



A DICSŐSÉG PÁRIÁI

FRANCIA INDOKÍNAI HÁBORÚ // ÁDÁM PÉTER

A FRANCIÁK INDOKÍNAI AKCIÓJA UGYANOLYAN „MOCSKOS HÁBORÚ” VOLT, MINT AMIT PÁR ÉVVEL KÉSŐBB AZ ALGÉRIAI FÜGGETLENSÉG HÍVEI ELLEN VÍVTAK. A FILMŰVÉSZET MINDKÉT ESETBEN SZEMBESÍTETTE A NÉZŐT A BORZALOMMAL.

A francia gyarmatbirodalomba betagozódó Francia Indokínához, amelynek főbb részeit 1858 és 1907 között foglalta el Franciaország, olyan – azóta független – országok tartoztak, mint Vietnam, Laosz és Kambodzsa. Az 1946-ban kezdődő indokínei háború, amelynek félmillióan estek áldozatul, és amely a franciák Diên Biên Phu-i vereségével, illetve az 1954. július 24-i genfi egyezményvel ért véget, az algériai konfliktus mellett egyik legszörnyetesebb fegyveres konfliktusa a IV. Köztársaságnak: nemhiába nevezték még az egykori résztvevők is *sale guerre*-nek (a háborúban – Algériával ellentétben – nem sor-katonák, hanem hivatásos katonák és önkéntesek harcoltak).

A franciák, 1945 és 1954 között, nem nagyon akarnak tudomást venni az indokínei térségben folyó harci cselekményekről, ebben az időszakban még nagyon lefoglalja őket a II. Világháború meg a német megszállás ütötte sebek gyógyítása. 1954 után pedig, jó két évtizeden át, a katonai konfliktust a korabeli események (például az algériai meg a vietnami háború) szorítják háttérbe. Végül 1975 után már olyan érzése van az embernek, mintha a francia mozi – kevés kivétellel – teljesen megfeledezett volna az indokínei háborúról. Mindezt az eseményhez szorosan vagy lazán kapcsolódó filmek „korpusza” is bizonyítja. Ha igaz is, hogy 1945-től 2010-ig ötvenegy francia film foglalkozik (még ha egyik-másik csak érintőlegesen is) a témával

– az adatok Delphine Robic-Diaznak „Az indokínei háború a francia filmművészetben” című könyvéből valók (*La guerre d'Indochine dans le cinéma français*, Presses Universitaires de Rennes, 2015) –, ez az ötvenegy film semmi a vietnami háborút feldolgozó több száz amerikai mozihoz képest (a 2010-ben lezáró Delphine Robic-Diaz-féle filmográfia azóta legalább öt filmmel gyarapodott).

A játékfilmek túlnyomó többsége csak lazán kapcsolódik az eseményhez, legtöbbször úgy, hogy az egyik szereplő indokínei veterán, vagyis *ancien d'Indo*, ahogyan akkoriban mondták. Maurice Pialat 1985-ös *Police* című filmjében például, alig egyperces jelenetben (egy nyugdíjba készülő idős rendőr búcsúztatásáról van szó), egy fiatalabb meg egy idősebb zsarú beszélget egymással poharazgatás közben a rendőrségen, és egyik futólag megemlíti, hogy „az indokínei rizsföldeken” szokott rá az alkohorra. Ha az idetartozó filmekben egy-egy szereplő kapcsán nagyritkán szóba kerül az indokínei múlt, biztosak lehetünk benne, hogy mindig valamilyen erőszakos cselekedet, vagy valamilyen deviancia magyarázataképpen. Szó, ami szó, ebből a „mocskos” háborúból nem nagyon lehetett ép lélekkel hazatérni (arról nem beszélve, hogy az ilyen esemény amúgy is vonzza a pszichológiai sérült személyiségeket).

A fenti jelenet akár jelképe is lehetne az indokínei háború filmi ábrázolásának. Aligha ötletlen, hogy általában *mellék-*

