosítani szükséges, annak érdekében, hogy az élőszereplős mozgóképpel való közös gyökerekre mutassunk rá. Az 1910-es évek közepére leszálló ágra kerülő attrakciós mozi kapcsán fogalmazta meg Gunning, hogy „nem tűnik el a narratíva dominánssá válásával, inkább alámerül bizonyos gyakorlatokba" (Gunning 2004: 294). Amire Gunning nevezetes tanulmánya ezen részében „bizonyos gyakorlatként" utal, ahol az attrakció továbbélt, nemcsak az avantgárd filmekben érhető tetten, hanem az animációs filmekre is vonatkozik.

A vonalrajz médiumváltása

A fentiekben körvonalazott kontextusokat és teoretikus problémákat figyelembe véve érdemes vizsgálni a *Harctéri karikatúrák*at és *A hét humorá*t. Mindkettő roppant szegényes korabeli sajtóforrásokkal bír, és még az is bizonytalan, hogy egyes hivatkozások valóban ezekre az alkotásokra vonatkoznak-e egyáltalán. Mivel az első mozgókép szerzője ismeretlen, és címadása is vélhetően utólagos, még nehezebb a kútfőket beazonosítani. A *Hangosfilm* internetes adatbázis szerint a *Mozihét* folyóirat 1915. október „15-i" (valójában 17-ei) számában *Aktuális karikatúrák* címmel megjelent reklámhirdetés, amely szerint a Kruppka filmgyár produktumáról

van szó, a *Harctéri karikatúrák*ra vonatkozik.[3] A reklámszöveg szerint a karikatúrák november 25-én vetítésre kerülő első sorozata a *Mikor a nap felkel a Vogézek mögül* alcímet viselte, s minthogy ez az Elzász-Lotharingia mentén húzódó hegylánc a francia–német határt képezte, több mint valószínű, hogy a jelzett aktualitás az első világháborúhoz kapcsolódott.[4] A *Harctéri karikatúrák* animációs szekvenciája valóban a felkelő Napot reprezentálja, itt azonban az orosz front a téma, és a Napba írt felirat a „Kárpátok", tehát a két mozgókép nem feltétlenül azonos. Ha a *Mozihét*ben hirdetett film valóban animáció volt, a reklám azon felkiáltójelekkel kísért megjegyzése, miszerint „a meglepetések korszakát éljük", az ilyen típusú moziattrakció újdonságát jelentheti. Humoros voltát a zsigeri, testi reakcióra felhívó tipografikus (lépcsőzetesen elrendezett) szöveg jelzi: „közönsége: kacagni! mulatni! tombolni fog!". A *Budapesti Hirlap* több száma is ugyanekkor hirdette az „új hadi aktualitások, hadi karikatúrák" műsorát, ami vélhetően azonos ezzel a mozgóképpel.[5]



A *Mozihét* 1915. október 17-ei hirdetése

3 https://www.hangosfilm.hu/filmografia/harcteri-karikaturak

4 *Mozihét*. 1. (1915) 36. (oldalszám nélkül). A továbbiakban a források helyesírását – az újságok címeinek kivételével – a mai magyar alakokhoz igazítom.

5 *Budapesti Hirlap*, 1915. november 1. 7., november 2. 7., november 3. 14., november 4. 15.

*A hét humorá*t a korabeli lapok „rajzolt karikatúraként", „Vértes karikatúrájaként", „aktuális karikatúraként" hirdették, melynek képeit „rajzolja Vértes".[6] Úgy tűnik, korábban is vetítettek Magyarországon hasonló típusú mozgóképeket, mert a sajtó 1914. október 29-én „új háborús karikatúrákat" hirdetett, és azok feltehetően szintén rajzos filmek voltak, mivel az Omnia mozgóképpalota volt az előadás színhelye, más filmvetítések kíséretében (aktuális kinemaszkeccs, hadi aktualitás).[7] A két munkán kívül gyermekmozi kapcsán hivatkoznak ugyanekkor „rajzolt trükk-képekre", amely – figyelembe véve a közönséget és a szűkítő jelzős szerkezetet – nem lehetett más, mint animáció, különös tekintettel arra, hogy a rajzos filmet a 20-as évektől már következetesen „rajzos trükkfilmként" vagy egyszerűen rajzfilmként említik.[8] Elképzelhető, hogy animációként értelmezhetők azok a „szatirikusnak" titulált „kinematográfiai trükk-képek", amelyek azért jelentősek, mivel hozzátették, hogy „új zsáner a kinematográfiában", azaz egy mozgóképtípus elkülönülését regisztrálták.[9] Kató-Kiszly István animációit „trükk karikatúráknak" vagy „karikatúra trükkfilmnek" nevezte a sajtó.[10] Az animációs képsort e szórványos említések ellenére is jól azonosíthatóan többnyire karikatúrának, trükknek, rajznak vagy aktualitásnak nevezték az újságok, ami rámutat e művek bizonytalan identitására, illetve arra, hogy milyen irányból – a nyomtatott sajtóban megjelent gúnyrajz, a filmhíradó és a trükkfilm felől – szemlélték azokat, ami ki is jelöli genealógiájukat.

Minthogy a korábban tárgyaltak értelmében a korai film lényegét, a mozgást, az animáció örökítette tovább, a két magyar filmet is a korai film attrakcióinak összefüggésében kell vizsgálni, ahol már nem a fotografikus kép mozog, hanem az élettelen rajzot mozgatják. A *Harctéri karikatúrák* elején az „Orosz offenzíva" című mintegy kétperces animációs szekvencia krétarajz és papírkivágásos technika ötvözete. A moziterem sötétjét imitáló fekete háttérből stoptrükk segítségével fokozatosan rajzolódik ki a fehér krétarajz, a hegy (a Kárpátok), a libikóka, a központi hatalmak két katonája, végül az orosz ellenfél képe. A rajzgép[11] automatizmusára emlékeztető szaggatott vonalrajz, mely egyre többet mutat meg az ábrázolás tárgyából, hasonló hatást kelt, mint Charles Csurinak a számítógépes animáció történetében úttörő jelentőségű *Kolibri* (Hummingbird, 1967) című, lyukkártyával generált szekvenciája. Az 1915-ös film az ellenség megjelenésével vegyes technikát kezd alkalmazni, a rajzolt háttér mellett papírkivágást, és egyidejűleg több képrészlet animálását látjuk a képkockákon: az orosz katonával párhuzamosan a másik katona keze szintén mozog, sőt közben a képbe jobbról beúszó katona is. A papírkivágás és a krétarajz vegyítése a nemzetközi tendenciákhoz is illeszkedik: a *Humoros arcok vicces fázisai* (Humorous phases of funny faces, 1906) című munkában a bohóc és a karikán átugráló kutya szerepeltetésénél Stuart Blackton is keresztezte a papírkivágásos technikát a krétarajzzal, és hasonló látványt idéz elő Émile Cohl *Fantazmagória*jában (Fantasmagorie, 1908) a halott bohóc felélesztése – bár ez utóbbi, még ha krétarajz hatását is kelti, valójában nem krétával,

6 [n. n.]: Vörös katonanap a mozikban. *Kis Ujság*, 1919. április 4. 3. *Az Est*, 1919. március 16. 6. 1919. március 2. 5. 1919. január 19. 7., január 28. 6., február 2. 6. február 16. 7. stb.

7 *Magyarország*, 1914. október 29. 25.

8 *Népszava*, 1919. június 1. 10. A rajzos trükkfilmre pl: *Az Est*, 1926. március 15. 10. *Népszava*, 1926. április 8. 16. stb.

9 *Budapesti Hirlap*. 1914. március 31. 25.

10 *Mozihét*, 1919/17. *Budapest Hírlap*, 1919. október 22. 6. 1919. október 23. 6.

11 Rajzgép (*plotter*): A korai (analóg) számítógépes animációban az 1950-es évek végétől már alkalmazott rajzgépek, melyeket a művészek/tudósok többnyire saját maguk építettek meg, íróheggyel automatikusan rajzoltak fel vonalakat a rajzlapra vagy más felületre.

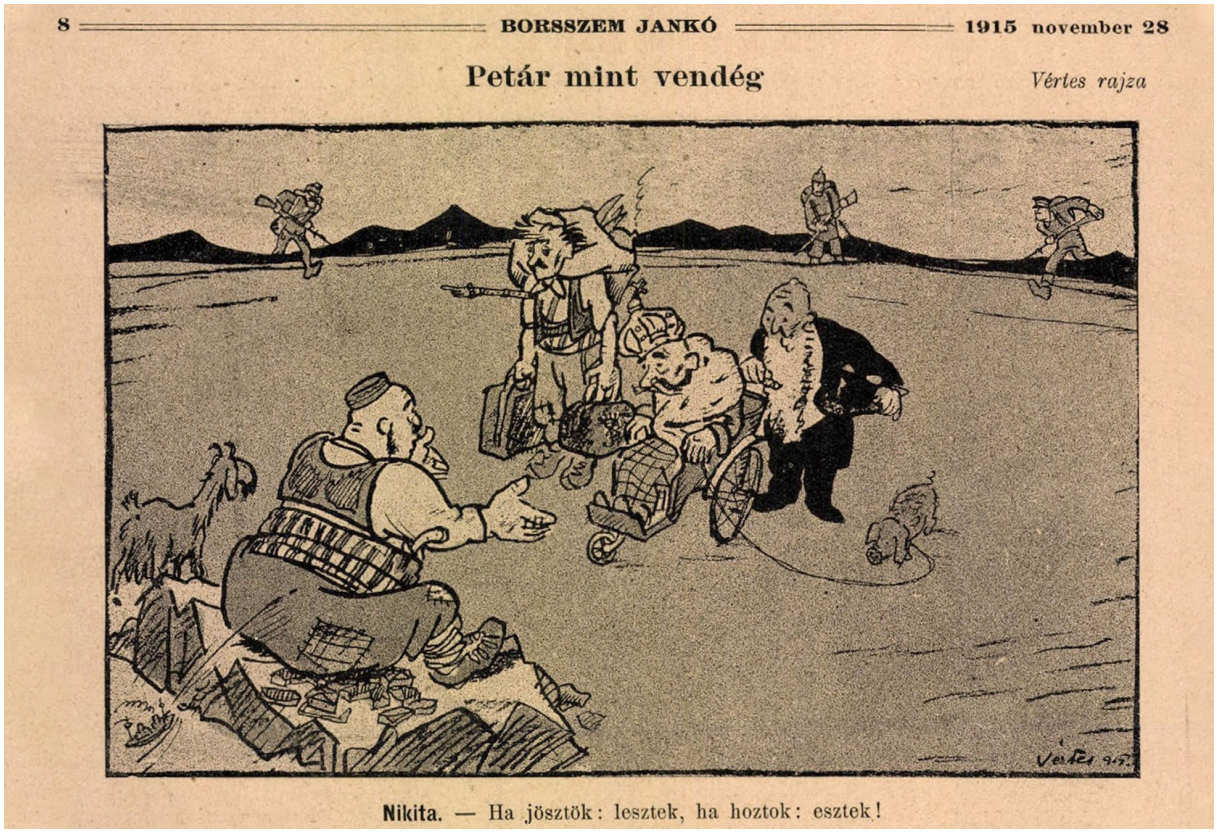
hanem a fehér alapra rajzolt fekete vonalak negatívjának alkalmazásával készült (Crafton 1993: 61). A *Harctéri karikatúrák*ban a stilizált ágyúcsőként is értelmezhető libikókára felkapaszkodó, majd annak eltörése után a földre visszazuhanó katonák az ellenség sikeres visszaverését reprezentálják, azaz az „orosz offenzíva" metonimikusan kudarcot vall. Amíg a legyőzöttek a földön fekszenek, a kép bal felső sarkában egy magyar zászló bukkan fel „Isten áldd meg a magyart" felirattal.

A médiakonvergencia és a remedializáció sokfélesége jellemzi a *Harctéri karikatúrák* animációs részét, mely a médiumok azon természetét is szemlélteti, hogyan imitálja és örökíti tovább az új médium a régi médiumot. Nem választható külön ez a betét a karikatúrarajztól, mert eredetében, formanyelvében is a nyomtatott sajtóban publikált rajzok vizuális esztétikájához kapcsolódik. Önmagában már a vonalrajz stilizáltsága, illetve az ezt a vázlatosságot követő papírkivágásos technika a karikatúra egyszerűsítési elvét követi, vagyis azt, hogy minél kevesebb vonalból tegye felismerhetővé a tárgyát. Másrészt a karikatúra a jellemző vonásokat hangsúlyosabbá tévő túlzásokra épül, pontosan az aránytalanításból fakad a képi humor. Ebben az esetben ezeket az egyedi vonásokat látjuk a császári katona Pickelhaube-sisakján, a magyar honvéd sapkáján, de a stilizált Kárpátok, a magyar zászló, a felkelő Nap szimbólumaiban is. A libikóka allegóriája központi szerepet játszik a humor létrejöttében, a fenékre esés testi komédiájában, melynek funkciója az ellenség nevetségessé tétele, amely a tőle való félelem ellenszere. Harmadrészt a dualizmus időszakától felvirágzó élclapok karikatúráihoz az alkalmi, aktuális politikai kommentárjával is kapcsolódik, amely kontextusfüggő, a hírek előzetes tudását feltételezi.

Két ponton ugyanakkor a médiumváltás a karikatúra számára jelentős különbséggel is jár. Egyfelől a rajz ismeretlen készítője az off-screen elemek hangsúlyozásával a tér kontinuitását teremti meg, míg a látható és a láthatatlan játékára jóval kisebb lehetőség adódik az egyedi állóképet alkalmazó sajtóban. Itt az orosz katonának először csak a jobbról a képtérbe belépő csizmáját látjuk, és amíg az „Orosz offenzíva" felirat ki nem rajzolódik, a nézői tudás hiányos, nem tudjuk, ki annak viselője. Ráadásul, amikor a néző azt gondolná, hogy a központi hatalmakat reprezentáló katonák túlerőben vannak, váratlanul megjelenik ugyancsak jobbról egy másik orosz katona. Ezek a technikák már nem annyira az élclapok karikatúráinak remedializációi, hanem filmszerű eljárások. A csizma a késleltetés, a nézői feszültségkeltés, vagyis a suspense filmes funkciójával rendelkezik. A másik lényeges pont az animáció duális vicc-struktúrája, amit a láthatóan nem esetlegesen időzített „Hoó... rukk!!..." inzert választ szét. A támadás és a megszégyenülés a viccmesélés felvezető és csattanó részére emlékeztet (utóbbira itt szó szerint), ez a kettős szerkezet nem a grafika puszta átvitele a filmre, túllép az állóképen, két elkülönülő kép szükséges a humor működőképességéhez. *A hét humora* még egyértelműbben a viccmesélés struktúrájára épül: a rendszerint kétosztatú karikatúrák rendelkeznek egy – akár szó szerinti értelemben is vett – kérdő résszel (felütéssel), melyet a második rész csattanóként üt le. Vagyis nem elegendő ezekhez az állókép, mert két elem összekapcsolása szükséges hatásuk kifejtéséhez.

A rövidfilm és a karikatúra kapcsolatának legfőbb bizonyítéka, hogy a *Harctéri karikatúrák* animációs részét követően élőszereplős jeleneteket látunk, melynek során egy kiállításon gúnyrajz-sorozatot tekinthetünk meg az antant hatalmak és szövetségeseik politikusairól.

Ezeknek – mint ahogyan a filmnek – az alkotója nem ismert, de a *Hangosfilm* vélelmezése szerint a vonalvezetés Vértes Marcellnak *A hét humorá*ban is megfigyelhető stílusára emlékeztet. Vértes, akinek a mozival való kapcsolata a *Pesti Mozi* és a *Mozi* illusztrátoraként már az évtized első felében megvolt, 1914-1915-ben a *Borsszem Jankó* című élclapban rendszeresen közölt karikatúrákat a Monarchia háborús ellenfeleiről.[12] Habár a *Harctéri karikatúrák* kiállításjelenetében látható és a sajtóban megjelent karikatúrák tematikai rokonsága kétségtelen, a grafikailag magasan képzett Vértes kidolgozott, könnyed vonalvezetésű, festői hatású rajzainak művészi színvonalához képest ezek a rajzok jóval sematikusabbak, így aligha valószínű, hogy Vértes-rajzokról lenne szó.[13] Egy esettanulmányt véve alapul, a filmben negyedik karikatúraként szereplő *A belgrádi menekült* című karikatúra I. Péter szerb királyt disznópásztorként ábrázolja, akárcsak a *Borsszem Jankó*ban 1915. november 28-án megjelent Vértes-rajz, de a stílus és a stilizáltság foka jelentősen különbözik. A háborúban az ellenség képi ábrázolásának bevett technikája a diabolizáció és a bestializáció (az angol külügyminisztert, Edward Grey-t a film Mephistóként, I. Miklós montenegrói királyt kecskefejes boszorkányseprűn ábrázolja), és Tamás Ágnes kutatásai szerint a *Borsszem Jankó* a szerbeket főként sertésként, az oroszokat pedig alkoholistaként ábrázolta (Tamás 2016: 33, 34). Minthogy olyan sztereotipikus megjelenítésről van szó, amely nem kapcsolható egyetlen szerzőhöz, a sajtóban megjelent és a filmben látható karikatúrák alkotóját Vértessel azonosítani alapos körültekintést igényel, de így is nyilvánvaló, hogy a két animációs szekvencia az élclapokban megjelenő karikatúrák köpönyegéből bújt ki.



Petár mint vendég (Vértes Marcell rajza, Borsszem Jankóban 1915. november 28.)

12 Vértes háborús karikatúrái például: Galíciai visszavonulás (1914. október 18), orosz helyzet (1914. november 22), háromkirályok (1915. január 3), orosz cár és az angol király találkozása (1915. január 10), orosz egészségügy (1915. szeptember 12). Petár, szerb király (1915. november 28).

13 Vértesnek a Borsszem Jankóban megjelent háborús rajzai például képeslapokon is megjelentek.

A nemzetközi filmtudományi színtéren jelentős purparlé alakult ki akörül, hogy mennyiben hatott a képregény, pontosabban a rajzos képsor (*comic strip*) műfaja az animációra és vice versa. Az egyik szélső pólust Donald Crafton képviseli, aki szerint formailag „a hatásuk a legkorábbi filmekre minimális volt", így kapcsolatuk „túlértékelt", míg az ellentétes álláspontot sok könyvében David Kunzle neve fémjelzi (Crafton 1993: 36. 47. Kunzle 1980). A szélsőséges vélemények között egyensúlyozik Drew Morton, aki a két médium dialogicitását emeli ki; kompozíciós szempontból különböznek, és amíg az európaiak filmszerűbbek, az amerikai képregények statikusak (Morton 2010: 298). Magyar viszonylatban viszont nemcsak azért kevésbé hangsúlyos a képsor kontextusa, mivel a műfaj itthon későn jelentkezett, hanem azért is, mert a szóban forgó performatív animációk kevésbé narratívak, egyetlen jelenet plánváltások nélküli két aktusából állnak csupán. Mindazonáltal a *Mozihét* 1915. október 16-i és október 24-i számában az „amerikai bohózatként" definiált *A féltékeny Mayer* című, nyolc képkockából álló képsor ugyanúgy fekete táblaképre és a fehér rajzra épül (feltehetően itt is a fekete-fehér elemek megfordításáról van szó), mint a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora*.[14]

A féltékeny Mayer című képsor (Mozihét, 1915. október 16.)

14 *Mozihét*. 1. (1915) 35. 37. (oldalszámok nélkül)

A *Harctéri karikatúrák* külföldi (filmes) mintáját talán a német vonalrajzos animációk jelenthették, több olyan propaganda-, illetve reklámanimáció ismeretes ebből az időszakból (a stop-motion képsorokat most nem említve), amely az ellenséget gúnyolja. A *Bokszmérkőzés John Bull*-lal (Ein Boxkampf mit John Bull, 1917) minimalizált animációjának címalakja már eleve brit propagandarajz átvétele, egy hadikölcsönt hirdet, és miközben a háborús ellenfél feletti győzelemre is buzdít, hasonló technikát és koreográfiát alkalmaz, mint az 1915-ös magyar film. A *John Bull* (1917) minimalizált animációjában a szöveg dominál, John Bullnak csak a szemei mozognak.

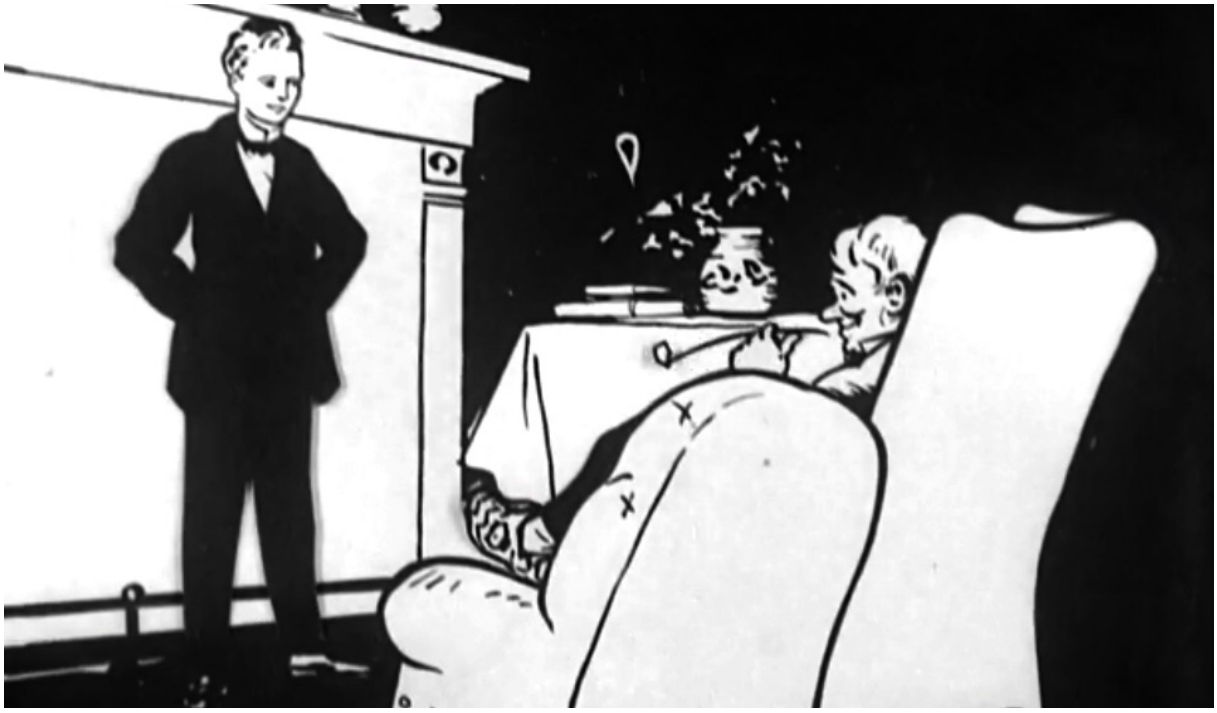
Még közelebbi analógiát és talán példát jelentenek az osztrák Theo Zasche filmjei, akit szintén rajzolóként kértek fel hazafiasnak mondott animációs szekvenciák elkészítésére, mint amilyen a tematikailag is hasonlónak tűnő *Amikor az oroszok Przemysl előtt álltak* (Als der Russe vor Przemysl stand, 1914), ezek közül azonban egy sem maradt fenn.[15] Nemcsak ezek a központi hatalmak oldaláról készült munkák, hanem a – magyar néző számára akkor nyilván tiltott – brit animációs szekvenciák is arra világítanak rá, hogy a *Harctéri karikatúrák* egy nemzetközi trendbe illeszkedett. Kifinomultabb karikatúrarajzokat alkalmazott a brit propaganda, melyek az alkotás folyamatát is megmutatták.

Simple Simon (1917–1918)

A karikatúrarajz mellett a remedializáció másik modelljét az éppen a háborús időszaktól aktivizálódó filmhíradók, aktualitások jelentették, mely majd *A hét humorá*ra is alkalmazható lesz. Mindkettő propagandisztikus módon, de a könnyedebb formát választva mutatott be hírértékű eseményeket. Kérdés, hogy a magyar filmgyárak honnan meríthették az ötletet aktuális események animációban történő megjelenítéséhez. Anélkül, hogy ennek genealógiáját sikerülne ezúttal feltárni, erre például a Messter-Woche 44. száma 1915 novemberében kínálhatott

15 Kriegsgegner im filmischen Fokus https://ww1.habsburger.net/de/kapitel/kriegsgegner-im-filmischen-fokus

nemzetközi modellt, melyben animált térképet látunk, és amely talán azonos azzal (vagy hasonló ahhoz), melyet a *Mozihét* mint „élő hadi térképet” hirdetett ugyanabban a számban, ahol a már idézett módon az „aktuális karikatúrákat” is reklámozták.[16] Hasonlóan dokumentációs és propagandisztikus funkciója volt Winsor McCay 1918-ban elkészült, az Egyesült Államoknak a világháborúba való belépését eredményező hajó, *A Lusitania elsüllyesztésé*ről (The Sinking of the Lusitania, 1918) szóló, saját zsebből finanszírozott animációjának, mely a fotografikus bizonyíték hiányát pótolta kvázi-híradós formában.



Old Father William (1917–1918

The Story of the Camel and the Straw (1918)

16 *Mozihét*. 1. (1915) 36. (oldalszám nélkül)

A hét humora: *A béke angyala* (1918. november)

Amellett, hogy Vértes Marcell grafikusként, illusztrátorként a sajtó karikatúráihoz is kapcsolódott, a *Harctéri karikatúrák*nál is szorosabb viszony fűzte a filmhíradó műfajához *A hét humorá*t, amely Az Est Film 1918–19-es híradóinak végén kapott helyet. Itt sem mellékes körülmény, hogy ezek a rajzok nem önállóak, hanem egy másik filmbe bújtatva kommentálják az aktuális közügyeket, mely vizuális formában az írástudatlanok tömegeihez is eljuthat. Egyúttal a nyomtatott sajtóra mint régi médiumra is emlékeztetnek, amely világosan kiderül Damó Oszkár nyilatkozatából, aki Az Est riportjait „fényképújságnak" nevezte, és azt a nyomtatott sajtó felől kontextualizálta: „Az Est filmriportja külön szerkesztőség, mely azonban nem az újságpapírra, hanem a perforált filmszalagra rögzíti az eseményeket".[17] Láthatóan a film új médiuma retorikai szinten is inkorporálta a nyomtatott sajtó szótárát. A karikatúrák ugyanúgy rendszeresen a filmek utolsó rovatát foglalták el, ahogyan a nyomtatott sajtó végén szerepeltek a könnyebb – vagy a szórakoztató formában tálalt – hírek is, azaz a híradó a sajtót ebben is remedializálta. A 20 „számot" (kiadást) megért Az Est Filmben *A hét humora* sorozat karikatúráiból kettő, legfeljebb három tekinthető krétarajzként készült animációs szekvenciának. Az 1918 novemberében bemutatott 7. kiadásban *A béke angyala* címmel Vértes kezét és fejét hátulról közelképen látjuk, amint a fekete táblára fehér krétájával felskicceli a pálmaágat tartó angyalt és a hozzá kapcsolódó szöveget (*A béke angyala – A békeajánlat napján*), majd stoptrükkel a film animációs szekvenciába vált: az angyal a kettétört pálmaággal a kezében, balról *A három nap múlva* felirattal, szomorúan lehajtja a fejét, majd újabb stoptrükkökkel (csaknem húsz alkalommal állíthatták meg újra meg újra a felvételt) könnyeket hullat. Hasonlóan ironikus formában a „béke angyala" motívum megjelenik, és a háború végén, 1918-ban meg is szaporodik a *Borsszem Jankó*ban. Bár ezek között egy

17 [n. n.]: Hogyan készül Az Est film? *Royal Apolló Műsor*, 1919. március 17. 7. 6-8.

sincs, melyet Vértes rajzolt volna, azaz a közvetlen kapcsolat a karikatúra és a film között ismét hiányzik, de a séma médiumváltással szintén a sajtóból került az új médiumba.[18]

A hét humora: *A milliomos kövér ember* (1919. március)

1919 márciusában a 20. kiadásban, a már a Vörös Riport Film burzsoáziaellenes ideológiáját előlegező *A milliomos kövér ember*ben Vértes kesztyűben rajzolja fel a táblára a figurát, majd stoptrükkökkel egy katona szuronyos puskája megböki a gazdag ember hasát, ahonnan a könnyhullásra emlékeztető korábbi technikával pénzérmék hullanak ki.

Az Est Filmnek az 1919 márciusában készült 18. kiadásában (*Konflis sztrájk*) szintén találunk egy apró, de a filmtörténészek által eddig figyelmen kívül hagyott, ám szerintem történetileg döntő jelentőségű kvázi-animációs részt. Arról van szó, amikor Vértes helytelenül *t* betűvel a végén írja le a táblára a *konflis* szót, a fölösleges betű pedig ugyanúgy stoptrükkel tűnik el, ahogyan Stuart Blackton is a cím megjelenítésénél stoptrükköket alkalmazott a *Humoros arcok vicces fázisai* mérföldkőnek számító animációjában. A nemzetközi analógia mellett sokkal nagyobb ívű elméleti kérdésnek tűnik a *Konflis sztrájk* kapcsán az, hogy hol van a trükkfilm és az animáció határvonala. A „pre-cell” korszakban az animált szekvenciák technikája a stoptrükk volt, és amint korábban a kategóriák genealógiájából kiderült, az animációt trükkfilmként keretezték, a trükkfilm részének tartották. Amíg a hagyományos trükkfilmben a stoptrükk izolált maradt, addig az animációs filmben a megállításokkal felvett mozgókép emelkedett domináns pozícióba,

18 Pl. *Borsszem Jankó*, 1915. január 3. 9. (Az angyal kínjai. Bechtold Jakab rajza), 1915. január 10. 6-7. (1915. Farsang. Bér Dezső rajza), 1918. október 13. címlap (Elég volt! Bér Dezső rajza), 1918. december 1. címlap (A várva-várt Mikulás. Bér Dezső rajza), 1918. december 22. 7. (Mennyből az angyal. Fodor László rajza), 1918. december 29. címlap (Az újszülött. Bér Dezső rajza).

mindazonáltal sok Méliès-film kategorizálható animációként (Gaudreault – Gauthier 2011: 87-88.). *A hölgy eltűnésé*ben (Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin, 1896) például a folyamatos felvételt háromszor állítja meg Méliès, amikor a lepedővel letakart hölgy köddé, majd csontvázzá válik, végül pedig visszaváltozik hús-vér emberré. Gauthier abban tesz különbséget a két kategória között, hogy a stoptrükkben egyedi a megállítás, az animációban viszont ismétlődő (Gauthier 2011: 165). Donald Crafton Stuart Blackton kapcsán megkülönbözteti a képkockánkénti (*frame-by-frame*) felvételt a stoptrükktől (Crafton 1993: 50), de technikailag ugyanazon az elven nyugszik a cellanimáció előtti korszak animációja. Nemzetközi színtéren jó példa erre a Crafton által is tárgyalt *A mágikus könyv* (Le Livre magique, 1900), melyben Méliès hasonlóan a rajzok stoptrükkel való megelevenítésére épít, mint a későbbi performatív animáció.

Konflis sztrájk.jpg

A *Konflis sztrájk* azért igényel kitüntetett helyet a határképzés szempontjából, mert egyetlen stoptrükkjében eldönthetetlen, hogy trükkfilmet vagy animációt látunk-e. Erre az összefüggésre aligha kell beszédesebb bizonyíték, mint a stop-motion animációnak a stoptrükkre visszavezethető etimológiája, Crafton több korabeli forrást hoz arra, hogy „stop pictures-nek" nevezte az angolszász kritika a kameramegállításos trükkel előállított animációkat (Crafton 2011: 103-104.). A kategóriák összemosódása szimptómája a közös eredetnek, amit jelez későbbi ellentétes pályaívük, mivel az animáció felemelkedésével párhuzamosan csökkent a stoptrükkön alapuló trükkfilm önállósága. Ahogyan az eposz mint műfaj eltűnése nem eredményezte az eposzi narratíva eltűnését (maradandóságát lásd a látványfilmekben), vagy ahogyan a burleszk, a

slapstick, a geg és a musical továbbélt a rajzfilmekben, úgy a „megszüntetve megőrzésnek” ezt a modelljét követte az animációba alászálló trükkfilm is.

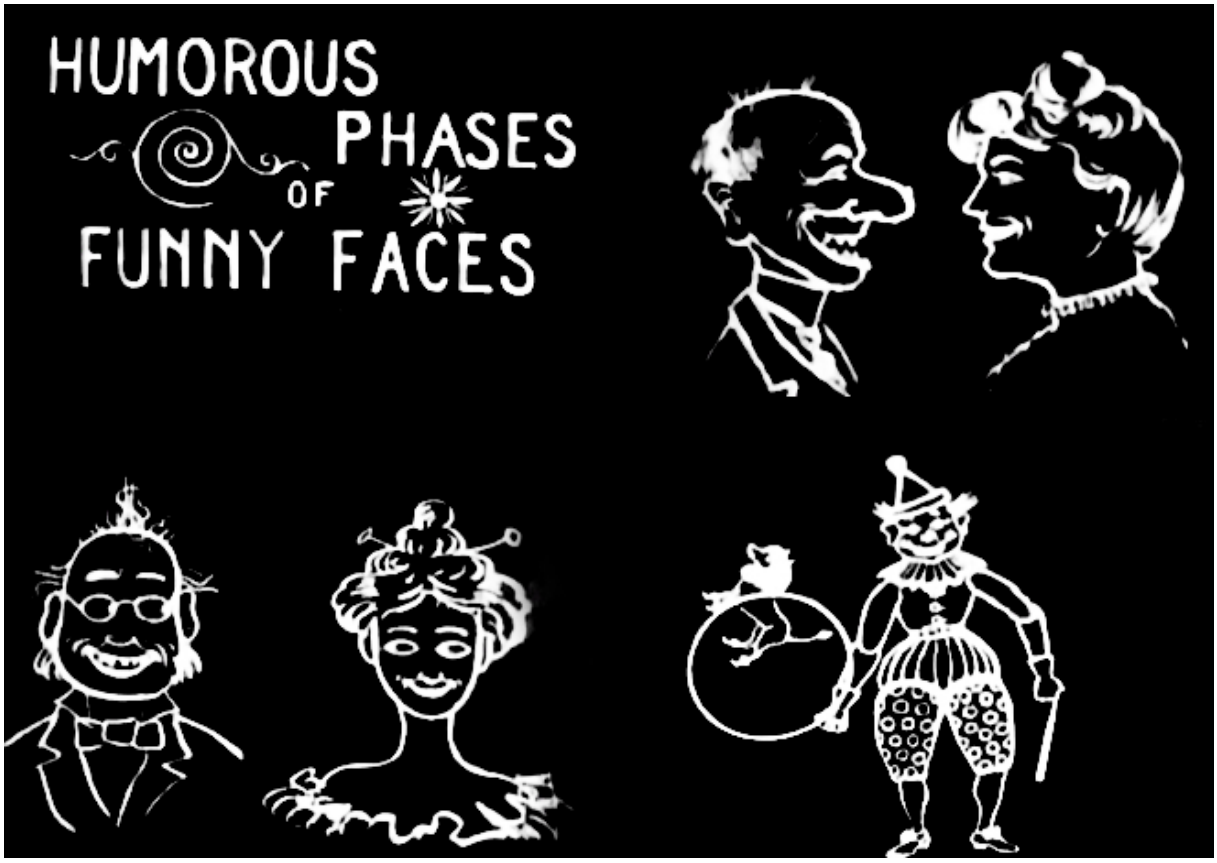
Georges Méliès: *A mágikus könyv* (Le livre magique, 1900)

A stoptrükk ezeknek a filmeknek a performatív oldalával is szoros összefüggésben áll. Amennyiben ugyanis csak a kép tartamát vizsgáljuk, ezeknek a filmeknek a státusza, a befogadás módjai, remedializációs kontextusai homályban maradnak. Ezek a művek nem tekinthetők önálló filmeknek, mindig más médiumokba ágyazódnak. Nemcsak animációként, hanem filmként való azonosításuk is túlságosan szűk, ennélfogva értelmezésükhöz a szorosan vett filmtörténeti szempontoknak a médiatörténet felé való kiterjesztése szükséges.

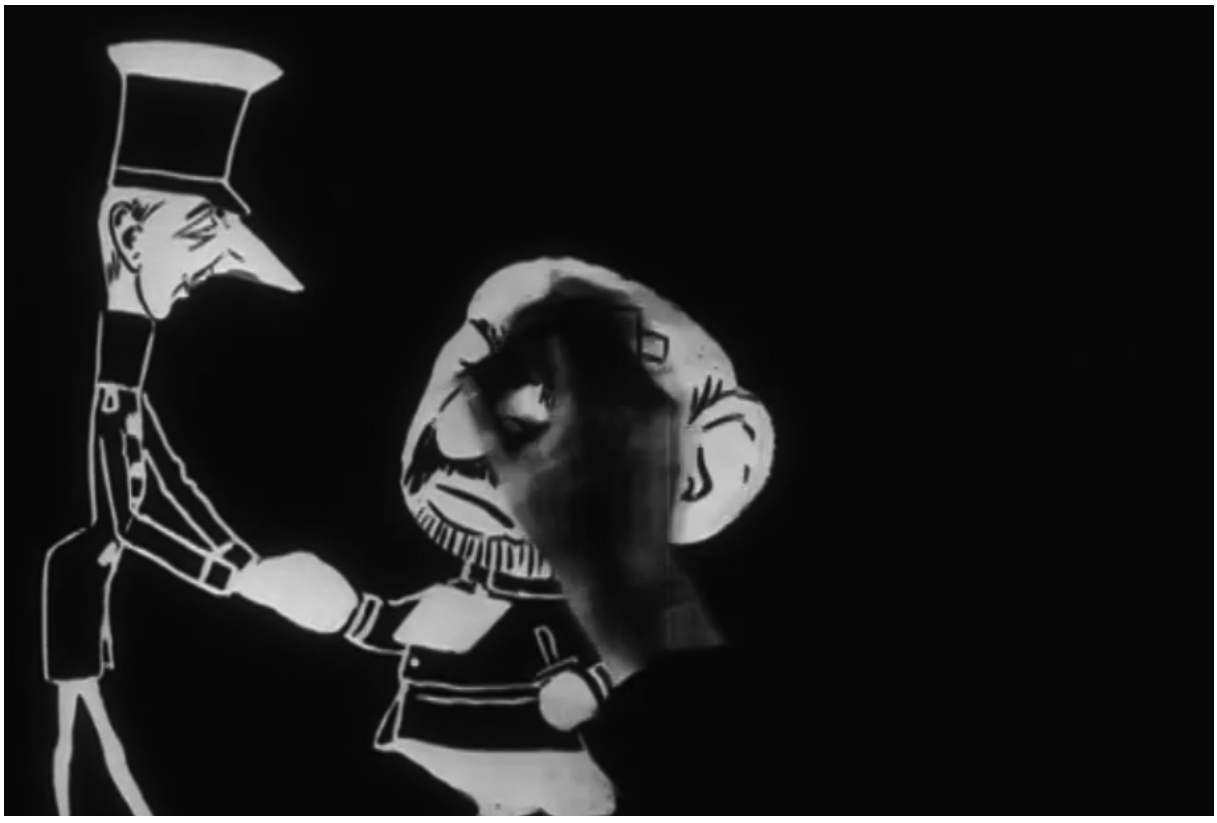
A populáris performatív művészetek kontextusai

A *Harctéri karikatúrák*ban és *A hét humorá*ban nem vették eddig figyelembe a performatív tulajdonságokat. Ugyanakkor Mario Slugan és Daniël Biltereyst a korai mozi számára „új perspektívákat” kínáló legújabb tanulmánykötet előszavában szerkesztőként kifejezetten hangsúlyozzák, hogy a korai mozgóképet az előadás kontextusával együtt kellene a továbbiakban vizsgálni (Slugan – Biltereyst 2022: 3-4.). Nem elegendő a két magyar mozgóképben pusztán csak a készterméket, magát a rajzot látni, hanem a rajzolást mint folyamatot és mint előadást is tanulmányozni kell, feltárva egyúttal a performatív aktusok genealógiáját. Mindkét animációs szekvencia mozgóképen is megmutatott előadói eseménybe ágyazódik, ahogyan Stuart Blacktontól Harry Julius-on át Winsor McCay-ig a cellanimáció előtti korszak mozgóképei is egyfajta werkfilmek, a létrejött produktum mellett legalább ugyanolyan lényeges aspektust képvisel bennük a létrejövő rajz cselekvése. A hazai diskurzusban eddig ignorált performatív aspektust a színpadias forma és annak mediális előzményei, a rajzolói test, a transzformáción

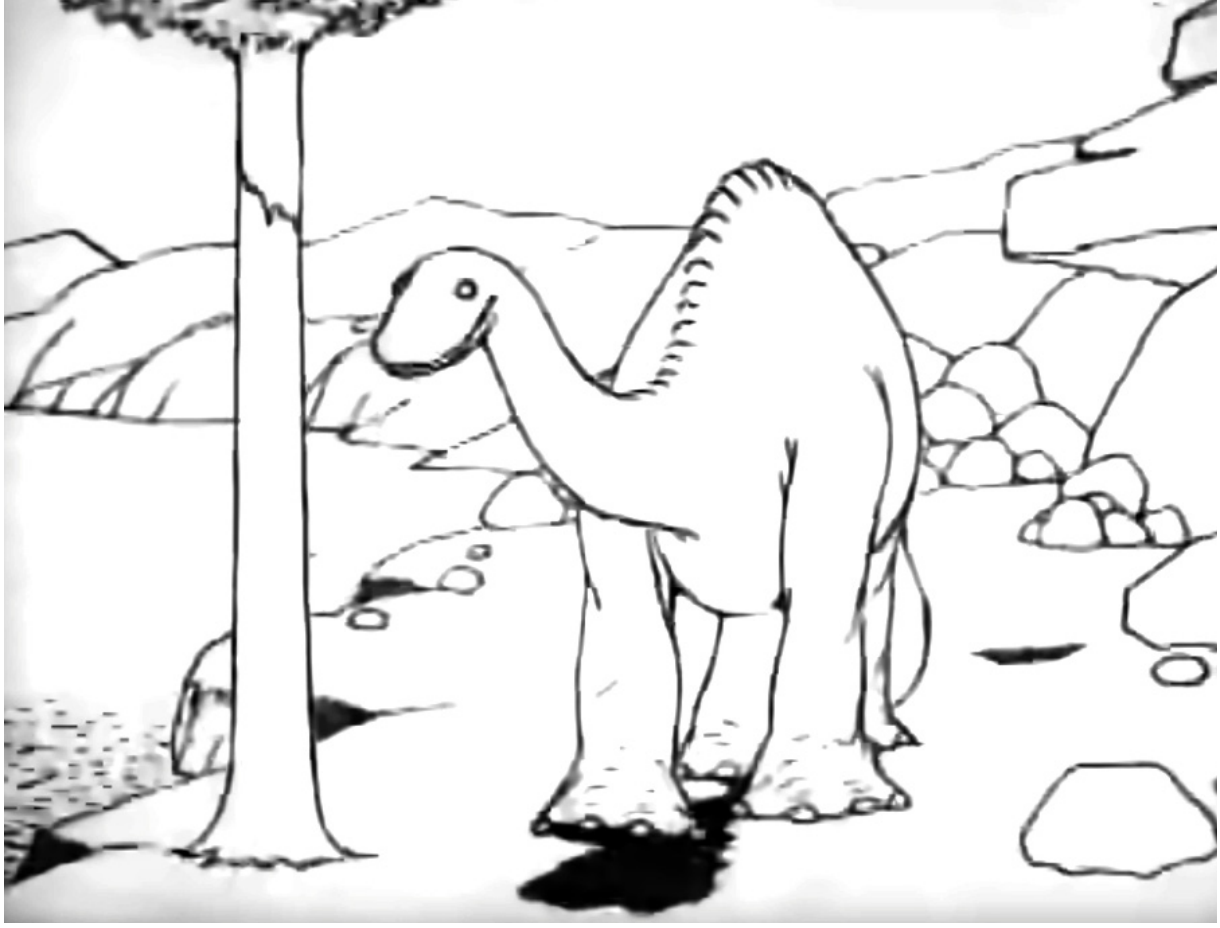
alapuló rajz és a krétarajz viszonylatában szükséges figyelembe venni, ezért alkalmazom ezekre a mozgóképekre a „performatív animáció” korlátozó jelzős szerkezetét.



