

Török Ervin

Információ és dokumentumfilm az ukrajnai háború korában

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 vallomások 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.

Szerző

Török Ervin (1977) az SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék oktatója, az *Apertúra* folyóirat szerkesztője. 2014-ben jelent meg *A satíra 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.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.5>

Török Ervin

Információ és dokumentumfilm az ukrajnai háború korában

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 technológiáig, 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 kézenfekvők. 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 viszonytal (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 mutató 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 köztük.

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 emblemikus 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 „Kollektív singular” 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 ukrainai 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 hírreggátorok. 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 funkciónak* 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 vallomások, ami szorosan összefügg a hálózati megosztás gyakorlatával, mintegy magától értetődővé teszi, hogy a dokumentumfilm „jóanságához” 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 képkalkulációs 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]), 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 képviselője anakronisztikussá vált. A 90-es évek elején Almási Tamás még feszült dokumentumfilmet forgathatott az ózdi kohászati 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 ukrainai háborúról készült dokumentumfilmek nem feltétlenül kell hogy visszatérjenek egy olyan beszédmódhoz, amely a közönségét a történelem általános alanyaként szólítja meg. Sőt, mivel az ukrainai háborúról készült dokumentumfilmek döntő többsége nemzetközi publikumot szólít meg, alapvetően nem is tér vissza ahhoz, hanem éppenséggel a kisebbségi filmhez hasonlóan a valószínűtlenül egyszerűnek a fókuszba állítását preferálja.

Etikainak nevezem a kortárs dokumentumfilmnek azt a két aspektusát, hogy az egyéni (ön)érezékelés 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 ukrainai 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 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 emlékezetten végzett munkában érdekelt. Viszont egyrészt erős szövetséget kötött az oknyomozó újságírással, aminek az egyik meghatározó oka éppen a hagyományos oknyomozó újságírás gazdasági háttérének 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 dokumentumfilmekben 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 képviselőjében 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 dokumentumfilmekben 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 Csujá Imre *Kilenc hónap háborúja* (2019) (erről a dokumentumfilmről születtek izgalmas és mérvadó tanulmányok ^[4]).

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, forgalmazznak-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 BIDE (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 kölcsönözhetőek, 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 közrejátszik 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 BIDE-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 kötélekek* (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 „magánhadseregéről”, 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 Berlinálén debütáló, *Superpower* (2022) című dokumentumfilmje. Legvégül elemzem Szergej Loznyica Cannes-ban, 2022 májusában debütáló filmjét, *A pusztítás természetrajza* (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 ukrainai 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 ukrainai 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 tévé nézőket 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.



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

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 fókuszot 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 leghetlenebb 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 pillanatokot 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 józanabban, 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 szétszalazhatatlanul összefonódik.

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 kínálózó médiajelenlét-pillanatokot, 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.

Az Alexandra Jousset és Ksenia Bolchakova által rendezett *A Wagner-csoport: Putyin titkos hadserege* (2022) rendkívül sűrű és informatív dokumentumfilm, az oknyomozás példászerű megvalósulása. A film korábbi kutatásokat szemlél, 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 sérelmeznek, hogy fiúkat nem tekintik az orosz hadsereg tagjainak. Infografikákat közöl a Prigozsinek 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 megerőszkolták, 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 tisztja 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

beszívargását 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 félrecímkezhetőek, vagy manipulatív kontextusba helyezhetőek. 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 elérhetőek), 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 körülvétele és lerombolása a háború első napjaitól kezdve, a sokszázézes lakosság elképesztő szenvedése, az Azov-ezred elkeseredett ellenállása az azovsztali vasművek területén a háború emblematikus epizódjainak számíthatnak (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 BDF-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, dermedt 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)

Mindkét film civilek (elsősorban nők) visszaemlékezéseire épül, akikkel a dokumentumfilmek 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, veszítették 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 elbeszélte személyes történetek, helyzetek egyfajta kötőanyagként 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 naplókából 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 beszámoló 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 beszámoló, amelyek a színházban menedéket keresők tragédiáját, valamint a szülészeti 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 elbeszélte megrendítő történeteket, tényleg látványos, hogy mennyire magától értetődően simulnak bele az interjúk vallomások 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 történetszállra, 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 korábbi 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 újságíróval 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 légitámadások, 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. szólnak 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 azovszтали 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 ukrain 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 narratori 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 újr felismerés, 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 rímelnék 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 ellentette 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 beszélgetéstörödékek, kitalálhatók belőlük extrém élethelyzetek – anélkül, hogy a film ezeket exponálná. Ebből következően a film jobbra 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 történeteszerű 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 beszélgetéstörödékek vannak, amelyek mintegy véletlenszerűen hallatszanak be az inkább a környezetet rögzítő képbe. Néhány felvételen keresztneven szólítják a rendezőt, aki részt vesz az emberek átmeneti életében. Az egyik jelenetben az éjszakai tetőket és pislákoló fényeket veszi, amikor valaki a közelből halkán 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 szemétté válása, az emberi közösség szétfoslása (emlékezetes, ahogy monotonon seprik a templomudvart, az együttműködés praktikus formáiban alkalmazkodnak a helyzethez, miközben lassan eltűnedeznek). 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 kráterre alakult ház, nos, azok vannak; a háborúra mint olyanra viszont nem lehet rámutatni, legfeljebb ahhoz időlegesen alkalmazkodni. Ez a semmi, ami ebben a „természetfilmben” ott settenkedik, csak törésként jelentkezhethet, 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) Stóhr Lóránt a Jacques Rancière-től kölcsönzött „utóidő” fogalmát használja. Összefoglalása szerint