szereplők beszélnek róla: utóvégre maga az esemény is *mellékes* ténye a játékfilmi fikciónak, olyan tény, amire maguk a szereplők is csak hézagosan, homályosan emlékeznek, és amiről már csak kevesen tudják, hogy mi is volt. Az indokínei háború itt arra szolgál, hogy hitelesítse a történetet, és lélektani háttérrel adjon egyik-másik sötét gondolatokkal küzdő letargikus karakternek. Az indokínei veteránok méltán érezhették, nem bátor katonái, hanem szánalmas balekjai ennek a már a kezdet kezdetén vesztesre álló dicstelen háborúnak. És azt is, hogy a katonai vezetés valójában ejtette őket. Nem csoda, hogy lelkiileg belerokkantak a történetbe, és hogy a háború után beilleszkedésre képtelen figurák lettek, kitalizáltak, pszichopaták, páriák. Akik ugyanúgy kirekesztődnek a társadalomból, mint amennyire ki van rekesztve kollektív emlékezetből az az esemény is, aminek eleven jelképei. Ennek a múltnak a fantomfájdalma azonban – hol lüktetően, hol alig észrevétlenül – változatlanul ott kísért a francia filmekben, olyan tragikus esemény kései visszhangjaként, amelynek gyászunkját még hosszú évtizedekig nem volt hajlandó elvégezni a franciák kollektív emlékezete.

Igazi háborús mozi alig nyolc-tíz akad az ötvenegyben. Ezek közül érdemes kiemelni Claude Bernard-Aubert két filmjét, a *Patrouille de choc*-ot (1957) meg az 1980-as *Charlie Bravó*t, Léo Joannon 1963-as *Fort de Fou*-ját, továbbá Pierre Schoendoerffer két munkáját, az 1965-ös *La 317^{ème} Section* (A 317-es szakasz), valamint az 1992-ben forgatott *Diên Biên Phut*. Már maga az is sokatmondó, hogy az indokínei háborút játékfilmen ábrázoló rendezők közül a két legjelentősebb – a 2012-ben elhunyt Pierre Schoendoerffer meg az idén elhunyt Claude Bernard-Aubert – mintha filmjeivel saját traumáját próbálná „kibeszélni”. Közös bennük, hogy mindketten hiába álmodoztak kameráról, akkortájt – a negyvenes évek végén, ötvenes évek elején – a leghalványabb reményük sem lehetett rá, hogy bejussanak a francia filmesek hermetikusan zárt világába. Egyetlen lehetőség: ha jelentkeznek operatőrnek a hadseregbe.

Jóllehet Schoendoerffer az alapfogalmakkal sincs tisztában (egy kereskedő magyarázza el neki, hogyan kell a kamerát elindítani, és hogyan kell tekeracet cserélni), szerencséjére

azonnal felveszik. Így jut el 1952-ben Indokínába, és lesz egész életre szóló negatív élménye két hosszú éven át a „mocskos” háború. Claude Bernard-Aubert is ugyanezt az utat járja. Ő 1948-ban lép be önkéntesként – alig tizennyolc évesen – a francia gyarmati hadseregbe, majd amikor 1952-ben lejár a szerződése, csak azzal a feltétellel zupál be újra, ha a híradó-filmesekhez vezényelik operatőrnek. Így sajátítja el a filmes szakma alapjait, és lesz 1954-es leszerelése után három évvel, hála egyik volt bajtársa anyagi támogatásának, a konfliktussal foglalkozó első francia háborús mozi elsőfilmes rendezője.

Bármennyire visszafogott alkotás is a *Patrouille de choc* (Rohamosztag), a katonai cenzúra így is belekötött: Claude Bernard-Aubert-nek a címet is, a befejezést is meg kellett változtatnia. A filmről lerí, hogy gyakorlatlan rendező munkája. De az is látszik rajta, hogy olyan kezdő rendező, akinek nagyon is határozottak az esztétikai elképzelései. Claude Bernard-Aubert, egy kivétellel, csupa amatőr színésszel dolgozott, abban a reményben, hogy a figurák ugyanolyan mesterkéltén és szögletesen mozognak majd a mozivásznon, mint amikor, még a háború idején, operatőrként kameravégre kapta őket. Azt a hosszú irodalmias monológot is a rendezői tapasztalatlanság számlájára írnám, amivel a film kezdődik (képen kívül Perrin hadnagy hangját halljuk, miután

aknára hajtott a teherautó-karaván első kocsija). A film egyik utolsó jelenetében néhány katona elindul, hogy találkozzék egy vietnami falu előljáróival. A megbeszélte találkozó azonban csapda, a franciákat a dús növényzet mögé rejtőzött ellenség golyózáppal fogadja. Mindössze ketten maradnak életben, és amikor az egyik vietnami partizán őket is le akarja löni, társa ezzel fogja le a kezét: „Hagyd, kell valaki, hogy mindezt elmesélje”. Bármennyire világos, hogy itt az életben maradt rendezőről, illetve a túlélő kötelességéről van szó, a film, egyelőre, csak a banális hétköznapiakat próbálja felidézni, éreztetve az ellenséges környezetben magukra hagyott katonák állandó szorongását.