Humoros arcok vicces fázisai (Humorous phases of funny faces. Stuart Blackton, 1906)



Cartoons of the Moment (Harry Julius, 1915)



Gertie, a dinoszaurusz (Gertie the Dinosaur. Winsor McCay, 1914)

A *Harctéri karikatúrák* animációs részét követően élőszereplős felvételeket látunk, melyekben a Városligetben két magyar katona háborús arcképcsarnok, propagandisztikus karikatúrakiállítás megtekintésére készül. A két rész közötti kontinuitást az teremti meg, hogy az animációhoz hasonlóan az egyik katona magyar, a másik német, mintha csak az animációs szekvenciában látott két rajzos katona fotografikus megelevenedései lennének. Azaz ahogyan a korai animáció a nemzetközi színtéren is előszeretettel játszott a grafikus ábrázolás és a valós tárgy vagy alak egymás mellé helyezésével, itt is illuzionista attrakcióként, az élővé tétel mágiájaként értelmezhető a montázs – bár kétségtelenül jóval szerényebb attrakcióként. A csarnok előtt egy kikiáltó vagy mutatványos hívogatja a nézőket, ami a vásári képmutogatás hagyományának régi médiumát helyezi az új médium közegébe. Nemcsak az ezután bemutatásra kerülő karikatúrák fontosak tehát, hanem a színpadi (vásári) tömegszórakoztató előadás közege is a műsor szerves része, melyben a képeket bemutatják. Nem maradt ugyan az utókorra Kató-Kiszly István *Káposzta Sári és Gulasch Miska szomorú történet*e című 1915-ös animációja, de az hasonlóképpen a pálcás kikiáltó által előadott vásári mutatványokat remedializálta. A cím alapján ugyanis a történet, mely a főszereplők tragikus szerelmét mesélte el, és a sváb akcentust gúnyolta, a 19. században bemutatott vásári attrakció megfilmesítése lehetett (Orosz 2015: 9. Viski 1934: 177-185.).

Amikor a *Harctéri karikatúrák*ban a katonák megnézik a kiállítást, a kamera pozíciója a katonák tekintetét foglalja el, egyúttal a mozinéző nézési aktusát és a múzeumi nézés modern helyzetét imitálja. A film vége szintén átjárást biztosít a filmbeli nézők és a film nézői között, mivel a két „sógor” úgy lép ki nevetgélve az épületből, mintha csak a nézők lépnének ki a vetítés után a moziteremből. Bár a magyar összeállítás nem tartalmaz egyértelmű metalepsziseket a fikciós világ és az extradiegetikus tér között, a film Winsor McCay animációival állítható párba. Ahogyan a magyar film előbb a készterméket, majd annak performatív kontextusait, a befogadás módját

tárja fel, McCay is mindig többet mutat meg a filmnél, annak készítési folyamatába is betekintést nyújt a prológusokban. A *Harctéri karikatúrák*hoz hasonlóan háborús propagandának tekinthető *A Lusitania elsüllyesztése* élőszereplős bevezető része a képek elkészülésének folyamatára fókuszál, és aztán vált át animációs szekvenciába. A *Gertie, a dinoszaurusz* (Gertie the Dinosaur, 1914) első fele a filmkészítés műhelytitkaival foglalkozik, míg a második része a dinoszaurusznak a grafikusan ábrázolt rajzolóval, teremtőjével való interakcióját, feleseléseit viszi színre. Nem tudjuk, hogy a *Harctéri karikatúrák* mennyiben tekinthető teljes filmnek, de a fennmaradt verzióban a magyar film megfordítja ezt a logikát, előbb látjuk a kész terméket, majd a nézői reakciót.

Sokkal kézzel foghatóbb a performativitás *A hét humorá*ban, amely a nemzetközi tendenciákhoz is közelebb áll. Itt a karikatúrákban mindig látjuk a rajzok elkészülésének folyamatát, Vértes Marcell kezét és testét a nézőnek háttal. Bár tágabb képkivágatban, de Vértes skicceihez hasonlóan a rajzolás folyamatát, a rajzolói test és a rajzolt alak interakcióját követhetjük Stuart Blackton *Az elvarázsolt rajz* (The Enchanted Drawing, 1900) és *A humoros arcok vicces fázisai*, vagy Émile Cohl *Egy pincér álma* (Le songe d'un garçon de café, 1910) című munkáiban, melyek a krétarajzok elkészülésének folyamatát szintén az élőszereplős filmmel vegyítik. Ezek sem animációként indulnak, így Vértes ugyanazokat a fázisokat járja végig, mint Blackton: a mozdulatlanból lesz eleven kép. Vértes az amerikai modellt követi, mert amíg Blackton és McCay performatív animációi kihangsúlyozzák a szerzői jelenlétet, addig Cohlnál a rajzzal való interakció rejtettebb. Blackton *Az elvarázsolt rajz*ban még amerikai plánt alkalmazva szinte az alkotó egész testét megmutatja, *A humoros arcok vicces fázisai*ban azonban a képkivágat már csak a rajzoló kezére szűkül, ahogyan Vértesnél. Crafton a művészi kéz rendszeres láthatósága kapcsán úgy érvel, hogy „az olyan animátorok, mint McCay, Earl Hurd és különösen a Fleischer fivérek, a Művész keze motívumot a partenogenezis mitikus léptékű trópusává dolgozták át" (Crafton 2011: 106), azaz az élővé tétel szolgálatába állították. *A hét humorá*ban Vértesnek mint rajzolónak a rendszeresített cameói úgy konstruálják meg a nézői helyet, mintha az a nézőtérről szemlélné a vásznat és egyúttal az előtte lévő színpadon zajló cselekvéseket. A karikatúra térbeli dimenzióinak itt időbeli aspektust szolgáltat az, hogy a néző megfigyelheti a vonalvezetést, a rajz létrejöttének aktusait, amelynek lineáris megtekintése során fokozatosan válik egyértelművé, hogy mi fog kirajzolódni. A kéz és a mozivásznon kívüli test a tér kontinuitását teremti meg, ahogyan a *Harctéri karikatúrák*ban a jobb oldalról bevillanó katonai csizma is alkalmazta a látható és az off-screen, a belső és a külső tér közötti játék filmszerű megoldásait.

Donald Crafton, amellett, hogy a korai animáció képregény-eredetét cáfolni igyekszik, egy másik hagyományra hívja fel a figyelmet, amikor azt állítja, „hogy egy másik populáris szórakoztatás – a vaudeville-színpad – volt egy lényeges korai hatás" (Crafton 1993: 36), azaz szintén az előadott rajzolás kontextusának vizsgálatát sürgeti. Ezzel szemben az animáció performatív aspektusainak tárgyalása során Annabelle Honess Roe csak az említés szintjén foglalkozik a korai animáció és a vaudeville kapcsolatával, de a rotoszkóp és a motion capture keretében elsősorban a színészet és animáció viszonyára fókuszál (Honess Roe, 2019: 70) A vaudeville, legalábbis annak amerikai formája, a hazai kontextusban kevésbé jelenik meg, de hasonló szerepet töltöttek be a magyar szórakoztató tömegkultúrában a városi közönséget megcélzó népszerű színpadias formák, a cirkusz, a bohózat, a kabaré, a bűvészmutatvány, az orfeum. A magyar színpadokon bevett formát jelentett a mozikeccs/kinemaszkeccs műfaja (részletesen: Füzi 2022: 194-214.), amely

ugyanúgy élőben előadott színpadi jeleneteket ötvözött filmvetítésekkel, ahogyan a performatív animáció az élőszereplős részeket fűzte egybe – vagy különálló vagy azonos filmképen – a megelevenedő rajzokkal. A performatív animáció még szorosabb genealógiáját kínálja az Egyesült Államokban a vaudeville-színpadon népszerűvé vált villámszkeccs (*lightning sketch*) és a színpadi előadás táblarajzzal való valós idejű vizuális illusztrálására utaló krétás beszéd (*chalk talk*) műfaja, amelyben a rajzoló gyorsan felvázol valamit a táblára (ami önmagában behatárolja a rajz kidolgozottságának fokát). Cohl, Blackton, McCay, Julius és Vértes animációi is ebben a Méliès-re visszamenő műfajban találják meg a gyökerüket, filmjeik egyfajta élő (de filmen mediatizált) szkeccsnek foghatók fel. Ezeknek a filmeknek a vetítése már maga is előadás, de az, hogy a filmképen is egy előadást látunk, megismétli a moziszituációt, azaz egy *mise en abyme*-ot, tükrös struktúrát látunk. McCay még tovább ment a diegetikus és az extradiegetikus világ összekeverésében, mert a *Gertie, a dinoszaurusz*ban a rendező rajzos figuraként saját világába is belép, sőt ténylegesen előadta vaudeville-színpadon, és amikor a filmben Gertie-nek egy tököt dob, egy valódi tököt dobott a vászon mögé, hogy azt az illúziót keltse, a valódi tök animált rajzként kerül a filmbe (McKenna 2014: 32). A villámszkeccsben is a színházi előadás a döntő, annak a rajz csak a része. Crafton szerint, aki a villámszkeccset „a grafika és az előadói művészet hibrid" formájának nevezte, „[b]izonyos értelemben itt van az animált rajzfilm szülőhelye, mivel azzal, hogy a villámszkeccsek beléptek a korai filmbe, ikonográfiájuk biztosította azt a mechanizmust, amellyel az önmagától való rajzolás [*self-figuration*] először megtörtént" (Crafton 1993: 48).

Azt, hogy milyen funkciója volt ezeknek az előadásoknak, egyértelműen az attrakció illuzionista mágiájában kell keresnünk. A korai performatív animációk a cirkuszi attrakciókat, a bűvészmutatványokat konfigurálják újra, aligha meglepő, hogy közvetlen előzményük a bűvészkedést, a színpadi szemfényvesztést mozgóképre áthelyező – de a színpadiasságot a proszcéniumívvel, a pukedlizéssel, a kamerába nézéssel, a nézővel való közvetlen kommunikációval megőrző – Méliès-féle trükkfilm. A bűvészmutatványnak integráns része az előadói forma. Hagyományosan a Lumière-filmeket a „dokumentarizmus" és a „realizmus", Méliès munkáit pedig az illuzionizmus és a fikció előszobájának szokás tartani. Kettejük kovászát Tom Gunning abban látja, hogy „a csodálat az illúzióteremtés erejéből (akár a mozgás realisztikus illúziójából, amit Lumière ajánlott az első közönség számára, akár a Méliès által kidolgozott mágikus illúzióból) és az egzotikumból fakad" (Gunning 2004: 194). Pontosan ezt a két paradigmát egyesíti a performatív animáció, mert az attrakciót maga a mozgás képezi, az, hogy az élettelen rajz megmozdul a képen. Így paradox módon a realizmus szüli az illúziót: maga a mozgás realizmusa (a Lumière-elv) válik illuzionizmussá (Méliès-elv), a megmozduló vonal már a bűvészmutatvány varázslatossága.

Úgy vélem, ez az egyik oka annak, hogy a korai animáció egyesíti az élőszereplős jeleneteket az animációs szekvenciával, és hogy a rajz mellett a rajzolás előadását is látjuk, mert ezzel a hibrid módszerrel képes megmutatni a transzformáció mágiáját, az élővé tétellel asszociálódott mozgás hókuszpókuszát. Ez újabb érv arra, hogy az animáció a „megszüntetve megőrzés" keretében hogyan örökli meg az 1910-es években már kifulladó attrakciós filmet, hogyan – Gunning szavával – „merül alá" a régi az új gyakorlatokba. Lényeges ebből a szempontból az alkotó testtartása és ruházata, amely ugyan Vértesnél a szűkebb plán miatt kevésbé látható a néző számára, mint Méliès esetében, és a magyar rajzoló nem is visel bűvészruhát, de az öltöny,

*A milliomos kövér ember*ben használt titokzatos, sötét bőrkesztyű és az egyes változatokban látható Girardi-kalap színpadias előadásmódot kölcsönöz a rajzolás folyamatának. Ahogyan Georges Méliès, McCay vagy a cseh mágus, Viktor Ponrepo meghajolt a nézők előtt, Az Est Film 10. kiadásában amerikai plánban azt látjuk, hogy Vértes Marcell a krétatáblája mellett kalapját levéve közvetlenül a kamerába nézve hajt fejet a virtuális nézőközönség előtt, ami a színházi közeget imitálja.

Vértes Marcell meghajlása *A hét humorá*ban (1919. január)

A performatív animáció alkotásai kevésbé rendelkeznek elmesélhető narratívával, inkább gegek sorozatára épülnek. Cohl, Blackton, McCay, Julius filmjeiben a mozgások, az átalakulások, a valós és a fikciós határok közötti illuzionista átlépések, vagyis azok az attrakciók képezik a fő csapásirányt, melyet Gunning a korai film sajátosságaként azonosított: „Valójában számos trükkfilmnek nincs is cselekménye, inkább egy sor átalakulásból állnak össze, melyeket csak kevés kapcsolat és bizonyosan semmi jellemábrázolás nem fűz össze" (Gunning 2004: 296). Ezekhez hasonlóan a *Harctéri karikatúrák* és különösen *A hét humora* sem rendelkezik folytonos történetmeséléssel, noha az 1915-ös munka akár értelmezhető egy katonai támadás szekvenciálisan elbeszélt történeteként is. Vagyis ezek a filmek szintén a korai mozi azon tulajdonságát konzerválták, amelyben a narráció helyett az attrakció domborodik ki, amíg ez

utóbb az élőszereplős filmben az 1910-es évekre megszokottá vált, az animációs filmként azonosítható munkákban éppen a technika révén még frissnek, lenyűgözőnek számított, olyannyira, hogy még vagy egy évtizedig a megelevenedő rajz témáját aknázzák ki az olyan sorozatok, mint a *Ki a tintatartóból!* (Out of the Inkwell. 1918–1929), és egyedi filmek, mint az *Alice csodaországa* (Alice's Wonderland. Walt Disney, 1923).

Georges Méliès meghajlása (Un homme de têtes. 1898)

Ennek következtében a performatív animációk metalepszisei csak a jelen pozíciójából tűnnek „making of" filmnek, werkfilmnek, saját történetiségükbe ágyazva nem valamiféle transzparencia, az illúzió leleplezése vagy metanyelvi önreflexió felől értelmezhetők. A *Gertie, a dinoszaurusz* első felébe McCay azért építi be a New York-i Természettudományi Múzeumban tett látogatás élőszereplős képeit, ahol megtekintik a dinoszaurusz csontvázát, hogy utána az animátor egyfajta varázslóként úgyszólván életre kelthesse a kihalt fajt, mint ahogyan nyolcvan év múlva a *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993). Ebből a szempontból a képközi felirat kifejezetten szakrális módon értelmezi a mozgást, mint amely életre kelti a dinoszauruszt (a felirat: „looked like in real life"). Az élőszereplős film és az animáció kombinációjára, a Méliès-t idéző eltűnésekre és megjelenésekre, a fikciós és a fikción kívüli világok közötti határok átjárhatóságára, a néző közvetlen megszólítására nem az önreflexió, hanem az illúziókeltés miatt van szüksége ezeknek az animációknak, a film mágikus képességének kiaknázása érdekében. *Az elvarázsolt rajz* a címével is utal a mágiára. Végső soron a Teremtés Könyvének újrajátszása ez, annak a Prométheusz-mítosztól a Gólemen és a Frankensteinen át a mesterséges intelligenciáig terjedő ősi vágynak a példája, hogy az ember istenként viselkedve élőt teremtsen a holt anyagból. Crafton állítása szerint ezek a filmek az átváltozás, az átalakulás varázslatára hegyeződtek ki, arra, hogy valami élettelen mozog, változik, valódivá válik, vagy függetlenedik alkotójától: „A művész elkészíti rajzait, és azok a mozgás, a spontán alakváltoztatás és a »valósággá« (három dimenzióssá) válás varázslatos képességével ruházódnak fel" (Crafton 1993: 50). A

trükk a performatív animációban nincs elrejtve, mint Méliès esetében (ez különösen McCaynél figyelhető meg), a megmutatás és az elrejtés dialektikájával érzékeltetik az alkotók, ahogyan az élettelenből mozgó alak lesz. A vetítés maga is előadás, de McCay-ről tudjuk például, hogy egyfajta moziszkeccs formájában élő előadás során is játszott a színpad és a vászonra vetített mozgókép kettősével. Bár nyugati kollégáikhoz képest erőtlenebb formában, de a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* esetében a megmozduló karikatúráknak ez a illuzionista célja figyelhető meg, ami a korai mozi egyik alapvető aspektusát tartósította.

Amíg az élőszereplős filmben a mű születési fázisainak megmutatását illúzióromboló gesztusként értékelték, a performatív aspektus később, csak a némafilmkorszak végére tűnt el ebben a formában az animációs filmből, ezt követő megjelenéseinek pedig már nem annyira az illúziókeltés, hanem a metanyelvi önleleplezés lett a domináns funkciója. A nemzetközi színtérből csak néhány klasszikus példát idézve, ide tartozik például a *Betty Boop híres lesz* (Betty Boop's Rise to Fame. Dave Fleischer, 1934), az erősen önreflexív *Duck Amuck* (Chuck Jones, 1953), *A kéz* (Ruka. Jiří Trnka, 1963), vagy a vonalrajzos technika miatt még közelebbi rokonságot mutató *Menő Manó* (La Linea. Osvaldo Cavandoli, 1971–1981). Magyar vonatkozásban pedig a *Harctéri karikatúrák* és *A hét humora* utódai közé sorolhatók a *Polly Ági* betétek (Valker István, 1934–1938), az önreflexíven metaleptikus Az *okos lány* (Macskássy Gyula, 1955), a vonalrajzokat médiatudatos használattal ötvöző *A ceruza és a radír* (Macskássy Gyula – Várnai Gyula, 1960), továbbá a *Variációk egy sárkányra* (Dargay Attila, 1967), a *Homo Faber – Vannak eszközeink* (Szabó Sipos Tamás, 1965), a *Mindennek van határa* (Ternovszky Béla, 1975), Cakó Ferenc homokanimációi, *A homok dala* (1996) és a *Kövek* (2000), sőt a 2D és a 3D határaival játszó *Nyuszi és Őz* (Vácz Péter, 2013). Miközben a mainstream filmből az előadói jelleg jobbára kikopott, az animációs filmben az előadás, az életre keltés és a mozgatás mágiája hosszabb távon is konzerválódott, rámutatva e munkák eredetére. A krétaanimáció Csáki Lászlónak a 2013-ban a Kecskeméti Animációs Filmfesztiválon fődíjat nyert *Ebolaj* (2012) című animációjában öröklődött tovább, melyet kifejezetten Vértes Marcellnek *A hét humorá*ban látható performatív animációi inspiráltak.

A Harctéri karikatúrák és *A hét humora* az állókép életre keltésének varázsát mutatja meg, előbbi még elkülönítve a készterméket és a performatív aktust (az animációs szekvenciát és az élőszereplős kiállítást), utóbbi már egyesítve a rajzot és a folyamatot. Ezen alternatív genealógia szerint a korai animáció tehát nem pusztán a karikatúra új médiumba való átvitelére épült, hanem a karikatúra és a performancia ötvözésére, annak érdekében, hogy az alkotók az új médiumnak az attrakciók mozijától megörökölt mágikus hatását demonstrálják.

Irodalomjegyzék

Castello-Branco, Patrícia (2012): Tiszta érzékek? Ford. Gerencsér Péter. *Apertúra*, 2012. nyár. URL: https://www.apertura.hu/2012/nyar/castello-branco-tiszta-erzekek-az-absztrakt-filmtol-a-digitalis-kepekig/

Crafton, Donald (1993): *Before Mickey: The Animated Film 1898–1928*. Chicago – London, University of Chicago Press.

Crafton, Donald (2004): Trükkök és animáció. In Török Zsuzsa – Balázs Éva (szerk.): *Új Oxford Filmenciklopédia. A világ filmtörténetének kézikönyve*. Budapest, Glória, 73-80.

Crafton, Donald (2011): The Veiled Genealogies of Animation and Cinema. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6. 2 (2011. július): 93-110. DOI:10.1177/1746847711404979

Dizseri Eszter (2006): *És mégis mozog... Az animáció magyar mesterei. A kezdetek*. Budapest,

Balassi.
Foucault, Michel (1998): Nietzsche, a genealógia és a történelem. In Michel Foucault: *A fantasztikus* könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk. Ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Pallas–Attractor, 75-91.
Füzi Izabella (2022): *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896-1914)*. Szeged, Pompeji.
Gaudreault, André – Gauthier, Philippe (2011): Special issue: Could Kinematography be Animation and Animation Kinematography? *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 6. 2. (2011. július): 85-91. DOI:10.1177/1746847711408232
Gauthier, Philippe (2011): A Trick Question: Are Early Animated Drawings a Film Genre or a Special Effect? *An Interdisciplinary Journal*, 6. 2. (2011. július): 163-175. DOI:10.1177/174684771140762
Gunning, Tom (2004): Az attrakciók mozija: A korai film, nézője és az avantgárd, Ford. Kaposi Ildikó. In *A kortárs filmelmélet útjai*. Szerk. Kovács András Bálint – Vajdovich Györgyi. Budapest, Palatinus, 292-304.
Honess Roe, Annabelle (2019): Animation and Performance. In Dobson,Nichola – Honess Roe, Annabelle – Ratelle, Amy – Caroline, Ruddell (szerk.): *The Animation Studies Reader*. New York – London: Bloomsbury, 69-79.
Irzykowski, Karol (2011): *A tizedik Múzsa. A filmesztétika kérdései*. Ford. Szíjártó Imre és Dabi M. István. Budapest, Brozsek.
Kuc, Kamila (2022): Karol Irzykowski és Feliks Kuczkowski: Az animáció (elmélete) mint a tiszta mozgás filmje. Ford. Kovács Melánia. *Apertúra*, 2022. nyár. DOI: 10.31176/apertura.2022.17.4.1 URL: https://www.apertura.hu/2022/nyar/kuc-karol-irzykowski-es-feliks-kuczkowski-az-animacio-elmelete-mint-a-tiszta-mozgas-filmje/
Kunzle, David (1980): *The History of Comic Stips*. Berkeley, Univerity of California Press.
Kőháti Zsolt (1996): *Tovamozduló ember tovamozduló világban*. Budapest, Magyar Filmintézet.
M Tóth Éva – Kiss Melinda (2014): *Animációs mozgóképtörténet II. A magyar animációs művészet története*. Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola.
Manovich, Lev (2011): Mi a digitális mozi? Ford. Kiss Gábor Zoltán. In Kiss Gábor Zoltán (szerk.): *Narratívák 10. A narrációtól az attrakcióig*. Budapest, Kijárat, 159-180.
Martinez, Omar O Linares (2010): Criteria for Defining Animation: A Revision of the Definition of Animation in the Advent of Digital Moving Images. *Animation: An Interdisciplinary Journa*l, 10. 1 (2010. március 15.): 42-57. doi:10.1177/1746847715571234
McKenna, Daniel (2014): *Screen, Simulation, Situation: An Archaeology of Early Film Animation, 1908-1921*. Ottawa, Carleton University.
Morton, Drew (2010): Sketching Under the Influence? Winsor McCay and the Question of Aesthetic Convergence Between Comic Strips and Film. *Animation: An Interdisciplinary Journal*, 5. 3 (2010. december): 295-312. https://doi.org/10.1177/1746847710377551
Nelmes, Jill (szerk.) (1999): *An Introduction to Film Studies*. Second Edition. London – New York, Routledge.
Orosz Márton (2015): Kommersz spektákulum vagy avantgárd utópia? Elfelejtett úttörők a magyar animáció hőskorából. *Metropolis*, 2015/3. 8-22.
Pálffy Lajos (2014): A cár vodkát vedel és antiszemita. *MANDA*, 2014. június. 11. http://mandarchiv.hu/cikk/2933/A_car_vodkat_vedel_es_antiszemita
Slugan, Mario – Biltereyst, Daniël (szerk.) (2022): *New Perspectives on Early Cinema History. Concepts, Approaches, Audiences*. London.
Survage, Léopold (1978): Szín-ritmus. Ford. Rácz Judit. In *Film + zene = filmzene?* Szerk. Kenedi János. Budapest, Zeneműkiadó, 29-31.
Tamás Ágnes (2016): A Nagy Háború a Borsszem Jankó karikatúráin. Alkotók és alkotások a propaganda hálójában. *Jel-Kép*, 5. 1. 31-47.
Torma Galina (2020): „A legigazibb és legbiztosabb krónika". 100 éves filmhíradók a legújabb kutatások fényében. In Török Róbert-Sallay Gergely Pál-Závodi Szilvia (szerk.): *Háborús hétköznapok. IV. Tanulmánykötet.* Budapest, Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, 31-54.
Varga Zoltán (2011): *A műfajiság kérdése az animációs filmben*. Doktori disszertáció, ELTE. Budapest.
Varga Zoltán (2016): *A magyar animációs film: intézmény- és formatörténeti közelítések*. Szeged, Pompeji.
Viski Károly (1934): A képmutogató. *Népünk és nyelvünk*, 6. 177-185.
Wells, Paul (2002): Animation: Genre and Authorship. London, Wallflower Press.

Filmográfia

A hét humora (ismeretlen, 1918–1919)
A hölgy eltűnése (Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin. Georges Méliès, 1896)
A mágikus könyv (Le Livre magique. Georges Méliès, 1900)
A Lusitania elsüllyesztése (The Sinking of the Lusitania. Winsor McCay, 1918)
Az elvarázsolt rajz (The Enchanted Drawing. Stuart Blackton, 1900)
Egy pincér álma (Le songe d'un garçon de café. Émile Cohl, 1910)
Fantazmagória (Fantasmagorie. Émile Cohl, 1908)
Gertie, a dinoszaurusz (Gertie the Dinosaur. Winsor McCay, 1914)
Harctéri karikatúrák (ismeretlen, 1915)
Humoros arcok vicces fázisai (Humorous phases of funny faces. Stuart Blackton, 1906)

TÖRÖK ERVIN

Információ és dokumentumfilm az ukrajnai háború korában

[SZERZŐ]

Török Ervin (1977) az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék oktatója, az *Apertúra* folyóirat szerkesztője. 2014-ben jelent meg *A szatíra diskurzusai a modernitásban* (Szeged, Pompeji), 2015-ben az *Elmozdult képek. Nyelvi kép és megértés Heinrich von Kleist műveiben* (Budapest, Ráció) című könyve. Tanulmányai többek között az *Alföld*, az *Apertúra*, a *Filológiai Közlöny*, a *Helikon*, a *Literatura* folyóiratokban, valamint magyar és idegen nyelvű tanulmánykötetekben jelentek meg.

[absztrakt]

A tanulmány az ukrajnai háború 2022-es eszkalációja után keletkezett, Magyarországon forgalomba hozott, a háborút tematizáló kreatív dokumentumfilmek rövid összehasonlító elemzését végzi el. Az elemzés azt vizsgálja, hogy a hálózati hírgyártás és híráramlás milyen közvetett és közvetlen hatással bír a dokumentumfilmekre, és milyen esetleges funkció-eltolódásokat okoz a dokumentumfilm-készítés korábbi gyakorlataihoz képest. A tanulmány több olyan összefüggést is kiemel, amelyekben ez az eltolódás tetten érhető. Ilyen eltolódásnak számít bizonyos szerkesztési gyakorlatok előnyben részesítése (párhuzamos történetmondás; interjúszituációk és mobiltelefonos felvételek, valamint eltérő képalkotási gyakorlatok váltogatása), a rövid, közösségi médiában terjedő videók rekontextualizációja, a felvételek expresszív és vallomásos jellegének hangsúlyossá válása. Ennek az eltolódásnak vannak kevésbé látványos, viszont ugyanannyira meghatározó vonatkozásai. Ezek közül a tanulmány két sarkalatos pontot emel ki: az egyik a filmes közlés általános beszédpozíciója és a néző megszólítása; a másik pedig a filmes kommunikáció etikai aspektusa. A tanulmány próbál arra is rámutatni, hogyan „köznyelviesülnek” bizonyos problémafelvetési módozatok, és milyen annak ellentartó kísérletek születtek.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.5

[abstract]

The study provides a comparative analysis of creative documentaries released in Hungary after the 2022 escalation of the war in Ukraine, focusing on those that thematize the conflict. It examines the direct and indirect impacts of networked news production and dissemination on documentary filmmaking, highlighting shifts in the traditional functions and practices of documentary creation. Several key areas of functional shifts are identified: 1. Editing Practices: Preference for techniques such as parallel storytelling, the inclusion of interview setups, mobile phone footage, and alternating visual styles; 2. Recontextualization of Social Media Videos: Short videos initially designed for social media are incorporated into the narrative with new meanings. 3. Expressive and Confessional Elements: Greater emphasis on the expressive and personal nature of the footage. The study also explores subtler, yet equally significant aspects of these shifts: the filmmaker's positioning: the general narrative stance and the mode of addressing the audience are reshaped and the ethical dimensions: new ethical challenges in communication emerge due to the immediacy and emotional nature of war documentation. Additionally, it points out how some problem-framing approaches are becoming „commonplace" (or mainstreamed) while examining counter-efforts to resist this trend. The analysis underscores how these transformations reflect broader changes in the intersection of media, ethics, and audience engagement in a time of conflict.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.5

Dokumentumfilm a hálózati kultúrában

Az ukrajnai háború iránt érdeklődők a háborúról szerzett információik jelentős, nem egyszer döntő részét nem a nyomtatott vagy online sajtóból, televíziós csatornák adásaiból, hanem civileknek a világhálón megosztott telefonos felvételeiből, katonák vagy civilek online bejelentkezéseiből, katonai bloggerek bejegyzéseiből, továbbosztott drónfelvételekből, adatgyűjtők fényképekkel megerősített adatrögzítéseiből, (zárt) Telegram-csatornák hírfolyamaiból, a hadviselő felek Twitter-bejegyzéseiből stb. gyűjtik össze. Az ukrajnai háború egyik meghatározó, általánosan osztott tapasztalata, hogy a felhasználótól felhasználóig tartó, nem centralizált információ-előállítás és híráramlás milyen nagymértékben átrendezte azt, ahogy eseményekről, összefüggésekről tudomást lehet szerezni és azokhoz kapcsolódni.

Ez a hálózati híráramlás és képfelhasználás a civil és a katonai szféra közötti határt is soha nem látott módon rendezte át. Az ukrajnai háború erős következménye annak a tapasztalatnak a hétköznapivá válása, hogy a mobiltelefonos felvételek földrajzi meghatározásától az információbányászat gyakorlatilag bárki számára elérhető technológiáiig, a civil felhasználásra szánt drónok katonai alkalmazásától a nyilvános adatbázisokig (például az erdőtüzek megfigyelését célzó, műholdas rendszerekig) gyakorlatilag bármilyen, civil felhasználású vizuális adatrögzítő technológia kis kreativitással információforrássá és fegyverré alakítható. Továbbá, hogy a hálózati információáramlás fenntartása, szabályozása, esetenként korlátozása a hadviselő felek rövid távú, taktikai és hosszú távú, stratégiai céljait tekintve is vitális fontosságú.

A felhasználótól felhasználóig tartó, hálózati információáramlás nem tette fölöslegessé, vagy nem vette át a hagyományos médiumok, a sajtó és a televízió funkcióit, viszont kétségtelenül átalakította azokat. A sajtó és a televízió továbbra is fenntartja hagyományos szerepét és funkcióit (információrögzítés, elemzés, tudósítás, értékelés stb.), továbbá kiterjeszti a felhasználótól felhasználóig terjedő hírmorzsák egyikének vagy másikának az elérési körét (pl. egy bejegyzésből, telefonos képből, pár másodperces videórészletből stb. nemzetközi hír lesz), kontextusba helyez, címkéz olyan vizuális vagy egyéb információkat, amelyek a hírfogyasztók elsöprő többsége számára legalábbis nem kézenfekvőek. A sajtó és a televízió információs elosztópontként és visszhangkamraként működik, továbbá ellátja a hagyományos médiumok szűrő funkcióját. Vagyis „zajszűrőként" funkcionálnak (most pillanatnyilag tekintsünk el attól, hogy adott esetben miként torzíthatják a hiteles tájékoztatást), azaz profiljuk és etikai meggyőződéseik szerint különbséget tesznek releváns és helyes, valamint irreleváns és téves információ között.

Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a hálózati információs csatornák előállítási és terjesztési gyakorlatai lényegesen módosították a hagyományos médiumok szerepkörét és gyakorlatait. Egyrészt átalakították (és rendkívüli módon korlátozták) hagyományos kapuőrfunkciójukat. Noha lényegük szerint a sajtó és a televízió kevesektől sokakhoz tartó információáramlást tesznek lehetővé, az online felületeik fórumokká is válnak, amelyek sok esetben közösségi információgyűjtési és megosztási pontként szolgálnak: az adott cikk, riport stb. kontextualizálási gyakorlatát ellenőrzik, kiegészítik, akár felül is bírálják. Jelen szöveg szerzője is gyakran inkább a fórumhozzászólásokért nyit meg cikkeket, mivel azokból egész egyszerűen sokkal több információ kinyerhető, mint egy gyakran csak továbbosztott, más helyütt is elérhető cikkből. Magyarán, a sokaktól sokakhoz hálózati gyakorlatokra ráépül a kevesektől sokakhoz kommunikációs folyamat. Ez utóbbi a

maga rendjén ugyanúgy a sokaktól sokakhoz kommunikációs gyakorlat egyik csomópontjává válik, és – a magyar felületeken mindenképpen – ez nagyon sok feszültséget is okoz, pl. a moderálást illetően (ti. hogy hol és mi mondható, ki és hogyan terjeszkedik túl a jogosultságán).

Másrészt a hálózati kommunikáció korában radikálisan megnőtt az információ személytől való függésének érzékelése. A hírek meghamisításától való félelem nem kizárólag azon aggályunkból ered, hogy hamis, eltorzított vagy részrehajló információ jut el hozzánk, amely összezavar, megtéveszt vagy félrevezet. Hanem annak a minden korábbinál élesebb érzékelésével is összefügg, hogy minden információ személyfüggő. Abban az értelemben is, hogy az információt többnyire egy személy állítja elő, valamint abban is, hogy egy információ aszerint ér el valakit, hogy valaki egy információs hálóba milyen csatlakozási pontokon lép be. Vagyis hogy mindenki az információ előállítási, azaz bemeneti, valamint kimeneti pontjait tekintve is egy helyet foglal el, amely meghatározza az információáramláshoz, az értékeléshez, a megértéshez való viszonyát. Általánosítva, megfigyelőként mindenkinek kontingens a viszonya az események, jelen esetben a háború érzékeléséhez. Ez a kontingencia nem meghaladható, és gyakorlati következményei vannak. Ez a „kontingens viszony" nem jelent egyet a véletlenszerűséggel, legalábbis abban az értelemben nem, hogy „szabadon választható", viszont kétségtelenül esetleges és legfőképpen nem univerzális vagy totális, vagy átfogó.

Ez a megnövekedett kontingenciatudat, amely ilyen vagy olyan formában a modernitás alapélménye, a hálózati kultúra korában összekapcsolódik egyrészt a személyre szabott információkhoz való ambivalens viszonnyal (pl. a véleménybuborékokkal kapcsolatos morális pánikkal). Ugyancsak a kontingenciatudat következménye, hogy az információk érvényességét is erősebben kötjük a lokalizálható forráshoz (ki mondta, honnan tudjuk, ki fényképezte stb.). Minél részlegesebb, töredékesebb, atomizáltabb egy információmorzsa, annál többet nyom a latban a forrás lokalizálása, annál kihegyezettebb a figyelmünk az aktuális forrásra való visszavezetésre.

Ebből is következik, hogy a hálózati kultúrában túlhangsúlyozottá válik az egyéni belépési pontok jelentősége az információ-áramlás hálózataiba, abban az értelemben, hogy az események észlelését és megértését erőteljesen az individuális vagy lokális belépési pontokhoz kötik. Ezzel szemben az észlelés kollektív jellege (mint nem megegyező, viszont hasonló és egy irányba mutató észleletek összetartozása) alulhangsúlyozott: mintha a világról szerzett legtöbb információnk és tudásunk individuális mérlegelést igényelne, és lényegileg függene az egyéni kreativitást igénylő értelmező hozzájárulásunktól. A felvételek eseményeket rögzítenek, feltárnak és dokumentálnak, események bekövetkezését tanúsítják, ugyanakkor a felvételek félre is vezethetnek, ha rosszul címkézzük őket. De még ha a címkézés nem is csúszott félre, akkor is gyanakodhatunk a mutatás szándékát illetően (például, hogy ki mit hangsúlyoz azzal, hogy valamit megoszt – míg más tartalmú felvételeket kevésbé lelkesen oszt meg). Mivel a sokaktól sokakhoz kommunikációs gyakorlatban mindenki potenciális információforrás, ezért a kollektív észlelés nyilvánvalóságát elhomályosíthatja a megosztás egyéni indítékainak értelmezésre, magyarázatra szoruló aspektusa.

A hálózati kultúra és a közösségi média mint elsődleges információforrás nemcsak a hagyományos médiumok szerepének részleges eltolódását eredményezte, hanem természetesen a dokumentumfilmekét is. Ez utóbbiról lesz itt valamivel részletesebben szó. A dokumentumfilmek

esetében ez a funkció-eltolódás talán látványosabb, mint az írott és online sajtó, valamint a rádió és televízió esetében. A közösségi média mozgékony karaktere (amely a gyorsaságáért és az aktuális információk kizárólagos elsőbbségéért cserébe éppen a hosszú távú feledékenységgel fizet) azt hozza még jobban felszínre, hogy a dokumentumfilmek a hosszabb időtávokat és az átfogó összefüggéseket vizsgálják, valamint hogy leginkább a hosszú távú, közösségi emlékezethez van közük.

A dokumentumfilmnek kevésbé az a fő funkciója, hogy elsődleges információforrásként szolgáljon. Tegyük hozzá, hogy ez a funkció még a 30-as, 40-es években is, azaz a televízió megjelenése előtt sem merítette ki a dokumentumfilm fogalmát. A mozifilmek előtt vetített dokumentumfilmeknek természetesen volt általános információközlő funkciójuk, de még ebben az időszakban sem az volt a kizárólagos szerepük, hogy hírforrásként szolgáljanak, jóval inkább az átfogás, az egybelátás szinoptikus és a magyarázat, kifejtés és lelkesítés retorikai funkciói. Ha csupán a spanyol polgárháború vagy a második világháború emblematikus dokumentumfilmjeire gondolunk, valamennyi esetben a jól felépített retorikai szerkezet tűnik fel bennük, ahogy a történeti magyarázatok és a helyzetképek váltakoztatásával felvázolnak egy általános horizontot, mely egyfajta általános alanyként vonatkozik a nézőjére. Nem a napi tudósítás volt az ekkor keletkezett dokumentumfilmek elsődleges célja, hanem elsősorban *a hosszú távú emlékezet referenciapontjainak kijelölése*.

A hosszú távú emlékezet meghatározó (vizuálisan is emlékezetes) pontjainak kijelölése és ezek robusztus *diszkurzív szerkezetekbe rendezése* mellett fontos az is, ahogy ezek a filmek a nézőjüket megszólítják. A spanyol polgárháborúról készült egyik dokumentumfilm, a *Spanyolország 1936* (España 1936. Luis Buñuel, 1937) úgy fogalmaz a nyitó inzertjében önnön szerepéről, hogy „célja nem volt más, mint hogy a Történelmet szolgálja". A korabeli nézőt ez a dokumentumfilm úgy szólítja meg, mint aki az összeszerkesztett felvételeken a Történelmet szemléli, és amelynek ő maga is egyfajta „Kollektivsingular" formában az alanya. Különösen a tematikus történelmi csatornák dokumentumfilm-sorozataival összehasonlítva tűnik fel, hogy miben változott meg, vagy legalábbis módosult az, ahogy az események rögzített képein keresztül a dokumentumfilmek a nézőiket történelmi összefüggésekbe beavatják. A különbség annyi, hogy a kortárs televíziós csatornák dokumentumfilmjei (példaként említhetők a History Chanel második világháborús filmjei) a nézőjüket alapvetően nem a Történelem alanyának tekintik, hanem elsősorban kíváncsi felfedezőnek, akinek a film segít felfedezni részleteket, és elképzelni azt, hogy valami hogyan és miért történt meg – a Történelem szemlélőjét (mint annak általános alanyát) átlényegítik egy vizuális történelmi kalandpark fogyasztójává. Az elsősorban televíziós tartalomként gyártott háborús dokumentumfilmekhez képest viszont az ukrajnai háborút tematizáló kortárs dokumentumfilmek sokkal változatosabb nézőszerepet kínálnak fel. Ezeket a szerepeket valamennyi esetben meghatározza, hogy az egyes filmek hogyan viszonyulnak a hálózati híráramlás által kiemelt és felkapott vizuális anyagokhoz.

A kortárs hálózati kultúra további következménye (noha ez a folyamat már korábban elkezdődött), hogy a dokumentumfilm az ún. hagyományos újságírással kötött erős szövetséget, és úgy tűnik, egyre inkább annak egyfajta platformjává is vált. Köztudott, hogy gazdasági értelemben milyen nehéz helyzetbe hozták a hagyományos sajtót az online híroldalak és híraggregátorok. A kölcsönzés, továbbosztás egyrészt gazdaságilag nem teszi kifizetődővé a nagy energia-

és időbefektetést, komoly kutatómunkát igénylő oknyomozó riportokat, másrészt – a piaci hirdetések rendszerének átalakulása következtében, melynek a nagy keresőoldalak a nyertesei – az online térbe kényszerülő sajtó, a nyomtatott sajtóval ellentétben kényszerűen is a gyors és folyamatosan frissülő hírfolyamok rendszere felé tolódik el. Így a dokumentumfilm ebbe a felnyíló piaci résbe nyomul be, gyakran úgy, hogy dokumentumfilmesek újságírókkal közösen vállalnak fel hosszabb időt és részletes *kutatómunkát igénylő oknyomozást*.

Egy további funkció, ami a dokumentumfilmben felerősödött (és módosult) a hálózati kultúra korában, az, amit összefoglalóan *etikai funkció*nak lehet nevezni. Ennek a funkciónak az előtérbe kerülése a kortárs dokumentumfilm azon jellemvonásával függ össze, hogy előtérbe állítja az egyéni (ön)érzékelés és átélés kérdését. Míg korábban mindez egyértelműen és magától értetődően a játékfilm számára volt fenntartva, a korai 90-es évektől kezdődően a dokumentumfilmet egyre inkább elkezdte foglalkoztatni a privát tapasztalatok, valamint a nem magától értődően általánosítható élethelyzetek, egyéni és társadalmi viszonyok feltárása. Itt érdemes, legalább módszertani értelemben, különbséget tenni a fentebb említett elmozdulás két aspektusa között. Egyrészt a játékfilmes ábrázolásmód és az egyéni érzékelés mimézisére irányult a fentebbi felvetés, másrészt a személyes és általános, a privát és társadalmi dialektikájára, vagy másként fogalmazva, arra, hogyan gondolja általánosítani, össztársadalmi összefüggésekre kivetíteni (vagy sem) a dokumentumfilm a felvételeken konkrétan megjelenő, akár esetlegesnek tűnő, egyszeri fenoméneket. Ez két külön kérdés, és annak ellenére, hogy gyakran összefonódnak, vagy össze is mossák őket, érdemes őket külön kezelni, annál is inkább, mert összekapcsolódásuk nem automatikus. Az első (a kortárs dokumentumfilmben egyre erőteljesebb hangsúly esik az egyéni érzékelésre és átélésre) ugyanis főleg technikai és csak másodsorban kulturális kérdés, míg a második (ti. hogy miként gondolja a dokumentumfilm általánosítani a képeken látható világdarabkákat) elsőrendűen kulturális és csak másodsorban technikai kérdés.