Rancière az utóidő fogalmát az általa sajátos módon definiált realizmussal társítja. A

realizmus szerinte a tiszta anyagi események megteremtése, vagyis a szituációk időben kibontakozó és időben megelendő 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 Stóhr 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 időkonceptiójához képest, az ezeknek a felvételeknek a töredékessége: egy lépcsőalj, egy udvarrészlet megfigyelése ugyanolyan fontos (vagy jelentéktelen), mint a közös főzése vagy egy félig elkapott beszélgetése. 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, kitarzott beállításával körüljárni próbál.

(A háború mint etikai viszony)

Andrej Losak filmje, a *Megszakadt kötelek* sajátos helyet foglal el az ukrain 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 miérték 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 némitották 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 változtatva 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, rálöttek 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 vesztik 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 oroszoknak vagy ukránoknak 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 döbbenetesen 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 énpeszichológiára 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 interszjektív 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

embereként 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 mindaddig 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 kitétek a valóságpróbának és axiómaszerűek; emiatt reménye, hogy anyját képes lesz rávezetni vélelmei tarthatatlanságára, vágyképek 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 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 kiadásban*, 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 megfélemezni a saját morális indítékokról és annak imaginárius vonatkozásaitól. Ez egy általános helyzet, és nem csak az ukrainai 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 természettörténetét* (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 ukrainai háborútól; a 2022 februárjában elkezdődött eskaláció ugyan váratlan aktualitást adott a filmnek, ahogy arra Loznyica is hivatkozik az interjúiban, de közvetlen kapcsolat nincs a film témája és az ukrainai háború között, így tárgyalása ebben a keretben indokolatlannak tűnhet. Közvetett nyilván annál több, különösen annak fényében, hogy az orosz fél a háború hivatalos céljaként Ukrajna „náciatlanítását” 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 egészes 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 fogalmazznak – 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 fasiszmus 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 történészekén 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 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* (À 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 ellenpontosznak komolyzenei előadások, rádióbeszéd. 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 pusztítás természetrajza (The Natural History of Destruction. Szergej Loznyica, 2022)

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

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 rezsimeit ütköztetné (a Heimat- és városfilmekről 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.

Loznycica filmjének különállóságát az a szinte avantgárd lendület biztosítja, ahogy eltéríti a kortárs képköltés 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]

Végigtekintve a szemlézett filmekben, 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 történetszalak. 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 ukrain háborúnak a médiafelületek által kiemelt vizuális sűrűsödési pontjaira. Viszont a szemlélés 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 természettörténete*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 legönfejtőbb 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 ukrain 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.

Jegyzetek

1. Vö. Simor Kamilla: A késő modern kori hadviselés dokumentumfilmes ábrázolásának lehetőségei és a videószférák használatának percepciók összefüggései. *Apertúra*, 2021. őszi. URL:
2. „Ironikus módon, noha a hollywoodi szakmabeliek számára a 35 mm-es kép maradt a vizuális minőség aranystandardja, a nézők túlnyomó többsége számára az észlelési norma a videografikus.” David Norman Rodowick: Fejezetek *A film virtuális életéből*. Ford. Török Ervin. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL:
3. E kérdés alapos kibontásához lásd Tarnay László: A háború ontológiája és filmi ábrázolása. (Lásd az *Apertúra* jelen számát.)
4. L. Simor Kamilla, A késő modern kori hadviselés, i. m.
5. Stóhr Lóránt: Idő lett. A Budapesti Iskola és az idő. *Apertúra*, 2013. tavasz. URL:

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. ”
7. „[...] lét és árulás, élet és kiszolgáltatás összetartozók. Ott, ahol az emberek megbíznak egymásban, csak ott lehetséges árulás. Csak az tud minket elérni (vagy mi őt), aki közel van.
8. L. Tarnay László: A háború ontológiája (i. h.)
9. Noha közvetlenül nem tartozik a tanulmány témájához, egy lábjegyzet erejéig érdemes megemlékezni arról is, hogy Loznicát, 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.
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 életéből*, 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 szülőtte 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 főtca*. Jelenkor, Budapest, 1999. 8-9.

Irodalomjegyzék

- Esterházy, Péter: *Javított kiadás*. Magvető, Budapest, 2002.
- Márton, László: *Árnyas főtca*. Jelenkor, Budapest, 1999.
- Rodowick, David Norman: Fejezetek *A film virtuális életéből*. 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 videósselfik használatának percepcióss összefüggései. *Apertúra*, 2021. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2021/osz/simor-a-keso-modern-kori-hadviseles-dokumentumfilmes-abrazolasanak-lehetosegei-es-a-videosselfik-hasznalatanak-percepcios-osszefuggesei/>
DOI: 10.31176/apertura.2021.17.1.6

- Stóhr 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. URL: <https://www.apertura.hu/2023/tel/tarnay-a-haboru-ontologiaja-es-filmi-abrazolasa/>

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* (À 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)

© Apertúra, 2023. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/tel/torok-informacio-es-dokumentumfilm-az-ukrajnai-haboru-koraban/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.5>