Claude Bernard-Aubert szemléletmódját óvakodik minden regényességtől, fordulatosságtól: neki a film inkább tanúságtétel. Csakis azt akarja elmondani, amit látott, azt viszont őszintén, tisztességesen, már amennyire ez cenzurálisan lehetséges. De a háború óta eltelt pár év mégis csak kevés a kíméletlen önvizsgálathoz, illetve ahhoz, hogy a rendező teljesen megszabaduljon a gyarmattartók általa is osztott idealizmusától. A cselekménynek egy előretolt helyőrség a helyszíne; a katonák, kihasználva a fegyverszűnetet, próbálnak baráti kapcsolatot kialakítani a szomszédos falu lakóival. Iskolát építenek, még tanítót is küldenek egy fekete bőrű katona személyében. A Viêt-minh, persze, nem nézi jó

szemmel a dolgot, megszaporodnak partizán-akciók, a katonák pedig, erődjükből visszahúzódva, készülnek az utolsó nagy összecsapásra, amelynek kimenetele egyikük előtt sem kétséges. A film egyik jelenetében az afrikai származású katonatanító ezt írja fel a táblára, és ismételteti többször is a vietnami kisiskolásokkal: „Őseink, a gallok...” Mintha a rendező itt összekacsintana a nézővel. Jóllehet a dolog lényegét tekintve eszébe se jut megkérdőjelezni a gyarmati hadsereg „civilizációs szerepét”, azért látni valóan vannak kétségei...

Léo Joannon 1963-as *Fort du Fou*-ját korántsem az időrendiség miatt említem közvetlenül a *Patrouille de choc* után, hanem azért, mert nagyon is tanulságosnak tartom a kettő összehasonlítását. Hozzá tartozik a történelhez, hogy az előbbi forgatókönyvét a producer kilenc évvel korábban – pár héttel a Diên Biên Phu-i vereség után – 1954 májusában nyújtotta be először a cenzúrahathoz, de akkor udvarias elutasítás volt a válasz; a forgatási engedélyt csak 1956-ban sikerült megszerezni. (Más szóval: bár a *Fort du Fou*-t, hat évvel a *Patrouille de choc* után, 1963-ban mutatták be, nagyjából két azonos időben tervezett filmről van szó.)

Az indokínai háború vége felé katolikus vietnamiaknak egy üldözött kis csoportja a franciák védelme alá helyezte magát, és velük együtt bezárkózik a vietnami partizánok által nem sokkal később körülvárt Fort du Fou erődbe. A felvillanított emberi tragédiák hitelesek, a partizánok által több helyen elhelyezett hangszórók „háborúja” is hiteles. Csakhogy a rendező, vesztére, féltékenységi szállal is fűszerezi a cselekményt. Míg a *Patrouille de choc*-nak előnyére vált a narratív lecupaszítottság, a *Fort du Fou*-t épp a cselekmény regényessége teszi tönkre (az erőd parancsnoka, aki vietnami nőt vett feleségül, azzal gyanúsítja helyettesét, hogy szabadsága alatt elcsábította az asszonyt). Mire a film végén kiderül, hogy alaptalan a gyanú, már késő: a parancsnokot az ellenség megöli, a jól induló háborús film pedig beleeragad a szirupos melodrámba.

Nemcsak az erődparancsnoknak, Prétot főtörzsőrmes-

„Fantomfájdalma változatlanul kísért”
(Pierre Schoendoerffer: Diên Biên Phu)



ternek is vietnami a felesége. A házaspár már jó két évtizede él az erődben, és a hírre, hogy mindent ott kell hagynia, úgy érzi, egész élete omlik össze. A távozás az ő szemükben azonos a társadalmi lesüllyedéssel, a rangvesztéssel. A film végén, de még az erőd felrobbantása előtt, futólágt látjuk a vietnami feleséget, ahogyan ott áll megtörtén és kétségbeesetten az elesett férj sírja előtt, majd kis batyuval a hátán felszáll a helyőrség katonáit és személyzetét biztonságos helyre szállító teherautóra. Ennyi maradt – vagyis jószerivel semmi – húsz év házasságból, ahogyan ennyi maradt Franciaországnak is a francia gyarmatbirodalom legértékesebb területéből. Mintha – sugallja a film – a gyarmatosítás is afféle boldog házasság lett volna, amelynek csakis tragikus haláleset vethet véget. És akárcsak a vietnami feleség, mintha a gyarmattartó Franciaország is hosszú és szomorú „özvegységnek” nézne elébe...