Ami az elsőt illeti, leginkább abban érhető tetten a hálózati kultúra hatása a dokumentumfilm nyelvére, hogy egyrészt egyre hangsúlyosabbá válik a privát felvétel expresszív funkciója, vagyis hogy a személyről készült felvétel összekapcsolódik a készítő aktuális helyzetével mint annak önképével,[1] továbbá, hogy a felvételkészítés leginkább az önmegfigyelés gyakorlatába ágyazódik. A vizuális önmegfigyelés és monitorizálás potenciálisan állandó lehetősége és ennek vallomásossága, ami szorosan összefügg a hálózati megosztás gyakorlatával, mintegy magától értetődővé teszi, hogy a dokumentumfilm „józanságához" illőként érzünk olyan játékfilmes megoldásokat, amelyek a szubjektív érzékelés színrevitelét, az indirekt vagy áttételes (metaforikus) közlést, a feltételes közlést, a figyelem haptikus jellegének kiemelését, valamint a képzeleti aktusok vizualizációját szolgálják. A dokumentumfilm ilyen „mutációjában" döntő szerepet játszott a képalkotási eszközök gyorsuló miniatürizálódása, mobilizációja és az eszközök testhez illesztése (viselése – mint például a sisakkamerák esetében).

A dokumentumfilm lehetséges funkcióinak fentebb jelzett, másik módosulása nem abból következik, hogy „az észlelési normánk videografikussá vált" (ahogy D.N. Rodowick fogalmaz[2]),

1 Vö. Simor Kamilla: A késő modern kori hadviselés dokumentumfilmes ábrázolásának lehetőségei és a videószelfik használatának percepciós összefüggései. *Apertúra*, 2021. ősz. URL: https://www.apertura.hu/2021/osz/simor-a-keso-modern-kori-hadviseles-dokumentumfilmes-abrazolasanak-lehetosegei-es-a-videoszelfik-hasznalatanak-percepcios-osszefuggesei/ DOI: 10.31176/apertura.2021.17.1.6

2 „Ironikus módon, noha a hollywoodi szakmabeliek számára a 35 mm-es kép maradt a vizuális minőség

hanem ez egy kulturális folyamat következménye, amelynek első formái már az 50-es években is felfedezhetők, például Jean Rouch antropológiai filmjeiben. Ez legátfogóbban talán a kisebbségi filmkészítés kérdéseként fogalmazható meg: kinek a nevében, kinek a hangján, ki számára készül a dokumentumfilm. A kisebbségi film azzal az alapvető kérdéssel kezdődik, hogy a társadalom valamilyen értelemben vett kisebbségi csoportjáról készült felvétel révén az adott kisebbség hogyan és mennyiben képes saját tapasztalatát artikulálni – de kisebbségiként, azaz nem a többségi hitek és meggyőződések, elvárások és ítéletek, hanem a saját helyzetről kialakított saját magyarázati modellek vonatkozásában. Ez döntően nem tartalmi jellegű kérdés (noha lényegi tartalmi vonatkozásai is vannak), hanem a megfigyelés szituációját, az implicit hatalmi viszonyokat, a részvételt és a megítélést érintő kérdés. A kisebbségi film a színre vitt tapasztalati horizontot nem egy általánosnak vélt/gondolt többségi tapasztalati horizontra és fogalmi keretre próbálja lefordítani, hanem annak sajátosságát és önálló érvényét hangsúlyozza. Emiatt fokozott etikai reflexióra kényszerül, amennyiben szükségszerűen az általánosítás nyomásával és az általánosság kényszerítő erejével szembesül, úgy is, hogy mi biztosítja a saját közlés érvényét és megoszthatóságát.

Megjegyzendő, hogy a kisebbségi filmkészítés gyakorlata akkor vált a mainstream dokumentumfilm alapvető problémájává, amikor az osztálytagolódás társadalmi valósága homályossá vált, és elveszítette magyarázó értékét, és a hagyományos osztályok és osztályérdekek képviselete anakronisztikussá vált. A 90-es évek elején Almási Tamás még feszült dokumentumfilmet forgathatott az ózdi kohászat leépüléséről, míg mára világszinten fehér hollóvá váltak az olyan dokumentumfilmek, amelyek nem életmód- és élményközösségekként, hanem átfogó értelemben vett társadalmi közösségekként ragadják meg a tárgyukat. Noha a háború nagyon is képes szinte tapinthatóvá tenni az olyan átfogó közösségi formák tapasztalatát, mint amilyen a nemzet, az ukrajnai háborúról készült dokumentumfilmek nem feltétlenül kell hogy visszatérjenek egy olyan beszédmódhoz, amely a közönségét a történelem általános alanyaként szólítja meg. Sőt, mivel az ukrajnai háborúról készült dokumentumfilmek döntő többsége nemzetközi publikumot szólít meg, alapvetően nem is tér vissza ahhoz, hanem éppenséggel a kisebbségi filmhez hasonlóan a valószínűtlenül egyszerinek a fókuszba állítását preferálja.

Etikainak nevezem a kortárs dokumentumfilmnek azt a két aspektusát, hogy az egyéni (ön) érzékelés és átélés kérdését állítja előtérbe, valamint hogy az egyszeri helyzetekhez átfogó ernyőfogalmak helyett az egyéni helyzetre adott saját magyarázati modellek vonatkozásában viszonyul.[3] Attól függetlenül, hogy az egyéni fókusz hogyan viszonyul, hogyan fordítható le és át a közösség közösségi tapasztalatára, vagyis hogy mennyiben támasztja alá vagy siklatja ki a versengő politikai diskurzusok egyikét vagy másikát (azt, ahogy az ukrajnai háború okairól, szükségszerűségeiről és egyáltalán a politikai és társadalmi igazságosságról általában gondolkodunk), a továbbiakban elemzett filmekben szinte minden esetben az átélés és az egyéni fókusz a hangsúlyos. Vagyis nem a társadalmi totalitás, hanem a társas létezés elemi formája a kiindulópont, ami, kétségtelenül, *minden* létező tapasztalati valóságának és egyben igazságának

aranystandardja, a nézők túlnyomó többsége számára az észlelési norma a videografikus." David Norman Rodowick: Fejezetek *A film virtuális életé*ből. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: https://www.apertura.hu/2018/tavasz/rodowick-fejezetek-a-film-virtualis-eletebol/ DOI: 10.31176/apertura.2018.3.1

3 E kérdés alapos kibontásához lásd Tarnay László: A háború ontológiája és filmi ábrázolása. (Lásd az *Apertúra* jelen számát.)

és racionalitásának a megelőlegezéséből és igenléséből kell hogy kiinduljon, függetlenül attól, hogy a magunk rendjén hogyan gondolkodunk a konfliktus egészéről, lehetséges kimeneteléről, a politikai és jogi értelemben viselt felelősségről.

A fentieket összefoglalva megállapítható, hogy a hálózati kultúra hatására a (kreatív) dokumentumfilm formái, problémafelvetési módjai részlegesen megváltoznak. A dokumentumfilm továbbra is döntően a hosszú távú emlékezet referenciapontjainak kijelölésében és a diszkurzív emlékezeten végzett munkában érdekelt. Viszont egyrészt erős szövetséget kötött az oknyomozó újságírással, aminek az egyik meghatározó oka éppen a hagyományos oknyomozó újságírás gazdasági hátterének erodálódása a digitális környezetben. Másrészt a kortárs dokumentumfilm alapjellegzetessége az egyéni tapasztalatok és az egyéni érzékelési módok iránti fokozott érdeklődés, ami leginkább a hálózati kultúrában kialakuló képhasználati gyakorlatokkal magyarázható, amelyek az önmegfigyelés, az azonnali visszacsatolás és a vallomásosság gyakorlatait hozták létre. Ennek a változásnak a másik jellemvonása, hogy a kortárs dokumentumfilmben egyre nagyobb teret nyernek a játékos, sokszor kifejezetten a fikciós filmből ismert megoldások. Ennek elsődleges oka nem a hálózati kultúra gyakorlataiban, hanem általában a digitális képek természetében rejlik, vagyis abban, amit Rodowick az észlelés videografikus normájának mond. Az egyéni érzékelés fókuszba kerülése gyakran összekapcsolódik a „kisebbségi film" hosszú hagyományával, amely – antropológiai filmként, szociológiai vizsgálatként, szexuális, etnikai kisebbségek „performatív" filmjeként – kisebbségi csoportok saját tapasztalatait nem egy normatív, vagy legalábbis normatívnak gondolt magyarázati modell összefüggésében, hanem a helyzetekre adott saját magyarázati modell felől közelíti meg. Ez utóbbi bekerülését a mainstreambe azzal véltem magyarázni, hogy egyrészt anakronisztikussá vált az a beszédmód, amely társadalmi osztályokban gondolkodva a közösség egészéhez egy társadalmi osztály képviseletében beszél; másrészt pedig a hálózati kultúra által kondicionált kontingenciatudattal, vagyis annak erőteljes érzékelésével, hogy az eseményekhez való hozzáférésünket döntő módon meghatározza, hogy egy információs hálóba milyen pontokon lépünk be, és ebből következően szükségszerűen esetleges, de semmiképpen sem átfogó képet alkothatunk eseményekről. Mindez ahhoz vezet, hogy a kortárs dokumentumfilmben fokozottan előtérbe kerül az etikai reflexió, amit a következőkben leginkább a filmi közlés azon aspektusa felől vizsgálok, ahogy a nézőt elhelyezik. Ez amiatt is különösen hangsúlyos, hogy a szűkebb vizsgálat háborús dokumentumfilmekre irányul, és a háború általában az olyan átfogó és totalizáló kategóriák megerősödését támogatja, mint amilyen a törzs, a birodalom, a nemzet.

Dokumentumfilmek az ukrajnai háborúról a magyar piacon

Jelen vizsgálat dokumentumfilmek egy egészen szűk csoportjára irányul, nevezetesen azokra az ukrajnai háborúhoz kapcsolódó dokumentumfilmekre, amelyek a háború 2022. február 24-től kezdődő eszkalációja után készültek, és Magyarországon is forgalmazásba kerültek. A vizsgálaton kívül esnek a 2014 és 2022 közötti (hibrid) háború időszakáról és időszakában készült dokumentumfilmek. Magyar nyelven is készültek ebből a korszakból dokumentumfilmek, ezek között kiemelten említendő Csuja Imre *Kilenc hónap háború*ja (2019) (erről a dokumentumfilmről születtek izgalmas és mérvadó tanulmányok[4]).

4 L. Simor Kamilla, A késő modern kori hadviselés, i. m.

Szintén kívül esnek a vizsgálaton azok a háborús övezetben készült riportfilmek, amelyeket a HVG és a Telex publikált, és amelyek háborús tudósítások. Ezek minden szempontból rendkívül fontos és értékes anyagok, amelyek beszámolnak az újságíróknak a háborús övezetben szerzett tapasztalatairól, a háborús eseményekről, az ott élők történeteiről és vélekedéseiről – egyszóval páratlanul mély és sokrétű bepillantást nyújtanak a háború örvényébe. Ami miatt mégsem tekinthetők ezek szoros értelemben véve dokumentumfilmnek, az alapvetően műfaji kérdés. Tudniillik a riportfilmek az aktuális tájékoztatást szolgálják (míg amit dokumentumfilmként szoktunk aposztrofálni, azok – mint említettem – inkább a hosszú távú emlékezettel, és ebből következően inkább az áttekintő, összefoglaló bemutatással kapcsolatosak). Továbbá amit dokumentumfilmként érzékelünk, az közelebb áll a játékfilmhez, mint a híradózáshoz, az előbbi sajátos, mutáns változatai. Abban az értelemben, hogy ugyan nem fikciós közlések, viszont megformálásukat tekintve bírnak valamilyen műalkotás jelleggel, valamilyen specifikus szemponttal, hangvétellel, amely nem másodlagos az információs tartalomhoz képest.

Ami a magyar piacon a dokumentumfilmek forgalomba hozását illeti, a közszolgálati csatornák nem bírnak semmiféle (egységes gyártási és) forgalmazási politikával, vagyis teljesen esetleges, hogy támogatnak-e és milyen szempontok szerint, forgalmaznak-e, és ha igen, akkor mikor és milyen dokumentumfilmet. Mivel az MTVA teljesen kiesik, így maradnak a független dokumentumfilm-fesztiválok, valamint főleg a nagy streaming-szolgáltatók és időnként kereskedelmi csatornák, amelyek helyet biztosítanak a dokumentumfilmeknek. Magyarországon alapvetően két nagyobb dokumentumfilm-fesztivál van, a BIDF (a Budapesti Dokumentumfilm Fesztivál) és a Verzió, amelyeknek van kialakult szervezési gyakorlata, és amelyek jelentősebb közönséget képesek elérni, és nagyobb vidéki városokban is vetítik kínálatuk egy részét. E két fesztivál filmjei online is kölcsönözhetők, így az eseti elérés mellett hosszabb távú figyelmet is képesek generálni az általuk kiválogatott filmeknek. Ezen kívül még az HBO támogat (kis számú) magyar nyelvű dokumentumfilmet (jellemzően évi egyet), valamint külön hangsúlyt fektet a dokumentumfilmekre a kínálatában. A vizsgálandó korpuszhoz tartozik még az RTL+ videótárában hozzáférhetővé tett egyik dokumentumfilm is.

A dokumentumfilmek elkészítése jellemzően több évet vesz fel (persze, ez akár extrém hosszú idő is lehet, például a hosszú távú megfigyelésen alapuló dokumentumfilmek akár évtizedekig foroghatnak). Természetesen a vágás és minden egyéb utómunka idő- és munkaigénye legalább annyira közrejátszik az elkészülés akár hosszú évekre való kitolódásában). Már csak azért sem születhetett sok dokumentumfilm az ukrajnai háború intenzív szakaszáról, mivel jelentős részük még fizikailag sem készülhetett el; de ebben legalább annyira közrejátszhat az is, hogy még túl közel vagyunk hozzá (és a végét sem látni), így hiányzik a történeti távolság, ami legtöbb esetben szükséges az ilyen típusú munkák összeállításához.

A 2022-es Verzió fesztiválon több film is foglalkozott valamilyen formában az ukrajnai konfliktussal (például a Dozsgy tévé esetét bemutató dokumentumfilm, a *F@ck This Job.*Vera Kricsevszkaja, 2021); kifejezetten a 2022-es eszkalációval a *Mariupolis 2*, amely dokumentumfilm litván rendezőjét, Mantas Kvedaravičiust a forgatás idején megölték. A 2023-as Verzió fesztivál még hátravan (ezt a tanulmányt 2023 márciusában írom), így a vizsgált korpusz gerincét a BIDF-en vetített filmek adják. Ez három filmet jelent: Jevgenyij Afinyevszkij ukrán rendező *Szabadság tűz alatt* (Freedom on Fire: Ukraine's fight for Freedom, 2022) című, Oscarra jelölt dokumentumfilmjét;

szintén ukrán rendező, Maksim Litvinov készítette a *Mariupol – harcban a reménnyel* (Mariupol. Unlost Hope, 2022), valamint egy orosz rendező, Andrej Losak a *Megszakadt kötelékek* (Broken Ties, 2022) című filmet. E három filmen kívül az HBO-n elérhető a *Mariupol: emberi történetek* (Mariupol: The People's Story, 2022) című film, az RTL+-on Alexandra Jousset és Ksenia Bolchakova által készített A *Wagner-csoport: Putyin titkos hadserege* (Wagner, l'armée de l'ombre de Poutine, 2022). (Ez utóbbi ugyan közvetlenül nem az ukrajnai háborúról szól, hanem a Wagner „magánhadseregről", amely jelentős szerepet játszott és játszik az ukrajnai háborúban.) A Netflixen elérhető dokumentumfilmek közül az egyik (*Citizens at War: A Year in Ukraine*) döntően a majdani eseményekről szól, így kiesik a vizsgálatból, a másikat (*My Next Guest with David Letterman and Volodimir Zelensky*. Michael Steed, 2022) röviden említem. Ugyancsak említendő (részben a Letterman interjúval/filmmel való hasonlósága miatt, részben, mert a magyar sajtóban is érdemi visszhangja volt) Sean Penn Berlinalén debütáló, *Superpower* (2022) című dokumentumfilmje. Legvégül elemzem Szergej Loznyica Cannes-ban, 2022 májusában debütáló filmjét, *A pusztítás természetrajzá*t (The Natural History of Destruction), amely Magyarországon szintén nem került forgalmazásba, viszont szintén volt magyarországi sajtóvisszhangja (és csak közvetetten, áttételesen kapcsolódik az aktuális háborúhoz).

(A háború mint tévé-show)

A felsorolt filmek közül legelőször a Netflixen elérhető David Letterman-filmet említem, talán mert ez a leginkább hibrid darab a korábban felsoroltak között. A film dokumentumfilmként jelenik meg a Netflix kínálatában, noha igazából inkább tűnik egy televíziós show-műsornak, amelynek a forgatási körülményei, tekintettel a háborús viszonyok rendkívüliségére, szintén a show részét képezik. Letterman, a világhírű amerikai televíziós műsorvezető és stand-upos ellátogat Kijevbe, ahol egy használatban levő metróaluljáróban vesznek fel egy interjút az ukrajnai háborúnak arcot adó ukrán elnökkel, korábbi komikus filmszínésszel. A filmben mellékszálként helyet kapnak Letterman kötetlen beszélgetései egy ukrán stand-upossal és az ukrán vasút vezetőjével. A filmet egy második, immár online interjú zárja az elnökkel. A film elbeszélését Letterman ukrajnai útja keretezi, aki megkapó szerénységgel, őszinte kíváncsisággal és empátiával viszonyul a környezetéhez. Az interjúban Zelenszkij kifejezetten ügyesen váltogatja komikus és államférfiúi perszónáját; többek között a humor szerepéről beszélgetnek, miközben világosan és nagyon konzekvensen szem előtt tartják, hogy a show alapvetően az amerikai tévénézőket célozza, akik figyelmének a fenntartása és akiknek a szolidaritása kardinális fontosságú, hogy Ukrajna önvédelmi képessége kitartson. Sean Penn *Superpower* című, fentebb említett művéhez hasonlóan a *My Next Guest* is az amerikai médiaszemélyiséget állítja a középpontba, aki szó szerint kilép a komfortzónájából, hogy találkozzon egy karizmatikus vezetővel, és e találkozás fókuszán keresztül a háborús viszonyok tolmácsává válhasson.

Igazából mindkét filmben vannak kifejezetten tanulságos és érdekes mozzanatok és adalékok, különösen Zelenszkij személyével kapcsolatosan. Viszont a leginkább izgalmas ezekben a filmekben maga a tranzakció, amit a filmek végrehajtanak: a drámai fokozás (*Superpower*) vagy a humoros beszélgetések és szituációk előtérbe állítása (*My next Guest*) egyértelmű fókuszt kínálnak egy komplex helyzet megértéséhez; ez bizonyos értelemben vonzó ajánlat: a néző mindig tudja, mire számíthat egy Letterman-showban. Az így generált figyelem mindig a fókuszba állított nyugati személyt gazdagítja, aki kisajátítja és látványossággá változtatja a

háború reprezentációját. Zelenszkij a leglehetetlenebb pillanatban is (mint a Sean Penn filmben) aláveti magát ennek a (minden elismerő és méltató megjegyzés és gesztus ellenére is) féloldalas médiagépezetnek, ugyanakkor nagyon okosan ki is használja ezeket a pillanatokat a nagyobb médiaelérésre, hogy egy világos és egyértelmű képet sugározzon, ami végül is elsősorban nem az ő médiaszemélyiségéről, hanem az országa védelmi képességeinek a fenntartásáról szól. A Letterman-film (és még egyértelműbben Sean Penn filmje) legfőképpen a tömegmédia működését példázza, amelynek többek között a film maga is a szereplője. A Letterman-film józanabbul, a Sean Penn film sokszor hamiskás pátosszal, de mindkét film leginkább a rögzítés eseményét (a Zelenszkij-interjúkat) dokumentálja, így nehéz is lenne az esetükben szétválasztani a reprezentáció (a film) és a reprezentált (a háború) síkját. Tálcán kínálkozik, hogy Baudrillard szellemében értelmezzük ezeket a filmeket, vagyis hogy szimulákrumoknak tekintsük őket, ahol ok és okozat, háború és reprezentáció felcserélődik, vagy egybeesik, vagy szétszálazhatatlanul összefonódik.

My next Guest with David Letterman and Volodimir Zelensky (Michael Steed, 2022)

Tény, hogy minden háború egyben a reprezentáció síkján is zajlik. Az első világháborútól kezdődően a hadseregek külön erre dedikált egységeket tartottak fenn, és kétségtelen, hogy az ukrajnai háború új fejezetet nyitott ebben a történetben (különösen a vizualizációs technikák és a közösségi média tekintetében). Nem szeretném túlhangsúlyozni ezeknek a filmeknek az ez irányú olvashatóságát, mert akkor kevésbé lenne szembeszökő a kölcsönös kihasználásnak ez a valóban újfajta módozata, ahogy Zelenszkij nagyon is tudatosan kihasználja ezeket a kínálkozó médiajelenlét-pillanatokat, amelyek a maguk rendjén őt használják ki. (Zelenszkij a Letterman filmben a Letterman-interjút egy sorban említi a felesége kongresszusi beszédével, amiből az interjúba felvételeket is bevágnak.) Végül is, éppen arról van szó, hogy a médiazaj, bármilyen visszatetsző is helyenként túlzott exhibicionizmusa vagy pátosza, valódi hatást okoz, és messze

túlmutat aktuális reprezentációs értékén, vagyis sokkal jelentősebb a performatív hatása, amelyet generál, mint reprezentációs értéke. Letterman filmjének információs értéke csekély; viszont valóban dokumentumértékű, amennyiben a figyelem ráirányításának és fenntartásának a dokumentuma. A film rátelepszik a háborúra, amelyből szükségszerűen látványosságot csinál, ugyanakkor az így generált figyelemnek közvetlen hatása van a háborúra – ezt a hatást nem ábrázolja, hanem okozza.

(A háború mint információlabirintus)

Ha a Letterman- (és Sean Penn-)film leginkább olyan pillanatokat dokumentál, amelyek a film kedvéért születnek (angolul ezt pro-filmic event-nek nevezik: amikor például a látványosságot, egy nemzeti parádét, egy királyi menyegzőt a legjobb felvétel elkészítésére rendezik meg), a következőben tárgyalandó film ennek a szöges ellentettje.

My next Guest with David Letterman and Volodimir Zelensky (Michael Steed, 2022)

Az Alexandra Jousset és Ksenia Bolchakova által rendezett A *Wagner-csoport: Putyin titkos hadserege* (2022) rendkívül sűrű és informatív dokumentumfilm, az oknyomozás példaszerű megvalósulása. A film korábbi kutatásokat szemléz, bemutatja a forrásait, megszólaltat egy volt Wagner-zsoldost, aki először vállalta névvel a tevékenységét, megszólaltat anonim módon nyilatkozó Wagner-katonát. Interjút készít a Wagner után nyomozó orosz *újságírók egyikének a szüleivel, akiket a* wagneresek a Közép-Afrikai Köztársaságban megöltek, interjút közöl elesett wagneresek szüleivel, akik sérelmezik, hogy fiúkat nem tekintik az orosz hadsereg tagjainak.

Infografikákat *közöl a* Prigozsinék által működtetett céghálókról, amelyek a védett bányákból szerzett jövedelmet hivatottak az országból kicsatornázni. Adatbázisokat mutat be; elemzi a Wagnerhez kapcsolódó dezinformációs hálózatokat, műholdképeket mutat be stb.

A film alapjául szolgáló egybegyűjtött hatalmas információmennyiségre a film inkább csak rámutat. A célja, hogy átfogó képet adjon ennek a csak névleg katonai magánvállalatnak a működéséről, gazdasági, politikai beágyazottságáról, céljairól és viszonyáról az orosz államhoz. A film nagy hangsúlyt fektet arra, hogy egy standard újságírói etikának megfelelően ellenőrizze az adatait, bemutassa a forrásait, adott esetben, hogy ki finanszírozta egyik vagy másik kutatást. A film megjelenésének pillanatában (Franciaországban pár nappal az eszkaláció előtt, Magyarországon később került vetítésre) új és releváns információkat is közölt, mára (részben a Wagner szerepe után nyomozó újságíróknak is köszönhetően) mindez, ha nem is ebben a részletezett formában, de közismertté vált.

Ami a film nyelvét illeti, három dolgot emelnék ki. Egyrészt, hogy a feldolgozott információmennyiség ellenére voltaképpen szellős a film, azaz nagy szerepet kapnak benne az interjúszituációk, és nagy hangsúly esik az egyéni motivációk, élethelyzetek, magatartásminták feltárására (ki miért vállalja ezt a munkát, a wagneresek szülei hogyan élik meg a gyászt, a Közép-Afrikai Köztársaságban egy nő hogyan kezeli a traumát, hogy megerőszakolták, hogyan ítélik meg a wagneresek az extrém kegyetlenségeket bemutató toborzó videókat stb.).

A második, amit kiemelnék, az a film kaleidoszkópszerűsége és szintézisjellege. A sok országban és kontinensen rögzített képek, az adatvizualizációs technikák, a szemlézett adatbázisok, a műholdfelvételek stb. heterogenitása fel sem tűnik a nézőnek, mert amit a film be akar mutatni, az a *big picture* (ami nevével ellentétben nem képi, hanem logikai-kognitív természetű), tudniillik, hogy hogyan működik ez a névtelenségbe burkolózó és magánvállalkozásnak álcázott gyakorlat mint Oroszország nagyhatalmi ambícióit kiszolgáló gyarmatosító tevékenység. A filmben használt vizualizációs gyakorlatok egy komplex és részletes érvelés részei, ezért amikor a film zárlatában Hodorkovszkij, egy ellenzéki volt oligarcha pár mondatban összegzi a putyini Nyugat-ellenesség természetét, az nem egy új gondolat, hanem olyan következtetés, amelynek jogosságát a néző tisztje az egybeállított bizonyítékok és argumentumok alapján megítélni.

A harmadik a film józan figyelme arra, hogy a képekhez kapcsolódó kommentár potenciálisan félrevezető lehet. A film vége felé, amikor részletesen bemutatják a wagneres alakulatok beszivárgását a közép-afrikai térségbe, az általuk végzett tisztogatásokat és a helyi közösség megfélemlítését, interjút készítenek egy nővel, akinek a biztonsága megvédése érdekében nem mutatják az arcát, és aki tanúként elmondja az esetét. Ezt követően arról beszél a film, hogy a Wagner dezinformációs rendszere hogyan próbálta meg hitelteleníteni a helyben végzett újságírói munkát, például nevesítettek és arccal mutattak egy nőt, aki szerint vele készítettek interjút, de őt lefizették, és ezért mondta, amit mondott. A filmkészítők megerősítik, hogy a bemutatott nővel soha nem találkoztak. Viszont műholdképekkel azonosítanak eseményeket és helyszíneket, ahol atrocitások történtek, és több csatornán és eljárással hitelesítik állításaik igazságát.

Magyarán, a film nagyban épít az egyéni tanúskodások emocionális hitelesítő erejére, azt a nézői azonosulás belépési pontjának tekinti, de egy standard újságírói gyakorlatnak megfelelően tudatában van annak, hogy a felvételek félrecímkézhetők, vagy manipulatív kontextusba

helyezhetők. Ez ellen, ha az informatív aspektuson van a hangsúly, leginkább úgy lehet védekezni, ha minél több módon valószerűsítik (logikai értelemben is, további gyakorlati példák elősorolásával, a különféle hitelesítési módok párhuzamos alkalmazásával stb.) azt, amit hitelesként mutatnak be.

(A háború mint immerzív pillanat és a gyászfeldolgozás tárgya)

A Mariupol ostromáról készült dokumentumfilmek a vizsgált korpusz jelentős szeletét teszik ki. Azt, hogy e nagyváros sokáig elhúzódó ostromáról és elfoglalásáról jelentős számban készültek dokumentumfilmek (amelyek Magyarországon is elérhetők), feltehetően nemcsak az magyarázza, hogy a keleti és déli fronton elhúzódó és jelenleg is tartó háborús cselekményekkel szemben a háborúnak ez a mozzanata lezárult. Hanem hogy Mariupol körülzárása és lerombolása a háború első napjaitól kezdve, a sokszázezres lakosság elképesztő szenvedése, az Azov-ezred elkeseredett ellenállása az azovsztali vasművek területén a háború emblematikus epizódjainak számítanak (és a bucsai tömeggyilkosság mellett különösen nagy nemzetközi figyelmet kaptak). Mariupol ostromakor különösen nagyszámú felvétel, bejegyzés, videónapló, élő bejelentkezés stb. született, az ostrom több mozzanata (a mariupoli színház lebombázása, miközben sok száz civil keresett az épületben menedéket, a szülészeti klinika elleni támadás során készült felvételek) az egész háború leginkább elborzasztó „emlékhelyeivé” váltak.

Az HBO-n futó *Mariupol: emberi történetek* és a BIDF-en vetített *Mariupol – harcban a reménnyel* filmek a bemutatás választott perspektíváját tekintve is nagyon hasonlítanak egymásra. Mindkét film egyéni tapasztalatok és családi tragédiák perspektívájából mondja el Mariupol történetét, ahogy a háború kitörésének első, dermesztő pillanataitól kezdődően civilek megtapasztalják az állandó fenyegetettséget és életveszélyt, és legvégül az ellenőrző pontokon keresztül kijutnak a városból.

Mariupol: emberi történetek (Mariupol: The People’s Story, 2022)

Mariupol: emberi történetek (Mariupol: The People's Story, 2022)

Mindkét film civilek (elsősorban nők) visszaemlékezéseire épül, akikkel a dokumentumfilmesek interjúkat készítenek ott, ahová menekültek (Dánia, Németország, Hollandia, Kijev stb.). A kiemelt szereplők (műsorvezető, újságíró, orvos, tanár, művész stb.) beszélnek a háború előtti életükről, a városhoz fűződő kapcsolatukról, elmesélik, hogyan szorultak ki otthonaikból, élték át a támadások borzalmait, vesztették el a szeretteiket, adott esetben sérültek meg, és aktuális életükről mesélnek, valamint hogyan próbálnak meg együtt élni ezekkel a fájdalmas emlékekkel.

A két Mariupol-filmben az egyéni interjúkat és történeteket egy kvázi metaforikus látvány (a város megfestésének aktusa vagy a városra vetett makettszerű pillantás – a városképet modelláló drónfelvételek) keretezik. Ezeknek a film során ismétlődő képsoroknak általánosító funkciója van, a telefonos felvételek és az elbeszélt személyes történetek, helyzetek egyfajta kötőanyagaként szolgálnak. A politikai diskurzus legfeljebb a felvételek margóján jelenik meg, mint a putyini retorika cinizmusára tett keserű megjegyzések – az egyértelmű hangsúly az egyéni sorsokon és a menekülésük után az átélt traumatizáló helyzetekkel való szembesülésen van.

A filmek az ostrom alatt írt naplókból idéznek, a kiemelt szereplők és mások által készített felvételeket mutatnak, és mindkét filmben vannak vagy a városról az ostrom előtt és után készült drónfelvételek (*Emberi történetek*), vagy a városról készülő festmény, amely – az ostrom előrehaladtával – átfestésre kerül, a város aktuális kinézetét mutatva (*Szemben a reménnyel*). A párhuzamosan mesélt egyéni történetek így a város történetévé alakulnak. A visszatekintő beszédhelyzet és elbeszélés megfeleltethető az egyéni interjúszituációknak és a digitális utómunkával készült drónfelvételeknek, valamint a festménykészítés animációs részleteinek, míg az ostrom idején az óvóhelyeken, az aknabecsapódásokkor, a holttestekkel teleszórt utakon, a színház pincehelyiségeiben, az Azovsztalban stb. készült, gyakran elmosódó, ugráló mobiltelefonos felvételek jelen idejű elbeszélésnek számítanak.

E filmek erős hatása ezen az ingadozáson alapul, ahogy a mobiltelefonos felvételek jelenlét-hatását a beszámolók tanúskodásai és a film által felkínált vizuális keret (ahogy a filmezett vásznat folyamatosan átfestik, a város elüszkösödik; valamint a drónfelvételek által felkínált madárperspektíva) egyberántják, egyberendezik. Ami a film anyagául szolgáló egyik képtípusból hiányzik (a beszéd általi tanúsítás és a szinoptikus látvány kínálta diszkurzivitás egyfelől, másfelől az „aktuálisan benne vagyok" megrendítő tapasztalata), azt a másik kipótolja.

Mindkét filmben hangsúlyos szerepet játszanak azok a felvételek és beszámolók, amelyek a színházban menedéket keresők tragédiáját, valamint a szülészet épületét ért támadást tanúsítják, valamint azok a naplóbejegyzések, felvételek, amelyekből sokan tájékozódtak a mariupoli eseményekről. Így mindkét film végülis hasonló eljárással megteremt egy robusztus diszkurzív keretet, ahogy a mariupoli események értelmezhetők, úgy hogy folyamatosan fenntartja a választott értelmezői keretet, ti. hogy kifejezetten a civil túlélők perspektívájából meséli el Mariupol ostromát.

Egy pillanatra zárójelezve a filmekben elbeszélt megrendítő történeteket, tényleg látványos, hogy mennyire magától értetődően simulnak bele az interjúk vallomásos helyzetébe a mobiltelefonos felvételek, még akkor is, ha az adott felvételt nem az a szereplő készítette, akinek az aktuálisan mesélt története után egy ilyen felvételt bevágnak. Feltehetően azért, mert mivel párhuzamos történeteket mesélnek, nemcsak az egyik vagy másik történetszálra, hanem a köztük levő párhuzamosságokra is figyelünk. A dokumentumfilmeknek ez az elbeszélői struktúrája azért képes felerősíteni a telefonos felvételek immerzivitását, mivel lehetővé teszi a nézője számára, hogy egyben lássa, egy nagyobb „kép" részeként, nevezetesen az ártatlan elszenvedők családi történeteinek összességében érzékelje ezeket a mozzanatos részleteket.

A két Mariupol-filmmel ellentétben Afinyevszkij filmjében, a *Szabadság tűz alatt*-ban nem a civil, a történelmi események egyszerű elszenvedőinek a perspektívája dominál. A film a fizikai túlélésért, a politikai önrendelkezés szabadságáért és az orosz propaganda hazugságai ellen folyó önvédelmi háborúról beszél, a korább említett filmekhez képest sokkal egyértelműbb és hangsúlyosabb politikai összefüggésekben. Afinyevszkij filmje az ukrajnai háború első hónapjait foglalja össze, és egységes és robusztus értelmezői keretet teremt meg, amely diszkurzív értelemben is mondhatóvá teszi, magyarázza az eseményeket.

A film egy rövid előjátékkal kezdődik (stand-uposok lépnek fel egy óvóhelyen), majd ezt követően rövid animációs rész következik, amely kivonatolja Ukrajna történetét a középkori kijevi Rusztól egészen Ukrajna függetlenségének 1991-es kikiáltásáig. Ez után a rövid felvezető után következik az egyik főszereplővel, Natalija Nagorna újságírónővel készült interjú pár másodperces részlete, majd egyből a 2022. február 24-i légitámadásokról készült mobiltelefonos felvételek az ország különböző helyszínein. A film időrendben mutatja be a háborús eseményeket, abban a formában, hogy Ukrajna animált térképével jelöli az orosz csapatok előrenyomulását és a légicsapások, rakétatámadások helyét, és váltakoztatja a mobiltelefonos felvételeket, az egyes helyszíneken készült riportokat, az orosz hírcsatornákon megjelenő híradás-részleteket és néhány kiemelt szereplővel készült interjúkat. A film nagyon változatos helyzeteket idéz fel. Önkéntesek, katonák, újságírók, menekültek, ukránok és a Szovjetunióban, a mai Oroszország területén született, magukat ukránnak vallók, kétkezi munkások és értelmiségiek, öregek és gyerekek stb. szólalnak meg, a legváltozatosabb helyzetekben és helyszíneken.

A bevágott felvételek között sok olyan szerepel, amelyeknek nagyon nagy nemzetközi visszhangja volt, így például az orosz propaganda által kipécézett, Bucsában készült videó az úttesten szanaszét fekvő halottakról. Több olyan részlete és szereplője is van a filmnek, amelyek/akik más filmekben is előfordulnak, így például a drónos felvétel Mariupolról, vagy például az Azovsztalban menedéket kereső fiatal anya a babájával, Hanna Zajceva, akinek a férje önkéntesként csatlakozott az Azov-ezredhez, és aki az azovsztali ostrom egyik arca lett a tömegmédiában. A filmben az egyik szereplő meg is fogalmazza, hogy ez a háború a mobiltelefonok kamerái előtt zajlik. Ez a tény abból a szempontból sem érdektelen, hogy a film egyik jelentős szála éppen a hivatalos orosz propaganda szólamainak szembesítésére épül a lakóházak, civil infrastruktúra és a menekülők autói elleni válogatás nélküli támadásokról készült felvételekkel, a Bucsában a halottakat összegyűjtő önkéntessel készült interjúval, valamint azzal az eltökéltséggel, ahogy a felvételek szereplői az „orosz béke" látványos megnyilvánulásaival szemben kiállnak. A film időnként eltér az időrendi bemutatástól, így például korábbi eseményeket is bemutat, amelyek tágabb értelemben az ukrajnai háború előzményeihez tartoznak, mint például a Krím megszállását élesen elutasító orosz ellenzéki politikus, Borisz Nyemcov meggyilkolásáról a Kreml közelében született híradós bejátszások.

A *Szabadság tűz alatt*-ban, leszámítva az egészen rövid történelmi kitekintést, a narrátor jelei csak másodlagos jelzésekre korlátozódnak. Ennek ellenére a film egy jól felépített védőbeszéd, amely a civil áldozatok, az alulról szerveződő, közösségi összefogás és közösségi tapasztalat, a riporterek kiemelkedően fontos munkájának védelmében beszél, és a hazug orosz propaganda ellen irányul. Az, hogy a film képes határozottan érvelni az ukrán ellenállás igazságossága mellett, annak ellenére, hogy legalábbis a film nagy részében nincsenek külső, narratív beavatkozások, csak részben következik abból, hogy a narrátori magyarázat szerepét helyenként átveszik a dokumentumfilm szereplői, akik összefüggéseket mutatnak be, hangot adnak véleményüknek, helyenként magyarázni próbálják az orosz felső vezetők és közrendű katonák döntéseit és magatartásmintáit. Legalább ennyire fontos, hogy Afinyevszkij filmje erősen hagyatkozik azokra az elhíresült felvételekre, amelyek a sajtóban és a közösségi médiában keringtek, és amelyek történetének időnként utánajár (mint például a bucsai videónak), azok bizonyító erejét megerősíti. Ezek fontos részletek, mivel ismétlődésük miatt (akár a tömegmédiából, akár máshonnan, mondjuk Mariupol mint Európa kulturális fővárosa promóciós anyagából kerülnek át) az újrafelismerés, a diszkurzív elrendezettség és a megerősítés hatásával bírnak.

Ehhez hasonlóan a háborús események közvetítésekor a sajtó által kiemelt arcokat szólaltat meg, és legvégül különböző regiszterekben erősíti meg a tapasztalatok egybehangzóságát. (Például megrendítő a kiskamaszlány – aki életveszélyes sérülésekkel élt túl egy támadást – kórházi beszámolója. Erre rímelnek a film végén a kocsiban utazó kissrácok vidám és felajzott sztorijai, akik általuk játszott játékokra fordítják le hasonló tapasztalataikat.) A film által elvégzett munka elsődlegesen az általánosítás, ahogy egybehangzóan összeilleszt különböző típusú felvételeket és riportokat, és ezt a kavalkádot egybehangzó, egy irányba mutató (és ebből következően lelkesítő) diszkurzív rendbe foglalja az ismétlődések kihangosítása révén.

Hozzáteszem, ahogy a korábban említett két Mariupol-filmet, úgy Afinyevszkij filmjét is a (látványbeli) egységesítés (amelynek itt a film eleji animáció a jelölője) és a mozgalmas felvételsorozatok kettőssége jellemzi. Az előbbi mindhárom film esetében összekapcsolódik

a digitális animációval, utóbbi pedig a telefonos felvételekkel. A *Szemben a reménnyel*-től és *Emberi történetek*től Afinyevszkij filmje leginkább nyílt elkötelezettségében különbözik, valamint hogy politikai fogalmakra is lefordítja a Mariupol-filmek civil fókuszát.

A fent szemrevételezett három film szöges ellentettje a torzóban maradt *Mariupolis 2*, a litván rendező, Mantas Kvedaravičius dokumentumfilmje. Akkor válik csak igazán szembeötlővé, hogy milyen mélyen és egységesen meghatározza a fentebb vizsgált filmek közlésmódját a hálózati információáramlás mozaikokból építkező gyors ritmusa, a kompilatív jelleg, a már tudottra (azaz a nemzetközi sajtó által kiemelt hírekre, helyszínekre, felvételekre) való visszacsatolás, a párhuzamos történetmesélés, a vizuálisan kimunkált és a digitális eszközökkel készült nyers felvételek feszes tempójú váltogatása, az interjúszituáció és az „elcsípett" helyzet kommentárszerű, magyarázó értékű egymásra rímeltetése, ha szembeállítjuk egy olyan filmmel, amely a megfigyelő dokumentumfilmek régi vágásúbb nyelvét beszéli. A *Mariupolis 2* nem azért régi vágású, mert „elavultnak" számít a közlésmódja, hanem mert nem a hálózati kommunikáción szocializált nézőkre szabott dokumentumfilmes köznyelvet beszéli. A másik szembetűnő különbség, ha egymás mellé helyezzük a korábbi két Mariupol-filmet, továbbá a *Szabadság tűz alatt*-ot, valamint Kvedaravičius filmjét, az az informativitáshoz való viszony.

A *Mariupolis 2* első látásra természetfilmnek tűnik, amely a környezet változásait rögzíti hosszadalmasan: inkább a hajnali és szürkületi háztetőket, a távolban emelkedő füstoszlopokat, a lassan szeméthalmokká változó utcákat, a gépfegyverek, aknavetők, rakéták, madarak és háziállatok hangjait, egy relatíve jól körülhatárolható terület állapotát, semmint az emberek elmesélhető történeteit. Szoros értelemben véve története sincs a filmnek, csak filmezési helyzetek vannak, amelyekbe beszivárognak beszélgetéstöredékek, kitalálhatók belőlük extrém élethelyzetek – anélkül, hogy a film ezeket exponálná. Ebből következően a film jobbára statikus, különösebb művészi kompozíciós szándékot nem mutató beállításokból áll, amelyek mintha a világ lélegzetére fülelnének, nem az emberi történetekre.

Mariupolis 2 (Mantas Kvedaravičius, 2022)

Mégis, megdöbbentő feszültséggel telik meg a film, ahogy ezek az egymás után, de nem egymásból következő felvételek „világgá" kezdenek összeállni, és nagy vonalakban kikövetkeztethetők belőlük a felvételkészítés történetszerű vonatkozásai. A házaikból elmenekült emberek a helyi baptista templom alagsorában keresnek menedéket; takarítják az udvart; főznek; ismerik a galambokat; elmennek egy generátorért. Ahhoz, hogy hozzáférjenek, először ki kell szedjenek a fészerből két hullát; az alagsori teremben ebédelnek; az ellátmány fogytán, menniük kell; rövid interjú egy közeli ház tulajdonosával; a film váratlanul véget ér, az utolsó inzertből kiderül, Mantast megölték.

A film végi interjúszerű beszélgetést leszámítva a filmben csak egészen rövid beszélgetéstöredékek vannak, amelyek mintegy véletlenszerűen hallatszanak be az inkább a környezetet rögzítő képbe. Néhány felvételen keresztnevén szólítják a rendezőt, aki részt vesz az emberek átmeneti életében. Az egyik jelenetben az éjszakai tetőket és pislákoló fényeket veszi, amikor valaki a közelből halkan rákérdez, hogy „filmezel"? A „háztetőket", annyira „kellemetlen/feszélyező" és „szánni való", válaszolja a rendező. A statikus regisztrálás következetes technikája ez, ahogy mintegy „zajként" beszűrődik a képbe a háború megfoghatatlan átmenetisége – mint az épített emberi környezet szeméttévá válása, az emberi közösség szétfoszlása (emlékezetes, ahogy monotonon seprik a templomudvart, az együttműködés praktikus formáiban alkalmazkodnak a helyzethez, miközben lassan eltünedeznek). A háborút ezek a beállítások valami megfoghatatlan bizonytalanságként „mutatják" meg. Igazából nem „mutatják", nem is „fejezik ki", hanem az „jelentkezik", mivel nincs neki önnön jogán léte. A gépfegyverkattogás, a feleség elvesztése, a pillanat alatt kráterré alakult ház, nos, azok vannak; a háborúra mint olyanra viszont nem lehet rámutatni, legfentebb ahhoz időlegesen alkalmazkodni. Ez a semmi, ami ebben a „természetfilmben" ott settenkedik, csak törésként jelentkezhet, mint a film váratlan megszakadása, mint gyász nélküli halál.

Az ilyen úgynevezett „nyitott" szerkezetű megfigyelő dokumentumfilmekre (amelyek hagyományosan elutasítják a célirányos narratív szerkezetet, és jóval nagyobb teret adnak a nézői ítéletnek) Stőhr Lóránt a Jacques Ranciére-től kölcsönzött „utóidő" fogalmát használja. Összefoglalása szerint

> Rancière az utóidő fogalmát az általa sajátságosan definiált realizmussal társítja. A realizmus szerinte a tiszta anyagi események megteremtése, vagyis a szituációk időben kibontakozó és időben megélendő fizikai természetű valóságossága. Az utóidő azért a realizmus sajátos ideje, mert az ábrázolás és a befogadás súlypontja a (fizikailag jellemzett) állapotokra kerül […].[5]

Az eredetileg Tarr Béla játékfilmjeinek időkezelését megnevező fogalom, amelyet Stőhr kiterjeszt a Budapesti Iskola megfigyelő dokumentumfilmjeire, többé-kevésbé illik a *Mariupolis 2*-re is, például abban, hogy itt is a „kauzális logika mentén szerveződő elbeszélés" (uo.) elutasításával találkozunk; az idő mint tartam, vagyis mint „fizikailag jellemzett állapot" válik hangsúlyossá. Azzal is kiegészíthetnénk, hogy ennek az ábrázolási módnak más a viszonya az információhoz: nem az elkülönítésen (szegmentáció) és elrendezésen, hanem a kontextuális viselkedésen van a hangsúly (ezért képesek a környezet elemei adott esetben metaforikus viszonylatokat létrehozni).

Ami a *Mariupolis 2* esetében viszont eltérő az utóidő tarri időkoncepciójához képest, az ezeknek a felvételeknek a töredékessége: egy lépcsőalj, egy udvarrészlet megfigyelése ugyanolyan fontos (vagy jelentéktelen), mint a közös főzésé vagy egy félig elkapott beszélgetésé. Röviden, hogy a szituációhoz kötött tartam itt elveszíti önállóságát, és megszakadásként, félbemaradásként ritmustalanná válik, olyannyira, hogy nem is érzékeljük a jelenetet (összefüggő, egységes) „jelenetként". „Annyira kellemetlen/feszélyező", mondja a rendező. Ez a megfoghatatlan semmivé válás, ami „feszélyez – a rossz időbeli tapasztalataként – az, amit a film a maga monoton, dekomponált, kitartott beállításaival körüljárni próbál.

5 Stőhr Lóránt: Idő lett. A Budapesti Iskola és az idő. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/

(A háború mint etikai viszony)

Andrej Losak filmje, a *Megszakadt kötelékek* sajátságos helyet foglal el az ukrajnai háborús filmek sorában. Egyrészt a témája tekintetében, ugyanis a film nem közvetlenül a háborús cselekményekről szól, hanem olyan, döntően orosz családokról, amelyeket a háború megosztott aszerint, hogy ki támogatja, és ellenzi azt. Magyarán a háború témája itt tudati, magatartásbeli kérdés, és a filmben felmerülő kérdések nem eldöntendő természetűek, még ha világos is, hogy a rendezőnek van markáns álláspontja, hanem a miértek és a mikéntek az érdekesek, tudniillik, hogy hogyan csapódnak le katonai és politikai konfliktusok az emberek mikrokörnyezetében. A film még a 2022-es eszkaláció korai időszakában készült, az orosz ellenzékiekre nehezedő és fokozódó nyomás okán azóta a rendező elmenekült Oroszországból. Így a film nem egy hosszabb időszakot mutat be, például azzal összefüggésben, hogy február 24-től kezdődően hogyan némították el egyre keményebb eszközökkel a háborúval egyet nem értőket Oroszországban, hanem egy rövidebb időszakban vizsgálja a háború leszivárgását a hétköznapi emberek világába. Emiatt maga a vizsgált jelenség nemcsak háborús összefüggésekre alkalmazható, hanem minden olyan politikai megosztottságra, amely egy békebeli társadalmat is jellemezhet. (Magyar viszonylatokban ehhez hasonló témát dolgoz fel Hajdú Eszter filmje, *A fideszes zsidó, a nemzeti érzés nélküli anya és a mediáció*, 2008.)

A film nem ítélkezik szereplői fölött, nem próbálja szembesíteni őket ténybeli tévedéseikkel (kivéve egy alkalommal, amikor a rendező nem kiigazít, hanem visszakérdez), nem fogalmaz meg morális ítéletet, hanem váltogatva közöl interjúrészleteket szereplőkkel, akik külön-külön elmesélik, hogyan érintették őket a háború hírei, ez a megosztottság hogyan jelentkezett családjukban, hogyan élték ezt meg, mit gondolnak a dologgal kapcsolatban. Ezután pedig szembesítések következnek, amikor az ellentétes oldalakon álló szereplők együtt vannak, és vagy megvitatják az álláspontjaikat, vagy csak hétköznapi, rutindolgokat végeznek egymás társaságában. Persze, vannak igazán tanulságos jelenetek, például amikor a vak nagyapa az ágyon fekszik, és hallgatja a televíziót, bizonygatja, hogy az orosz katonák civileket biztosan nem bántanak, majd a következő szavával már arról beszél, amikor bevonultak Csehszlovákiába 68-ban, rálőttek a civilekre, mivel nem lehetett előre tudni, ki ellenséges; közben káromkodik. A film nemcsak Oroszországban élő személyeket mutat be, hanem akik nyugaton, Németországban vagy Angliában élnek, és akik vagy egymással, vagy otthon élő rokonaikkal veszítik el politikai nézeteik miatt a kapcsolatot. Ugyanígy nagyon sok olyan család van (erre a többi film is bőségesen nyújt példát), akik a Szovjetunióban születtek, és a háború előtt nem orosznak vagy ukránnak vallották magukat, hanem mindkettőnek, vagy egyszerűen csak esetleges volt, hogy éppen a határ melyik oldalán élnek.

A háború kirobbanásával azonban ez lényegesen megváltozott. A filmből, noha erre a szereplők tételesen nem reflektálnak (a film pedig sem burkoltan, sem nyíltan nem magyaráz, értékel, vagy hangsúlyoz), világossá válik, hogy az orosz-ukrán háború kirobbantó oka döntően nem etnikai vagy nyelvi, hanem kulturális-ideológiai természetű, és hogy valamennyi esetben és minden félben egészen más természetű indulatok dominálnak. A Putyin-párti érvelők (azon túl, hogy a civil áldozatoknak még a létét is tagadják) a kollektív Nyugat kizsákmányolása elleni védelem szükségességéről, történeti párhuzamokról, a haza védelméről stb. beszélnek, vagyis egy nagy narratívába helyezik az eseményeket. Azok, akik oroszként szekunder szégyent éreznek a háború

miatt, mindezt a háború nyilvánvaló tényei előli elmenekülésként, a személyes felelősség alóli kibújásként és a zsarnokság mentegetéseként élik meg. Az Angliában élő pszichológusnő (aki döbbenten szembesül azzal, hogy míg anyja korábban Putyin ellen szavazott szociális kérdések miatt, a háború kérdésében viszont támogatja az elnököt) a putyinista tábor elköteleződését a háború mellett az énpszichológiára alapozó magyarázatra fordítja le.[6]

A film politikai témája rendkívül érdekes abból a szempontból, hogy éles képet ad az orosz társadalom polarizálódásáról, az orosz propaganda működéséről, a politikai hitrendszerek interszubjektív lecsapódásáról, és hogy a politikai hitek milyen élesen preformálják a közösségi vélekedéseknek elviekben a legkevésbé kitett területeket is, mint amilyen a hétköznapi rutin és a szeretetviszonyok megélése.

A film szerintem legtanulságosabb és legnehezebb részei azok, amikor az élesen eltérő véleményeket osztó családtagok, anélkül, hogy megváltoztatnák nézeteiket (ami egyáltalán nem bizonyos, hogy egyszerű döntés függvénye – legalábbis a film arról tanúskodik), egymást szerető emberekként találkoznak, mint például az orvosi asszisztens Galyna találkozása az anyjával. A legtöbb esetben nem kerül sor ilyen találkozásra, vagy a házastársak esetén világosan kimondják, hogy elhidegültek egymástól, együttélésük a társbérletre korlátozódik. Igazából az említett jelenet sem látványos, és szinte kimerül a szívélyes üdvözlésben.

Ha mindeddig a dokumentumfilm kérdéséről egyrészt információs tartalma, másrészt abból a szempontból volt szó, hogy lehetővé tett egyfajta rálátást a háború egészére, és egyben biztosított egyfajta immerzivitást, ezek a jelenetek mondhatni kilógnak ebből a sorból. Az a probléma velük, hogy inkább csak formális zárlatot kínálnak a felvázolt konfliktushoz. Illetve ha már nem látszik a megoldás lehetősége (a kapcsolatok megszakításán vagy a közösségbe való visszaköltözésen kívül, mint amire az egyik, Nyugaton munkát vállaló férj utal), a film nem kínálja fel a szubjektív érzelmi megerősítést. (Például a pszichológusnő optimizmusát, hogy képes lesz anyját más belátásra bírni, a film nem erősíti meg. A pszichológusnő pontosan megfogalmazza, hogy az anyja hangoztatott hitei nem kitettek a valóságpróbának és axiómaszerűek; emiatt reménye, hogy anyját képes lesz rávezetni vélelmei tarthatatlanságára, vágyképnek tűnik.) A többi filmmel ellentétben *A megszakadt kapcsolatok* nem kínál semmilyen érvényes megoldást a feltárt konfliktusra, még a nézői viszony szintjén sem.

Ezt fel lehet róni a film hibájaként, de ugyanúgy lehet ünnepelni is, mint amely felmutatja a közösségi ítéletek és meggyőződések interszubjektív természetét, működését és hatályát, de nem éri be azzal, hogy erről informáljon, és azzal kapcsolatosan állást foglaljon. A kérdése inkább úgy merül fel, hogy mit lehet akkor kezdeni, ha nem bírunk valakivel egyetérteni, mert ellentmondásba kerülnénk morális késztetéseinkkel, de nem is bírunk lemondani a másikkal vállalt közösségről. Ez a másik másságának egyik gyakorlati fordítása, ami minden hétköznapisága ellenére mégiscsak zavarba ejtő, és végül is a háború lényegi kérdéséhez

6 „This [is a] narcissistic, classic narcissistic split. I see that Russians as a nation have very low self-esteem, because… And why would it be high? Russia lives in lies, in poverty; it's not respected by its own government, why would Russians respect themselves? And so when a person doesn't have inner strength, inner dignity, and someone suddenly tells him: you really are a savior, you now are saving homeland from fascism. Only you are good, only you are a saint, only you will be saved and will go to heaven, and they are all evil, they want evil and so, and so… So, you understand, now they are enemies, that's it. It's a classic case, really, how people get involved in sects. "

tartozik, tekintve hogy ez utóbbi mindig az elhatárolással, a határok kimozdításával (kitolásával) és megerősítésével függ össze.

A film egyik legijesztőbb mondata, amikor az anya lefasisztázza a fiát (aki nem hajlandó újfent belépni az orosz hadseregbe). Áruló csak az lehet, mondja Esterházy az apja kapcsán a *Javított kiadás*ban, aki közel áll hozzánk;[7] csak az tud minket kiadni, aki nem idegen, hanem hozzánk közelálló. Az anya poénnak szánt megfogalmazása a saját családi közösségen belül azonosítja az ellenséget. A film néhány jelenete pontosan mutat rá, hogy az ellenségtől való félelem, ami a háborús agresszió kioldója, együtt jár a belső ellenségtől való félelemmel, így a háborút kiterjeszti önmagára. A háborúknak ezzel a saját közösségre irányuló, sötét oldalával Losak filmje annyiban foglalkozik, amennyiben a családon belüli érzelmi kapcsolódás (vagy nem-kapcsolódás) szintjére vetíthető.

Losak filmjének ez az epizódja nem teszi függővé a képviselt vagy inkább megtestesített attitűdből való kilépéstől (a filmben szereplő valamennyi személy, amikor a háborúról esik szó, mindig morális lényként nyilvánul meg), sem pedig a beláttatás vagy megegyezés kognitív-hermeneutikai folyamatától az egymásra találás sikerét. Galyna anyja azt hangoztatja, hogy ő elsősorban anya, és az fontosabb, mint hogy a lánya miről mit gondol. Ez feltétlen parancs, ugyanakkor csak eltekinteni lehet, nem megfeledkezni a saját morális indítékokról és annak imaginárius vonatkozásaitól. Ez egy általános helyzet, és nem csak az ukrajnai háború árnyékában, hanem gyakorlatilag minden emberi közösségben standard szituációnak számít. A film nem oldja meg, csak szemrevételezi és gyakorlati példáit sorolja elő az ilyen típusú konfliktusoknak. Viszont világossá teszi, hogy legalábbis az interperszonális viszonyokra vetítve az identifikációs mintázatok alapjául szolgáló imaginárius azonosulások konfliktusának deeszkalációja szorosan összefügg azok gyakorlati relativálásával, az identitás szimbolikus kódolásának egyéni felfüggesztésével,[8] ami az etikai viszony tulajdonképpeni helye.

(A háború és az archív tekintet)

Utolsóként Szergej Loznyica filmjét, *A pusztítás természettörténet*ét (The Natural History of Destruction*,* 2022) szeretném érinteni, amely már címével is Winnfried Georg Sebald Légi háború és irodalom című nagy sikerű, magyarul is olvasható írására reflektál; a film címe megegyezik a Sebald-könyv alcímével. Loznyica filmje különböző filmarchívumokból kiásott, felújított, helyenként kiszínezett, „felhangosított" (elképesztő hangutómunkával kidolgozott) archív felvételekből összeállított film, amely a második világháború egyik fontos epizódjára, a német nagyvárosok ellen irányuló szőnyegbombázásokra fókuszál. *A pusztítás természettörténete* világháborús eseményeket mond el újra, és azok diszkurzív emlékezetének revízióját végzi el.

A film elkészítése teljesen független a jelenbeli ukrajnai háborútól; a 2022 februárjában elkezdődött eszkaláció ugyan váratlan aktualitást adott a filmnek, ahogy arra Loznyica is hivatkozik az interjúiban, de közvetlen kapcsolat nincs a film témája és az ukrajnai háború között, így

7 „[…] lét és árulás, élet és kiszolgáltatás összetartozók. Ott, ahol az emberek megbíznak egymásban, csak ott lehetséges árulás. Csak az tud minket elárulni (vagy mi őt), aki közel van. A Júdás-történet, egyáltalán az Írás ezernyi árulástörténete […] nélkül jobb véleménnyel volnánk magunkról. De egyszersmind azt is látjuk: az árulással együtt lehet élni. Minthogy együtt kell, minthogy kiirthatatlan a világból. Így lesz Júdás nem szörnyeteg, hanem inkább testvér, rokon, sőt: tükör." Esterházy Péter: *Javított kiadás*. Magvető, Budapest, 2002. 25.

8 L. Tarnay László: A háború ontológiája (i. h.)

tárgyalása ebben a keretben indokolatlannak tűnhet. Közvetett nyilván annál több, különösen annak fényében, hogy az orosz fél a háború hivatalos céljaként Ukrajna „nácitlanítását” nevezte meg, továbbá, hogy a jelenbeli háború kommunikációjában a fasiszta ideológia elleni szovjet és szövetséges harc központi jelentőségű hivatkozássá vált, mint ami az ellenségkép egységes és egészleges kiterjesztésében és a saját oldal morális megszilárdításában játszik meghatározó szerepet. *A pusztítás természetrajza* kerüli a közvetlen aktualizálás elsietett formáit, és csak reflexiós formaként teszi lehetővé, hogy az aktuális háborúra vonatkoztassuk, viszont már a film címe is arra utal, hogy amit „természettörténetként” feltár, az nagyon is vonatkoztatható azokra az eseményekre, amelyekről a többi film közvetlenül beszél.[9]

Amit a film csinál, az egyfajta közbeavatkozás vagy közbeszólás azt illetően, ahogy a történelmi dokumentumfilmek általában a második világháborúról fogalmaznak – Loznyica filmje nem az információközlés vagy a tényállítások szintjén hoz újat, vagy vitatja a világháborús dokumentumfilmek ábrázolásait, hanem a bemutatás nézőpontjának a szintjén. Revizionizmusa nem arra vonatkozik, hogy revideálja a fasiszta Németország ideológiáját, és a fasizmus politikáját mentegeti, hanem hogy átélhetővé teszi a civil infrastruktúra válogatás nélküli pusztításának áldozatul esettek szenvedését, és a háború bemutatását kiszabadítja a totális és totalizáló kategóriák, a szükségszerű oldalválasztás és az „igazságos háború” morális kényszerei alól. Loznyica filmjében a háború nem igazságos, az azt megvívók nem hősök, hanem egy rendkívül bonyolult technikai felépítményben és logisztikai rendszerben működnek közre, amely a termelés logikájával legitimálja az ellenség szenvedését. A film a háború emlékét nem(csak) abban az értelemben módosítja, hogy a nagyközönség által nem látott felvételekkel egészíti ki a róla való tudásunkat, hanem hogy egy kialakult reprezentációs gyakorlaton változtat.

A film először is azzal tüntet, hogy nincs benne narratív kommentár. Noha nagyon különböző helyeken készült (Köln, Hamburg, Berlin, London stb.) és nagyon különböző típusú felvételeket kapcsol egybe (pl. kép- és hangfelvételeket a második világháború olyan meghatározó alakjairól, mint Churchill vagy Montgomery és német városokban készült hétköznapi utcai jeleneteket, gyárakban, katonai bázisokon, bombázókból és koncerteken készült felvételeket stb.), hiányoznak azok a nondiegetikus narrátori magyarázatok, amelyek kontextualizálják, lokalizálják, magyarázzák a látottakat. Könnyen lehet, hogy a film készítőin és történészeken kívül nemigen volt és lesz olyan nézője a filmnek, aki nagy pontossággal meg tudná mondani, hogy mikor és pontosan hol, kinek és milyen céllal készült egyik vagy másik felvétel, vagy hogy a felvételeken látható egyik vagy másik technológiai folyamat pontosan milyen célt szolgált. Emiatt szükségszerűen sérül is az egyes felvételek informatív értéke. A film átlagos nézőjének nem lesz részletes rálátása az eseményekre, vagy másként fogalmazva, a film nem kínál fel egy olyan külső pozíciót a számára, amely megvédené őt a képekbe való belépés elsődleges fizikai sokkjától.

Ami szintén szembeállítja a második világháborús történelmi dokumentumfilmekkel Loznyica filmjét, az a filmnek a műfajhoz képest merőben szokatlan dramaturgiája. A film olyan statikus

9 Noha közvetlenül nem tartozik a tanulmány témájához, egy lábjegyzet erejéig érdemes megemlékezni arról is, hogy Loznyicát, aki a legkevésbé sem vádolható azzal, hogy nem elkötelezett az ukrán ügyért, különutasságáért kizárták az ukrán filmszövetségből, mivel élesen elutasította az orosz filmrendezők kizárását a nyugati filmes szcénáról, és szót emelt a nacionalista diskurzus ellen. Magyarán, hogy ami a második világháborús dokumentumfilmjéből egyfajta általános, filozófiai következtetésként leszűrhető, annak gyakorlati konzekvenciáit az egyéni döntései szintjén is levonta.

felvételekkel indít, amelyek simán elférnének valamilyen, a német filmből ismeretes Heimat-filmben, továbbá olyan felvételekkel, amelyek illenének a 20-as, 30-as években készült városfilmekbe, mint amilyen a *Nizzáról jut eszembe* (Á propos de Nice. Jean Vigo, 1930), *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt. Walter Ruttmann, 1927), *Ember a felvevőgéppel* (Cselovek sz kinoapparatom. Dziga Vertov, 1929). Libákkal vonuló fiú; mozdulatlan utcaképek; korzózó emberek; táncmulatság; felvételek rendezvényekről. A háborús Németországban készült hétköznapi felvételekből éppen a háború nyilvánvaló jelei hiányoznak. Nem jelenik meg továbbá a német filmes propagandaanyagok szimbolikája és megkomponált tömegei, amelyek a nemzetiszocializmus bármilyen filmes feldolgozásában a kortárs vizuális emlékezet számára referenciapontnak számítanak, ahogy a fasiszta jelképek is a városi terekben csak a képek perifériáján szerepelnek. A városfilmekre jellemző vizuális kompozíciós elvek viszont annál nagyobb szerepet kapnak, nemcsak a film felvezető jeleneteiben, hanem végig a film során. Az ismétlődő motívumokat és mozgásirányokat váltogató, egymással szembeállító vágás révén (nem didaktikusan ugyan, de érezhetően sokat tanult a film a szovjet montázsiskola vizuális balettjéből) a film elején egy szinte békeidőbeli Németország képe bontakozik ki. Ezeket a vizuális szériákat ütközteti a film a légitámadásoknak a gépekből filmezett szinte szürreális éjszakai képeivel. Majd a csarnokokban folyó gépkészítés következik, a bombák betöltésének fázisai, a géppuskaállványok, kamerák, töltények előkészítései, műszerfalak, az anyagfáradás mérései, a gépek beindításainak fázisai. A háború mint roppant logisztikai feladat és ipari termelési folyamat jelenik meg, amelyet időnként ellenpontoznak komolyzenei előadások, rádióbeszédek. Aztán megint légitámadások sorai, ahol nemcsak német, hanem londoni képek is megjelennek, váltakozva a lerombolt városokról készült légi felvételekkel. Végül mentési munkákat és menekülő civileket, áldozatokat mutató képsorokat látunk, és a pusztítás újabb és újabb elősorolását.

A film mintegy az archív felvételek érzékelésének a szintjén változtatja meg azt a rögzült forgatókönyvet, amely szerint a második világháborús Németország szerepe egységesen azonosítható lenne az elkövetők perspektívájával. A film nem követel ki egy fordított szereposztást sem, ahol még a katonai szempontból sem egészen indokolható szőnyegbombázások hangsúlyozása a szövetséges erők gonosztettét lenne hivatott bizonyítani. A film éppen ez ellen, a győztesek jubiláló és a vesztesek revizionista nézőpontjának elfogadása ellen hat. Ahogy az ellen is dolgozik a film, hogy a háborút diszkurziváljuk, vagyis hogy a háborút összemossuk a részt vevő felekről, érdekeltségekről, okokról, lezajlásról, helyszínekről, eseményekről, fegyvernemekről, veszteségekről, stb. szerezhető és rendszerezhető információs folyamattal.

Loznyica filmje azt éri el, hogy felszámolja a második világháborúban a hátország ellen viselt totális háború vizuális normalizációját. A világháborús televíziós dokumentumfilm-sorozatok éppen azzal tartják fent a „civil veszteségek" elfogadhatóságát és a 2. világháború heroikus ábrázolási módját (ezzel együtt a totális háború magától értetődőségét), hogy „számokba fojtják", sajnálatosnak, de nem megengedhetetlennek mutatják be a pusztítás e „természeti", azaz indusztriális logikáját. Loznyica ezzel az ábrázolási móddal szegül szembe, és a felvételek elsődleges döbbenetét csalogatja elő. A film az archívumokból kigyűjtött képeket szériákba (vagy tematikus csoportokba) szervezi, és ezeket a szériákat formai viszonyok alapján váltogatja. Ezáltal egyrészt eltűnik a csoportosítás barát-ellenség logikája (egy tájékozatlanabb néző sokszor még abban sem lehet teljességgel bizonyos, hogy egy brit vagy egy német gyár szerelőcsarnokát

látja-e), másrészt előtűnik a háború iszonytató ipari logikája, amely termelési és logisztikai kérdésekként fogalmazza meg a háborús pusztítás lényegét.

A pusztítás természetrajza (The Natural History of Destruction. Szergej Loznyica, 2022)

A film archív tekintete a bemutatott képek sajátos preparálásában nyilvánul meg. Loznyica filmjében is megfigyelhető az, ahogy a digitális kultúra előretörése során az archív anyagok egyfajta „visszafiatalításnak" vannak alávetve, vagyis a kortárs médiumok kínálta érzékelési standardokhoz próbálják közelíteni az átdolgozás során a rögzített hangot és képet. Ez a fekete-fehér és színes felvételek időszakos váltogatásában, a felvételek képminőségének feljavításában és különösen a hangperspektíva erőteljes kidolgozásában ragadható meg. Viszont Loznyica filmje élesen szembe is állítható a *Second World War in Colour* (1999) típusú dokumentumfilmekkel, amelyek esetében a színezés úgy szolgálja a néző jelenlétélményét, hogy a feldolgozott anyag történeti eltávolodottságát pusztán akadálynak tekinti.

A pusztítás természettörténete nézőjében ezzel szemben visszamarad valamilyen névtelen szorongás; nemcsak amiatt, mert az aktuálisnak érzékelt képekbe való önfeledt belefeledkezés előfeltételét nem teremti meg a jól informált narráció, hanem azért is, mert a képeknek ez a digitális jelenbe hozása ellenére a film a háború „láthatóságát" nagyon is problémásként és paradoxonszerűként kezeli. Mintha a film a láthatóság eltérő rezsimjeit ütköztetné (a Heimat- és városfilmektől a propaganda vagy katonai célból felvett anyagokig – ez nyilván az egybeállított forrásanyagok heterogenitásából is következik), amelyekből a pusztítás természettörténetét elő kell csalogatni a képek ütköztetésével. A film egy külön rétege azzal foglalkozik, hogy a szakítószilárdság megfigyelésétől a kijelzők leolvasásáig a háború hogyan jelenik meg egy csupán technikailag elérhető vizuális mezőként. Az éjszakai bombázás villódzó fényei és a lángtengerré olvadó városok ennek a közvetlen emberi érzékelés számára hozzáférhetetlen mezőnek a szürreális epifániái. A csak technikailag elérhető vizuális mező közvetett képei, a logisztikai folyamatok ritmizált képei, a beiktatott beszédek (pl. a Montgomery-előadás) ebben a kontextusban jelentőssé váló utalásai, a lerombolt városokról és lakóikról készült felvételek közötti kapcsolatok nem az érzékelés szintjén szabályozott nézői azonosulást, az „együttlátást" támogatja, hanem az ezekkel a képekkel való szembesülést. A másik mint ellenség szenvedését úgy kell átélnünk, mint ami megrendíti a csoportidentitás kollektív gyűjtőfogalmait, amelyek kevésbé leíró, hanem elsősorban legitimáló, igazoló funkcióval bírnak – ahogy mára a „náci" fogalommal áll a helyzet.

Loznyica filmjének különállóságát az a szinte avantgárd lendület biztosítja, ahogy eltéríti a kortárs képalkotás technikai igényét, hogy „minél valósabb"[10] audiovizuális ingereket termeljen, annak érdekében, hogy a háború egyfajta gondolati képét hívja elő. Az „archív tekintet" ennek a gondolati képnek lesz a megfelelője. Ezeknek a megőrzött és kipreparált felvételeknek az ilyen típusú, szinte avantgárd expozíciója azt sajtolja ki belőlük, ami azok egyikében sincs benne, azaz ezeknek a helyeknek és embereknek az összekapcsolódását az anyagháborúk embertelen, személytelen és bizonyos értelemben láthatatlan folyamataival. Az archívumon végzett munka, a képeknek ez a technikai értelemben vett jelenbe hozása, feljavítása, nem azt a célt szolgálja, hogy úgy érezzük, „ott vagyunk", ami egyszerre vonatkozik technikai standardok által meghatározott észlelési normák valóságosság-tapasztalatára és egyben a látott személyekkel, de még inkább a felvételkészítés helyével való imaginárius azonosulásra. Épp ellenkezőleg, a film nem a személyes átélhetőséget, hanem a természettörténeti perspektívát hangsúlyozza: ami a személyeket nem személyként, hanem technológiai folyamatként köti össze, és ami ebben a filmben egyet jelent a pusztítás ipari folyamataival. Márton László a Holokauszt-regényében ezt a bemutatási gyakorlat által kikényszerített szempontváltást egy szépirodalmi kontextusban úgy fogalmazza meg, mint az együttlátás helyett vállalt szembenézés gyakorlatát.[11]

---

10 „ A perceptuális realizmus első paradoxonja tehát a »valóság benyomásának« megőrzéséhez, sőt elmélyítéséhez és kiterjesztéséhez való ragaszkodásban áll, ezáltal is meghosszabbítva a hollywoodi film régóta fennálló stilisztikai célkitűzését, hogy térbeli átlátszóságot és közvetlenséget [*immediacy*] hozzon létre. Rodowick, Fejezetek *A film virtuális életé*ből, i. m.

11 „[…] ki kell jelölnünk azt a nézőpontot, amelyből szemléljük az eseményeket, és meg kell találnunk a hozzá tartozó arcot. Nem az ő szemével akarunk nézni, mert akkor az arc és a hozzá tartozó szempár teljes mértékben a mi képzeletünk szülötte volna, mint az a regényekben és a elbeszélésekben lenni szokott, s nem az ő hangját akarjuk megszólaltatni, sem észjárását közvetíteni, mint a riportok vagy szociográfiák, mert az a hang a valóságban már elszállt, és a valódi észjáráshoz fölösleges volna képzelegni;nem, hanem szembe fogunk nézni vele, és olvasni fogunk az arcvonásaiban, és a szeméről is leolvassuk a benne tükröződő képet." Márton László: Árnyas főutca. Jelenkor, Budapest, 1999. 8-9.

Végigtekintve a szemlézett filmeken, az mindenképpen megfigyelhető, hogy eltérő témáik, hangvételük, műfajuk ellenére néhány fontos pontban osztoznak. Az egyik, hogy valamennyi vizsgált film kerüli, hogy egy általános alanyi pozícióból (egy „mi" nevében) fogalmazzon. Csak a legritkább esetben (a tényfeltáró dokumentumfilm esetében) van explicit narráció, más esetekben az értelmezés, magyarázat szerepét leginkább a szereplői megszólalások váltják ki. Talán a két Mariupolis film, a *Szemben a reménnyel* és az *Emberi történetek* azok, amelyek a kortárs kreatív dokumentumfilm nemzetközi köznyelvét a legpontosabban beszélik. Mindkettőre jellemző, hogy bennük szigorúan a háborút elszenvedők civil perspektívája érvényesül mint párhuzamosan bemutatott, egymást kölcsönösen értelmező történetszálak. Szintén kiemelendő, milyen nagy szerepet játszik ezekben a filmekben a szereplők interjúszituációban rögzített tanúskodásai és a mobiltelefonos felvételek feszes tempójú váltogatása, aminek erős érzelmi hatása van. Szintén kiemelendő, hogy szinte valamennyi esetben ezeknek a filmeknek az informativitása nem pusztán információközlést jelent, hanem szereplői tanúskodások kontextualizálását, megerősítését. Szinte valamennyi film tekintettel van az ukrajnai háborúnak a médiafelületek által kiemelt vizuális sűrűsödési pontjaira. Viszont a szemlézés során az is kirajzolódik, hogy azért nagy különbségek is vannak a filmek között abban, ahogy a civil és egyéni perspektívát általánosíthatónak gondolják. Ez éles és nyitott kérdésként leginkább a *Mariupolis 2* és – noha az a film szorosan nem tartozik a vizsgált korpuszhoz – *A pusztítás természettörténeté*ben jelentkezik. Nem véletlen, hogy ezek a filmek tűnnek a leginkább kísérletinek a vizsgáltak közül. Egészen más módon ugyan, de mindkét film a háború kérdését elválasztja az „igazságosság" kérdésétől. A *Mariupolis 2* az, amelyik a legönfejűbb módon a dokumentumfilm egy korábban kialakult fogalmazásmódján szólal meg, és noha témáját tekintve ez is a háborúban szenvedő civilek hétköznapjait mutatja be, nem kínál fel olyan identifikációs mintákat, mint a korábban említettek. Talán ebből is következik elborzasztó és kísérteties hatása. *A pusztítás természettörténete* egy irodalmi művet követ, és archív anyagokból dolgozik, és noha az anyagok technikai kezelésében nagyon is követi ezeknek az anyagoknak az aktuális észlelési normákhoz közelítését, szintén különutas megoldást választ az anyag elrendezésében.

Mivel az ukrajnai háborúra nem lehet semmilyen történeti rálátásunk, ezért ezek a filmek voltaképpen kettős feladatot látnak el. Egyrészt összegyűjtenek tanúskodásokat, felvételeket, hogy kialakítsanak valamilyen nagyobb vagy átfogóbb keretet, ahogy ez az egész szörnyűség beszédre fogható. Másrészt, és a tanulmány második felében bemutatott filmek erre voltak példák, alternatív útvonalakat is megfogalmaznak azzal kapcsolatosan, hogyan lehet a háború által megszilárdított oppozíciók logikájára rákérdezni.

Bibliográfia

Esterházy, Péter: *Javított kiadás.* Magvető, Budapest, 2002.
Márton, László: Árnyas főutca. Jelenkor, Budapest, 1999.
Rodowick, David Norman: Fejezetek *A film virtuális életé*ből. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: https://www.apertura.hu/2018/tavasz/rodowick-fejezetek-a-film-virtualis-eletebol/
DOI: 10.31176/apertura.2018.3.1
Simor, Kamilla: A késő modern kori hadviselés dokumentumfilmes ábrázolásának lehetőségei és a videószelfik használatának percepciós összefüggései. *Apertúra*, 2021. ősz. URL: https://www.apertura.hu/2021/osz/simor-a-keso-modern-kori-hadviseles-dokumentumfilmes-abrazolasanak-lehetosegei-es-a-videoszelfik-hasznalatanak-percepcios-osszefuggesei/ DOI: 10.31176/apertura.2021.17.1.6
Stőhr Lóránt: Idő lett. A Budapesti Iskola és az idő. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL: https://www.apertura.hu/2013/tavasz/stohr-ido-lett-a-budapesti-iskola-es-az-ido/
Tarnay László: A háború ontológiája és filmi ábrázolása. *Apertúra,* 2023. tél. (jelen szám)

Filmográfia

A fideszes zsidó, a nemzeti érzés nélküli anya és a mediáció (Hajdú Eszter, 2008)
A pusztítás természetrajza (The Natural History of Destruction. Szergej Loznyica, 2022)
A *Wagner-csoport: Putyin titkos hadserege* (Wagner, l'armée de l'ombre de Poutine. Alexandra Jousset, Ksenia Bolchakova, 2022)
Berlin, egy nagyváros szimfóniája (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt. Walter Ruttmann, 1927)
Citizens at War: A Year in Ukraine
Ember felvevőgéppel (Cselovek sz kinoapparatom. Dziga Vertov, 1929)
*F@ck This Job (*Vera Kricsevszkaja, 2021)
Mariupol – harcban a reménnyel (Mariupol. Unlost Hope. Maksim Litvinov 2022)
Mariupol: emberi történetek (Mariupol: The People's Story, 2022)
Mariupolis 2 (Mantas Kvedaravičius, 2022)
Megszakadt kötelékek (Broken Ties. Andrej Losak, 2022)
My next Guest with David Letterman and Volodimir Zelensky (Michael Steed, 2022)
Nizzáról jut eszembe (Á propos de Nice. Jean Vigo, 1930)
Second World War in Colour (1999)
Superpower (Aaron Kaufman, Sean Penn, 2023)
Spanyolország 1936 (España 1936. Luis Buñuel, 1937)
Szabadság tűz alatt (Freedom on Fire: Ukraine's fight for Freedom. Jevgenyij Afinyevszkij, 2022)

GYŐRI ZSOLT

A háború keselyűperspektívából: ökológiai diskurzusok az orosz–ukrán háború árnyékában

[SZERZŐ]

Győri Zsolt a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének adjunktusa, fontos kutatási területe a mozi társadalomképének politikája és poétikája, a történelem és az emlékezet filmes ábrázolása a brit és a magyar filmtörténet múltjában és jelenében.

[absztrakt]

Dolgozatom alapötletét három videó adta, melyek az ökológiai nyelvezet és a természetfilmes hangalámondás stílusát imitálva fogalmaznak meg ukránpárti és oroszellenes üzeneteket. A videók verbális kommentárját az „ukránosított Attenborough” hangjaként jellemzem és népszerű filmjeinek releváns vetületeit kiemelve az antropocentrikus biologizálás gyűlöletbeszédtől megkülönböztetendő formájaként elemzem (1. rész). A tanulmány további részében az ökológiai allegóriákat alkalmazó nyelvről és beszédről a képekre, egy konkrét képtípusra helyezem át a hangsúlyt. A felderítő drónok által rögzített, saját terminológiám szerint keselyűperspektívából készült felvételek vizsgálata előtt megvizsgálom e fegyvertípus stratégiai hadviselésben betöltött szerepét, azokat a tulajdonságait, melyek a modern hadszíntér megkerülhetetlen szereplőjévé tették, és amelyek miatt az orosz-ukrán háborúban is széles körben alkalmazzák (2. rész). A keselyűperspektívát egy természeti-technicizált tekintet metaforájaként vizsgálom, párhuzamba állítva a keselyűk fiziológiai és etológiai ismérveit, valamint a drónok (tömeggyártású quadrokopterek) technikai paramétereit és harcászati alkalmazásukat támogató jellemzőit (3. rész). A keselyűperspektíva minél pontosabb definíciójára törekedve amellett érvelek, hogy a tekintet e formája nem kínál belépést egy emberin túli, zoomorf világba, szemben azokkal a természetfilmekkel, melyeket madarakra szerelt kamerával forgattak. Értelmezésemben az állati és technikai tekintetek összekapcsoltságának hiánya miatt a keselyűperspektíva pontosan azt a fajta immerzív élményt nem képes közvetíteni, ami a háborúábrázolás másik népszerű kortárs formájában, a testkamerák affektív és szomatikus felvételeiben gazdagon megjelenik. Az orosz-ukrán háborúban készült drámai képsor példáján keresztül tovább elemzem a megtestesült tekintet és a keselyűperspektívában megképződő távolságtartó tekintet különbségeit, és az utóbbit akként jellemzem mint ami az érinthetetlenség és az irányítás érzetével ruházza fel a nézőt (4. rész).

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.6

[abstract]

The basis of my paper stems from three videos that imitate ecological language and the style of nature documentary voiceovers to deliver pro-Ukrainian and anti-Russian messages. I describe the verbal commentary in these videos as the voice of a „Ukrainianized Attenborough," analyzing it as a form of anthropocentric biologization distinct from hate speech, using relevant aspects of Attenborough's renowned films (Part 1). In the subsequent sections, I shift focus from ecological allegories in language to imagery, specifically to a particular type of shot. Before analyzing footage captured by reconnaissance drones — what I term the „vulture perspective" — I explore the strategic role of these weapons in modern warfare. I examine the characteristics that make drones indispensable on contemporary battlefields and their widespread use in the Russian-Ukrainian war (Part 2). I then consider the „vulture perspective" as a metaphor for a nature-technologized gaze, drawing parallels between the physiological and behavioral traits of vultures and the technical parameters and tactical functions of drones (mass-produced quadcopters) (Part 3). In defining the „vulture perspective," I argue that this form of gaze does not grant access to a post-human, zoomorphic world, unlike nature films shot with cameras mounted on birds. Due to the absence of a connection between animal and technological gazes, the vulture perspective fails to provide the immersive experience offered by another popular contemporary mode of war representation — the affective, somatic footage from body cameras. Through dramatic footage from the Russian-Ukrainian war, I further explore the differences between the embodied gaze and the detached, controlling gaze of the vulture perspective. I characterize the latter as fostering a sense of invulnerability and dominance in the viewer (Part 4).

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.6

Bevezetés

Az orosz-ukrán háború második évébe lépve egyre inkább körvonalazódnak a konfliktus hosszú távú geopolitikai, gazdasági és ökológiai hatásai. A fizikai és emberi erőforrások apadásával és a természeti környezet pusztulásával párhuzamosan, a képek keltette információs zaj egyre erősödik. Jelen tanulmányt a háború–kép–természet konnektív fogalmi struktúra ihlette, mégsem pusztán az ábrázolás problémájának hangsúlyozásával különbözik a katonai cselekményekből eredő természetrombolásra fókuszáló kutatásoktól. (Pereira et. al 2022, Rawtani et.al. 2022) A háború természetre gyakorolt hatása helyett a fordított viszony érdekel - bár pontosabb úgy megfogalmazni, hogy az ökológiai gondolkodás miként szolgálhat a jelen háború bizonyos vetületeinek a pontosabb megértésére. Dolgozatom alapötletét három videó adta, melyek az ökológiai nyelvezet és a természetfilmes hangalámondás stílusát imitálva fogalmaznak meg ukránpárti és oroszellenes üzeneteket. A videók verbális kommentárját az „ukránosított Attenborough" hangjaként jellemzem és népszerű filmjeinek releváns vetületeit kiemelve az antropocentrikus biologizálás gyűlöletbeszédtől megkülönböztetendő formájaként elemzem (1. rész).

A tanulmány további részében az ökológiai allegóriákat alkalmazó nyelvről és beszédről a képekre, egy konkrét képtípusra helyezem át a hangsúlyt. A felderítő drónok által rögzített, saját terminológiám szerint keselyűperspektívából készült felvételek vizsgálata előtt megvizsgálom e fegyvertípus stratégiai hadviselésben betöltött szerepét, azokat a tulajdonságait, melyek a modern hadszíntér megkerülhetetlen szereplőjévé tették, és amelyek miatt az orosz-ukrán háborúban is széles körben alkalmazzák (2. rész). A keselyűperspektívát egy természeti-technicizált tekintet metaforájaként vizsgálom, párhuzamba állítva a keselyűk fiziológiai és etológiai ismérveit, valamint a drónok (tömeggyártású quadrokopterek) technikai paramétereit és harcászati alkalmazásukat támogató jellemzőit (3. rész). A keselyűperspektíva minél pontosabb definíciójára törekedve amellett érvelek, hogy a tekintet e formája nem kínál belépést egy emberin túli, zoomorf világba, szemben azokkal a természetfilmekkel, melyeket madarakra szerelt kamerával forgattak. Értelmezésemben az állati és technikai tekintetek összekapcsoltságának hiánya miatt a keselyűperspektíva pontosan azt a fajta immerzív élményt nem képes közvetíteni, ami a háborúábrázolás másik népszerű kortárs formájában, a testkamerák affektív és szomatikus felvételeiben gazdagon megjelenik. Az orosz-ukrán háborúban készült drámai képsor példáján keresztül tovább elemzem a megtestesült tekintet és a keselyűperspektívában megképződő távolságtartó tekintet különbségeit, és az utóbbit akként jellemzem mint ami az érinthetetlenség és az irányítás érzetével ruházza fel a nézőt (4. rész).