A fenti két filmből az is jól kirajzolódik, hogyan látják a franciák önmagukat, és hogyan a vietnamiakat. A franciák soha nem kezdeményeznek támadást, csak válaszolnak az ellenség agressziójára. A *Patrouille de choc*-ban a franciák orvosi rendelőt, hidat, iskolát ígérnek a szomszédos falunak, az irigy és féltékeny *Viêt-minh* azonban minden módon akadályozza a franciák civilizációs tevékenységét, sőt, a falunak a franciákkal együttműködő vezetőjét is meggyilkolják. Ez a *vendetta* a filmben olyan terrorista akcióként van tálalva, amely erősen megkérdőjelezi a vietnamiak által védelmezett ügy legitimitását. Az ellenség legtöbbször láthatatlan,

„Feláldozták az öncélú dicsőség oltárán”

(Claude Bernard-Aubert: *Charlie Bravo*)

mintha teljesen eltűnne a tájban, és annál félelmetesebb, mivel sohasem nyíltan, szemtől szembe, hanem az esetek többségében rejtkehelyéből előbújva orvul, alattomosan tör rá a franciákra. És csakis azért sikerül legyőznie a franciákat, mert gond nélkül túlteszi magát a háború lovagias szabályain. Szintén a *Patrouille de choc*-ban három egyforma fekete ruhát viselő, egyformán mozgó partizán oszon be a faluba, mintegy jelezve, hogy itt – ellentétben a franciákkal – nem egyetlen példányban létező és egyéni tulajdonság-jegyekkel rendelkező karakterekről, hanem egymással felcserélhető bábfigurákról van szó.

Mint akit nem hagynak nyugodni az emlékei, Claude Bernard-Aubert a *Patrouille de choc* után, az 1980-as *Charlie Bravo*val, még egyszer visszatért az indokínai háború témájához. Ebben a rendező immár minden fenyezés nélkül és a lehető legnyersebb kifejezési eszközökkel idézi fel a háború borzalmait a mozivásznon (a cím valójában a hadművelet fedőneve). A film a következő információval kezdődik: „(...) 1950. május 25-én (...) a francia hadsereg egyik egysége utolsó szálig lemészárolta egy észak-vietnami falu lakosságát. Mindezt saját szememmel láttam. Húsz éves voltam.” Bár a *Charlie Bravo* a kíméletlen szembenézés filmje, a rendező – emberiségellenes büntett ide vagy oda – a civileket is minden gond nélkül legyilkoló francia katonáktól sem tudja megtagadni rokonszenvét, már csak azért sem, mert az életüket is készek voltak feláldozni az öncélú

„dicsőség” – azaz, ahogyan a francia mondja –, a *panache* oltárán.

A film úgy mutatja be, hidegen és tárgyilagosan, a francia Oradour-sur-Glaine-i tömegmészárláshoz fogható és a cselekmény kedvéért négy évvel későbbre datált tragédiát, mint olyan eseményt, ami egyáltalán nem ment ritkaságszámba az indokínai háborúban. A filmben tizenhárom ejtőernyős azt a feladatot kapja, hogy szabadítsa ki egy francia ápolónót a vietnamiak fogságából. A tizenhárom légideszantos azonban, a feladat végrehajtása után, lemészárolja az egész falut, majd igyekszik visszatérni a támaszpontra. Mindössze az a baj, hogy időközben meghirdetik a genfi fegyverszünetet, a katonai vezetés pedig sorsukra hagyja a katonákat. A láthatatlan ellenség viszont állandóan sarkukban van, és próbálja egyenként levadászni őket. Amennyire hiteles a film első fele, úgy csúszik át a film második része valamiféle westernbe, amelyben a vietnamiak a legvadabb képzeletet felülmúló találékonysággal állnak bosszút az ellenségen...

Bár kétségtelenül vannak hiteles, sőt, gyomorszorító pillanatai, a *Charlie Bravo* minden érdeme ellenére sem halványíthatja el a Pierre Schoendoerffer 1963-as *La 317^{ème} Section*-jét, amely Claude Bernard-Aubert filmjéhez hasonlóan szintén egy szakasz katonáinak sorsát mutatja be a katonai összeomlás pillanatában. Egy negyvenvalahány fős – főleg vietnami kisegítőkből álló – egység rádión azt a parancsot kapja, hogy az általa őrzött előretolt helyőrségből húzódjon vissza egy hátsózági táborba. Még úton vannak, amikor eljut hozzájuk





Willisdorf kettőse áll a középpontjában. Ők eleinte többször is konfliktusba kerülnek, de a film végére kölcsönös megbecsülés, ha ugyan nem barátság szövődik közöttük.