A 2-4. részben vázolt gondolatmenetem ökológiai analógiái a drónt és a keselyűt vadászképességeik alapján állítják párhuzamba, a keselyűperspektívát vadászó tekintetként értelmezik, amely a harcteret az érzelmi bevonódást korlátozó és a stratégiai gondolkodást támogató látványként ábrázolja. Az argumentáció ökológiai vetületének elmélyítése végett szükségét érzem a vizsgálatot kiterjeszteni a harctér fizikai terében zajló képtermelésre éppúgy, mint a háború információs terére jellemző képfogyasztásra. Míg az elsőt ökonómiai és ökológiai kontextusban egyaránt értelmezhető erőforrás-gazdálkodási problémának tekintem, a második esetében azokra a gyakorlatokra utalok, melyek a felvételek információs, avagy dezinformációs célú felhasználását érintik. A keselyűperspektíva 1.0 és 2.0 fogalmakkal a drónfelvételek konvencionális és információs

hadviselésben játszott szerepét különböztetem meg; az utóbbit annak a szemléltetésére használom, ahogy a médiaetikai elvek eróziójával a média-ökoszisztémában „természeti" folyamatok, úgymint a képek kannibalizációja, átszerkesztése és más gerillamódszerek kezdenek érvényesülni. Gondolatmenetem zárásaként a keselyűperspektíva 2.0 ambivalens és spektakularizáló jellegét hangsúlyozom, olyan képként jellemzem, amely egyfelől egymásnak ellentmondó narratívákat képes legitimálni, másfelől fontos szerepet játszik a háború látvánnyá alakításában.

I.

Tanulmányom kiindulópontját három, a közösségi médiában terjedő, David Attenborough deep-fake hangjára épülő videó jelenti. A videómegosztó oldalakon az orosz-ukrán háborúról terjedő hírek, beszámolók és nyers harctéri felvételek között gyakran böngésző felhasználók meglepődhettek *Az élő bolygó* (1984), *A kék bolygó* (2001), a *Bolygónk, a Föld* (2006), a *Bolygónk* (2019) és más természetfilmek írójának-narrátorának ismerősen csengő hangja hallatán. Sir David orgánuma olyan szintű fonetikus hitelességgel szólal meg, hogy meg sem kérdőjelezzük annak valódiságát, így gyorsan azt is nyugtázzuk, hogy a világhírű természetfilmes-műsorvezető az ukrán oldalon szállt be a médiafelületeken zajló háborúba. Miért is ne tehetné? – gondolhatnánk, mellyel a „természetellenesség völgyének" [uncanny valley][1] *túloldalán* ránk leselkedő csapdába esünk, ahol a zsigeri azonosulások felülkerekednek a zsigeri kételyeken, és ahol valósnak, legitimnek tűnik a hamisítvány. A megoldás erkölcsi és nyilvánvalóan személyiségjogi kételyeket is felvet, de tudomásom szerint Attenborough nem tett jogi lépéseket. Vagy nem látta a videókat, vagy, ha látta, értette a tréfát, nemcsak azt, ami az agresszorokon csattant, hanem ami saját természetfilmjeinek csalóka „hangszinkronos" megoldásaira is utalhatott. Karen Collins az Attenborough-életmű kétezres évek után készült filmjeiben a nézői elvárásokhoz igazított természetábrázolást hangsúlyozza, melyben az esztétikai-dramaturgiai realizmusnak hitelesítő funkciója van. A szerző szerint a helyszínen rögzített hang helyett a teljes egészében stúdióban kevert, a képi hatás fokozását támogató hangvilág nyer teret. A hatásfokozás példájaként a *Bolygónk, a Föld 2* című sorozat harmadik részének egy jelenetét említi, melyben a gombák növésének gyorsított felvételeit sajátos hangeffektusok kísérik (Collins 2017: 65-6.). A manipulált ábrázolás, a reprezentációban önmagát meghaladó, a valósnál „természetibbé tett" természet problémája[2] a maga erkölcsi kételyeivel értelmezésemben párhuzamot mutat a videók alkalmazta hanghamisítással.

A hangosan növekedő gomba vagy a gyík szemének mozgására kevert hangkulissza a fogyasztói igényeknek megfelelően átszerkeszthető, antropomorfizált természet bizonyítékai. A három deep-fake videó valami hasonlót hajt végre: Attenborough-t ukránosítja. A készítők kiléte jól ismert. Tetyana Denford New Yorkban élő ukrán író-műfordítónő írta a szöveget egy meg nem nevezett televíziós producer felelt a kép és deep-fake hangért, míg Christian Borys kanadai

1 A robotika meghatározó alakja Masahiro Mori antropomorf külsővel rendelkező robotokkal kísérletezve arra a megállapításra jutott, hogy az antropomorfizáció egy bizonyos szintig pozitív érzelmi reakciókat kelt az emberben, de ezek hirtelen negatívvá válnak – ezt nevezi a természetellenesség völgyének –, ahogy a már szinte teljesen emberi formát öltő roboton nyomokban még felismerünk nem-emberi vonásokat.

2 Ezt a problémát a természetellenesség völgyének fogalmi kontextusába helyezve arra a konklúzióra juthatunk, hogy a természet valós állapotában ábrázolva hiányérzetet kelt, és elidegenítő hatást vált ki, vagyis fel kell javítani ahhoz, hogy a pozitív befogadói azonosulás létrejöjjön.

újságíró tette nyilvánossá a Saint Javelin néven ismert népszerű adománygyűjtő weboldalon[3], valamint Youtube csatornán. De mit jelent Attenborough ukránosítása? Mindenekelőtt egy fontos szimbolikus gesztust. Bár nem találtam releváns nyilatkozatot Tetyana Denford részéről, de úgy gondolom Attenborough ukránosításának azért van fontos üzenetértéke, mert életközeli válasz a Kreml cinikus és valóságidegen narratívájára, miszerint a különleges katonai hadművelet Ukrajna felszabadítását, az ország nácitlanítását szolgálja.[4]

Deep-fake videó Attenborough ukránosított hangjával

Attenborough ukránosításának jóval kézzelfoghatóbb eredménye maga a hangalámondás, az ökológiai nyelvi regiszteren megszólaló Kreml-kritika, melyet már az első videó félteérthetetlenné tesz: a hangkommentár az orosz tankokat királylazacokhoz hasonlítja, míg az Ukrajna elleni orosz támadást a páncélosok 2022-es ívási időszakának nevezi. E jeles esemény során különféle ragadozók – úgymint különleges alakulatok, Bayraktar-drónok és traktoros helyi parasztok – tizedelik a tankrajokat, melyek lövegtornyuk ledurranásával ünneplik életük végét.

A második és harmadik videó még nyíltabban utal Attenborough természetfilmjeire, amennyiben a főcím tipografikus és kompozitorikus dizájnja a BBC gyártásában elkészült *Earth*-sorozatokat idézi: a „Planet Ukraine” (Ukrajna Bolygó) felirat alatt az egyikben páncéltörő rakétával tüzelő katonák, a másikban egy rakétatüzérségi rendszer (de nem a címben jelzett fegyver, hanem egy M270 MLRS típusú sorozatvető) látható. A természetfilmes utalások a hangkommentár kezdetével az ikonikus regiszterről a verbálisra helyeződnek át. Az Attenborough-hang a Javelin

3 Borys háborús tematikájú online ajándékboltjának prominens darabja Szent Javelin, Ukrajna új védőszentje, a Javelin páncéltörőt szorongató Szűz Mária ikonja.

4 Néhány évvel ezelőtt nyert szélesebb nyilvánosságot egy fontos életrajzi adalék: Attenborough szülei a második világháború alatt két zsidó származású, Németországból kimenekített árvát befogadtak otthonukba. Sir David a mai napig szoros kapcsolatot ápol az időközben Amerikába letelepedett idősebb testvér családjával. (Wolfisz)

páncéltörő rakétákat az Ukrajnát ellepő invazív fajok elleni küzdelem főszereplőjeként mutatja be, melyek úgy csapnak le rajként mozgó áldozataikra, mint halászsas az ezüstlazacra, és olyan hatékonysággal, mint a rágcsálókat megtizedelő macskák.

Deep-fake videó Attenborough ukránosított hangjával

Deep-fake videó Attenborough ukránosított hangjával

A harmadik videó a HIMARS rakétatüzérségi rendszert az áldozatát éjszaka becserkésző nagymacskákhoz hasonlítja, az ellenséget – mindenekelőtt az orosz fegyverraktárakat – csoportosan levadászó falkaragadozóként ábrázolja. Az ukránosított Attenborough hangkommentárja különösen itt erős szarkazmussal beszél az orosz katonákról, azokat mélyből feltörő zűrzavarként és a mosógépszerzés bűvöletében fogant fajként jellemzi. Az állatvilág és a fegyverrendszerek között vont párhuzam az egyes fajokra jellemző viselkedésmódok és a harcászati stratégiák hasonlóságai mellett a vadászatot és a háborút is rokonfogalmakként kezeli. Egyfelől, szembetűnő a harcoló felek etológiai megkülönböztetése és szembeállítása. Az ukrán haderő és nép fő tulajdonságai a szervezettség, a gyorsaság, a mozgékonyság, a precizitás és a kreativitás, míg az orosz csapatok jellemzői a lomhaság, a csordaszellem, az autonóm és kreatív viselkedés hiánya, valamint a vak ösztönösség: mindezek a vonások a két hadsereg nyugati hírszerzési jelentésekben gyakran kiemelt erősségeit és gyengeségeit idézik. Az ellentétpárokban megragadható magatartási mintázatok egy tágabb diskurzív keretezésben*, a háború természeti állapotként történő leírásában* nyernek értelmet.

Attenborough természetfilmjeinek visszatérő retorikai fordulata az evolúció küzdelemként, agresszióként, háborúként való jellemzése. A túlélés erőszakosságának hangsúlyozása tette a brit filmes munkásságát egy friss kutatás tárgyává, melynek keretében Calum McKay és szerzőtársai természetfilmekben vizsgálták az állatok közötti interakciók ábrázolását. Attenborough 1979 és 2019 között készült legnépszerűbb sorozatainak tartalomelemzésével arra a megállapításra jutottak, hogy az ellenséges és az együttműködő viselkedés ábrázolásának számbeli aránya nem mutat számottevő különbségeket. Merőben más a helyzet, amikor a fajon belüli és a fajok közötti kapcsolatokban számszerűsítették az agresszív és a kooperatív magatartás ábrázolásait. Például *A kék bolygó* esetében fajközi agresszió 134, míg a kooperáció 12 esetben jelenik meg, míg a *Bolygónk, a Föld* sorozatban ugyanezek a viselkedésformák aránya 116 és 7. (McKay et. al.) Habár semmi meglepő nincs abban, hogy a fajtársak együttműködnek, míg a más fajhoz tartozó egyedek harcolnak, a három rövidfilm nyíltan reflektál a két nép identitásteremtő diskurzusának a különbségeire. Ekképp kerül egymással szembe a Kreml hivatalos narratívája – mely szerint az orosz és az ukrán testvérnépek, a különleges hadművelet pedig egyesítésüket és jövőbeli együttműködésüket hivatott elősegíteni – a Majdan-narratívával[5], azzal a politikai és kulturális önértelmezéssel, melynek értelmében az ukrán és az orosz már nem rokonnép, közös evolúciós útjuk a múlté. Bár a videók a harcoló felek, a haditechnika és harctéri viselkedésmódok vonatkozásában beszélnek fajokról, a rendszertani-ökológiai allegória szükségszerűen továbbgondolandó a geopolitikai kontextusban és a birodalmi nosztalgia valamint az európai integráció identitásszervező törekvéseinek a konfliktusaként olvasandó. Attenborough ukránosított természetfilmes hangja, végső soron, ezt a szembenállást nem pusztán megfogalmazza, de támogatandó oldalt, narratívát is választ és kínál fel a nézőnek.

Az állatvilágban a túlélésért folyó harc és az ezt közvetítő ökológiai nyelvezet bármely háborús konfliktusra ráolvasható; egyetemessége biológiai metaforákat alkalmazó diskurzusokhoz teszi hasonlóvá. Példaként a bevándorló-ellenes retorika említhető, mely helytől is időtől függetlenül használ rovar- és rágcsálóneveket migránsok elleni érzelmi hangolás céljából.[6] Ez

5 Majdan [Майдан Незалежності] Kijev központi tere, ahol 2013. november 21-én kezdődött a később „a méltóság forradalmaként”-ként elhíresült, Európai Uniós integrációt támogató tüntetéssorozat.

6 Andreas Musolff szerint, aki brit online fórumokban és bevándorlásellenes blogkommentekben vizsgálta a „parazita”

a gyűlöletbeszéddel határos beszédmód több tekintetben különbözik az Attenborough ihlette biodiskurzustól, így talán nem indokolatlan a dehumanizáló és a zoomorfizáló beszédmód különbségét röviden áttekinteni. Musolff megfogalmazásában az, aki másokat a „parazita és rokonértelmű kifejezéseivel illeti, bevallottan a konfrontáció, a becsületsértés és a gyalázkodás céljából teszi azt." (50) Ennek a fajta beszédmódnak nyilvánvaló célja a dehumanizáció, hisz aki a másik embert csótánynak, patkánynak, piócának nevezi, az magát az undorkeltő állatokhoz képest felsőbbrendűnek tartja. A dehumanizáló beszéd egy kreativitást nélkülöző, önműködő kognitív-nyelvi mechanizmust aktivál, az antropocentrikus biologizálást ismételgeti a végtelenségig.

Míg a gyűlöletbeszéd mások dehumanizálásával hirdet háborút, az általam vizsgált filmek egy olyan zoomorfizáló ökodiskurzusban beszélnek a háborúról, melyben a jelen konfliktusra vonatkozó specifikus, empirikus megfigyelések éppúgy fontosak, mint a nyers verbális agressziót helyettesítő maró gúny és a szofisztikált narráció. A lapos nyelvi paneleket és elcsépelt biológiai hasonlatokat nélkülöző hang nem általánosságokra, hanem a konfliktus konkrét eseményeire épít. Ilyenek a média által is felkapott leröpülő tanktornyok, a tankok páncélzatára szerelt tyúkketrec, a mosógépeket és egyéb háztartási cikkeket gyűjtögető orosz katonák említése, mely képek az orosz-ukrán konfliktus vizuális emlékezetét hosszú időre meg fogják határozni. Az ökológiai diskurzus egyszerre olvasztja magába a háború fizikai valóságát és a mögöttes stratégiai különbségeket, amikor a mennyiség és a minőség összecsapásáról mesél a hangkommentár, vagy épp a cseles vadász és a lomha áldozat történeteként beszél a háborúról, mely narratívát a modern ukrán fegyverek és az elpusztított orosz haditechnika egymással váltakozó képei tudatosítják a második és harmadik videó nézőjében. Mindezek alapján azt gondolom, hogy az ukránosított attenborough-i hang nem a gyűlöletkeltő, sokkal inkább a háborús retorikában megkerülhetetlen mi-ők szembenállást helyezi ökológiai keretbe.

A fentebb elemezett három videóban a hangkommentár uralkodik a képek felett; a híradós tudósításokhoz hasonlóan a készítők a verbális narratíva illusztrációjaként használják a hadi felvételeket, melyek képi egyedisége és kidolgozottsága egyaránt mellékes, így akár állóképekből álló montázs is helyettesíthetné a mozgóképeket.

II.

Az iménti észrevétel felveti a kérdést, hogy elképzelhető-e a háború olyan ökodiskurzusa, melyet a vizualitás, a tekintet szervez. Mi jellemzi ezt a fajta ábrázolást, illetve találunk-e rá példát az aktuális katonai összetűzésről készült mozgóképek között? Értelmezésemben a zoomorfizált tekintet az orosz-ukrán konfliktusról tudósító képfolyam egyik meghatározó ábrázolását jelenti. Egy új képfajta kiemelt szerepet kapott az elmúlt hónapok híradásaiban, melyet harcászati és kereskedelmi drónok kamerái ún. madárperspektívából rögzítenek. Bár a légi felderítésre szolgáló drónok használata nem új keletű a harctéren, a korábbiakhoz képest nagyban kibővült alkalmazási területük. A hadseregben rendszeresített drónok főbb típusainak alapfunkciója a képrögzítés, a helymeghatározás és az adattovábbítás.[7] Sokoldalú

szó előfordulását és használatát, az idegengyűlölet szótárában kiemelt szerepet kapnak a biológiai metaforák. Az alábbi fogalmakat azonosítja a parazita szinonimájaként: pióca, sáska, patkány, féreg, pestis, kórokozó, fertőzés. (50)

7 A drónok öt fő fajtái a következők: (1) rendkívül nagy hatótávolságú, nagy magasságban repülő pilóta nélküli repülőgép, (2) a nagy hatótávolságú, magasan repülő merevszárnyas robotrepülő, (3) a közepes hatótávolságú,

alkalmazhatóságuk, úgymint a „tűzvezérlés, a felderítés és megfigyelés, célpontok bombázása és támadása, valamint a bevetések valós idejű videóképekkel való támogatása” (Daifullah), folyamatosan bizonyítja nélkülözhetetlenségüket a modern hadseregek számára. Az utóbbi alkalmazási terület kiemelt fontosságú volt a dróntechnológia evolúciójában, ami az első világháború kétfedelű repülőgépeire szerelt fényképezőgépeivel kezdődött, mára viszont a tenyérnyi méretű berendezések alapfelszereltségéhez tartozik. Jelen dolgozat a drónfelvételek közül a kis hatótávolságú rádiójel-vezérlésű mini drónokkal, quad- és octokopterekkel készített felvételeket vizsgálja.

Paul Virilio a *Háború és mozi: az észlelés logisztikája* című könyvében részletesen jellemzi a légi felderítés fejlődését és átalakulását; a hangsúlyt az észlelés logisztikájában egyre fontosabb szerepet kapó azonnaliságra helyezi: „a technológiai forradalom fokozatosan visszaszorította tér és idő kutatásának korlátait egészen addig, míg a légi felderítés régimódi vizualizációs gyakorlatai átadták a helyüket a valós idejű, azonnali információáramlásnak.” (24) A katonaság által ma is használt drónok Izraelben az 1970-es években kerültek kifejlesztésre az izraeli légi-, űr- és hadiipari vállalatnak (Israel Aerospace Industries) köszönhetően. Yair Dubester, a cég akkori fiatal mérnökének visszaemlékezése szerint a kezdetben szkeptikus katonaságot egy szárazföldi hadgyakorlat során a pilóta nélküli repülőgépek valós idejű videókép-továbbító képessége nyűgözte le, mely később a lézeres célkijelölés funkciójával kiegészülve az 1982-es izraeli-palesztin konfliktusban a légierő meghatározó fegyverrendszerévé tette a drónokat. Azóta a drónok szerepe a háborús konfliktusokban – legélesebben a líbiai polgárháborúban (2019-2020), a szíriai polgárháborúban (2011–2021), a Hegyi-Karabah irányításáért folyó örmény-azerbajdzsáni konfliktusban (2020) (Calcara et al, 2022) és a terrorista sejtek felszámolásában – a gyors ütemben fejlődő telekommunikációs technikáknak köszönhetően tovább erősödött. Bill Owens admirális megfogalmazásában, a Vietnámi háború és az Öbölháború között eltelt évtizedek során a robotrepülőgépek jelentősége ugrásszerűen megnőtt: „a kisméretű, de gyors mikroprocesszorok, melyek lehetővé tették a fedélzeti képfeldolgozást és továbbítását, a pilóta nélküli repülőgépeket korlátozott hasznosságú berendezésből olyan új felderítőrendszerré tették, amely az eljövendő háborúkban megsokszorozza az ellenségre helyezett nyomást.” (130) Owen egyenesen radikális paradigmaváltásról, forradalmian új hadviselésről beszél (Revolution in Military Affairs), melynek kulcsa „a hadszínteret valós időben látó, nappal és éjjel, bármilyen időjárási viszonyok között látó tábornok.” (14) Egy ilyen tábornok tulajdonképpen egy digitális hadszínteret irányít, és ebben egy hatalmas információs háttérstruktúra, valamint az érzékelő berendezések és a csapásmérő fegyverrendszerek állandó összeköttetése segíti.

III.

Az azonnaliságában, élő közvetítésben látott hadszíntér (theatre of war) vizuális allegóriája a madárperspektíva, a képkivágás, mely nagy mélységélességben, szinte felfoghatatlan részletgazdagságban látja a tájat – mintha a tér hatalmasságát sűrítené egyetlen tekintetbe. A madárperspektíva természetet, tájat helyez képkeretbe, ugyanakkor maga is „természeti tekintet”, a vadászmezőt élelemszerzés végett pásztázó tekintet technicizált metaforája. Ezt a

merevszárnyú, rakéta-sorozatvető rendszerekkel valós idejű kommunikációra képes drón, (4) ennek rövid hatótávolságú változata és (5) a quadrokopter, melyet rövid hatótávolságú felderítésre és a csapásmérés utáni kárfelmérésre használnak. (Őze 214)

prédaállatok, dögök elejtésére szakosodott tekintetet használják a drónok, melyek nevükben gyakran maguk is ragadozó állatokat és természeti jelenségeket, fogalmakat idéznek meg.[8] Bár ezek az analógiák felszínesek és rendkívüli élettani, illetve technikai tulajdonságaik alapján tesznek összehasonlíthatóvá állatot és fegyverrendszert, egy kissé részletesebb összevetés arra is választ adhat, hogy mennyire legitim a keselyűperspektíva elnevezés.

Jól ismert tény, hogy a keselyű távollátása az egyik legfejlettebb az állatvilágban, a kifejlett egyedek 6 kilométer távolságból képesek felismerni egy méter nagyságú, földön fekvő tetemet. Egy átlagos optikával felszerelt drón 5 kilométer távolságig lát és 2 kilométer távolságból tesz felismerhetővé emberi alakot. Egyes keselyűfajok 6 órán át keresztül képesek szinte szárnycsapás nélkül körözni; a kereskedelmi mini drónok többsége kevesebb mint 60 percet képes a levegőben körözni/tölteni, de a használati idő a katonai modellek esetében sem több 2 óránál. Súly (6-12 kg) és hosszúság (~1 méter) tekintetében a keselyű és a középméretű drónok (pl. Matrice 600 Pro) szinte megegyeznek. Repülési magasságuk is hasonló, a dögevők 3 km, a drón 400 méter és 3 km közötti magasságból kémlelik a tájat. Elpusztításuk is összevethető: az állatok esetében mérgezett döghússal, propelleres társaik esetében csali-haditechnikával dolgoznak az orvvadászok, olyan működésképtelen tankokkal például, amelyek felkeltik a földi irányító figyelmét, majd a célpont felé navigáló egység közelében elektromos zavaróberendezést aktiválnak, így bénítva meg a drón vezérlő és navigációs csatornáit.[9]

A fiziológiai jellemzők és a technikai paraméterek közti hasonlóság mellett az állati viselkedési mintázatok és működési-műveleti protokoll is összevethető. A keselyű és a drón köröző mozgása a magasban egyaránt célvezérelt, a terep és a veszélyforrások felmérése mellett, az előbbi esetében alapvető szerepet játszik a táplálékszerzésben. A pulykakeselyű más keselyűfajokkal ellentétben például kiváló szaglással rendelkezik, ezért könnyebben kiszagolja a döghúst. A kifinomultabb szaglású egyedek fölött gyakran a gyengébb szaglású hollókeselyűk körözve várnak a megfelelő jelre. Egyes keselyűfajok esetében a körözés figyelemfelkeltő szereppel bír, olyan keselyűfajtákat vonzanak így a friss prédához, melyek képesek feltépni annak vastag bőrét. Más esetekben a körözéssel saját fajtársaiknak jeleznek: a tetem csoportos szétmarcangolása biztonságosabb, védelmet jelent a négylábú dögevőkkel szemben. A quadkoptereket sem mindig láthatatlanságuk teszi hatékonnyá, sőt bizonyos alkalmazási módoknál – úgymint a menetoszlopok zavarása, a lövészárkokba megbúvó katonák figyelmének az elterelése, lelki megfélemlítés és a harci morál rombolása, valamint a biztonságos fegyverletétel esetében[10] – fizikai jelenlétük hangsúlyossá tétele a kifejezett cél.

---

8 A teljesség igénye nélkül összeállított és a pontos típusmeghatározást nélkülöző lista is meglehetősen beszédes: az aktív szolgálatban lévő modellek közül a legismertebb az amerikai Predator (Ragadozó) és a Grey Falcon (Szürke sólyom), a pakisztáni Buraq (قاربلا , az arab mondavilágban megjelenő szárnyas ló), a török Aksungur (Kerecsensólyom), a kínai Wing Loong (龍, repülő sárkány). A fejlesztés alatt álló modellek nevei, úgymint a brit Corax (Varjú), az ausztrál Ghost Bat (Fakó Álvámpír) és az orosz Ohotnyik (Охотник, Vadász) neveiben is nyilvánvalóak az ökológiai analógiák.

9 2022 decemberében a *The EurAsian Times* arról számolt be, hogy az indiai hadsereg a Brahmin kánya egy példányát quadrokopterek semlegesítésére tanította be. A szárnyas ragadozót egy kutyával együttműködve vetik be, mely utóbbi már messziről meghallja a rotorokat, ugatva riasztja a katonákat, akik elengedik az éles karmaival a drón megsemmisítésére kiképzett madarat. (Satam)

10 Az Ukrán Fegyveres Erők Vezérkara hivatalos Facebook oldalán közzétett videó (https://www.facebook.com/watch/?v=5202580043179264&t=3) egy drónokra alapozott protokollt dolgozott ki a magukat megadni kívánó oroszok biztonságos fegyverletételére. A hadifogságot választó katonákat telefonos üzenetben értesítik a találkozási pont koordinátáiról, ahonnan egy quadrokoptert követve jutnak el az ukrán vonalakig és adják meg magukat.

A keselyűk vizuális érzékelése és az erre adott viselkedési reakció, akárcsak az egyedek és fajok közötti együttműködés, olyan organikus folyamatot alkot, ami párhuzamot mutat a fegyverrendszerek közötti együttműködéssel. Ez utóbbi esetben a percepció és az akció, az észlelés és a reakció szenzomotoros láncainak a lerövidülése alapvető feltétele a sikeres vadászatnak. A komplex felderítő-kommunikációs rendszerek esetében a reakcióidő másodpercekben mérhető, de még a haditechnikai mércével primitívnek tekintett tömeggyártott quadrokopterek esetében is nagy szerepe van a Virilio hangsúlyozta azonnaliságnak. A folyamat az alábbi főbb lépésekből áll: a drónkezelő vizuálisan észleli és GPS koordinátává alakítja az ellenség pozícióját, melyet továbbít a tüzérségnek, rögzíti a lövegek becsapódását, céltévesztés esetében korrigálja a tüzérség számára a koordinátákat, végül képeket továbbít az ellenség megsemmisítéséről. A valósidejűség alapvetően változtatja meg a felderítés harcászati szerepét, mely a modern hadviselés kezdetekor a nagyobb léptékű, időben elnyújtott, stratégiai és műveleti tervezést szolgálta. A fentebbiekből következően a hadsereg a könnyen, olcsón és nagy mennyiségben beszerezhető drónokat is hatékonyan használhatja manapság az észlelés–támadás lépéssor lerövidüléséből származó előny kiaknázására. Míg a korábbi konfliktusokban a felderítésnek stratégiai szerepe volt, manapság a drónokat használó egységek a hírszerzés és a taktikai csapásmérés idejének lerövidülésével (azonnali reakcióval) érnek el sikereket. Bár méretét tekintve ez nem az Owen admirális által vizionált integrált digitális hadszíntér, legfeljebb annak decentrált, kisebb harci alakulatok szintjén megvalósuló változata, a fentebb vázolt taktika hatékonyságát mindazonáltal a folyamatos összekötöttség alapozza meg.

IV.

Az általam keselyűperspektívának nevezett tekintet állati ágenciát hordoz nevében, mely ágencia ugyanakkor metaforikusan értendő, különösképp azokkal a természetfilmekkel párhuzamba állítva, melyek madarakra rögzített kamerák felvételeit tartalmazzák. Heidi Mikkola *A madár világszemmel* című sorozatában (David Tennant, 2011-12) egy emberin túli tekintet (more-than-human gaze) létrejöttét vizsgálva amellett érvel, hogy a műsorban szereplő képek „a madár–technika–ember affektív összekapcsoltságában” (7) fogant ágenciát teremtenek. Ezt leginkább azokból a beállításokból olvashatjuk ki, melyeken a madarak szárnya és feje belóg a képbe, vagy amikor a szárnycsapásokkor, a landoláskor vagy a földfelszíni mozgás során kicsit beremeg a kamera. Egy másik szempont a madarak mozgására és nézőpontjára is ható természeti tényezők, úgymint az időjárási viszonyok és légáramlatok: bár ezek nem feltétlenül láthatóak a felvételeken, de a madarak életterének konstans minőségeiként megannyi módon befolyásolják viselkedésüket. A természetfilmben megjelenő emberin túli tekintet a kamera–ember viszonyt megtöri, és megnyitja az állati lét előtt. Mikkola szerint „az aktív ágensként megjelenő madarak tekintete sajátunkká válik: a figyelem természeti térre és tájra irányultságában nem az emberi, hanem az állati tényezők és szükségletek kezdenek dominálni.” (10)

A drónfelvételek esetében a képeken felismerhető állati jelenlét és ágencia egyaránt hiányzik, a képrögzítés minden pillanatban emberi irányítás alatt áll, habár a légköri tényezők erősen befolyásolják a repülő eszközök hatékonyságát. Ennek példái a bombázó drónok bevetéseiről készült képek, melyeken jól látszik, hogy a szélirány és erősség gyakran megnehezíti a pontos célzást. Markáns különbség van tehát az állati ágenciát megtestesítő képek és a drón-ember összekapcsoltságból fakadó képek között. Egyedül az öngyilkos – gránátokkal felszerelt,

a célpontnak ütközve felrobbanó – quadkopterek esetében látjuk a drón propellereit és a robbanófejet, mert ezeken a szerkezeteken az optikát a robbanó egység közelében helyezik el, ezzel segítve az irányítót a precíziós csapásmérésben.

Ukrán öngyilkos drón vadászik egy orosz tankra (forrás: a New York Post YouTube-csatornája, 2023)

Az öngyilkos vagy más néven kamikaze drónok közvetítette képek szerintem nem tekinthetőek a keselyűperspektíva szervezte tekintet példáinak, nem csak azért, mert a sikeres vadászat szó szerint megsemmisíti a tekintetet, hanem, mert hiányzik belőlük a távolságtartó, eltárgyiasító gesztus. A felderítő drónok képeit egy testetlen, a látómező maximalizálását biztosító tekintet uralja, amely potenciális célpontok koordinátái után kutatva érzékeli a teret.

Az állatok aktív részvételével készült, velük együtt néző természetfilm megtestesült tekintetekből építkezik. A tekintet e formája a háborúábrázolástól sem idegen, annyi különbséggel, hogy az (emberin túli) állati ágencia helyett az emberi ágencia lép szoros kapcsolatba a technikával, az emberi testbe szervesül a kameratekintet (túl emberi). A keselyűperspektívából rögzített mozgókép nemcsak az innovatív dokumentumfilmektől, de azoktól a testkamerás felvételektől is különbözik, melyeknek előfutárai a könnyű, mozgékony kézikamerákkal rögzített harctéri tudósítások voltak. Bár ezek között nem ritka a megrendezett jelenet, a harci cselekményeket testközelből követő kamera immerzív hatású: a megrendezés pontosan e hatást hivatott biztosítani. A háború borzalmába való bevonódást az ingerek multiszenzoriális volta, a képhez tartozó hang (ami persze gyakran hangkulissza), valamint a kézben tartott kamera által hangsúlyossá tett emberi jelenlét és ágencia biztosítja. Korábban a csatatéren katonaként mozgó operatőr hozta testközelbe azt, ami a néző számára távoli volt, és tette átélhetővé a kortársak számára a háborút. Ezzel szemben, a sisakkamerával, mobiltelefon-kamerával készült felvételek készítői már maguk a katonák, akik az FPS (belső nézetű lövöldözős) számítógépes játékokból ismerős tekintet birtokosai. A klasszikus haditudósítás dokumentarista stílusával szemben a természetes

vizuális érzékelést imitáló háborús játék kínál a háború ábrázolásához ihletet. „Nincs már szükség – érvel Jean Baudrillard – az egységek részeként dolgozó fronttudósítókra, mert a digitális technológiának köszönhetően a katonák maguk is a kép vonzásába kerültek, a képek pedig a háborúk integráns részévé váltak. Ezek a képek nem ábrázolják a háborút, elveszett belőlük a távolság, az érzékelés, az ítélet." (207) Ami a „légy a falon" típusú megfigyelő tekintetet felváltja, az azért nem ábrázolás, mert nem más, mint a háború (uo.). A zsigeri, testi, affektív élményként, vagyis megéltként képkeretbe helyezett harctéri zűrzavar Baudrillard szerint azért áll ellen az ábrázolásnak, mert a intenzív jelenlét nem ad teret az intellektuális reflexióhoz szükséges távolságnak. A háború élményszerűségének a hangsúlyozása Kevin McSorley szerint nemcsak a nyers harctéri felvételeken szembetűnő, hanem már a katonai hivatás népszerűsítésében is fontos elem: „a sisakkamerás és éjjellátó berendezéssel készült felvételek igen népszerűek a toborzóvideókban, melyekben a katonáskodás nem hivatásként, hanem alapvetően »élményként« jelenik meg: az extrém sport retorikáját idéző reklámszpotok kalandról, adrenalinlöketekről, az emberi korlátok feszegetésének a fontosságáról beszélnek." (50)

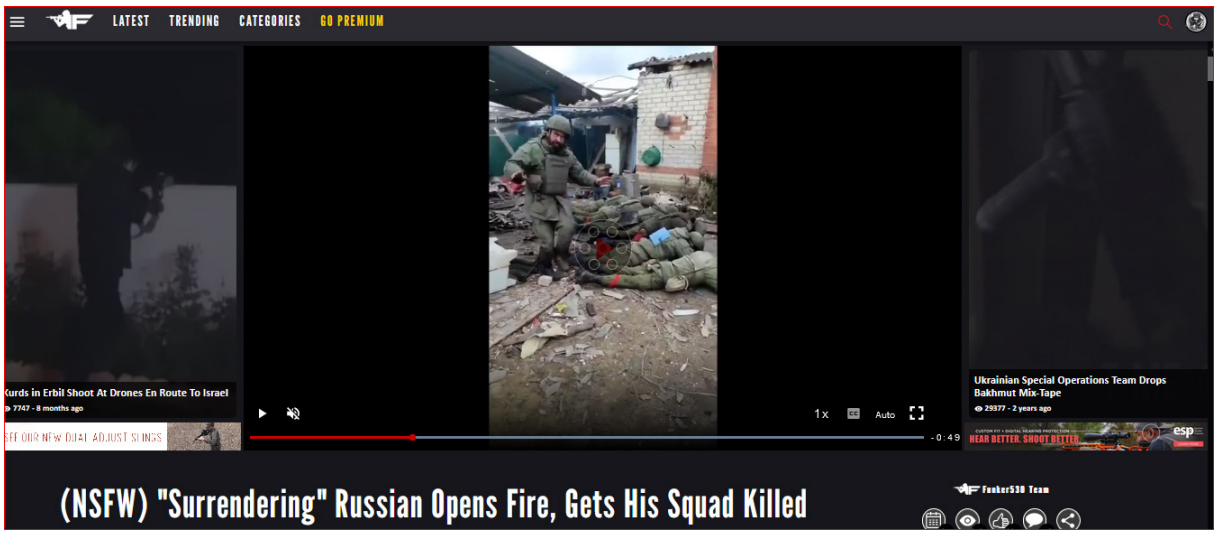
Míg a megfigyelő kamera (legyen szó akár dokumentumfilmről, akár játékfilmről) a harctér dinamikáját, az események kiszámíthatatlanságát és sebességét mindenekelőtt összevágott jelenetekkel – vagyis a harctértől távoli vágószobákban zajló képszerkesztéssel – teremti meg, addig a szubjektív kamerával készült felvételek több percen keresztül, vágás nélkül rögzítik az eseményeket. Akárcsak a madarakra szerelt digitális kamerák esetében, a képek kinetizmusa ebben az esetben is testi.[11] A szomatikus-affektív kép pontosan a félelem- és szorongásérzet, a kiszolgáltatottság, a düh, izgalom és öröm kinetikus „megélőjeként" válthat ki erős nézői azonosulást. A realista esztétika – legyen szó akár annak vágás során konstruált formájáról, akár a megtestesült „bakancsrealizmusról" – nézői bevonódást eredményez. Az immerzivitás különbözteti meg az érzékileg és érzelmileg egyaránt zsigerileg ható erőszakot az érzelemmentes, szenvtelen, higgadt, klinikai tekintettől, azoktól a keselyűperspektívából rögzített felvételektől, melyeken nem hallunk csatazajt, ahol nem teríti be füst a látómezőt, nem fröcsög „arcunkba" (a kameraoptikára) vér.

Világos, hogy az immerzió megléte vagy hiánya nagyon különböző képekben beszél a háborúról, ez okból a kétféle ábrázolás aligha keveredik a nyilvánosság számára elérhető felvételeken belül. Ritka kivételt jelent a 2022. november közepén készült nagy médiavisszhang-övezte videó, melyet ukrán katonák készítettek egy orosz katonai szakasz kapitulálásáról.

A Luhanszk megyei Makajivka falu felszabadításakor történt esetet dokumentáló mobilkamerás felvétel első része azt mutatja, ahogy egy paraszthaz udvarára egyesével érkeznek a feltartott kezű, fegyvertelen orosz katonák, és szorosan egymás mellé fekszenek a földön. Remegő képek és erőteljes parancsszavak teszik kitapinthatóvá a helyszíni feszültséget (amit a később rákevert népszerű szerelmes dal sem tud feloldani), az ide-oda svenkelő kamera ugyanakkor pontosan határozza meg a szembenálló felek egymáshoz való térbeli pozícióját: a fekvő orosz

11 McSorley a megtestesült háború esztétikáját [aesthetic regime of „somatic war", 56] az afganisztáni háborúról készült dokumentumfilmek alapján, a test és a kamera szimbiotikus kapcsolatára koncentrálva fogalmazza meg: „[a] sisakfelvételek számos módon tudatosítják a kamera viselőjének testi jelenlétét, úgymint a fej mozgását követő kameramozgással, a beszűrődő lélegzéssel és beszédhanggal, a mozgás miatt remegő képpel, a testárnyék, az előreszegezett puskacsövek vagy épp a tűző napot kitakaró kézfej megjelenésével a képen." (McSorley 53)

katonák a kamerát tartó embertől jobbra, az ukránok tőle balra helyezkednek el. Az eredeti, feltehetőleg több perces felvételt az események felgyorsítása végett megvágták a közzététel előtt, így nem derül ki minden részlet, de a lényeg igen. A megadásra váró utolsó orosz katona nem követi társait; a kapituláció írott és a racionalitás íratlan szabályait megsértve a kamera felé indul, majd hangos gépfegyverropogást hallunk, a kamerát tartó személy összecsuklik, a kép szétesik. Sokkoló képsor a háború ködéről tanúskodik, a kontrollált és kontrollálatlan szituáció között húzódó vékony határról, egy cselekvés jogosként vagy jogtalanként történő megítélésének a nehézségéről. Ebbe a ködbe, a vékony határmezsgyébe és szürke zónába vonzzák be a nézőt a képek, melyek pontosan adják vissza a szituáció szorongató atmoszféráját, és teszik valamelyest olvashatóvá azokat a gondolatokat, érzéseket és ösztönös reakciókat, melyek a törékeny egyensúly megbomlásához, a vérfürdőhöz vezettek. A videó második felében quadrocopter kamera pásztázza végig szisztematikusan az ukrán golyózápor martalékává vált orosz katonák holttesteit: fejét mozgató, helyzetfelmérést végző keselyűként némán lebeg a préda felett. A vértócsák áztatta földön mozdulatlanul heverő katonákat mustráló tekintetben a mobilkamera immerzív tekintetével szemben nincs izgatottság, nem terhel a nézőre intenzív szomatikus-affektív élményt, a hangsáv is néma marad. Egyfajta megkönnyebbülést érzünk, ahogy a megtestesült képet a tárgyilagos kép váltja fel, szó szerint felülemelkedünk a halálon. A drónkamera fölényes, ellentmondást nem tűrő tekintetével azonosulva látjuk, kik pusztultak el, és kik maradtak életben. A tetemek látványától felajzott dögevő nem azonos a vérszagot fogó ragadozóval: utóbbi a csatatér kiszámíthatatlan forgatagába taszított nézői élménnyel állítható párhuzamba, előbbi az eltávolító, anonim, eltárgyiasító tekintettel, amely az érinthetetlenség és a kontroll érzetével ruházza fel a nézőt. A keselyűperspektíva az uralhatatlan valóság uralhatóvá tételét szolgáló emberi igény kifejezője, a harctér technicista irányíthatóságának a vizuális trópusa.



Twitter-bejegyzés

V.

Az idézett képsor sisakkamerás és drónfelvételekkel teszi olvashatóvá az immerzív és az eltárgyiasító tekintet kontrasztját. Konkrét térben és időben zajló harci cselekményt összesűrítve

és koherenssé téve ábrázol; e jellemzője teszi igazán értékessé a jövő hadtörténésze számára, aki a bőséges vizuális dokumentáció segítségével korábban elképzelhetetlen pontossággal rekonstruálhatja az orosz-ukrán háború harcászati és más eseményeit, beleértve a háborús bűnöket és a hátországra mért csapásokat is. A háborúról készült, gyakran különböző helyszíneken és időben rögzített felvételekből összeállított hírügynökségi filmriportokból és híradásokból hiányzik ez a fajta koherencia. Ezen ne lepődjünk meg. Nem történetíróknak, hanem a kortárs médiafogyasztónak készültek, ahogy a videómegosztó oldalakon terjedő felvételek is: tudományos értékük másodlagos a háború mediális ökonómiájában betöltött értékükhöz képest. Jelen kontextusban a háború mediális ökonómiáján a harctéri felvételek fentebb tárgyalt formáinak termelését és fogyasztását értem, beleértve ezek „költségeit" és hasznát. Bár furcsán hangozhat költségekről beszélni, a humán és technikai erőforrások felhasználásának hatékonysága minden katonai konfliktusban döntő szempont. A fentebb vizsgált kétféle tekintet költségalapú értelmezését azért is tartom fontosnak, mert a korábbiaknál mélyebb beágyazottságú ökológiai kontextusba helyezi a keselyűperspektíva vizsgálatát.

A sisakkamerás képek készítése életerő bevetésével valósul meg, gyakran kiszámíthatatlan kimenetű tűzpárbajjal jár, vagyis az értékes emberi erőforrás veszélyeztetésével születnek meg a felvételek. A drónok modern technikai igénye jelentős, emellett képzett irányítókra is szükségük van, a személyzetet fenyegető veszély ugyanakkor elenyésző. A harctéri felvételek nyilvánossá tétele, széles körű fogyasztása során realizált haszon a költségekhez képest jóval nehezebben kvantifikálható, bizonyos paraméterek – úgymint a videók hossza és a megtekintési mutatók – adnak némi fogódzót. A sisakkamerás/GoPro felvételek átlagos hossza 8 és 15 perc között mozog, míg a quadrokopterek kameráival készültek 1-2 percesek, ezek közül gyakran többet is tartalmaz egy-egy videó. A felvételek hossza a fogyasztás mennyiségét befolyásoló tényező, adott idő alatt a néző többet tud letölteni a rövidebb, mint a hosszabb videókból. A keselyűperspektívából fényképezett felvételeket tartalmi monotónia jellemzi, céljuk az ellenséges technika és élőerő megsemmisítésének a bemutatása, a sikeres pusztítás, a „döggé tevés" dokumentumainak a halmozása. Monotóniájuk ellenére hatékonyabban képesek propagandacélokat szolgálni, mivel a képeket készítő hadsereg legyőzhetetlensége és a megtámadott haderő sebezhetősége iránti hitet erősítik a nézőben. A képekben létrejövő mi-ők dichotómia és a benne foglalt erős vizuális szuggesztió, tudniillik hogy mi győzünk, ők vesztenek, legerősebben a lövészárkok csalóka biztonságában rejtőző, nem ritkán elcsigázott, sérült katonákra gránátokat dobáló quadrokopterek felvételeiben jelennek meg, melyeket a kiszolgáltatottság vegytiszta képeinek tartok, a győzedelmes hadsereg legyőzöttekről készült fölényes képeinek. A sisakkamerás képek ezt a fajta erős és evidens propagandaüzenetet már csak azért sem tudják megfogalmazni, mert csak nagy ritkán mutatják minden kételyt kizáró módon meg az ellenség likvidálását.

A fentebbiek lehetőséget kínálnak arra, hogy a keselyűperspektívát ne csupán állati tulajdonságokkal és viselkedéssel felruházott – allegorikus és ökologizált – tekintetként jellemezzük, hanem a természeti ökonómia logikáját érjük benne tetten, mely a legkisebb erőforrás-befektetéssel elért legnagyobb haszon elvét követi. Ennek az elvnek a követését nevezzük evolúciónak, ökológiai rendszerek hatékonyságnöveléssel járó átalakulásának. Az ökonómiai elvek figyelembevétele miatt beszélek a harctéri ábrázolások evolúciójáról, a keselyűperspektívát pedig azért tekintem fontos evolúciós lépésnek, hovatovább ugrásnak, mert a drónfelvételek gazdaságos, kettős hasznosítású képek: egyfelől a taktikai műveletek lebonyolításában, másfelől a propagandában

töltenek be fontos szerepet. Ez a szinergia, vagyis a harctéri és a kibertéri hasznosulásból adódó erőforrás-takarékosság teheti a keselyűperspektívát a modern háború domináns képfajtájává.

Ezen a ponton hadd idézzem gondolatmenetembe Thomas Rid és Marc Hecker *War 2.0 Irregular Warfare in the Information Age* című kötetének két kulcsfogalmát, a Háború 1.0 és Háború 2.0 kifejezéseket.[12] Ezeket a fogalmakat más jelentésmezővel fogom használni, mint azok megalkotói, mindenekelőtt képekre és ezeknek a háború információs ökonómiájában elfoglalt helyére utalva. Következésképpen nem különböző képekről, hanem ugyanazon kép különböző felhasználási szintjeiről, a keselyűperspektíva 1.0 és 2.0 formájáról beszélek. Az 1.0 kép harctéri használatáról már volt szó, a közösségi médiában megjelenő 2.0 képről még nem. Ez utóbbi véleményformálásban és befolyásszerzésben, gyakorlatilag az információs térben vívott háttérháborúban játszott szerepét nem lehet alábecsülni, habár hatását nehéz mérni, számosítani.

A polgári hasznosításra bocsátott 2.0 képeket előszeretettel használják a veszteséglisták összeállításához és az ellenségnek okozott károk meghatározásához. Az Oryxspioenkop nevű holland, nyílt forrású hírszerzési, fegyver és hadászati szakportál (https://www.oryxspioenkop.com/)[13] előszeretettel használ drónfelvételeket hitelesítési célból. Ezek a képfajták azért is autentikus források, mert nagyban megkönnyítik a geolokációt, a harci cselekmények földrajzi helyszínének pontos meghatározását, ami ugyanakkor a videók azonnali nyilvánossá tételét veszélyessé is teheti: a készítők maguk is célponttá válhatnak, ha az ellenfél gyorsan beazonosítja tartózkodási helyüket.[14] A keselyűperspektíva 2.0 kétélű fegyver, különösen a harci felszerelések mozgását dokumentáló felvételek kockázatosak. Például egy 2022 karácsonya előtt készült videóban, mely Fehéroroszországban készült tankokat szállító szerelvényeket ábrázol, geolokáció-védelmi okokból a teljes természeti hátteret, egy teljesen hétköznapinak tűnő erdőt, kitakarták a megosztók a Twitteren.

---

12 Az Háború 1.0 fogalmát a nem reguláris hadviselésre reguláris hadseregek által adott válaszok média-megjelenésének és ezek kommunikációs stratégiáinak (pl. az amerikai hadsereg sajtó-megjelenéseinek az iraki háborúban, Izraelnek a Hezbollah támadásaira adott hivatalos médiareakcióinak), míg az Háború 2.0 terminust az irreguláris hadviselés (pl. a tálibok, al-Káida) médiahasználatának jellemzésére használják a szerzők. A pontos fogalomdefinícióik így hangzanak: „[a] Háború 1.0 a háború konvencionális megközelítése, a fegyvertechnológia fontosságát és a rendszerek automatizáltságát hangsúlyozza, lényegi eleme a harci tevékenység, célja az ellenség harcrendjének a megértése és a döntési folyamatainak megzavarása, természetét tekintve gyors lefolyású, rövid ideig tart, és valamely fél egyértelmű győzelmével végződik, nagy pusztítással jár, jelhírszerzésre támaszkodik, és felülről építkező parancshierarchiára támaszkodik." (10) Ezzel szemben a Háború 2.0 a háború mediatizálásával politikai és társadalmi befolyásszerzésre és identitásteremtésre törekszik, célcsoportja a lakosság: „gyakoribbak az alulról érkező kezdeményezések és a decentralizált hatalmi logika. A Háború 2.0 paradigmájában a média és a médiafogyasztó jelenti az igazán fontos csatateret, ezek jelentősége kiemelkedő. Az információ nyilvános, szabadon hozzáférhető és tömegek számára készül." (10)

13 A weboldal nevében szereplő spioenkop kifejezés, amellett, hogy egy Dél-Afrikai Köztársaságban található hegy neve, az Afrikaans nyelvben kémlelő magaslatot jelent, átvitt értelemben pedig olyan (néző)pontot, ahonnan a világ eseményeit tárgyilagosan lehet szemlélni (@oryxspioenkop on Twitter). A síkvidékre kilátást kínáló magaslati pontok kínálta rálátásban felsejlik a madárperspektíva, míg a madárperspektívában a tárgyilagos tekintet.

14 Hasonló okokból foganatosított szigorú szabályokat az ukrán hadsereg a lakosság körében népszerű Telegram alkalmazás használatára, különösen a légitámadásokról készült felvételek megosztása kapcsán. Így ír erről Taras Nazuruk: „a rakétatámadások okozta károkról készült felvételeket a hivatalos katonai közlemény megjelenése után van lehetőségük megosztani a felhasználóknak. A magyarázat egyszerű: a támadásokról készült képek azonnali közzététele fontos információt ad az ellenségnek a találati pontosságról, és esélyt kínál számukra a koordináták korrigálására, újabb csapások mérésére." (220)

A kockázatok kiismerése a keselyűperspektíva 2.0 típusú hadviselés elengedhetetlen részét képezi: akárcsak a konvencionális hadviselés esetében, itt is hosszú adaptációs folyamat vezet a sikerhez. A legsikeresebb alkalmazások ez esetben is a természeti elveket követő, erőforrás-takarékosságra törekvő stratégiák, melyek kellően demoralizálóak, ugyanakkor gyorsan és olcsón bevethetőek. Az egyik ilyen stratégia közel egy évszázados múltra tekint vissza. Lénárt András már a spanyol polgárháborúban készült frankóista propagandafilmek, többek között a híres *Hősi Spanyolország* (Joaquín Reig Gonzálbes, 1938) című film kapcsán leírja a harctéri felvételek újrahasznosításának stratégiáját, a kannibalizációt, a lopást.[15] De míg akkor hetekre volt szükség a felvételek manipulálásához, ma néhány klikkeléssel letölthetőek, újracímkézhetőek, és más felhasználói néven vagy egy másik közösségi médiafelületre feltölthetőek a meghamisított tartalmak. Így alakul át a lezuhant ukrán helikopter orosz helikopterré, az orosz katonákra gránátokat dobáló ukrán quadrokopter orosz drónná.

A pusztítás képeinek körforgása és újrahasznosítása, mely a dögevés képzetét idézheti, olyan mértékűvé vált, hogy a felvételek készítői elkezdték a katonai egységeik címereit vízjelként rászerkeszteni a videókra, ezzel tanúsítva azok eredetiségét.

A katonai egységek logói mint vízjelek az eredetiség tanúsítására

Ez az egyszerűségében is célravezető megoldás arra enged következtetni, hogy a dezinformáció elleni leghatékonyabb harcmodor a megelőzés és nem a hamisítás leleplezése. Ugyanennyire fontos az objektivitás, a hitelesség védelme, a tények kimondásának, hovatovább kimondhatóságának a garantálása. A médiaetika klasszikus alapelveinek eróziójával a tömegtájékoztatás egyre nyíltabban válik hírhamisítássá, amit a háborút vívó felek gyakran a közszolgálati médiát felhasználva gyakorolnak, míg támogatóik a közösségi médián legkülönfélébb nyelveken hangoztatják az egyik vagy a másik fél narratíváját, igazságait , „tényeit". Minél inkább megerősödik a dezinformációs propaganda szerepe egy ország sajtóorgánumaiban, a tartalom hitelességének a kérdése egyre inkább háttérbe szorul, míg a hamisítások leleplezése a médiaökoszisztémán belül egyenesen ellehetetlenül. Erről a tágabb kontextusról ír John V. Pavlik: „az autoriter és totalitárius Oroszországban a sajtó, mint negyedik hatalmi ág, a politikai hatalmat figyelő és ellenőrző intézmény ellehetetlenült. Ukrajna lerohanása után az orosz tömegtájékoztatás a

15 A képrablás gyakorlata az itt következő leíráshoz képest alig változott napjainkig: „[a] film alapját filmhíradókból és dokumentumfilmekből kivágott és összeollózott felvételek adják, amelyek egy részét éppen a köztársaságiak készítették, hogy saját propagandájukat erősítsék vele. Ezeket a felvételeket azonban, sok más baloldali anyaggal együtt, a nemzeti csapatok elkobozták, lefoglalták, vagy éppen ellopták, amikor fokozatosan átvették az uralmat a korábban köztársasági kézen lévő területeken. A már bevált módszert folytatták: új narrációs szöveget igazítottak a régi felvételekhez, így megváltozott a propaganda ideológiai töltete. (132-3.)

kormányzat kezéből eszik, és a putyini rendszer propagandacéljait szolgálja.” (n.pag) A független orosz újságírás felszámolásával párhuzamosan nyert teret a gyenge katonai teljesítményt dezinformációs műveletekkel, többek között a videók átcímkézésével történő eltusolás. A szólásszabadság teljes államosítása totális felhatalmazást kínál a dezinformációnak, mellyel beteljesülni látszik Szilágyi Ákos víziója Oroszországról, ahol „már nem is a történelem, hanem a média, a műsoridő futószalagára szerelve készül a világ.” (328) Annak egyértelműsítése mellett, hogy a politikai célokat szolgáló hírszerkesztés nem a Kreml kizárólagos gyakorlata és a kijevi vezetés nem kevésbé használ dezinformációt, kijelenthetjük, hogy az orosz médiaökoszisztéma állami irányítása új magaslatokat ostromol.[16]

A katonai egységek logói mint vízjelek az eredetiség tanúsítására

A megidézett – nemzeti ideológiák és hatalomkoncentrációs kormányzási modell által táplált – futószalag a képek (túl)termelése és dezinformációs kisajátítása miatt releváns jelen gondolatmenet számára. Továbbá azért, mert a dezinformáció példájaként általam vizsgált gyakorlat természeti analógiával is megközelíthető. Hasonlóan a vadonhoz, ahol a dög felfedezése nem teremt jogalapot annak elfogyasztására, sőt, épphogy a természeti törvények, az erős példányok dominanciája érvényesül, a propagandagépezetet szolgáló médiakörnyezet ereje dönt arról, hogy a hiteles vagy a hamisított tartalom jut el több fogyasztóhoz. Arra a kérdésre, hogy kinek a harctéri sikereit mutatják a felvételek a következő választ adhatjuk: azét, akinek több YouTube- és Telegram-csatorna, Twitter- és Weibo-bejegyzés, Facebook-, Instagram- és TikTok-fiók, közösségi weboldal (pl. Reddit), blogszolgáltató és hírfolyam felett van irányítása. Röviden azét, aki a klasszikus sajtóorgánumok mellett a de-centralizált információs teret is magába foglaló média-ökoszisztémát is irányítani képes, továbbá befolyással bír más országok hírszolgáltatására, információterjesztésére.[17] A média-ökoszisztéma fontos szereplőinek tartom a videók kommentelőit, újraposztolóit is, akik megjegyzéseikkel megerősítik, legitimálják a

16 Ezt támasztja alá a Riporterek Határok Nélkül nemzetközi újságíró-szervezet sajtószabadság-indexe, mely szerint 2022-ben Ukrajna a 105., Oroszország a 155. helyet foglalja el. Összehasonlításképpen 2014-ben Ukrajna a 127., míg Oroszország a 148. helyet tudhatta magáénak. (https://rsf.org/en/index)

17 Friss kutatásukban Hanley et. al. az irányadó nyugati, orosz és kínai online hírforrások kvantitatív tartalomelemzésével amellett érvel, hogy az orosz dezinformációs narratívák nagyobb arányban jelennek meg a kínai médiában, különösen a közösségi médiában (Weibo), mint az orosz-ukrán háború tényszerű eseményei. A tanulmányban ez a megállapítás fényképek kapcsán is bizonyítást nyer, és bár a szerzők nem vizsgálnak harctéri mozgóképeket, valószínűsíthetően a tendencia ott is kimutatható.

hamisításokat, és bár maguk gyakran nincsenek tisztában a tartalom hamisságával, dezinformáció terjesztőivé válnak.

A keselyűperspektíva 2.0 a kibertérben zajló információs háborúban fontos szerepet tölt be, a globális lefedettséggel rendelkező tévétársaságok és sajtóorgánumok online csatornái rendszeresen tesznek közzé drófelvételeket is tartalmazó hírösszefoglalókat és haditudósításokat. Kevesebb a hangkommentár nélküli, kizárólag vizuális drónvideókat megosztó hírszerkesztőség (pl. a brit The Sun, a The Telegraph és az azerbajdzsáni Kanal13), mindenesetre ezek a tartalmak pár hetes időtávon milliós megtekintést képesek elérni, közel azonos nézőszámot, mint a klasszikus tudósítások. A hangkommentáros videóriportok esetén a hozzászólások aránya magasabb és a véleménycsere is élénkebb, mint a hangkommentár nélküli drónvideóknál, melyek kommentelői nem feltétlenül tartalomtudatosak: jellemzően pár szavas szimpátiájukat fejezik ki vagy az ukránok, vagy az oroszok felé, sokan vannak ugyanakkor azok, akik a vizuális tartalomhoz szólnak hozzá, és a videóban látottak kapcsán, a látványra összpontosítva mondanak véleményt. Ezeknek a videóknak a megtekintés: hozzászólás mutatója jóval az átlagosnak tekintett 0.5% alatt van, reprezentatívnak nem tekinthető kutatásom szerin 0.2-0.4% között. Mindezek alapján elmondható, hogy a háborús témájú médiafogyasztásnak van egy erősen látványközpontú, a háborús pusztítást hangsúlyozó szegmense, amit a keselyűperspektíva 2.0 dominál, azok a videók, amelyek a háború látvánnyá, spektákulummá tételével keselyűkként vonzzák magukhoz a dögre éhes médiafogyasztók falkáját.

VI.

Az olcsó quadrokopterek harctéri alkalmazása új szintre lépett az orosz-ukrán háborúban, az ellenséges állások felderítésében, a lövészárkokban megbúvó csapatok biztonságérzetének felőrlésében, nagyobb támadásokat előkészítő pozíciós harcokban. A harci eseményeket aktívan formáló, a földfelszínre szegezett, de onnan gyakran láthatatlan tekintetet keselyűperspektívának neveztem. Gondolatmenetemben nem kizárólagosan a madárperspektíva volt fontos – az optikai nézőpont, melyből a jelen háború mind ökológiai, mind civilizációs katasztrófájának tényleges mértéke feltárul –, hanem az is, ahogy ezek a képek szervesülnek a vadászat folyamatában és szenvtelen tekintetként olvashatóvá teszik a modern harctér működését és ökoszisztémáját. Más harctéri felvételektől való különbségükben ugyancsak az tűnt fontosnak, ahogy elemelkednek a vérontás erőteljesen haptikus-testi-affektív terétől és tapasztalatától, és a pusztítás, mint mentálisan irányított tevékenység felé terelik a nézőt. A harctér áttekinthetőségét hangsúlyozó, vizuálisan letisztult drónfelvétel egyfelől azt a hatást kelti a nézőben, hogy irányítása alatt tartja, uralja a harcteret, másfelől az ellenség soraiban okozott haditechnikai és emberi veszteségek dokumentálása arról is félreérthetetlen bizonyítékot kínál, hogy kinek az akarata érvényesül a háborúban. A hatékony erőforrás-gazdálkodás és a harci sikerek empirikus bizonyítása mindkét harcoló fél számára létkérdés. Ezek biztosítják az ukrán hadsereg számára a NATO precíziós fegyvereit, többek között a Javelin rakétákat és a HIMARS rendszereket, de nem kevésbé életfontosságúk az orosz hadvezetés számára a háború társadalmi támogatottságának a fenntartásában.

A szemünk előtt zajló háború egyszerre az erőforrások csatája és az erkölcsi támogatás elnyeréséért folytatott küzdelem. A háború e két dimenzióját kívántam megragadni a keselyűperspektíva 1.0 és

2.0 fogalmakkal, mely utóbbi alatt a felvételek disszeminációját és propagandacélú felhasználását értem a közösségi médiában és online oldalakon. A kannibalizáció, az újrahasznosítás és a drónfelvételek átcímkézése (forráshamisítás), mint népszerű dezinformációs gyakorlatok, a kép dokumentumjellegét egyszerre használják ki és nullázzák le: a valóság képét egy alternatív valóság építésére használják. Végső soron a dezinformációs narratívák abban a médiaökoszisztémában jutnak hatalomra, amely a képi dokumentum hitelességét kiüresíti, annak meggyőzőerejét és véleményalakító képességét viszont a maximumra pörgeti.

A fentebbiek tükrében biztosak lehettünk abban, hogy az orosz-ukrán háború filmes emlékezetében – legyen szó akár dokumentumfilmekről, akár játékfilmekről – a drónfelvételek komoly szerepet kapnak majd, sőt úgy gondolom, a témában születendő háborús filmek kicsit mások lesznek a korábbi katonai konfliktusokat feldolgozó alkotásoknál. A technicizált hadviselésben aktív szerepet játszó keselyűperspektíva integrálása a filmes háborúábrázolásba azt ígéri, hogy a nézők a zűrzavar és fejetlenség zsigeri tapasztalata mellett a 21. századi harci stratégiába és a strukturált rombolás valóságába is bepillantást nyerhetnek. Jelenleg Ukrajna területének jelentős része úgy néz ki, mint egy második világháborús film díszlete. A természeti környezetet ért károk felbecsülhetetlenek, az ökoszisztémák pusztulása folyamatos, esetenként visszafordíthatatlan. Az élővilág katasztrofális méreteket öltő pusztítása ellenére, hosszabb távon mégis a természet lehet az egyedüli győztese a háborúnak. A konfliktus okozta geopolitikai és világgazdasági szemléletváltás egyik folyománya a fosszilis üzemanyagok orosz importját leépítő szankciók, melyek – a dezinformációs narratívákat meghazudtolva – működnek. Európa ritka esélyt kapott a zöld energiára történő átállás felgyorsítására, a lakossági energiatudatosság javítására, a technológia-intenzív ipari termelés felfuttatására, és ekképp a klímakatasztrófa forgatókönyvének átírására.

Felhasznált irodalom

@oryxspioenkop on Twitter. Twitter. 2022. október 26.

Baudrillard, Jean (2005): War Porn. Ford. Ames Hodges. In *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays.* New York, Semiotext(e), 205-209.

Calcare Antonio et al. (2022): Why Drones Have Not Revolutionized War. The Enduring Hinder-Finder Competiotion in Air-Warfare. *International Security,* 46.4. (2022. tavasz): 130–171.

Collins, K. (2017): Calls of the wild? “Fake” sound effects and cinematic realism in BBC David Attenborough nature documentaries’. *The Soundtrack*, 10.1. (2017): 59–77.

Daifullah al-Garni, Ahmed (2022): Drones in the Ukrainian War: Will They Be an Effective Weapon in Future Wars? *Rasanah. International Institute for for Iranian Studies*, 2022.10.30. URL: www.Rasanah-iiis org

Hanley, Hans W. A., Deepak Kumar és Zakir Durumeric (2022): “A Special Operation”: A Quantitative Approach to Dissecting and Comparing Different Media Ecosystems’ Coverage of the Russo-Ukrainian War. *arXiv*, 2022.11.02. doi: 10.48550/ARXIV.2210.03016

Heidi Mikkola (2019): In the wings of the dove: bird’s-eye view and more-than human gaze in the wildlife documentary series *Earthflight. Studies in Documentary Film* (2019). doi: 10.1080/17503280.2019.1651481

Lénárt András (2018): *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda és filmpolitika*. Szeged, JATE Press.

McKay, Calum J., Carolin Sommer-Trembo és Marcelo R. Sánchez-Villagra (2022): The portrayal of animal interactions in nature documentaries by David Attenborough and Bernhard Grzimek. *Evolution: Education and Outreach,* 15.15 (2022). doi: 10.1186/s12052-022-00171-5

McSorley, Kevin (2012): Helmetcams, militarized sensation and “Somatic War”.” *Journal of War & Culture Studies,* 5.1. (2012): 47–58. doi:10.1386/jwcs.5.1.47_1

Musolff, Andreas (2015): Dehumanizing metaphors in UK immigrant debates in press and online

media. *Journal of Language Aggression and Conflict,* 3.1. (2015): 41–56. doi: 10.1075/jlac.3.1.02mus
Nazaruk, Taras (2022): Subscribe and Follow. Telegram and Responsive Archiving the War in Ukraine. *Sociologica* 16.2. (2022): 217-226. doi: 10.6092/issn.1971-8853/15339
Owens, William A. with Edward Offley (2000): *Lifting the fog of war*. New York, Johns Hopkins UP.
Őze, Zoltán (2020): Special Features of the Russian–Ukrainian Armed Conflict. *Hadmérnök,* 15.1. (2020): 207–220. doi: 10.32567/hm.2020.1.14
Pavlik, John V (2022): The Russian War in Ukraine and the Implications for the News Media. *Athens Journal of Mass Media and Communications,* doi: 10.30958/ajmmc.X-Y-Z
Pereira, Paulo, et.al. (2022): Russian-Ukrainian war impacts the total environment. *Science of The Total Environment,* 847, 1 (2022. szeptember). doi:10.1016/j.scitotenv.2022.155865
Rawtani, Deepak, et.al. (2022): Environmental damages due to war in Ukraine: A perspective. *Science of The Total Environment,* 850. December 1. 2022. doi.: 10.1016/j.scitotenv.2022.157932
Satam, Parth (2022): Oops! Indian Army Flaunts 'Chinese Cameras' To Spy On Chinese Military; You Can Buy It On Aliexpress For $80. *The EurAsian Times.* 2022.12.13. URL: https://eurasiantimes.com/indian-army-flaunts-chinese-cameras-to-spy-on-chinese/
Szilágyi Ákos (2011): *Túlirányított demokrácia*. Pozsony, Kalligram.
Virilio, Paul (1989): *War And Cinema. The Logistics of Perception.* Ford. Patrick Camiller. London – New York, Verso.
Wolfisz, Francine (2023): 'We are one family': Sir David Attenborough recalls Jewish refugee 'sisters'. *The Jewish News*, 2023.03.19. URL: https://www.jewishnews.co.uk/we-are-one-family-sir-david-attenborough-recalls-jewish-refugee-sisters/

KALMÁR GYÖRGY

A 21. századi pacifista háborús film

[SZERZŐ]

Kalmár György a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének habilitált docense. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a kortárs európai film és a gender studies. Több mint ötven tanulmány, szakcikk és öt könyv szerzője. Legutóbbi kötetei a Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Cinema (Palgrave-Macmillan, 2017), mely magyarul a Gondolat Kiadónál jelent meg (2018), és a Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes (Palgrave-Macmillan 2020), mely megjelenés előtt áll a Gondolat Kiadónál A krízis mozija: A 21. századi európai rendezői film címmel.

[absztrakt]

Az *1917* című brit film körüli kritikai viták során Steve Rose vetette fel egy új filmes alműfaj megjelenését, melyet ő pacifista háborús filmnek nevezett. Ez az új trend, melyet talán a *Ryan* közlegény megmentéséig érdemes visszavezetni, egy sor tekintetben változtat a háborús film bevett műfajrendjén, és elválaszthatatlan a kilencvenes években kanonizálódó új, áldozatközpontú történelemszemlélettől. Rose a közelmúltban készült filmek egész sorát említi, amelyek ebbe az új műfajba illeszkednek, köztük olyan nemzetközi sikereket, mint a *Dunkerque*, *A bombák földjén* vagy a *Fegyvertelen katona*. Ebben az új irányzatban a főszereplők ugyan gyakran hősies tetteket végrehajtó férfiak, hangsúlyos lehet a hazaszeretet is, lehetnek felemelő képek a nemzeti lobogóról, ahogy izgalmas harci jelenetek is, ugyanakkor a főszereplők célja életek megmentése, hősiességük legfőbb bizonyítéka pedig az, ha képesek hűek maradni értékeikhez és elveikhez, vagy egyszerűen csak képesek nehéz körülmények között is embernek maradni. Ebben a tanulmányban ezeknek a filmeknek a férfiasságkonstrukcióit igyekszem elemezni, különös tekintettel az őket befolyásoló megváltozott történelmi meta-elbeszélésekre, a 21. századra jellemző új értékrendre és az ilyen típusú filmek főszereplőinek a háborús filmek bevett férfitípusaihoz való viszonyára.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.7

[abstract]

During the critical controversy surrounding the British film *1917*, Steve Rose raised the idea of a new cinematic sub-genre, which he called the pacifist war film. This new trend, which can be traced back to *Saving Private Ryan*, changes the established genre patterns of the war film in a number of ways, and is inseparable from the new victim-centred view of history that became canonized in the 1990s. Rose cites a whole series of recent films that fit into this new genre, including international hits such as *Dunkirk*, *The Hurt Locker* and *Hacksaw Ridge*. In this new trend, while the protagonists are often men performing heroic deeds, patriotism may be emphasised, there may be uplifting images of the national flag, as well as exciting battle scenes, the main objective of the protagonists is to save lives, and the main proof of their heroism is their ability to remain true to their values and principles, or simply to remain human in difficult circumstances. In this paper, I explore the constructions of masculinity in these films, with particular reference to the changing historical meta-narratives that influence them, the new values of the 21st century and the relationship of the protagonists of these types of films to the established masculine types of war films.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.7

A „pacifista háborús film” fogalma 2020-ban, az *1917* című film (Sam Mendez, 2019) nemzetközi sikere kapcsán került be a filmes diskurzusba, elsősorban Steve Rose-nak a *The Guardian*ben közölt írásai kapcsán. Az *1917* számos meghatározó háborús filmhez hasonlóan egy kulcsfontosságú történelmi esemény (újra)feldolgozására vállalkozik, hozzáállása azonban számos újdonsággal szolgál, ami már a film történetében is megmutatkozik. Az *1917* főszereplőinek célja ugyanis nem életek kioltása, hanem életek megmentése: küldetésük az, hogy elvigyenek egy fontos hírt a fronton szolgáló bajtársaiknak az ellenség által nekik állított csapdáról, ezzel pedig megakadályozzanak egy olyan átfogó támadást, melynek során bajtársaik a biztos halálba rohannának. Rose szerint:

> A háborús filmeknek korábban alapvető jellemzője volt a katonai vezetők ünneplése (például George S. Scotté *A* tábornokban, Arábiai Lawrence-é az azonos című filmben), vagy a bátor hadiosztagok ünneplése (*A gátrombolók, A piszkos tizenkettő*), de a mai filmkészítőket már kevésbé hozza lázba a patriotizmus és az erőszak, ahogy a közönséget sem [...] Úgy tűnik, hogy a megoldás egy újfajta háborús történet, melynek középpontjában olyan katonák állnak, akik valójában nem akarnak megölni senkit. Nevezhetjük ezt „pacifista háborús filmnek. (Rose 2020: 1)

Rose a közelmúltban készült filmek egész sorát említi, amelyek ebbe az új műfajba illeszkednek, olyan nemzetközi sikereket, mint a *Dunkerque* (*Dunkirk*. Christopher Nolan, 2017), a *Ryan* közlegény megmentése (*Saving Private Ryan.* Steven Spielberg, 1998), *A bombák földjén* (*The Hurt Locker.* Kathryn Bigelow, 2008) vagy a *Fegyvertelen katona* (*Hacksaw Ridge*. Mel Gibson, 2016), de ehhez a listához nyugodtan hozzátehetjük az olyan azóta készült filmeket is, mint a *Minden idők legelképesztőbb sörfuvarja* (The Greatest Beer Run Ever. Peter Farrelly, 2022) vagy a *Nyugaton a helyzet változatlan* (Im Westen nichts Neues. Edward Berger, 2022). Ebben az új irányzatban a főszereplők ugyan gyakran fehér férfiak, hangsúlyos lehet a hazaszeretet is, lehetnek felemelő képek a nemzeti lobogóról, ahogy izgalmas harci jelenetek is, ugyanakkor megfigyelhető egy jelentős elmozdulás a hősies férfiasság mibenlétét illetően: a főszereplők célja ugyanis jellemzően nem az ellenség legyőzése, hanem valami emberi, humánus cél elérése, hősiességük legfőbb bizonyítéka pedig az, ha képesek hűek maradni értékeikhez és elveikhez, vagy egyszerűen csak képesek nehéz körülmények között is embernek maradni.

Az alábbiakban amellett fogok érvelni, hogy ezek a filmek a kilencvenes évek óta egy új filmtípust teremtettek, amely különbözik a korábbi idők pacifista szemléletű háborús filmjeitől. Ennek a megújulásnak két alapvető oka van. Egyrészt a kilencvenes évek óta ez a pacifista látásmód elengedhetetlen feltétele lett a háború elfogadható, vállalható, „politikailag korrekt” ábrázolásának, más szóval a pacifista háborús film lett *a* háborús film, legalábbis a nagy költségvetésű, minőségi játékfilmek regiszterében, így az alakváltozás mellett átvette a hagyományos háborús film számos funkcióját. Másrészt a kilencvenes években összeállt egy sor, a háborús film műfaját nagyban átformáló, jól meghatározható, korábban nem létező kulturális tényező, melyek egyszerűen nem voltak jelen korábban. Úgy vélem, hogy ennek a filmes trendnek a jelentőségét és filmes sajátosságait igazán csak ez utóbbi kultúrtörténeti és filmtörténeti kontextus reflektálásával érthetjük meg. A 21. századi pacifista háborús film ugyanis egyértelműen kapcsolatba hozható a kilencvenes évek emlékezetpolitikai fordulatával, az áldozatközpontú történelmi elbeszélések elterjedésével (Assman 2008), a posztnacionalista szemlélet megerősödésével (Nienass 2013), a posztheroikus filmes elbeszélések elterjedésével

(Elsaesser 2012), a „toxikus maszkulinitás” feminista kritikájával, illetve a hősiesség mibenlétének a fentiek következtében történő újragondolásával.

A kulturális kontextus

A fenti, összetett kultúrtörténeti kontextusból helyszűke folytán most csak a 21. századi pacifista háborús film szempontjából legfontosabb tényezőket emelném ki. Thomas Elsaesser, akit egész életművében foglalkoztattak a film, társadalom és kulturális identitás viszonyai, már az *Európai mozi és a poszthéroikus elbeszélés* című, 2012-es tanulmányában is felismerte ennek a filmes átalakulásnak a legfontosabb mozgatórugóit:

> Mit értek heroikus és poszthéroikus elbeszélések alatt? Mára már szinte közhelynek számít, hogy a kommunizmus bukása, Németország egyesülése és az EU 1990 utáni bővítése ahelyett, hogy megerősítette volna Európát a globális kontextusban, inkább felgyorsította a kontinens decentralizálódását, azaz központi szerepének elvesztését az Amerikához, Kínához és más ázsiai országokhoz való viszonyában. Az elöregedő népesség, a megfizethetetlen jóléti állam terhei, valamint a bevándorlók befogadásával és integrációjával szembeni vonakodás voltak elsősorban azok az okok, amelyek Európa önbizalmának és kezdeményezőkészségének elvesztéséhez vezettek, még mielőtt az adósságválság új feszültségeket teremtett volna a még mindig gazdag Észak és a küszködő Dél között. Ennek következtében Európának mára már nincs hősies identitás-elbeszélése. A francia és az amerikai forradalom, Rousseau és Hobbes demokráciához vezető társadalmi szerződése, a felvilágosodás kritikai hermeneutikája, amely megalapozta az empirikus tudást, az élet technológiai javulását és a korlátlan fejlődés kilátását: ezek mind a kollektív önteremtés és önmegvalósítás hősies elbeszélései voltak. Most, hogy rájöttünk, hogy ez a hősies narratíva milyen mértékben is alapult az imperializmuson, a rabszolgatartáson, a gyarmatosításon, a kizsákmányoláson és a kirekesztésen, az európaiak már korántsem olyan büszkék rá. Ugyanakkor Európa nem próbálkozott poszthéroikus elbeszélések létrehozásával sem – bármi is legyen ez –, hanem megszállottan a múlt, az emlékezés és a kollektív nosztalgia felé fordult. (Elsaesser 2012: 707-708.)

A hősies elbeszélések leáldozását tehát Elsaesser a második világháború utáni korszak decentralizáló tendenciáival hozza összefüggésbe, melyek „szisztematikusan kétségbe vonták Európa erkölcsi, ismeretelméleti és ontológiai alapjait” (Elsaesser 2012: 708). Bár itt Elsaesser az európai kontextusról beszél, mindezek a tendenciák kimutathatók a fejlett világ (vagy legújabb nevén a „Globális Észak”) legtöbb társadalmában, ahol a nemzeti és törzsi identitáskonstrukciók dekonstrukciójával együtt járt egy sor elbeszéléstípus és identitás-formáció válsága. Ebben az összefüggésrendszerben válhat fontossá Elsaesser szerint egyfajta poszthéroikus elbeszéléstípus, mely a fundamentalista vallási vagy törzsi elbeszélésekkel szemben úgy teremt közösséget, hogy „elismeri az ellentéteket, az összeegyeztethetetlen érdekeket és az egymással össze nem férő értékeket, ugyanakkor mégis ragaszkodik ahhoz, hogy vannak dolgok, amelyek az egyediségeket közösséggé szervezik” (Elsaesser 2012: 709). A poszthéroikus elbeszéléseket tehát Elsaesser igen hasonlóan határozza meg, mint Rose a pacifista háborús filmet, amennyiben bizonyos hagyományos elbeszéléstípusok válságára adott válaszként látja, olyanként, mely képes elkerülni mind a fundamentalista vallási vagy törzsi elbeszélések kirekesztő, agresszív, erőszakos és erőszakra buzdító attitűdjét, mind a bűnbánó emlékezés és áldozatközpontúság (véleménye szerint pozitív közösségteremtésre alkalmatlan) szélsőségeit.

Ezek közül a szélsőségek közül az első aligha szorul részletes magyarázatra, hiszen Európa második világháború utáni kulturális és politikai életének talán legfontosabb mozgatója a

történelem szörnyűségei fölötti elborzadás volt, illetve a kirekesztő jellegű, fundamentalista (vallási, törzsi vagy politikai) ideológiák elutasítása. Látni kell, hogy magának az Európai Uniónak a koncepciója is a történelmi atrocitások, például a Holokauszt emlékén és elítélésén, az „emlékezzünk, hogy soha ne felejtsünk" (Assmann 2010: 12) emlékezetpolitikáján alapul, méghozzá annak érdekében, hogy a történelem ne ismételhesse meg önmagát (Assmann 2016: 93). Amikor az EU alapszerződésének preambuluma a mai Európát „fájdalmas tapasztalatok után újraegyesültként" határozza meg, világos, hogy nagyon jól körülhatárolható történelmi események sorozata és azok kanonizált értelmezése miatt döntenek úgy a csatlakozó nemzetállamok, hogy „felülemelkednek ősi megosztottságaikon, és – egymással mind szorosabb egységre lépve – egy közös jövő megteremtésére törekednek" (*Szerződés* 2004). Más szóval, a mai Európa (és részben a fejlett világ egésze) saját történelme legsötétebb korszakainak az emlékezetére és elutasítására épül, így alapvető meghatározója a jellemzően hősies, hagyományos, törzsi logikát követő identitáskonstrukciók elutasítása és az ezeket létrehozó elbeszéléstípusok szisztematikus kerülése.

Érdemes tudatosítani ebben a kontextusban a mozi különleges kulturális jelentőségét, mely részben társadalmi-konstruktív funkciójából fakad. Ahogy egy bizonyos közösség elképzeli és értékeli a történelmi eseményeket, vagy ahogy a jelen identitása fényében alakítja a múltat, azt nagyban befolyásolják azok a filmek, amelyeket a közösség tagjai ezekről az eseményekről néztek. Más szóval, a filmek hatékonyan alakítják a jelen múltról alkotott képét és ahhoz fűződő viszonyát. Aktívan hozzájárulnak a történelem népszerű konstrukcióihoz, vagy ahhoz, ahogyan a múlt megjelenik a kulturális emlékezetben (Nieger et.al. 2011; Murai 2008; Nguyen 2016; Assmann 2016). A valóság és a konstruktív fikció közötti mediatizált átjárás jó példája az, ahogy a második világháborúban Pearl Harbor után Hollywoodot is azonnal mozgósították, és körülbelül hétezer hollywoodi filmes vonult be, hogy immár egyenruhában, parancsokat teljesítve dolgozzanak a háború mozgóképes reprezentációján. A hősies viselkedésükért kitüntetést szerző amerikai katonák pedig később gyakran hollywoodi háborús filmekben kaptak szerepet, ott vettek részt a háború domináns elbeszélésének és társadalmi üzeneteinek az utólagos kanonizációjában (Garofolo 2016: 42). Ennek a társadalmi-konstruktív funkciónak köszönhető, hogy Viet Thanh Nguyen a múlt filmes vizualizálását, narrativizálását és értelmezését a puha hatalom (soft power) egyik fontos formájának tekinti, amelyen keresztül az erős médiaiparral rendelkező országok hatékonyan formálhatják a történelmi események jelentését, illetve befolyásolhatják az aktuális nemzetközi ügyek lefolyását (Nguyen 2016: 4). Nem lebecsülendő tehát az emlékezetiparnak – amelynek a filmipar az egyik kulcsszereplője – a múlt értelmét formáló ereje. Nguyen lényegre törő megfogalmazásában: „minden háborút kétszer vívnak meg, először a csatatéren, másodszor pedig az emlékezetben" (Nguyen 2016: 4).

A történelem borzalmaival, illetve az ezeket okozó kulturális folyamatokkal való számvetés persze nem egyik pillanatról a másikra történt. Ahogy azt Aleida Assmann részletesen elemzi a *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című könyvében, ez generációról generációra, fokozatosan történt meg, míg eljutottunk a háború utáni sokk, amnézia és afázia állapotából az etikus emlékezés és áldozatközpontú történeti elbeszélések kilencvenes évekbeli kanonizációjáig. A 21. századi pacifista háborús film és a benne működő posztheroikus férfiasságkonstrukciók megértéséhez fontos különbséget tenni a múltbeli konfliktusok értékelésének és megjelenítésének legbefolyásosabb irányzatai, az úgynevezett heroizáló (hősi) és viktimizáló (áldozati) történeti

elbeszélések között (Assmann 2016: 192), amelyek a filmes történetmesélést és a populáris emlékezetkultúrát egyaránt befolyásolják. Az első, hagyományosabb megközelítés a nemzeti múltat dicsőítő, hősies elbeszéléseket alkot, és így elsősorban a hazaszeretet erősítésére és az idealizált hősökkel való azonosulásra támaszkodik, míg a második inkább az áldozatokkal való azonosulásra, az elvesztett csaták és viszontagságok felidézésére és a közös szenvedés elmesélésére (Assmann 2016: 192).

Az első, heroikus elbeszéléstípus – melyet hagyományos háborús filmek sokaságában ismerhetünk fel – a történelmet alapvetően problémamentesnek, felemelőnek, erkölcsi kétértelműségtől mentesnek és pozitív azonosulási szerepekkel telinek mutatja be. Alapja a mi és ők ellentéte, a világos és megoldható konfliktusok tételezése, a saját csoport erkölcsi fölénye, a tisztán tartott szerepek alkalmazása (egyértelmű, hogy valaki hős, gazember, áldozat vagy áruló). Ez a típus általában az etnikum és nemiség politikájában konzervatív mintákat követ, azaz általában a saját csoport férfijai a főhősök, akikre emlékezni és akiket követni kell. Az ilyen elbeszélésekben a hősök mindig cselekvőképesek (aktív ágenciával rendelkeznek), mindig tudják, hogy mit kell tenni (a kivételes individuum tudását és tisztánlátását nem homályosítják el a társadalmi vélekedések), az emberi halál pedig a hősies küzdelemből fakad, és gyakran ábrázolják a (szinte vallásos áhítattal kezelt) nemzet vagy Szent Ügy érdekében hozott nemes áldozatként (Ryan 2016: 29). Ezek a beszámolók hajlamosak a felelősség és a bűntudat külsővé tételére is, azaz a saját csoporttal konfliktusban lévő külső csoportokat hibáztatni minden rosszért, rombolásért és szenvedésért (Assmann 2016: 148), beleértve a saját csoport által elkövetett szörnyűségeket is. Ennek az irányzatnak a kulturális termékei esetében (a középkori krónikáktól a hollywoodi kasszasikereken át a mai jobboldali populista kormányok által támogatott történelmi filmek egész soráig) természetesen fennáll annak a veszélye, hogy a filmek a propagandához közelítenek, az ideológiai befolyásolás alig leplezett eszközévé válnak. Nyilvánvaló, hogy az ilyen hősies, idealizált elbeszéléseknek szemet kell hunyniuk az események és körülmények egy része fölött, ki kell takarniuk egyes részleteket, és egyszerűsíteni kell az összefüggéseken, hogy elérjék ideológiai céljaikat, és pszichológiailag megnyugtató, megerősítő, a jövőre nézve erőt adó víziókat alkossanak a dicső múltról. Elbeszéléstechnikai szempontjából az ilyen történetek általában világos szerkezetűek, klasszikus elbeszélő struktúrákba rendezettek, világos narratív lezárással és egyértelmű erkölcsi üzenettel rendelkeznek. Főszereplőiknek pedig általában minden nehéz körülmény ellenére sikerül hűnek maradni eszményeikhez és magasabb rendű erkölcsi alapelveikhez.

Fontos megjegyezni, hogy a történelmi konfliktusok ilyen jellegű, heroizáló elbeszéléseit és ezek férfialakjait a feminista gondolkodók rendre erős kritikával illették, és nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy ezek a kilencvenes évekre mind morálisan, mind ideológiailag vállalhatatlanná váltak az elitkultúrában (így például a szerzői filmben), majd fokozatosan a populáris kultúrában is. A feminista kritikusok rávilágítottak a hősies maszkulinitást idealizáló ábrázolások szerepére az erőszak társadalmi normalizálásában, ahogy bizonyos férfiasságkoncepciók és a társadalmi elnyomás közötti összefüggésekre is, az ezekért felelős, egyénileg és társadalmilag is kártékony férfiszerepeket pedig a toxikus maszkulinitás fogalmával bélyegezték meg. A patriarchális társadalmi berendezkedés ilyetén feminista kritikája a hetvenes évektől fogva fontos részévé vált a történelmi múlttal való számvetésnek, a békemozgalomnak és a történelem borzalmaiért felelős kulturális jelenségek elleni harcnak, így egyértelműen hatással volt a háború- és

erőszakreprezentációk alakulására is (Beynon 2002; Cohan és Hark 1993; De Dauw és Connell 2020).