Mintha a sorsa beteljesülése felé menetelő csapat a háború „igazságát” is keresné a dzsungel ösvényein. Semmi moralizálás, semmi tanulság, semmi erőltetett mondanivaló, csak maga az „undorító” háború, a dokumentumfilmek nyers hitelességével és lecsupaszított tárgyilagosságával. A hitelességet ebben a fekete-fehér filmben a képkeret, a sok szuggesztív nagyközele meg a fényképezés formai tökélye is erősíti. Raoul Coutard embermagasságban filmező vállra helyezett kamerája mindig a szakasszal marad (és – ellentétben sok más háborús filmmel – sohase „szökik át” az ellenséghez), szándékosan elutasítva a soványka cselekmény „regényesebb”, fordulatossabb ábrázolását. A *La 317^e Section* modernségével a francia Új Hullám méltatlanul elfelejtett alkotása, sőt, mindmáig a legjobb háborús francia film: nemhiába kapta meg az 1965-ös Cannes-i Filmfesztiválon a legjobb rendezés díját.

Schoendoerffer 1992-ben még egyszer visszatér az indokínai háborúhoz, ezúttal a sorsdöntő csata utolsó ötvenhat napját állítva reflektorfénybe. Míg a *La 317^e Section* egyszerű alapképletű játékfilm volt, a *Diên Biên Phu* a II. világ-

„A tisztiiskolából frissen kikerült idealista”

(Pierre Schoendoerffer:
A 317-es szakasz – Bruno Cremer és Jacques Perrin)

Diên Biên Phu-i hadszíntér. A két helyszínt azonban a rendezőnek már csak a kettő színvonalkülönbsége miatt sem sikerült egyetlen filmmé összerakni. A Hanoi-ban játszódó jelenetek – a katonai vezérkarral, az amerikai és francia újságíróval, a katonák látogatta bárral, a Ludmila Mikaël alakította hegedűművésszel meg a repülőtérral stb. – konvencionálisak, ügyetlenek, zavaróak, semmivel sem adnak többet a hasonló témájú amerikai mozik által már többször elsütött közhelyeknél.

Ezzel szemben a Diên Biên Phu-i hadszíntéren játszódó jelenetek sokkolóan hatásosak és megrendítőek. A néző a gyomrában érzi a lövészárkokban lapuló, a láthatatlan ellenséget fürkésző és az agyagos sárba belesüppedő önkéntesek félelmét, idegölő szorongását. Mégis, mintha a rendező idealizálná ezeket a végsőig kitartó önkénteseket: Schoendoerffer egyszerre akarja megmutatni a háború kegyetlenségét, abszurditását meg a francia katona bátorságát, mintha úgy érezné, tartozik ezzel egykori bajtársainak. De ha látványban tud is újat mondani, a színesben forgatott Diên Biên Phu művészi hitelességgel dolgozva alatta marad a fekete-fehér

háborús amerikai mozik történelmi tablóihoz áll közelebb. A film két szálon fut, két helyszín váltakozik egymással: egyik a békés Hanoi, másik a

*La 317^e Section*nak. A földalatti szűk-ségházban játszódó jelenetben egy női arc is felvillan (utalásként a legendás ápolónőre, a „Diên Biên Phu-i angyalnak” is nevezett Geneviève de Galard-ra), az ápolónőt a rendező lánya, a filmbeli operatőr szerepét pedig, akinek alakjában Schoendoerffer fiatalkori önmagát idézi fel a mozivásznon, a rendező fia alakítja. Mintha Pierre Schoendoerffernek az indokínai háború a lehető legszemélyesebb magánügye volna, olyan ügy, amit túlélőként már csak ő intézhet el Franciaországgal, a háborúval, ha ugyan nem önmagával...

A *Diên Biên Phu* vége felé, amikor már Hanoi-ba is eljut az összeomlás híre, az AFP Jean-François Balmer alakította újságírója Victor Hugo *Expiation* (*Bűnhődés*) című 1852-es verséből Napóleon monológjának néhány sorát idézi amerikai újságíró-kollegájának: „birodalmam akár a szétfúzott cseréptál, / legyőztek: Zord Atya, megvolt a büntetés már? – / S túl jajon, morajon, távoli dőrejen / hangot hallott megint s az azt felelte: nem!” (Illyés Gyula fordítása)

És csakugyan, a Diên Biên Phu-i vereség távolról sem az utolsó nagy megaláztatás, nem a francia gyarmatbirodalom szétesésének utolsó felvonása. Egy másik „mocskos” háború, az algériai konfliktus még hátravan. Ennek forgószelle pedig a IV. Köztársaságot is magával sodorta. •