Annak érdekében, hogy felvázolhassam a heroizáló paradigma lehetséges alternatíváit, hadd utaljak e ponton Werner Konitzer és Aleida Assmann történeti elbeszélés tipológiájára (Assmann 2016: 203), ők ugyanis felhívják a figyelmet a különböző típusú áldozatnarratívák két alapvető fajtájára. Mindkét típus az áldozatokkal való azonosulásra szólít fel, de az első, hagyományosabb típus a saját csoportot mutatja be olyan áldozatként, akivel szemben különféle külső csoportok atrocitásokat követtek el, míg a második típus az áldozatok egy külső, tőlünk különböző csoportját mutatja be, akikkel szemben mi, a saját csoport tagjai követtek el atrocitásokat. Az első, az áldozati szereppel azonosuló, „önviktimizáló" fajta meglehetősen közismert, hiszen elnyomott csoportok, kisebb nemzetek, gyarmatosítás alanyai vagy a történelmi konfliktusok vesztesei gyakran folyamodtak és folyamodnak ezekhez a narratív mintákhoz a történelemben betöltött szerepük ábrázolása érdekében. Például a volt keleti blokk apróbb országai hajlamosak a huszadik századi történelmüket ilyenfajta áldozatnarratívaként elképzelni, és a náci Németország vagy a kommunista Szovjetunió által megszállt és meghurcolt közösségekként mutatni be magukat (Balogh 2015). A nyugat-európai bevándorló közösségek diaszpórái vagy a harmadik világ volt gyarmati országaiban élők is gyakran folyamodnak ilyen önviktimizáló elbeszélésekhez, és a fehér embert (pontosabban egykori gyarmatosítóikat vagy az Egyesült Államokat) tenni meg minden jelenlegi bajuk forrásává. Bár ezek az áldozatnarratívák általában eltérnek a fent tárgyalt heroizálóktól a narratív minták és karaktertípusok tekintetében, sok közös jellemzőjük is van: például „külsővé teszik" a felelősséget és a bűntudatot (minden szörnyűségért a történelem nagy elnyomóit hibáztatják), ezért morálisan problémátlan, sok szempontból „kényelmes", felsőbbrendű szerepbe állítják a saját csoportot, ezzel pedig lehetővé teszik a történelmi vereségek elbeszélésében az erkölcsi győzelem hangsúlyozását és az ezzel járó ön-idealizálást. Az áldozatvállalás és áldozattá válás felemelő trópusai révén ezek a történeti beszámolók sikeresen mozgósíthatók a csoportidentitás, a társadalmi kohézió, a pozitív azonosulás és az erkölcsi felsőbbrendűség érzésének kialakítására, ami hatékonyan kompenzálhatja a veszteségek és a vereségek okozta fájdalmat és keserűséget. Másfelől azonban, ahogy a fentebb tárgyalt heroizáló elbeszélések, ez a történettípus is egy alapvetően bináris, leegyszerűsítő, fekete-fehér látásmódot követ, emiatt pedig éppúgy hajlamos a narratív erőszakra és a háború borzalmainak egy igencsak reduktív (passzív-agresszív) identitás-játszmában való felhasználására, így a 21. századi elfogadhatósága szintén megkérdőjelezhető.

A második típusú áldozatnarratíva, amelyet Konitzer áldozatközpontúnak nevez (Assmann 2016: 203), inkább a nyugat-európai történelmi elbeszélésekre jellemző az 1990-es évek óta, amikor is az etikus emlékezés kultúrája és a megbánás politikája az egyetlen morálisan vállalható történelemszemléletként kanonizálódott. Ezt a fajta narratívát az európai történelem sötét aspektusai fölött érzett (transzgenerációs, mediatizált, másodlagos) szégyenérzet, bűntudat és felelősségvállalás motiválja. Figyelmének fókuszában a dicsőség és siker mögött meghúzódó szörnyűségek állnak, vagyis azok a morálisan megkérdőjelezhető (vagy kifejezetten vállalhatatlan) tettek, amelyeket a heroizáló történelmi narratívák figyelmen kívül hagynak. Ezek a beszámolók általában az áldozatokra összpontosítanak, együttérzést fejeznek ki velük, elmondják el nem mondott történeteiket, és igyekeznek hangot adni a (győztesek által írt) történelem elhallgatott-elhallgattatott változatainak. A heroizáló típus idealizáló tendenciáival

szemben ezek az elbeszélések a „dicsőséges” történelem mögötti emberi szenvedésre és arra a megváltás nélküli veszteségre hívják fel a figyelmet, amelyet a passzív áldozatok szenvednek el, azokra a veszteségekre és szenvedésekre, amelyeket nem lehet a Szent Ügyért folytatott Szent Harc elbeszélése szerint idealizálni. Ebben az elbeszéléstípusban a történelemből hiányzik az igazságosság vagy az áldozathozatalt legitimáló Szent Cél, emiatt a történelmi elbeszélésnek és az emlékezésnek lesz az a felelőssége, hogy visszabillentse a világ morális egyensúlyát és helyreállítsa az igazságosság rendjét. Az emlékező elbeszélés emiatt tanúságtétellé, komor beszámolóvá válik, azokra az áldozatokra való tiszteletteljes emlékezéssé, akiket a hősies, dicsőítő narratívák általában kiretusálnak a történelemből. Mindezek fényében talán már érthető, hogy az ilyen jellegű történetekből miért hiányzik a narratív lezárás vagy miért gyenge az, és főszereplőik miért jellemzően passzív, nagyobb hatalmak által elnyomott emberek. Bár úgy tűnik, hogy ez az egyik legújabb irányzat a történelmi elbeszélésekben és a populáris emlékezetkultúrában, hiszen az 1990-es évek Nyugat-Európájában vált kiemelkedő formává, gyökerei valójában sokkal mélyebbre nyúlnak, mint azt gondolnánk, ahogy ezt Walter Benjaminnak a megváltás és igazságosság nélküli történelemről szóló elemzése is mutatja a német szomorújáték kontextusában (Benjamin 1980: 367).

Ez az utóbbi elbeszéléstípus, amely az áldozatokra és az elnyomottakra összpontosít, jellemzően kiváltságos társadalmi-kulturális kontextusban jön létre. Itt is megfigyelhető az értékek átadásán keresztüli közösségformálás igénye és az ideológiai befolyásolás, de általában kevésbé direkt módon, mint a többi típusnál. Az ilyen narratívák fő mozgatórugói az igazságérzet, a történelmi igazságszolgáltatás igénye, a kritikus önvizsgálat, az elnyomottak iránti empátia, esetleg a múlt kiváltságos csoportjai iránti ellenszenv vagy a hagyományos történelmi elbeszélésekből kimaradó etikai mozzanatok kiemelésének vágya. Ez az emlékező hozzáállás bizonyos értelemben az (úgynevezett) nyugati civilizáció globális sikerének az eredménye. Nyugat-Európában a kelet-európai kommunista rendszerek összeomlása után vált igazán meghatározóvá, akkoriban, amikor úgy tűnt, hogy a nyugati típusú liberális demokrácia legyőzte a háború, az elnyomás és a nyomor minden korábbi formáját, és eljuttatott bennünket a „történelem végéhez”. Korábban, a hidegháború idején (mint minden más nehéz vagy konfliktusokkal terhes történelmi helyzetben) szükség volt az erős társadalmi és ideológiai kohézió fenntartására. Ilyen kiélezett helyzetekben a többség szemében a másikkal együttérző diskurzusok a hazaárulás határát súrolják. Történelmi távlatokban gondolkodva azt látjuk, hogy a hagyományos közösségépítő narratívák kritikai önvizsgálattal való aláásása, a történelem veszteseire való odafigyelés, vagy a tényszerűség és az igazságosság szempontjainak szem előtt tartása az emlékezésben olyan luxuscikkek, amelyeket nagyon kevés kultúra engedett meg magának az idők során. Válságokkal sújtott korunkban ez az etikai szempontú megközelítés tehát egyre inkább a fejlett világ luxusának tűnik, amely csak olyan emberek számára elérhető, akik elég biztonságban érzik magukat ahhoz, hogy kritikus önvizsgálatba kezdjenek, vagy az etika és igazságosság felől közelítsék meg a történelmet. Ez megmagyarázhatja azt is, hogy ezek az áldozatközpontú narratívák miért kerültek válságba azonnal, amint kiderült, hogy a történelem korántsem ért véget. Az orosz-ukrán háború második évébe lépve nagyon úgy tűnik, hogy a háború és reprezentációja továbbra is kulcskérdés marad mind a tudományos kutatásban, mind a közgondolkodásban, az előttünk álló válságok pedig aligha lesznek kezelhetők erős társadalmi kohézió és az ezt megalapozó elbeszélések nélkül.

Rose és Elsaesser elemzéseit tovább gondolva tehát úgy vélem, hogy a pacifista háborús film és a benne működő poszthеroikus karaktertípusok tekinthetők a fenti dilemmák egyik megoldási kísérletének is, amely nemcsak az elitkultúrában vállalhatatlanná vált heroikus elbeszélések válságára ad választ, hanem a „megbánás politikája" (Assmann 2016: 93) által motivált, áldozatközpontú történelmi elbeszélések jelentette korlátok meghaladására is alkalmas lehet (ez utóbbiakhoz lásd Schlink 2010; Bruckner 2010).

A 21. századi pacifista háborús film alapvető jellemzői

De lássuk, hogy a bevezetésben említett filmek alapján miben is állnak a pacifista háborús film főbb jellegzetességei, illetve ezek mennyiben különülnek el a hagyományos háborús filmtől és annak heroizáló elbeszéléstípusától. Természetesen film*típusokról* van szó, amelyekkel kapcsolatban mindig találunk kivételeket, és felvethető az összes, a műfajokkal kapcsolatos (a műfajelméletben a végtelenségig vitatott) kritikai kérdés és ellenvetés. Nem állítom, hogy ez a típus vált a háborús film egyetlen és kizárólagos 21. századi verziójává, ahogy azt is nehéz megítélni, hogy ebben az átalakulásban milyen szerepet játszik a klasszikus háborús film műfajának belső (tehát nem társadalmi és kulturális hatások folytán bekövetkező) kifáradása. Ugyanakkor úgy vélem, hogy a két típus közti különbségek felvázolása és a fenti kulturális kontextus fényében való kritikai vizsgálata közelebb vezethet bennünket a kortárs filmes trendek megértéséhez.

Kezdjük talán a „hagyományos" háborús filmekből megőrzött, közös ismérvekkel. Ahogy azok, a 21. századi pacifista háborús filmek is jelentős történelmi eseményhez kapcsolódnak, és ezek keretébe illeszkedő fiktív történeteket mesélnek, jórészt kitalált szereplőkkel. Jellemzően mindkét fajta háborús narratíva katonaként szolgáló férfiakra fókuszál, sőt ezek értékrendjében is vannak átfedések, hiszen jellemzően mindkét történettípusban fontos erények a bátorság, a kitartás, a bajtársiasság vagy a tenni tudás (aktív ágencia). És végül mindkét típusban fontos a hősiesség valamilyen formája, bár ennek mibenlétében, mint már említettem, lényegi különbségek vannak. Az *1917* két főszereplője például igenis hősiesen vágja át magát a lövészárkok, aknamezők és romos városok rengetegén, dacolva a rájuk leselkedő halálos veszéllyel, de hősiességükből hiányzik az erőszakosság. Az erőszak filmes reprezentációja sosem tölti el a hatalom érzésével a nézőt, hanem mindig hangsúlyozza az emberölés piszkos, kétségbeesett, a harcban épp fölülkerekedőket is romboló, felőrlő mivoltát.

Ezek, a hősiesség mibenlétében megjelenő különbségek a kétfajta háborús filmtípus alapvető ideológiai meghatározottságából fakadnak. Míg a hagyományos háborús filmben – akárcsak a heroizáló történelmi elbeszélésekben – a háború, ha szörnyű is, de mégis egy nemes célért folytatott hősies küzdelem, amiben a cél szentesíti az erőszakos eszközöket, addig a pacifista háborús filmekben a háború szörnyű, embertelen dolog, melynek tapasztalata hamar aláássa a szereplők Szent Célt illető illúzióit. Ezekben a filmekben a történet célja jellemzően pozitív, de ez nem egyezik meg a háború egészének céljaival, és a főszereplők küldetésének nem lényegi eleme az ellenség megsemmisítése, hanem jellemzően inkább életek megmentése. A *Ryan* közlegény megmentése nem a náci Németország legyőzéséről szól, hanem Ryan hazahozataláról, ahogy az *1917* a csapdába csalt bajtársak életének megmentéséről, a *Dunkerque* a második világháború legnagyobb mentőakciójáról, a *Fegyvertelen katona* a sebesültek harctérről kimenekítéséről,

a *Minden idők legelképesztőbb sörfuvarja* pedig a Vietnamban harcoló barátok felé tett baráti gesztusról, hazai sörrel való megitatásukról. Ez az ideológiai áthelyeződés azonban nem merül ki az erőszak kritikájában és a küldetés céljának demilitarizálásában. A 21. század pacifista háborús filmjei szakítanak a hagyományos elbeszélésekre jellemző fekete-fehér morális kódolással is, aminek része volt az ellenség démonizálása és a saját hősök idealizálása. Ezek a filmek előszeretettel leplezik le a propagandisztikus, ideologikus, militáns trópusokat és elbeszéléseket, illetve mutatják meg a hősies szózatok álszent, hazug voltát és a mögöttük lévő kegyetlen valóságot. A cél itt már sohasem szentesíti automatikusan az eszközt, a filmeknek pedig jellemzően része a számvetés, a küldetés céljának összevetése a közben megjelenő „járulékos" veszteségekkel.

1917 (Sam Mendez, 2019)

A változás egyik kulcsmomentuma az idealizálás eltűnése. Kaja Silverman a *Male Subjectivity at the Margins* című, 1992-es könyvében még úgy vélhette, hogy a nagy, idealizáló, heroikus háborús elbeszélések aláásása a fősodorbeli filmben csak nagy történelmi krízisek közvetlen árnyékában történik meg, mint például az Életünk legszebb éveiben (The Best Years of Our Lives. William Wyler, 1946), ahol úgy szembesülünk a háborúból hazatért traumatizált, csonka veteránok látványával, ahogy az amerikai filmben szinte soha. Silverman szerint némi idő elteltével a traumatikus tapasztalatok illúzióromboló hatása meggyengül, és a filmek szépen visszatérnek a jól bevált idealizáló, heroizáló, szórakoztató és jövedelmező reprezentációs eljárásokhoz. A hat évvel Silverman könyve után, az évszázad végén a mozikba kerülő *Ryan* közlegény azonban megmutatta, hogy a fentebb tárgyalt késő huszadik századi kulturális hatások

az amerikai háborús filmet is megváltoztatták. A háború, erőszak és a katonák idealizálása, illetve a veszteség feloldása és megnemesítése a szent cél által az amerikai műfajfilmben is egyre inkább kikerültek a háborús filmek bevett eszköztárából.

Életünk legszebb évei (The Best Years of Our Lives. William Wyler, 1946)

Az idealizáló és heroizáló attitűd meggyengülése alapvetően alakítja át a katona testének filmes ábrázolását is. A klasszikus hősies férfiasság jellemzője a harci sérülések sztoikus elviselése, illetve a küldetést előrehajtó ideálok testet átlényegítő ereje. A test átlényegülése ebben a szekuláris kontextusban azt jelenti, hogy a hőst a küldetésbe vetett hite átsegíti minden nehézségen, így nincs az a testi fájdalom, sebesülés vagy megpróbáltatás, ami megállíthatná. A skót harcosok például a történelmet mítosszá emelő *Rettenthetetlen*ben (Braveheart. Mel Gibson, 1995) lenge öltözetben sem fáznak a skót felföldi esőben és szélben, a csatákban mindenféle vértezet nélkül szállnak szembe az angol páncélozott gyalogsággal és nehézlovassággal, és nincs az a durva sebesülés, ami meghátrálásra késztethetné őket a csatában. Amikor Wallace a Sterlingi csata után fellép egy kisebb dombtetőre, és a távolba tekintve mond beszédet, amit alsó kameraállásból látunk, akkor felemelkedése és a végtelenbe fúródó tekintete egyben a materiális emberi test idealizálását is jelöli, azt a fajta átnemesülést és felülemelkedést, ami a klasszikus hősiesség talán legalapvetőbb ismérve. Az ilyen hősök halálát épp ez az idealizáció nemesíti meg és teszi felemelő, fenséges élménnyé, hiszen a Nemes Célért életét adó hősnek csupán materiális teste pusztul el, neve, példája és az általa képviselt eszmények ugyanakkor

épp ezen önfeláldozás folytán válnak örökkévalóvá. Amikor Wallace a kínpadon – már összetört, megcsonkított, kibelezett testtel – még utolsó leheletével is azt kiáltja, hogy „szabadság”, akkor ezzel az ideák primátusát demonstrálja a test fölött, és egy olyan hősies individuum mítoszát affirmálja, aki képes kiemelkedni a történelem mindent elsodró folyamából, és irányt adni annak.

A rettenthetetlen (Braveheart. Mel Gibson, 1995)

A 21. századi pacifista háborús filmekben ritka az ilyen idealista-heroizáló momentum, a filmek fontos aspektusa a háború szörnyűségének és a testi-lelki szenvedés valóságának a bemutatása. A filmek főszereplői nem mitikus, emberfölötti lények, mint a kínvallatással sem megtörhető William Wallace vagy a halálos sebbel is csatába lovagló El Cid. Még ha cselekedeteik olykor hősiesek is, a filmek ezt a hősiességet valamilyen módon rendre ellenpontozzák. Az 1917 főszereplői egy pillanatra sem tekinthetnek úgy a végtelenbe, mint Wallace, amint egyik halálos veszélyből a másik felé botladoznak; *A Fegyvertelen katona* főszereplőjét pár évtizede még félkegyelműnek neveztük volna; a *Sörfuvar* Chickie-je pedig szintén egy jószándékú, de nem túl éles eszű fickó, aki úgy gondolja, hogy jó ötlet egy sporttáskányi sörrel kimenni a vietnami tűzvonalba. Amikor egy hajmeresztő incidens után némi kétségbeeséssel néz rá egyik cimborája, az idősebb katonatárs megnyugtatja: „Ne aggódj miatta. Időről időre találkozni fogsz olyanokkal, akik egyszerűen túl hülyék ahhoz, hogy megölessék magukat”.

Ez a fajta átalakulás nem csak a főszereplőket érinti, hiszen a filmekben az emberi kvalitások általában a szereplők viszonyaiban, a különböző karakterek közötti különbségekben mutatkoznak meg. Míg a hagyományos háborús filmekben a főszereplő férfias erényeit és hősiességét tipikusan néhány gyáva, gyenge, hitetlen, ügyetlen vagy nőies mellékszereplő emeli ki, addig a 21. századi pacifista háborús filmekben ezek a mellékszereplők gyakran a toxikus maszkulinitás mintapéldányai.

A hősiesség fennkölt mítoszait azonban nem csak a testi kitettség, a tudatlanság vagy épp az együgyűség karakterjegyei tompítják ezekben a filmekben, hanem szisztematikus képi-ikonográfiai módszerek is. A *Nyugaton a helyzet változatlan* 2022-es feldolgozása például a téli természet képeiből álló lassú, néma montázzsal indul: az első beállításon téli hegyeket látunk a hajnali szürkületben, a másodikon egy fenyőerdőt, a harmadikon egy róka családot a föld alatti üregükben, majd az utolsó képen alulról tekinthetünk fel a hatalmas fenyők közt a hajnali égre. A film ebbe a szélesebb, az emberközpontú képalkotástól szándékosan távolságot tartó perspektívába, a természetit és (az utolsó kép által) a transzcendenst is megidéző keretbe helyezi az emberi történetet. Amikor a következő beállításban a kamera a magasból, a hajnali ködön át közelít rá a harctérre, akkor a képet szemlélő és értelmező tekintetünk már az előző képek teremtette értelmezési horizontban helyezi el a látottakat, a képen feltűnő emberi testeket. A humanista, antropocentrikus perspektíva azonban itt sem válik magától értetődővé. A magasból közelítő kamera által nyújtott látvány nem feleltethető meg semmilyen (élő) szereplő perspektívájának, itt továbbra is hangsúlyosan a magasból tekintünk le az emberi világra. Ráadásul a harctér ezeken a nyitóképeken először egy gyönyörű, szürkés-kékes tónusú, lassú mozgásban lévő nonfiguratív festményként tárul a szemünk elé, melyről csak egy idő múlva tudjuk megállapítani, hogy valójában egy lövészárkok közötti, sáros, fagyos, emberi tetemekkel, elvesztett fegyverekkel és mindenféle törmelékkel tarkított területet látunk. A lassan közelítő kamera csak ez után, a föld fölött egy-két méterrel fordul a horizont felé, és kezd vízszintes mozgásba, lassú előremozgással mutatva be a havas harcteret a rajta össze-vissza fekvő halott katonákkal. Egyetlen elesett katonának sem látjuk az arcát, nem tudunk emberi szubjektivitást vagy történeteket kapcsolni hozzájuk. A testek minden méltóság nélküli pózokban fekszenek, gyakran arccal a föld felé, néha kifacsart pozíciókban, ahogy épp a halál érte őket, így nélkülözik a méltóságteli, hősies halál ábrázolásában megszokott testi pózokat, az ég (és magasabb rendű célok) felé fordított tekintetet vagy a felravatalozott test ikonográfiáját.

A képzőművészetben járatos nézőnek ismerős lehet ez a képi eljárás. A brit festő, Christopher Nevinson 1918-ban, még az első világháború idején, hivatalos háborús művészként festette meg *A dicsőség útjai* című, híres képet, melyen a fentiekhez nagyon hasonlóan, a nyugati fronton, a háborútól feldúlt halott táj részeként festette meg az arccal lefelé, a sárban fekvő brit katonákat (lásd kép). Az első világháborút (vagy a Nagy Háborút, ahogy a britek nevezték) a hadtörténet (és ábrázolástörténet) talán legfontosabb fordulópontjaként szokás értelmezni, hiszen a nagy távolságból nagy embertömegek elpusztítására képes modern fegyverek itt vetettek leglátványosabban véget a háborúról mint bátor férfiak dicsőséges, hősies küzdelméről alkotott korábbi elbeszélésnek. Amikor a somme-i csatában a hősies küzdelem mítosza szerint nevelt brit és francia katonák ezreit kaszálták le percek alatt a német géppuskák, akkor nem csak emberi életek vesztek oda (összesen körülbelül másfél millió ember a két oldalon), hanem a hősies hadviselés és hősies férfiasság idealizáló mítoszai is. A nyugati fronton dolgozó Nevinson,

amikor megpróbálta megmutatni a háború valódi borzalmait, átlépte a képi reprezentáció írott és íratlan szabályait: halott brit katonákat mutatott meg olyan módokon, ami lehetetlenné tette a korábbi, a hivatalos háborús propaganda által kötelezően előírt reprezentációs módokat. A kép kiállításának háború alatti betiltása jól mutatja ennek a fajta ábrázolási hagyománynak az ellenkulturális státuszát, amely szisztematikusan törekszik a mítosz mögötti materiális valóság, a pátosz mögötti nyomorúság és az idealizáló elbeszélések mögötti sérülékeny, szenvedő emberi test megmutatására.

Nyugaton a helyzet változatlan (Im Westen nichts Neues. Edward Berger, 2022)

Nyugaton a helyzet változatlan (Im Westen nichts Neues. Edward Berger, 2022)

A *Nyugaton a helyzet változatlan* elején feltűnő harctér egyértelműen ehhez a deidealizáló hagyományhoz csatlakozik, amiben az emberi testet nem nemesíti meg, nem emeli fel, nem teszi halhatatlanná vagy a fájdalommal szemben ellenállóvá semmilyen hősies narratíva. A 21. században – részben a Nevinsonhoz hasonló művészeknek köszönhetően – úgy tűnik, hogy morálisan vált megkérdőjelezhetővé a háborút a dicsőséges hősiesség mítoszai szerint ábrázoló

korábbi ábrázolásmód. Ezeken a filmeken a testi sérülések bemutatása gyakran naturalisztikus, a harctéren lévő katonák néha bevizelnek a félelemtől, a halál bemutatásából pedig hiányzik minden pátosz. A szenvedés és halál ábrázolásában megjelenik a történelmi trauma bemutatásának egyik legerőteljesebb trópusa, amit Walter Benjamin a német szomorújátékról szóló könyvében megváltás (vagy kegyelem) nélküli halálnak nevez (Benjamin 1980: 367), amit a 21. századi film kontextusában nevezhetünk értelmetlen halálnak, azaz a testen túlmutató (szimbolikus, ideális) jelentés nélküli halálnak is. Ez a szemlélet Benjamin szerint is (ahogy Kaja Silverman szerint is) „csak a világ hanyatlásának állomásain" válik jelentékennyé (Benjamin 1980: 367), a traumatikus tapasztalatok ideálokat összetörő hatására, akkor, amikor a történelem álszent elbeszélései mögött láthatóvá válik „mindaz, ami kezdettől fogva alkalmatlan, szenvedésteli, elhibázott a történelemben" (Benjamin 1980: 366).

Christopher Nevinson: *A dicsőség útjai* (1918)

Az ezt a szemléletet követő filmes ábrázolásban az egyéni cselekvés nem vagy csak korlátozott mértékben válik egy nagy, az egyénen túlmutató, Benjamin által a szimbolikus fogalmával leírt jelentés részévé. Az ezt a hozzáállást talán legradikálisabban alkalmazó *Nyugaton a helyzet*

változatlan például a fent említett harctéri képekkel kezdődő jelenetsorban a háború gépezetének mechanikus működésébe írja bele, annak rendeli alá az egyéni emberi életettörténetet. A hajnali harctér képei ugyanis egy német támadás bemutatásában folytatódnak, ahol a kamera által követett, Henrich nevű katona végül életét veszti. Halála után azonban nem gyászoló családot vagy patetikus beszédet hallunk, nem tekintünk fel a nemzeti lobogóra vagy az égre, Henrich halála nem nemesül meg semmilyen idealizáló vagy szimbolikus képi gesztus által. Épp ellenkezőleg: a film a háború materiális aspektusai szerint szerveződik, az élettelen testek és tárgyak mozgására fókuszál. Végignézzük, ahogy a halottakat nagy halmokba rakják, megszabadítják a még használható felszereléstől és ruhadaraboktól, ezeket újra nagy halmokba dobálják, a testeket névtelen fekete koporsókba teszik, majd elássák egy tömegsírba. Ha a film egy antropocentrikus, humanista látásmódot követne, vagy ha szimbolikus jelentések kifejezésére törekedne, akkor a montázs Henrich és társai földbe helyezésével (illetve a halált valami módon megnemesítő, szimbolikus gesztussal) valószínűleg véget is érne. Azonban nem így történik, a film egyfajta metonimikus vagy szinechdochikus logikát követve a háború materiális működésére fókuszál, a testeknek és tárgyaknak a háború gépezetében folytatott vándorlására, ahogy a sáros és véres uniformisokat elszállítják a frontról, majd kimossák és varrodában megjavítják, hogy aztán a film főszereplőjének, a szolgálatra önként jelentkező Paulnak a kezébe nyomják. Az egyenruhán azonban véletlenül rajta maradt Henrich neve, így Paul naivan azt hiszi, tévedésből valaki más egyenruháját kapta meg. A sorozótiszt persze nem oszlatja el az illúzióit: „Bizonyára kicsi volt az illetőre. Gyakran megtörténik" – mondja, majd egy mozdulattal letépi Henrich névszalagját, és a földre dobja, a többi utólag letépett szalag közé (lásd képek). Ez a Paul történetét elindító jelenetsor jól példázza azt, ahogy a *Nyugaton a helyzet változatlan* aláássa az antropocentrikus perspektíva kiemelt státuszát, és az emberi életet egy nagyobb – megváltás, kegyelem és heroizáló idealizmus nélküli – materiális folyamat részévé teszi.

Nyugaton a helyzet változatlan (Im Westen nichts Neues. Edward Berger, 2022)

A harci jelenetekben – mindezzel összhangban – a kamera gyakran mozog együtt a dezorientált, életveszélyben cselekvő szereplőkkel, így közvetlen közelről látjuk a borzalmakat, halljuk a pánikszerű légzésüket és kiáltásaikat, és hozzájuk hasonlóan mi sem látjuk a távolból az eseményeket, nem látjuk a nagyobb képet, így nézőként mi is kiszolgáltatottak leszünk. Ezek a filmes megoldások (melyeket a *Ryan* közlegény híres, normandiai partraszállást bemutató nyitó jelenetsoráig vezethetünk vissza) a politikai vezetők hangzatos beszédei felől, illetve a tábornokok terepasztala és stratégiai hadmozdulatokban való gondolkodása felől az egyszeri,

a harcba vetett, kiszolgáltatott gyalogos katona nagyon is testi harcélménye felé mozdítják el a filmes ábrázolás nézőpontját, a testközeli tapasztalatok bemutatásával pedig le is leplezik, hazugnak és álságosnak bélyegzik az előbbit.

Ez a perspektívaváltás a 21. századi háborús film egyik alapvető jellemzője. A háború valóságát megtapasztaló katonák ezekben a filmekben fokozatosan elveszítik a háborús propaganda által beléjük ültetett kezdeti, naiv, idealisztikus és heroikus elképzeléseket. Ez a belső eszmélési folyamat és a következtében megtörténő belső perspektívaváltás legalább olyan fontos eleme a filmek által elbeszélt történeteknek, mint a harci események. Ez világosan látszik a *Nyugaton a helyzet változatlan*-ban éppúgy, mint a *Minden idők legelképesztőbb sörfuvarjá*ban, a *Bombák földjén*-ben, vagy a ZDF *Anyáink, Apáink* (Ünsere *Mütter, Unsere Väter,* 2013) című, Aleida Assmann által részletesen elemzett minisorozatában is.

Ebben az eszmélési folyamatban válik igazán jelentőségtejessé a főszereplőik döntése, hogy a mindent elborító értelmetlen és idealizálhatatlan pusztítás közepette egy jól meghatározható, limitált területen mégiscsak megkísérlik helyreállítani az emberségesség morális rendjét, azaz egy apró gesztussal vagy küldetéssel (például egyetlen hétköznapi katona, Ryan közlegény megmentésével) affirmálni azokat az értékeket, melyeket a háború elpusztítani látszik. „Nem hiszem, hogy ezúttal a világ megmentése lenne a tét" – ahogy az egyik Vietnamban harcoló barátja mondja kijózanítóan a naiv Chickie-nek *A világ legelképesztőbb sörfuvarjá*ban, ugyanakkor a hazai sör (és jókívánságok) átadásával Chickie mégis kétségtelenül az emberség, barátság és szolidaritás apró, törékeny, de emlékezetes példájává válik. Ezekkel a makacs, a környezetük által gyakran értetlenséggel szemlélt gesztusokkal a filmek és posztheroikus hőseik egyszerre hajtják végre a nagy, idealizáló, heroizáló, militáns történelmi elbeszélések kritikáját, és hoznak létre egy korlátozottabb, a háború nagy elbeszélésétől függetlenített, de a hagyományos humanista értékrendet megújítva affirmáló háborús filmes narratívát.

Konklúzió

Összefoglalásként megállapítható, hogy a 21. századi pacifista háborús film a hagyományos háborús film egyes (nem diszkreditálódott) aspektusait igyekszik kombinálni egy sor, a kilencvenes évek óta megjelent és kanonizálódó kulturális hatással, mint például a saját közösség által elkövetett atrocitások elítélésével, az áldozatközpontú történelemszemlélet egyes elemeivel vagy a militáns kultúrák és toxikus férfiasság kritikájával. Bár a filmek a korábbi pacifista szemléletű háborús filmek számos aspektusát megőrzik, mégis elkülöníti őket ennek a 90-es évek után megszilárdult kulturális paradigmának a következetes használata.

Több szempontból is szélsőségek közti egyensúlyozó mutatványra vállalkoznak ezek a filmek. Egyszerre próbálnak izgalmas, akciódús, vizuálisan lebilincselő történeteket elmondani, és hűek maradni a fent említett kulturális paradigma szigorú normáihoz. Egyszerre próbálnak odafigyelni a történelem áldozataira, felhívni a figyelmet a háborúval együtt járó értelmetlen pusztításra, ugyanakkor elkerülni az önostorozás mazochista pozícióját is. Megpróbálnak olyan „posztheroikus" hősöket mutatni, akik egy jól körülhatárolt, korlátozott területen valamennyi ágenciával mégis bírnak, így történetük alkalmas lehet pozitív értékek felmutatására és egyfajta közösségformáló, kohézióteremtő, Elsaesser által kulturális ragasztónak nevezett funkció betöltésére (Elsaesser 2005: 286).

Az *1917* esetében például elmondható, hogy főszereplői egyértelműen bátor és nagyszerű tettet hajtanak végre egy háborús helyzetben, a film ugyanakkor mégsem tér vissza a hagyományos, naiv hősiességfelfogáshoz, két főszereplő katonája pedig távol áll mind a kortárs hollywoodi akció- vagy fantasy-filmek hőstípusaitól, mind azoktól a kortárs kelet-európai, államilag finanszírozott filmek főszereplőitől, ahol a történelem hősies megidézése (vagy újrakonstruálása) a nemzeti büszkeség fokozását célzó kultúrpolitika (többé-kevésbé leplezetlen) része. A film mind az elbeszélt történet tekintetében, mind az operatőri munkában és a karakterépítésében tartózkodik a heroikus idealizálás megszokott formuláitól. A filmvásznon megjelenő emberek hétköznapiak és esendőek, a háború nem dicsőséges, az erkölcsi kérdések soha nem fekete-fehérek, az erőszak soha nem ünnepelni való, a két főszereplő küldetésének célja pedig a további vérontások elkerülése. Ugyanakkor a film nem áldozatokat mutat be: a két főszereplő, akik átküzdik magukat a háború poklán, sőt egyikük oda is vész a küldetésben, aktívak, felmérik a küldetés fontosságát és hajlandóak akár életük kockáztatása árán is teljesíteni azt. Azaz az *1917* nem felszámolja, hanem inkább átírja a hősiesség fogalmát.

A 21. századi pacifista háborús film „poszthеroikus" elbeszélései következetesen távol tartják magukat az erőszak és az erőszakos férfi idealizálásától, ahogy a háború Szent Célként való ábrázolásától is, ugyanakkor a filmes elbeszélés lezárásában gyakran találunk olyan momentumokat, melyek értelmet adnak az egyéni szenvedésnek és halálnak. A „világ hanyatlásának" (Benjamin 1980: 367), a „történelem elhibázottságának" (Benjamin 1980: 366), azaz a halál és áldozathozatal hiábavalóságának a lehetősége végig ott kísért ezekben a filmekben, de bizonyos elbeszélésbeli és képi megoldásokkal mégis gyakran megvalósul egy újfajta poszthеroikus értékrend affirmációja is. Amikor az *1917* végén a kamera az eseményeket túlélő főszereplővel együtt végigtekint a bajtársakon, elidőzve az egyszerű katonák arcán, akkor a néző is némi megrendüléssel nyugtázza, hogy a film során látott rengeteg szenvedés és halál nem volt teljesen hiábavaló, hiszen ezek a társak most főszereplőink áldozathozatala miatt élnek és élhetnek. Hasonlóan vegyes, de a katarzist és az emelkedettséget sem nélkülöző zárlattal találkozunk a *Dunkirque*, a *Ryan* közlegény vagy a *Fegyvertelen katona* zárlatában is. A szörnyű háború nagy elbeszélésétől függetlenített pacifista cél narratív megoldásával tehát ezek a filmek lehetővé teszik olyan háborúellenes háborús történetek elbeszélését, amelyekben láthatóvá válnak egyes pozitív, ma is vállalható célok, és felmutathatóak lesznek egyes nem erőszakos, nem toxikus, mégis hősies erények. Ezek a poszthеroikus hősök már nem a világot próbálják megmenteni, nem a háborút próbálják megnyerni, hanem egy szörnyű, értelmetlen pusztításban tobzódó, hanyatló világban próbálnak valami előremutatót és erényeset tenni, a világot elborító értelmetlen erőszak közepette a maguk korlátozott missziójában igyekeznek valamilyen értéket felmutatni. Ilyen értelemben a 21. századi pacifista háborús filmek kísérletet tesznek egy újfajta hősi ideál megteremtésére és egy újfajta, közösségformáló erővel bíró, társadalmi és kulturális kohéziós erőként is működő (poszt)heroikus narratíva létrehozására. Ezek a háborús filmek tehát, Szküllа és Kharübdisz között navigálva, talán képesek lehetnek visszaadni a minőségi filmnek azt a fajta kulturális funkciót, amit Elsaesser oly fontosnak tartott az európai szerzői film esetében. A 21. századi háborús film – akárcsak a rendezői film a maga fénykorában Európában vagy épp a szappanoperák a latin-amerikai kontextusban – „képes lehet arra, hogy megadja a nézőnek az egység, valahová tartozás, kohézió és a társadalmi szerepvállalás" érzését (Elsaesser 2005: 469), mely még ha illuzórikusnak tűnik is, a film performatív kulturális ereje által talán

közösségformáló erővé válhat akár „egyébiránt teljesen diszfunkcionális, antagonisztikusan megosztott és szegregált” (Elsaesser 2005: 469) társadalmakban is.

Irodalomjegyzék:

Assmann, Aleida (2010): From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In Silva et.al. (szerk.): *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Cambridge Scholars. 2010. 8-23.
Assmann, Aleida (2016): *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában.* Ford. Huszár Ágnes. Budapest, Múlt és Jövő.
Balogh László Levente (2015): A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai. *Korall,* Áldozatnarratívák tematikus szám. 2015 (59). 36-53.
Benjamin, Walter (1980): *Angelus novus:* Értekezések*, kísérletek, bírálatok.* Ford. Bence György, Pór Péter, Rajnai László, Tandori Dezső, Kőszeg Ferenc. Helikon.
Bruckner, Pascal (2010): *The Tyranny of Guilt: An Essay on Western Masochism.* Ford. Steven Rendall. Princeton - Oxford, Princeton UP.
Cohan, Steven és Ira Rae Hark (szerk.) (1993): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema.* London, Routledge.
De Dauw, Esther és Daniel J. Connell (szerk.) (2020): *Toxic Masculinity: Mapping the Monstrous in our Heroes.* UP of Mississippi.
Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood.* Amsterdam University Press.
Elsaesser, Thomas (2012): European Cinema and the Postheroic Narrative: Jean-Luc Nancy, Claire Denis, and *Beau Travail. New Literary History*, 2012, 43: 7
Garofolo, John (2016): War Films in an Age of War and Cinema. In Cunningham and Nelson (szerk.): *A Companion to the War Film.* Wiley-Blackwell. 36-55.
Murai András (2008): *Film és kollektív emlékezet: magyar múltfilmek a rendszerváltozás után.* Szombathely, Savaria UP.
Nguyen, Viet Thanh (2016): *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War.* Harvard UP.
Nieger, Motti et. al. (szerk.) (2011): *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age.* Palgrave Macmillan.
Rose, Steve (2020): Peace in our Time: Why ‘Pacifist War Movies’ such as *1917* are on the March. *The Guardian,* 2020. január 6. URL: https://www.theguardian.com/film/2020/jan/06/why-pacifist-war-movies-such-as-1917-are-on-the-march
Ryan, David (2016): Antilochus’s Burden: The Crisis–Catharsis Rhetoric of Bereavement Messages. In Cunningham and Nelson (szerk.): *A Companion to the War Film.* Wiley-Blackwell. 20-35.
Schlink, Bernhard (2009): *Guilt about the Past.* Toronto, Anansi Press.
Silverman, Kaja (1992): *Male Subjectivity at the Margins*. London, Routledge.
Szerződés európai alkotmány létrehozásáról. 2004. URL: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/?uri=CELEX:C2004/310/01.

Filmográfia

1917 (Sam Mendez, 2019)
A bombák földjén (The Hurt Locker*.* Kathryn Bigelow, 2008)
Anyáink, Apáink (Ünsere Mütter, Unsere Väter. Philipp Kadelbach, 2013)
A rettenthetetlen (Braveheart. Mel Gibson, 1995)
Dunkerque (Dunkirk. Christopher Nolan, 2017
Életünk legszebb évei (The Best Years of Our Lives. William Wyler, 1946)
Fegyvertelen katona (Hacksaw Ridge. Mel Gibson, 2016)
Minden idők legelképesztőbb sörfuvarja (The Greatest Beer Run Ever. Peter Farrelly, 2022)
Nyugaton a helyzet változatlan (Im Westen nichts Neues. Edward Berger, 2022)
Ryan közlegény megmentése*.* (Saving Private Ryan*.* Steven Spielberg, 1998)

GYŐRI ZSOLT

„Nem érti meg, de érzékel dolgokat”. Beszélgetés Nagy Dénessel a *Természetes fény*ről

SZERZŐ

Nagy Dénes filmrendező, forgatókönyvíró, vágó, számos nemzetközi filmfesztiválon vetített rövidfilm készítője. 2021-ben a *Természetes fény* című első nagyjátékfilmje elnyerte a Berlini Nemzetközi Filmfesztivál legjobb rendezőnek járó Ezüst Medve díját.

Győri Zsolt a Debreceni Egyetem Angol-Amerikai Intézetének adjunktusa, fontos kutatási területe a mozi társadalomképének politikája és poétikája, a történelem és az emlékezet filmes ábrázolása a brit és a magyar filmtörténet múltjában és jelenében.

DOI
https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.8

Győri Zsolt: A Természetes fény (Nagy Dénes, 2021) a Campfilm főleg dokumentumfilmekben érdekelt produkciós cégnél készült (*Visszatérés Epipóba* [Oláh Judit, 2020], A létezés eufóriája [Szabó Réka, 2019], *Csak családról ne* [Kis Anna, 2019]). A kevés játékfilm közül a tiéd a legsikeresebb. Hogyan alakult ki ez a kapcsolat?

Nagy Dénes: A stáb egy része együtt járt a Színház és Filmművészeti Főiskolára 2002 és 2007 között, amely egy nagyon kicsi, eredetileg tévérendező/operatőr osztálynak indult. Fehér György indította, ő felvételiztetett minket, ám még azon a nyáron meghalt, így Szász János vett át minket. A hét hallgatóból négyen operatőrnek készültünk, hárman rendezőnek. Az osztály tagjaival öt évet töltöttem el a főiskolán, ahol kialakult egy kölcsönös bizalom közöttünk, ami a filmes szakmában, különösen a producer-rendező viszonyban nagy előnynek számít, szinte nélkülözhetetlen. Évfolyamtársaim László Sára és Gerő Marcell voltak, a Campfilm alapítói és producerei, és számukra fontos volt kezdettől fogva, hogy a főiskolás osztályunk számára egyfajta közös műhelyt építsenek. Kisfilmekkel, rövid dokumentumfilmekkel kezdtünk, és tíz év kellett ahhoz, hogy játékfilmet is tudjunk készíteni.

A rendezők, akiket a főiskola révén megismertem jellemzően nagyon jól tudtak beszélni, domináns szereplői voltak a forgatásoknak, pontos instrukciókat adtak, akárcsak egy színházi rendező. Ez a szerep nekem mindig nehezen ment. A dokumentumfilm meghatározó része volt a főiskolai képzésünknek, és ez nagyon sokat segített nekem abban, hogy egy másfajta rendezői attitűdöt is megismerjek. Egy dokumentumfilm nem pszichologizálva közelíti meg a témát, hanem a megfigyelésről szól, ahol a rendező a háttérbe húzódva is megfigyelheti a valóságot. Számomra felszabadító volt, amikor hosszú idő után rájöttem, hogy ezt játékfilmen is lehet alkalmazni, és nem kell feltétlen megfeleljek annak a rendezői képnek, amelyet a magyar filmes hagyomány képvisel.

GYZS: Erős dokumentarista vonásai ellenére a *Természetes fény* játékfilm, ráadásul történelmi/háborús film, ami az egyik leginkább forrásigényes műfaj. Nem voltak kételyeitek, nem éreztétek a szokásosnál magasabb költségek vagy az amatőr szereplők miatt, hogy túl nagy terhet vettetek a hátatokra?

ND: Bennem ez a kérdés nem merült fel. Én egyfajta filmnek látom értelmét, annak, amiben valakik teljesen hisznek, és mindenüket belerakják. Ez nem könnyű, mert amikor az ember belevág egy filmbe, nem tudhatja, hogy az elkészülés öt-nyolc éve alatt végig megmarad-e az eredeti elszántság. Egy hosszú önismereti munka volt számomra, míg ráéreztem, mibe kell minden energiámat beletenni. Az esetemben ez a *Természetes fény* lett. Valószínűleg még ez sem lett volna elég, de szerencsére és számos elbizonytalanító tényező ellenére – amatőr szereplők, külföldi forgatási helyszínek – mások is maximálisan hittek a projektben. Nagy szerencse, hogy a producerek, László Sára és Gerő Marcell, az operatőr, Dobos Tamás, valamint a látványtervező Ágh Márton, végig kiálltak a film mellett.

GYZS: A legtöbben háborús filmnek nevezik a *Természetes fény*t, bár hiányzik belőle az akciójelenetek mentén épülő cselekmény, a hagyományos látványesztétika, a karakterek hősies viselkedését magyarázó pszichológiai realizmus és a kulturális nacionalizmus. Én leginkább posztheroikus történelmi filmnek nevezném, te milyen címké(ke)t használnál?

ND: Én alapvetően filmet akartam készíteni, és nem háborús filmet. Az igazat megvallva, szinte alig láttam eddigi életem során háborús filmeket. Az előkészítés során néhányat megnéztem, de nem igazán inspiráltak. Mivel ez nem egy fronton vagy a front közelében játszódó történet, ezért ilyen módon valóban nem is igazi háborús film.

Ami a háborús film kategóriájába tartozik, és amit jól ismerek, ráadásul hatással is volt rám, az az *Apokalipszis most* (Apocalypse Now. Francis Ford Coppola, 1979). Ennek a filmnek a főszereplője is az ismeretlenbe indul, egy olyan ismeretlenbe, ahol az ellenség alapvetően rejtve van. Ugyanakkor, ha direktebb inspirációt kellene mondanom, akkor Tarkovszkij *Sztalker*ét (Stalker. Andrej Tarkovszkij, 1979) említeném. Itt a főszereplő szintén egy teljesen kiszámíthatatlan és ismeretlen világba lép be, ahol folyamatosan láthatatlan veszélyek rejtőznek, és semmi sem az, mint aminek látszik. A főszereplőt alakító Kajdanovszkij hosszan mutatott arca sokszor megjelent előttem, amikor Semetkára gondoltam, ahogy a film elején a hajtányon ülve behatol a zónába.

GYZS: A filmed történetének alapjául szolgáló Závada-regény mellett milyen más hatásokat említenél?

ND: A *Természetes fény*t Závada Pál azonos című regénye mellett elsősorban magyar honvédek háborús naplói inspirálták. Ezek olyan egyszerű közlegények által írt naplók, amelyeket a Hadtörténeti Levéltárban őriznek, ott kikérheted és elolvashatod őket. Ezek a helyben, orosz vagy ukrán területen ceruzával, kis füzetekbe írt napi feljegyzések a háború mindennapjaiba, a mindennapok jelenébe vezetnek be. Hihetetlen olvasmányok, mert nincs bennük ítéletalkotás, hanem egyszerűen a napi események többnyire száraz rögzítése történik. Egy katona leírja, mondjuk, hogy hány tojást evett meg reggelire, aztán elsétált a városka főterére, ahol kivégeztek három partizánnőt, később írt egy képeslapot a családjának, majd éjszakai bevetésre indultak, és felgyújtottak két falut, ahol a partizánokat sejtették. A naplók tehát nemcsak hétköznapi dolgokat írnak le, és azért is döbbenetesek, mert az erőszakra mindig van egyszerű magyarázat. A partizánok iránti erős bosszúérzés indokolja a civilek elleni fellépést, és a filmben látható megoldás is elfogadott volt.

GYZS: A pajta filmbeli felgyújtása ösztönszerű bosszú vagy felsőbb parancs következménye? Az biztos, hogy nem Semetka döntése, egyáltalán fontos-e ki hozta meg a parancsot?

ND: Számomra nem volt fontos, hogy ez kiderüljön, mert ő sem tudja, a célom pedig az volt, hogy annyit tudhatunk, amit Semetka tud. Koleszár és a film végén megjelenő parancsnok valószínűleg tudja, sőt ő valószínűleg számos hasonló bevetésen lehet túl, de a néző szempontjából ez lényegtelen. A filmben látható pajtaégetés nem egyéni bíráskodás, hanem egy bevett módszer következménye.

GYZS: Imént a naplóbejegyzések kapcsán a banális és a drámai egyidejű jelenlétéről beszéltél. Ez fejezi ki leginkább a háborús tapasztalat disszonanciáját?

ND: Ez a tudomásul vétele annak, ami van, a valóság elfogadása. Engem nagyon érdekelt az a helyzet, amikor egy ember belekerül a háborúba, aminek a stratégiai, politikai vonzatait nem érti, a folyamatos veszélyt viszont érzi, és a megölt, sérült bajtársait is látja. Gondolkodása az új helyzethez idomul. Az is érdekelt, amikor megjelenik az önreflexió. Mivel Semetka nem közkatona, társainál nagyobb a felelőssége, ugyanakkor nem egy tanult ember. Az is érdekelt,

hogyan kezd el reflektálni arra, ami velük történik. Például, amikor fülön csípik a krumplitolvaj fiút, azt egyértelműen jogosnak értékelik. Semetkában mégis elkezd valami derengeni, amikor lefotózza a fiút. Mi sok mindent tudunk a háborúról, tudjuk kik voltak a rosszak és a jók, ám ő abban a pillanatban semmit nem tud, és mégis elkezd derengeni neki valami.

Egyidejűségről beszéltél a háborús tapasztalat kapcsán, ami egy ehhez hasonló, mellérendelő viszonyként válik átadhatóvá. A megfigyelő maga a főszereplő, mindent (a film bevezető képeit leszámítva) rajta keresztül látunk. Vele együtt mozgunk, vele együtt hatolunk be a „zónába". Nem tudunk se kevesebbet, se többet nála. A film esztétikáját is a főszereplő arca határozza meg, minden ehhez viszonyul.

A főszereplő arca mögött azonban egy olyan ember húzódik meg, aki nincs összhangban, nem azonos a cselekedeteivel, egyfajta disszonanciában él. Egy embert látunk, aki folyamatosan hezitál, bizonytalan, és ezáltal a fejébe látunk, a fejébe kerülünk, a gondolatait fürkésszük, de ez a tekintet valamilyen módon mindig titokzatos marad, nem válik feltárhatóvá, megfejthetővé. A film szándékom szerint szól egy személyiség kiismerhetetlenségéről és megfoghatatlanságáról, még önmaga számára is. Ez a fajta távolság, illetve kétely alapvetően kizárja a háborús filmekre jellemző heroikus világképet, amely jókra és gonoszokra osztja az embereket.

GYZS: Semetka bizonytalanságát, kiszolgáltatottságát jól érzékelteti, ahogy felettesei egyoldalúan letegezik. A csendőrpertu az írásos dokumentumok szerint is ennyire elterjedt volt?

ND: Erről nem olvastam, de nekem egy ilyen kép állt össze, ami persze lehet, hogy csak a magyar hadseregre jellemző mentalitás volt. Koleszár sem nemes, egyszerűen csak eltanulta ezt az arisztokratikus viselkedési formát. Az is célunk volt, hogy érzékeltessük a magasabb rangú tisztek fizikai távolságtartását. Talán az egyik Ungvári könyvben olvastam arról, hogy hány tábornok halt meg a magyar és hány a német hadseregben. Az arány szembetűnő: a német tisztek sokkal nagyobb számban estek el a magyarhoz képest, mert ők a harctéren voltak, míg a magyarok inkább a háttérből irányítottak. Volt egy állandó késedelem is a reakcióban emiatt, ami a németeknél nem volt jellemző, ahogy a fosztogatás sem.

GYZS: A posztheroikus megközelítésmód miatt is fontos kérdés, hogy milyen történettudományi forrásokat használtál a II. magyar hadsereggel történt események rekonstruálásakor?

ND: Ez a film nem a Don-kanyarba eljutott magyar hadtestekről, hanem a megszálló magyar hadtestekről szól. Ehhez Ungváry Krisztián két alapkönyvét használtam [*A magyar honvédség a második világháborúban* és a *Magyar megszálló csapatok a Szovjetunióban, 1941-1944 - Esemény - Elbeszélés - Utóélet*]. Legfontosabb forrásaim mégis a már említett eredeti naplók voltak, különösen a partizánvadász akciókról szóló bejegyzések. Ezek azért voltak hihetetlenül izgalmasak számomra, mert a legtöbb háborús visszaemlékezést írói képességekkel rendelkező vagy legalábbis intellektuális tevékenységet végző egyének készítették, ezeket viszont parasztemberek írták. Ezek nagy része csak a levéltárban lelhető fel.

GYZS: A történelmi és emlékezetpolitikai felelősség kérdését egyaránt felveti a filmed. Leegyszerűsítve, a kettő különbsége számomra abban rejlik, hogy, egyfelől nézzünk

szembe a múltunkkal, másfelől, nézzünk szembe azzal, mennyire elcseszetten nézünk szembe a múlttal. A külföldi közönségtalálkozókon felmerültek-e ilyen jellegű kérdések?

Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

ND: Azt hiszem mindkettő fontos, de az emlékezetpolitikai felelősség hozzám közelebb áll. Az emlékezetpolitika sokkal inkább rólunk, és rólam szól, míg a történelmi felelősség kérdésének a felvetése sokkal inkább másokra mutogat.

A külföldi vetítésekkor az volt a benyomásom, hogy akik ilyen jellegű kérdéseket vetettek fel, azok nem a filmre voltak igazán kíváncsiak. A nézők többsége szerencsére azt tartotta fontosnak, amiről a film szól, amiről az egyes nézőnek szólni tud. Az emlékezetpolitikát a film sok rétege közül egy területnek tartom, de a film egésze inkább azt kérdezi, hogy van-e ma közünk Semetka figurájához. Rendezőként fontosnak tartom, hogy olyan történeteket keressek, amihez közöm van, magyar emberekről, magyar történeteket meséljek. Ez az attitűd nagyon jellemző a kelet-európai filmre, de a francia, vagy skandináv mozi esetében már nem mindig igaz, az amerikai filmre pedig még kevésbé. Az ilyen nemzetileg beágyazott témákon keresztül olyan dolgokról is beszélni tudok, amit egyébként más témákról is gondolok, ami benne van a mában.

GYZS: Ha jól tudom a filmhez sok korabeli fényképet néztél meg.

ND: A Nemzeti Múzeumnak a Fényképgyűjteményében, illetve a Fortepánon is sok releváns fénykép található. Ugyanakkor nehéz volt valóban jó háborús tematikájú fényképeket találni. A legtöbb kép a köztes időt mutatja, ártatlan jeleneteket örökít meg: mókázó, jó kedélyű katonákat látunk helyi lakosokat átölelve vagy tankok és repülőgépek előtt díszelegve. Az embernek olyan érzése támad, mintha egy vidám osztálykirándulás képeit nézegetné.

Semetka kétszer fényképez, mindkétszer felszólításra, és mindkét jelenet látszólag ártatlan pillanatot rögzít. Ha csupán ennek a két fényképnek az alapján kellene az utókornak véleményt

formálnia, hogy mi történt Semetkáék egységével, teljesen téves következtetésekre jutnánk. Ugyanakkor nagyon fontos, hogy Semetka egy amatőr fotós. A kezében a kamerának semmilyen morális ítéletalkotó szerepe nincsen, mégis, rejtett módon talán hat rá, és ahogy a szeme elé veszi a fényképezőgépet, a világot egy picit más szűrőn keresztül kezdi nézni.

Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

GYZS: Ha jól emlékszem, Sára Sándor *Krónikája*nak (1982) visszatérő stratégiája, hogy a harci események felidézésekor egymást követik a beszélő fejek, vagyis egyik veterán elkezd valamiről mesélni, a másik, a harmadik folytatja, akár egy mondaton belül is. Létrejön egy megélt tapasztalaton nyugvó közös elbeszélés olyan emberek között, akik soha nem találkoztak, beszéltek egymással. A kollektív tapasztalat és trauma megélését hivatott ábrázolni a jelenet, amelyben Semetka alakulata visszatér a járőrözésből, és csak állnak a lángoló pajta előtt, a kamera pedig egymás után veszi az arcokat?

ND: Ez egy kulcsjelenet számomra, és igen, ez egyfajta kollektív tapasztalatnak a rögzítése. A nagyapám, aki falusi tanító volt, és akit én egy nagyon jó embernek ismertem meg, járt kinn az orosz fronton, és harcolt partizánok ellen. Nem valószínű, hogy ő részt vett a filmben megjelenő atrocitásokban, mégis eljátszottam a gondolattal, hogy ha részt kellett volna vennie ilyen eseményekben, akkor én hogyan képzelném el az ő arcát a lángoló pajta előtt. Ez a gondolat egy fontos képi referencia volt számomra, és ennek a jelenetnek a készítésekor is ez járt a fejemben. Ezek az arcok, akik nézik a lángoló pajtát, a mi nagyapáink, az általuk átélt borzalmak valamilyen módon a mi örökségünk is.

GYZS: A kollektív trauma képének tartom a kórházban imádkozó asszonyokat is. A főszereplő mindkét jelenetben ott van, de az első képmontázsban nem látjuk az arcát,

a másodikban is kívülálló. Mennyire fontos, hogy a karakter mintha képtelen lenne (láthatóan?) megélni érzelmeket?

Szerintem nem arról van szó, hogy képtelen megélni az érzelmeket, hanem, hogy képtelen felfogni, értelmezni, befogadni, hogy ez mit jelent számára, milyen hatással lesz az ő életére. Ő folyamatosan azt érzi, hogy ez nem az ő háborúja, ez nem az ő élete, az ő élete otthon van, és bízik benne, hogy csakhamar tényleg hazajut, és tudja folytatni az „igazi" életét. Egy folyamatos késés, és időbeli elcsúszás van benne az események és az értelmezésük között.

GYZS: Számomra a film egy 102 perces mozgóképként és több éves projektként egyaránt fontos. A film elkészültében, abban, ahogy nyolcvan évvel a javarészt vidéki parasztemberekből álló második magyar hadsereg frontszolgálata után falusi munkásembereket válogatsz amatőr színészeknek, majd belevetitek magatokat a kietlen lettországi vadonba két hónapra forgatni szerintem több van, mint történetmesélési vágy. Mi az, ami miatt megéri a mérhetetlen fizikai és lelki fáradsággal járó visszatérés és az újraélés?

ND: Bennem nem a történetmesélési vágy az első. Hanem valamit megfejteni abból a titokból, hogy kik vagyunk, miért vagyunk itt, és mi a teendőnk. Ki vagyok én? Mi közünk egymáshoz? Mi közünk a nagyszüleinkhez, az őseinkhez, a történetükhöz, az általuk átélt élményekhez, mi közünk van a saját történelmünkhöz?

A film által megmutathatok, megfigyelhetek egy embert térben és időben, a teljes valóságában, konkrétságában. A történetmesélés a filmnek egy fontos része, mert nélküle nem lenne film, de valójában csak egy szükséges velejárója. A legfontosabb része a filmnek számomra az időben és a térben való elmélyedés. A kép és a kép mögé látás. A pillanatba kerülés. Annak átélése, hogy egy adott pillanatban minden lehetséges.

A történetmesélésre fókuszáló filmek egy adott ember cselekvését, gondolkodását karakterfejlődésekben tervezik meg, azokat sokszor kizárólag ok-okozati összefüggésekre fejtik vissza, és ezeket a sokszor ellentétpárokban működő karakterjegyeket konkrét jelenetekben, konfliktusokban mutatják be. Például valaki jóképű, humoros, de ravasz és számító. Vagy valaki műveletlen, buta, de nagyszívű és önfeláldozó.

Engem ezek a megépített, megtervezett karakterek korlátoznak. Azt elfogadom, hogy egy embert a múltja, a kultúrája, a környezete erősen meghatároz, de emellett szeretném megmutatni, hogy egy adott pillanatban felsejlhet bennünk valami ennél tágabb dolognak az érzete. Valami megnyílhat előttünk, ami korábban el volt takarva, és ami adott esetben felkavaró erővel bír, megkérdőjelezve mindazt, amit eddig gondoltunk, tettünk. Kissé leegyszerűsítve azt mondanám, hogy engem a karakterek helyett az arcok érdekelnek jobban.

GYZS: Ezért ragaszkodtál ahhoz, hogy amatőr szereplők szerepeljenek a filmben?

ND: Az amatőr szereplők, akik rendszerint önmagukat alakítják, lehetőséget adnak számomra a zárt, eljátszott karakterektől való megszabadulásra. Olyan embereket keresek, akik nem önmagukat figyelik a szereplés során, akik képesek önmaguk lenni egy konkrét szituációban. Egyfajta reflektálatlanság érdekel, amiben a térben és időben egy ponton megjelenik a kétely, és

ez a kétely egyre jobban utat tör magának. Ezt a kételyt és hezitálást keresem a tekintetekben. Egy arcot akarok megmutatni, aki szembetalálja magát az ismeretlennel. Az arc volt a fő indok az amatőr szereplők választására. Arcokról szól a film, melyek mögött életek vannak, és ezek ott vannak valahol a képen is.

GYZS: Az arcok mögötti életekről beszélsz, aminek megmutatása nélkül ez nem az a film lenne, ami.

ND: Igen. Amatőr színészek nélkül nem tudtam volna elképzelni a filmet, a történet ugyanis eléggé banális. A banalitástól az amatőr szereplők mentik meg, az olyan szituációk, mint amikor valaki levest eszik egy sötét szobában, kenyeret szel, fölrak egy kapcát. Ezek nem szólnak másról csak a mozdulatokról, amit, ha színészekkel kellene megteremteni, akkor közel jutnánk a közhelyhez vagy banalitáshoz. Engem az érdekel, hogy egy ilyen kenyérvágás, leves evés, stb. közben mi az, amit nem látunk, ami ugyanakkor mégiscsak egy világot teremt. A láthatatlan dolog érdekel, amit valódi emberek, az ő életük kifejez. Ha ezt nekem kellene instrukciókat adva megvalósítanom, akkor sokkal kevesebb dologról szólna a film.

GYZS: Nem érezted, hogy a szereplőválogatás többéves folyamatának a rögzítése, az ennek során létrejövő találkozás a városi és vidéki világ között önálló dokumentumfilmként is érdekes lenne?

ND: Bizonyára érdekes lett volna, de érzésem szerint nem volt lehetséges. Egy ilyen szereplőkeresés során belekerülsz mások életébe, bizalmi viszonyba kerülsz teljesen ismeretlen emberekkel, megismered az életüket, a családjukat, a nehézségeiket. Ezekben a találkozásokban én is teljes énemmel kell hogy részt vegyek, a kölcsönös bizalmon van a hangsúly, és ebbe úgy éreztem nem fér bele, hogy közben erről a helyzetről egy másik filmet is forgassak.

GYZS: Megzavarta volna a személyes pillanatokat a kamera…

ND: Ezt gondolom. A két évig tartó szereplőkeresés során egyébként számtalan, az ország teljesen különböző részeiben élő vidéki magyar családot ismertem meg, és ez önmagában egy meghatározó és csodálatos élmény volt.

GYZS: Mi volt a legfontosabb az amatőr színekkel való munkában?

ND: Bizalmi kapcsolatba kellett kerülni az emberekkel, mert csak így jöttek el két hónapra egy idegen országba, és így tudták önmagukat adni. Ennek a bizalmi kapcsolatnak nem csak a rendezővel, hanem a producerrel, a rendezőasszisztenssel, az operatőrrel is létre kell jönnie.

A próbák minimálisak voltak a forgatás előtt, csak az ő otthonaikban forgattunk, mindenkivel külön-külön. Egymással nem lehetett volna összehozni őket Pesten a távolságok miatt. Én mentem hozzájuk Hajdúszoboszlóra, Kaposvárra, ki hol lakott, de csak minimálisan próbáltunk: a főszereplővel sem volt háromnál-négynél több ilyen alkalom, mivel többen az állattenyésztésben dolgoztak, ahol a hétvége sem szabad.

GYZS: Ezek szerint a forgatási helyszínen, Lettországban találkoztak és ismerték meg egymást a szereplők?

ND: Fontosnak tartottuk, hogy Lettországban legyen egy táborszerű együttléte a szereplőknek – két hét a főszereplőknek, egy hét a mellékszereplőknek –, amikor megismerhetik egymást, és ahol beszélgetünk a filmről. Mindenkinek volt saját egyenruhája, amire ő ügyelt, mindenki kapott hatástalanított, de egykoron működő, valódi fegyvert. Fontos volt, hogy a fegyvereket egész nap magukkal tarthassák, amit Magyarországon nem tudtunk volna megvalósítani - olyan szigorú fegyverviselési szabályok vannak. Lettországban reggel megkapták, és csak este kellett leadni.

A szereplőket beosztottuk egy egységbe, aminek fontos része volt, hogy egy valódi katonai kiképzésben is részesültek. Két orosz származású lett katona elég kemény kiképzést tartott számukra, megtanították őket formációban mozogni, parancsot követni. Minden nap komoly fizikai kiképzés volt, reggeltől estig, sárban és esőben. Megtanultak elfoglalni egy falut, vagy hogy hogyan kell egymást fedezni. Emberpróbáló volt, de egyúttal össze is rántotta a húsz embert, akik a filmben is egy szakaszt alkotnak. Az egység tagjainak beosztásai és rangjelzései megegyeztek a filmbeli szerepük rangjelzéseivel. Ennek érdekes hozadéka lett, hogy például a parancsnok egy kicsit a forgatások után is parancsnokként kezdett viselkedni az esti nagy közös vacsorák és közös éneklések során.

GYZS: Ez szinte úgy hangzik mint egy közösségi filmkészítési projekt…

ND: Ami ott kialakult kulcsa volt az egész filmnek. Már az is feszültséget okozott, amikor a magyar szereplőknek a lett falusiakkal kellett kapcsolatba kerülniük, akiknek a nyelvét nem beszélték. A magyar csapat tagjai a film egyes jeleneteiben a valódi orosz származású, lett parasztemberek közül castingolt szereplőkkel kerültek különböző helyzetekbe, amelyekben az egymással való kommunikáció egyáltalán nem volt egyszerű. Akárcsak anno a második világháborúban.

GYZS: Mennyire beszéltétek át a film történelmi hátterét a szereplőkkel?

ND: Egyáltalán nem beszéltük át. Ennek nem éreztem a szükségét, mert a történet szereplői sincsenek valójában tisztában a történelmi háttérrel, környezettel, amiben élnek. Ők parancsokat követnek, miközben éhesek, fáznak, kimerültek, és hazavágynak. Ezek határozzák meg a filmbeli viselkedésüket. Ami kevés instrukciót adtam a szereplőknek a forgatás során, azok nagyon tényszerűek voltak – jellemzése egy adott helyzetnek, ki hova álljon, mit csináljon –, de azt nem, hogy mit érezzen, hogy miről szól egy háború vagy maga a film.

GYZS: Említetted, hogy az ország különböző szegleteiben találtál rá a szereplőkre, ami a filmben megjelenő nyelvjárásbeli sokszínűségre is magyarázatot ad. Jól gondolom, hogy határon túli magyarokat is castingoltál? Mindez a történelmi hitelesség kérdését is érinti, lévén a II. magyar hadseregben szolgáló katonák javarészt magyarlakta, de a mai országhatárón túli régiókból lettek besorozva.

ND: A sereg egy jelentős része mai szemmel tényleg a határon túlról verbuválódott, ami azt is jelentette, hogy abban nem kizárólag magyarok, hanem kárpátaljai ruténok és erdélyi románok is szolgáltak. A fronthadseregben 30% alatt kellett tartani a nem magyar közkatonák arányát, de a megszálló hadtesteknél az 50%-ot is megengedték. Léteztek olyan csapatok, ahol a társaság fele nem beszélt magyarul. Sokáig gondolkoztam azon, hogy milyen fantasztikus lenne a nyelvi sokszínűséget még inkább érvényesíteni a filmben, de végül lemondtam róla, mert nagyon bonyolult lett volna megvalósítani. A vágyamból végül annyi maradt meg, hogy a

kárpátaljai casting során találtunk oroszul vagy ukránul beszélő kárpátaljai magyarokat. A második világháború során is ezekből az emberekből lettek az egységek tolmácsai, ezt szerencsére meg is tudta mutatni a film.

GYZS: Volt lehetőségetek közös vetítést szervezni a szereplőknek? Milyen visszajelzést kaptál tőlük a filmről?

ND: A film szereplőit a budapesti díszbemutatóra hívtuk el, családtagjaikkal együtt. Nagy élmény volt számukra, büszkék voltak magukra a vetítés után. Ugyanakkor hiányoltak sok kimaradt jelenetet, ami számukra fontos volt, de a filmben végül sajnos nem kapott helyet. Amúgy szinte mindenki úgy tekintett erre a filmre, hogy ez egy egyszeri és fontos élmény volt számukra, de nem szeretnének további filmekben szerepelni. A forgatás során mindenkinek erős honvágya volt, és nagyon örültek, amikor végre befejeződött, és hazautazhattak.

Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

GYZS: Térjünk kicsit vissza Semetka hezitáló figurájára, visszahúzódottságára, elveszettségre. Több jelenetben is azt érezzük, mintha ott is lenne, meg nem is. Az ukrán falu lakóinak arcában mintha otthonmaradt szerettei arcát, bajtársainak arcában a sajátját fürkészné. Nem hős, de nem is szolgalelkű. Így lehet túlélni a földi poklot? De mit is jelent az így?

ND: Egy embert látunk a film során, aki egy teljesen ismeretlen világban találja magát. Egy országban, ahol soha sem járt, ahol nem tájékozódik, nem ismeri a helyi nyelvet, nem érti, mi a dolga, nem érti a háborúnak a pontos célját, és ahol állandóan veszélynek van kitéve az élete, mégis nap mint nap helyt kell állnia, teljesítenie kell a parancsokat. Semetka egy dolgot tud: haza akar jutni, vissza a családjához, vissza a paraszti életmódjához, és mindent ott folytatni, ahol abbahagyta. Azt gondolja, hogy majd csak valahogy túl lesz ezen a nehéz időszakon. Nem szereti az erőszakot, sőt kerüli, ahol tudja. Érzékeli, hogy egyfajta sötétség veszi körül, és hogy

ez a sötétség egyre közelebb húzódik hozzá, de nem tudja, hogy ezzel a sötétséggel szemben neki az adott pillanatban mi a feladata. Nem tudja, nem veszi észre, mert túl akar élni, túl akar jutni a dolgokon. Egyszerre lát, de közben mégsem lát. Lát bizonyos dolgokat, és talán egyre többet, de folyamatosan késve fogja fel, késve érti meg, amit látott. Ez a tragédiája. Talán ez mindannyiunk tragédiája: mire megértjük, már késő.

Sokszor a világot úgy próbáljuk értelmezni, mint egy CV-t, ahol világos támpontok vannak, ahol az egyik pont a másik ponthoz vezet. Mintha egy hegycsúcsról néznénk szét, amit megmásztunk, és visszatekintve tisztán látjuk a dombokat és völgyeket, amelyeken az utunk vezetett. Ezzel szemben Semetka nem lát semmit. Ő a teljes ismeretlenben van. Ez a valóságérzékelés sokkal jobban hasonlít egy magát egy barlangban találó emberéhez, ahol állandó félhomály uralkodik, és ahol az ide-oda tapogatódzás nem segíti a tájékozódásunkat. Ebben a sötétségben minden lépésünk egy kiszámíthatatlan világba vezet. Ebben a világban az egyetlen közös bennünk az az elveszettségünk, a gyengeségünk.

Ebben a világban vannak ugyan hősies és vannak alávaló cselekedetek, de nem tudhatjuk, hogy mikor melyikben lesz részünk, és előfordulhat, hogy ugyanaz az ember, aki az egyik pillanatban még egy háborús hős, a következő pillanatban már háborús bűnös.

GYZS: Semetka nem leplezi le a mocsárban a fa gyökerei között rejtőző lányt. Az empátia pillanata ez, vagy egy furcsa pragmatizmusé, a megszállók és megszállottak között létrejövő íratlan szerződésé, mondván, ha neked sikerül túlélni ezt az egészet, akkor talán nekem is?

ND: Én ezt nem szeretném megfejteni. Számomra bizonyos szempontból az a gyönyörű ebben a pillanatban, hogy figyeljük Semetka arcát, akin látjuk, hogy gondolatokat pörget a fejében. Azt nem gondolnám, hogy ami benne születik, az egy racionális döntés. Ez egy ösztönös döntés, ami a pillanatban születik, ugyanakkor benne van az ő egész lénye és egész tragédiája is.

GYZS: Ez a jelenet a film cselekményvezetésének, szerkesztésmódjának az egyediségére is rámutat. A *Természetes fény*nek alapvonása, hogy, úgymond eldönthetetlen helyzetek elé állítja a nézőt, az értelmezőt.

ND: Kétségtelen, hogy hiányoznak belőle az egyértelmű és könnyű üzenetek, azok a fordulatok, amit egy szinopszistól elvárnak. Ezt különben megtapasztaltuk, amikor támogatásokra pályáztunk. Nagyjából a film közepén található a történet szempontjából fontos fordulópont, amikor az éjszakai lövöldözés után Semetka válik az egység parancsnokává. A szinopszisok iránt támasztott elvárások szerint a film első 45 percét egyszerűen lehetetlen volt összefoglalni. Így hát azt írtuk le, hogy milyen egy folyó, egy erdő, stb.

Visszautalva a beszélgetés egy korábbi pontjára, amikor a banalitásról volt szó, mi a banálist szerettük volna nem banálisan megmutatni, és ezt akár alkotói attitűdként is vállaljuk. Célunk volt a filmben a dolgok lebegtetése és a sarkos, egyértelmű ábrázolás elkerülése. Szerintem az életünk nagyrészt ilyen, az élet legbanálisabb történéseit, mondjuk egy buszon hallott beszélgetést is sokféleképpen tudunk értelmezni. Én az a fajta rendező vagyok, aki nem konkrét jelentéseseket hangsúlyoz. Persze arra vigyáztunk, hogy a többértelműség ne okozzon olyasfajta

kuszaságot, ami miatt a film elmegy mellettünk, mégis egyértelműség helyett a lazaság érdekelt, a képlékenység…

GYZS: …akár nevezhetjük ezt nyitottságnak is…

ND: A lényeg, hogy nem szerettük volna az egyes jelenetek pontosan meghatározható dramaturgiai szerepét túlhangsúlyozni, meg akartuk tartani többértelműségüket. Például arra a jelenetre gondolok, amikor az első éjszaka a falusiaknál vacsoráznak, és Semeta legénye megkérdezi, hogy kiküldje-e a családot, amire azt a választ kapja, hogy maradjanak. Ez humánus gesztusnak tűnik, pozitív fényt vet a főszereplőre, ugyanakkor mégis csak az orruk előtt eszi meg az ételüket.

GYZS: A nyitott fogalmazásmód másik példája lehetne az a jelenet, amelyben Semetka kiönti a helyiektől kapott, számukra komoly értékkel bíró erdei bogyókat…

ND: Többféle értelmezésre ad lehetőséget ez a jelenet, melyek közül kettőt említenék. Egyrészt Semetka azt érzi a falusiak részéről, hogy megpróbálják lekenyerezni, mert a kis erdei kunyhóban lakók valami illegális dolgot csinálnak, és a bogyókkal akarják hallgatásra bírni. Megbántottságból önti ki az ajándékot, így fejezve ki azt, hogy nem akar cinkosukká válni. Másfelől Semetka nem kizárólag a helyiek iránti bizalmatlanságból követi a lányt a kunyhóba, hanem mert tetszik neki, hónapok óta először érez vágyat a testi közelségre. Emiatt a vágy miatt követi, de mivel házas ember, és otthon várja a család, vonzalma miatt lelkiismeret-furdalása is van. A bogyók kiöntésével ettől a veszélyes gondolattól akar megszabadulni. A két értelmezésben az a közös, hogy Semetka szétszakadtság-tapasztalatára utal.

Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

GYZS: Koleszárnak van egy emlékezetes jelenete, amikor egy medvetámadás eseményeit meséli maga elé nézve, összetörten. Ebben a képsorban is megjelenik a többértelműség.

Lehet, hogy itt a színész saját történetet mesél, ezért képes ennyire intenzíven azonosulni vele?

ND: Ez pontosan így van, ez a történet az ő saját története, amit úgy éreztünk, hogy stimmelhet a film történetének a világában is. Fontos volt számomra, hogy itt valami olyat meséljen el, ami a sajátja, és amiben valami megrendítő dolgot élt át, de ami nem kapcsolódik a filmben zajló eseményekhez. A néző, de maga Semetka is azt érzi, hogy a földije elvesztette a kapcsolatát a valósággal, valahol máshol van, valami nagyon nem stimmel vele. Érzékeli társában a talajvesztettséget, távolságát az általa ismert valóságtól, de nem látja tisztán ennek okait. Nem érti meg, de érzékel dolgokat, és igazából engem mindvégig ez az állapot érdekel.

Koleszár bűnről való rövid eszmefuttatása ugyancsak egy zavaros gondolkodás lenyomata, ő ott rosszul idéz a Bibliából, ami részünkről tudatos gesztus volt, és amivel azt akartuk érzékeltetni, hogy ez a talajvesztett ember valamibe nagyon kapaszkodni akar, de nem tud.

GYZS: Koleszár alakja az, aki érzelmeket mutat, aki emberi melegségre, baráti ölelésre vágyik. De mintha pont emiatt a film elveszett emberként ábrázolná, olyanként, ahogy az imént jellemezted.

ND: Koleszár egyik kulcsmomentuma, hogy elküldi Semetkát a falu lakosságának a megölése előtt az erdő átfésülésére, hogy ne legyen jelen, mert valószínűleg sejti, hogy ezt a barátja nem viselné el. Valahogy megmenti a földijét attól, hogy ennek a szörnyűségnek a cselekvő részese legyen. Ő ellenben valószínűleg már több ilyen helyzetet levezényelt, ebben a folyamatban talajvesztetté, emberi ronccsá vált, és ezzel ő tisztában van.

GYZS: Néhány lírai képpel a film elemelkedik az alapvetően realista fogalmazásmódtól, gondolok itt az asztalon heverő térképet lassan átitató folyadékra, a vizes hordóban lebegő, majd lesüllyedő bögrére, vagy a partizánok rajtaütése után a földön fekvő Semetka szubjektívjére a csupasz fakoronáról. Miért voltak fontosak számodra ezek a képek?

ND: Ezek olyan pillanatok, amikor hirtelen kiszakadunk az időből, megáll az idő. A főszereplő számára ezekben az apró megfigyelésekben egy másik valóság tör be a dolgok megszokott rendjébe. Egy olyan valóság, ami átértelmezi a dolgokat. Mintha egy pillanatra külső szemlélőjévé válna a saját életének, mintha egy pillanatra egy tágabb összefüggésből tudná látni az eseményeket, amelyekből kiszakadni viszont nem tud.

GYZS: A *Természetes fény* visszatérő stilisztikai megoldásai a kis mélységélességű beállítások és az erdei félhomályban fényképezett nagytotálok. Számomra az első az arcból kivesző érzelmeket hangsúlyozza…

ND: A film alapvetően arcokból és tájakból, illetve ezek egymáshoz való viszonyából áll. Egy arc találkozik egy másik, ismeretlen arccal. Vagy egy arc találkozik az ismeretlen tájjal. Egy hosszan megfigyelt arc, ami egyszerre személyes, nagyon konkrét és egyedi, de amelyben egyúttal tükröződik az általánosan emberi is, és ezáltal személytelen, ami ez esetben inkább az ösztönös, a tudattalan, mindaz, ami közös bennünk.

GYZS: Mi a helyzet a természeti tájat keretező beállításoknak, melyeken az emberi alakok szinte elvesznek a vadonban?

ND: A táj nem az a fajta táj, ami magához öleli az embert. Ez a táj idegen, kiismerhetetlen és veszélyeket rejt. Közömbös számára a benne közlekedő ember. Ez a táj ott volt az ember előtt, és ott lesz az ember után is. Ebben a viszonyban benne van az az ellentmondás, hogy miközben hatással próbálunk lenni a környezetünkre, valójában ki is vagyunk szolgáltatva neki.

GYZS: Jól gondolom, hogy a külső felvételek természetes fényben forogtak, és hogy ez nem véletlen?

A filmet nagyrészt természetes fényben forgattuk, de a „természetes fény" mint cím jelentése számomra elsősorban a természetes fény ellentéte, a műfény jelentésével egybevetve nyeri el értelmét. Míg a műfény egy olyan fény, amit kontrollálunk, amiben úgy láttatjuk magunkat, ahogy mi szeretnénk, addig a természetes fény egy olyan fény, amelyben teljes egészében láthatóvá válunk, és amelyben nem tudunk hazudni önmagunkról.

GYZS: A paraszti kultúra külső jegyeinek (kicserzett bőr, barázdált arc), nyelvjárásoknak, beszédtempónak, az ösztönös viselkedésének (ahogy a szereplők cigarettáznak), szaktudásainak (a szarvas feldolgozása) megmutatása fontos a filmben. Ez a kultúra a mai világban izolált, lenézett, negatív sztereotípiákkal terhelt. Ezen sztereotípiák ellen is harcol a film?

ND: Fontos volt számomra, hogy a paraszti világ ne eljátszva legyen, hanem megjelenítve, olyan emberek által, akik a mai napig így élik a mindennapjaikat, fizikai munkát végeznek, szabad ég alatt, és akiknek a fáradtság ott van az arcukon és a testükön. Egy élet apró gesztusokból összeálló részletei érdekeltek, valaki hogyan vág le egy szelet kenyeret, hogyan mosakszik, eszik, gyújt rá, vagy éppen hogyan alszik. És hogy ezt úgy tegyék, ahogy mindig is teszik. Ezeknek a megmutatása sokkal többet elárul egy emberről, az ő világáról és világlátásáról, mintha ezeket dialógusban jeleznénk. Innentől kezdve nem kell elmondani, hogy ki honnan jött, mit csinált, mit élt át korábban. A jávorszarvast például egy olyan szereplő darabolja fel, aki egyébként is vadászik, és rendszeresen darabol fel szarvasokat az erdő közepén. Vagy például fontos volt, hogy azok a katonák, akik a filmben beszélnek valamit oroszul vagy ukránul, és adott helyzetben az egység tolmácsaiként is funkcionálnak, azok valóban törjék ezeket a nyelveket. Éppen ezért ezeket a szereplőket kárpátaljai falvakban találtuk meg, ahol a magyar lakosság nagy része a magyar nyelv mellett az ukrán és még a szovjet időkből eredendően az orosz nyelvet is beszéli. De ugyanígy fontos volt, hogy amíg a magyar szereplőket magyar parasztemberek közül választottuk ki, addig a film orosz szereplőit a kelet-lettországi orosz lakosság körében kerestük, azon a környéken, ahol a filmet leforgattuk. Egy teljesen más filmet látnánk, ha például az orosz lakosságot magyar szereplőkkel kellett volna eljátszatni.

A film készítése közben kulcs volt számomra, hogy a szereplők valóságába helyezkedjünk bele, velük együtt haladjunk, egy embert teljes egészében megismerjünk, lebontani őt az elemeire, az arcával, a testével, beszédmódjával és a gesztusaival együtt: levetkőzik, védtelenné válik a kamera előtt, de a kamera nem ítélkezik felette. Bizonyos szempontból az embernek a megismerése, a mindennapi rutin közbeni letapogatása teremti meg a szereplők emberségét ebben a kegyetlen valóságban. Ennek a gesztusrendszernek a textúrája, sűrűsége a fontos. A textúrának, az anyagszerűségnek szoros köze van a valóságunk érzékeléséhez, ahhoz, hogy

azt érezzük, hogy részei vagyunk, benne vagyunk, belőle jövünk. Érdekes, hogy *anyag* szó valószínűleg az *anya* szóból ered, csakúgy mint latinul a *materia* a *mater*ből.

GYZS: A kiszolgáltatottság meghatározó emberi állapotként jelenik meg a filmben. Vannak hasonlóságok Tarr Béla munkáival (a kietlen tájjal, kevés párbeszéddel, hosszú beállításokkal megragadott apátia, lassú tempó), de rosszul gondoljuk-e, hogy mégis más fénytörésben, kevésbé pesszimistán ábrázolod a kiszolgáltatottságot?

ND: Érzésem szerint a különbség Tarr Béla munkáival való látszólagos hasonlósággal szemben pont az imént említett földközelisége, nyersessége, anyagszerűsége a *Természetes fény* világának. Tarr Béla nagyszerű munkáinak a filmnyelve, és végső soron a magyar filmes hagyomány általánosan, egy sokkal stilizáltabb valósággal dolgozik, és ez a stilizáltság, elvontság teszi bizonyos szempontból távolivá, pesszimistábbá. A konkrétság mindig a jelenléttel párosul, és ezáltal önmagában reményteli.

GYZS: Egy másik stilisztikailag koherens filmes világ, ami eszünkbe juthat a *Saul fia* (Nemes-Jeles László, 2015), a vállfölötti beállítások, a kézikamera, de akár a fényképkészítés motívuma miatt is.

Míg a *Saul fiá*ban a fényképezés morális jelentőséggel bír, egy morális tett, hiszen bizonyítékként szolgál, addig a *Természetes fény*ben a fényképezésnek látszólag semmilyen morális tartalma nincsen. Más szempontból is különbséget érzek a két film között. Semetka hezitáló alak; ő és a tettei között nem harmónia, hanem távolság van. Ezzel szemben Saul tudatosan cselekszik, érzései összhangban vannak tetteivel.

Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)

GYZS: A *Természetes fény*nek sajnálatos aktualitást a szomszédunkban zajló orosz–ukrán konfliktus ad, melynek végtelen képfolyama nyilván teljesen más valóságreferenciával

beszél a háborúról, mint te. A hadszíntérről szinte élőben közvetített felvételeket nézve mégis gyakran érzem azt, hogy médialátványosságot nézek, a felvételek nem a valóságról szólnak, hanem inkább magáról a képről, azok manipulatív képességéről. A háború emberi valóságáról inkább a te filmed beszél.

ND: A *Természetes fény* az ismeretlen katonáról szól. Egy emberről, akit akaratán kívül besoroztak egy hadseregbe, és a háború közepén találja magát, lassan és rosszul tájékozódik, és nincs tisztában azzal, hogy a történelem rossz oldalán áll. Számomra ez a perspektíva hihetetlenül érdekes. Azt a pillanatot mutatni, amikor az ember még nem támaszkodhat a társadalom utólagos morális ítéletalkotására, azt a pillanatot mutatni, amikor egyedül van azzal, amit átél. És eközben szorosan figyeljük minden rezdülését, ahogy a történések hatása megjelenik az arcán. A film alapja az volt, hogy nem ítélkezünk a szereplők fölött, csak nézzük őket.

A moralizálás és ítélkezés helyett az önmagunkkal való szembenézést kínálja a film. Az ítélkezésmentesség ugyanakkor nem mindennek az elfogadását jelenti. Szerintem valami olyasmit jelent, hogy látni a másik embert, és embert, sorsot látni benne akkor is, amikor elfogadhatatlan dolgokat cselekszik. És ez a látásmód alapvetően nem a háborús helyzetekre vonatkozik, hanem általános emberi helyzetekre.

GYZS: Zárásként mondanál pár szót aktuális filmtervedről, a *Nyaralás*ról, ami a Berlinálén elnyerte a forgatókönyv-fejlesztési Baumi-díjat?

A *Nyaralás* egy mában játszódó film lesz, vidéki amatőr szereplőkkel. A történet egy tehenészetben dolgozó házaspárról szól, akik életükben először lépik át az országhatárt, hogy egy EU-s továbbképzésen vegyenek részt Franciaországban. A film a nyelveket nem beszélő szereplők egyhetes útjáról mesél, ahogy felfedezik a világot maguk körül. A *Természetes fény*hez képest ezt egy napfényes, világos és könnyedebb filmnek tervezzük, miközben vannak hasonlóságok is, mert végső soron ez is az ismeretlenről szól.

(Az interjú a Magyar Egyetemi Filmdíj programhoz kapcsolódva készült, melynek során a díjra jelölt filmek alkotóival a programban részvevő oktatók és hallgatók beszélgettek.)

apertúra

FILM-VIZUALITÁS-ELMÉLET

www.apertúra.hu

apertúra magazin
film-vizualitás-kritika

CC BY 4.0

Nemzeti Kulturális Alap

Szeged