

GREFF ANDRÁS

## Porszemek a tornádóban

### *Kortárs háborús filmek*

Noha a háború, úgy tűnik, örök emberi jelenség, megítélésében nagy különbségek mutatkozhatnak az egymással egy időben létező és a környezetükre komoly hatást gyakorló hangadók, mozgalmak és ideológiák, illetve még inkább az eltérő történelmi korszakok között. Gondoljunk csak arra, hogy míg a 20. század elején a háborúba vonulás a különféle fasizmusok és más erő kultuszok megannyi híve szemében még a legkívánatosabb tettek egyike volt szerte a világban, addig a század közepe már a békedaloktól és az elégetett behívók tűzropogásától volt hangos a nagyon széles értelemben vett (például immár – a második világháború egyik következményeként – lassan, de biztosan tiszteletbeli tagként Japánt is magában foglaló) nyugati kultúrában. Ebben a folyamatban az álló- és mozgóképeknek egyaránt kulcsszerepük volt.

A változást egyfelől a bátor haditudósítók szüretlen dokumentációra irányuló kötelességérzete és egyúttal az új technológiai környezet kialakulása (egyik oldalon az olcsóbbá és könnyebben szállíthatóvá váló képrögzítő eszközök, a másikon a televízió elterjedése) hozta el – máig ható érvénnyel. A vietnami háborúval kezdődően a háttországokban élő tömegek a hadicselekedetekkel szinte – illetve ma már nem is csak szinte – szinkronban kapják a felkavaró képeket a csataterőről, köztük sokszor a legsúlyosabb atrocitások kellemetlen bizonyítékaival (főleg, ha a saját fiaink az elkövetők – és minden hadsereg valakiknek a fiaiból áll). A képek közmondásos erejét bizonyítja, hogy a My Lai-i mészárlást, a srebrenicai tömegsírok feltárását vagy a szétbombázott Aleppót komoran az örökkévalóságba kimerevítő médiaanyagok mellé nem szükséges értelmezés, szónoklat, kortesbeszéd ahhoz, hogy a háborút a nagyon is valóságos földi poklok egyikével azonosítsuk.

A moziban egy kicsit bonyolultabb volt a helyzet. Persze, a játékfilmek között is egyre több lett az új tudatot tükröző, elsősorban a háború borzalmaira, a hadviselés végső igazolhatatlanságára fókuszáló alkotás, legyen szó a fronton elkövetett erőszakos bűncselekményről (*A háború áldozatai*) vagy egyszerűen a totális tébolyról Vietnamban (*Apokalipszis most*), a holokausztról (*Schindler listája*, *Saul fia*), egy potenciális atomtámadás következményeiről (*Amikor fúj a szél*), a testvérharc abszurditásáról a délszláv háborúban (*Senkiföldje*) vagy a hosszú, jóval a leszerelés után is érzékelhető árnyékról, amit a harcok az emberi lélekre vetnek (*Taxisofőr*). Ezzel párhuzamosan azonban a heroikus férfikalandként ábrázolt, vérpezsdítő akciókban és akár vaskos humorban is dús háborús történetek sem tűntek el a vásznról: hiszen érjen véget bárhogyan, bármennyi halállal is *A piszkos tizenkettő*, a *Híd a Kwai folyón* vagy a *Becstelen brigantyk*, az összkép a kivételes és vonzó történet érzetét közvetíti, hiszen olyan missziókat követünk, amelyekben bajtársak, sőt lelki testvérek küzdhetnek egy jó ügyért, ami az életüknek értelmet ad, a bűneik alól feloldozást kínál. Ez a régmúltból egészen a 2000-es évek végéig húzódó szál azonban jelenleg éppen határozottan megszakadni látszik.

Mielőtt azonban erre, az elmúlt nagyjából tíz év legmarkánsabb, az aktuális korszellemet, korfelfogást meglepően világosan és szinte teljesen egységesen felmutató háborús filmekre rátérnénk, érdemes kicsit pontosítani, hogy miről is beszélünk, amikor háborús filmekről szólunk.

### Partraszállás az őrület határán

Egy háború nyilvánvalóan nem abban a percben kezdődik, amikor az első lövés eldördül, és nem is feltétlenül a végső tűzszünet és/vagy a békeszerződés aláírásának pillanatában ér véget. Történeszek körében például nem véletlenül létező teória, hogy az első és a második világháborút nem kellene mereven elválasztani egymástól, hanem inkább egyetlen nagyszabású eseményként kezelni, amelyben történetesen volt nagyjából húsz év, amikor nem dörögtek az ágyúk – ellenben ütemesen zajlott a fegyverkezés, főszerepet kaptak a különféle, mindig egy másik nemzet hibáztatásába torkolló sérelmi politikák, és persze virágzott a háborús propaganda. Nemes Jeles László rendkívül érdekes filmje, a *Napszállta* például azt a talajt mutatja be, amelyből az első világháború a maga tűz- és vérrózsáival mintegy kivirágzott, míg Michael Haneke *A fehér szalag* című munkája a gyerekkorban keresgéli a 20. századi német háborús tettek eredőjét. A háborúk roppant hosszú távra érvényes és bonyolult utóhatásaival pedig számtalan jól ismert film foglalkozott már a *Rambótól* az *Emberi sorson* át az 1945-ig. Minden hadi eseményhez elválaszthatatlanul hozzátartoznak továbbá a háterszágban zajló történetek

(lásd a *Ballada a katonáról* nem múlóan megindító példáját), de azok az embertársaink is, akiket sem a cél, sem az ok nem foglalkoztat különösebben, hanem kizárólag a szexnél is nagyobb izgalom, a halálközeli állapot kiváltotta, fokozhatatlan intenzitású adrenalinlöket vonz (Top Gun-filmek). Az alábbiakban a háborús film némiképp szűkítettebb, konzervatívabb értelmezését átvéve olyan alkotásokra koncentrálok, amelyek a háborús fenomén eszenciáját, magát a harcot ábrázolják, arról, illetve azon keresztül kívánnak közölni valamit – ezt a döntést azonban leginkább maguk a kiválasztott, a kínálatból határozottan kiemelkedő filmek könnyítik meg, vagy pontosabb, ha úgy mondom, hogy egyenesen kikényszerítik.

Az 1917, a *Dunkirk*, a *Nyugaton a helyzet változatlan* és a *Természetes fény*, kisebb részben *A fegyvertelen katona*, alternatív módon pedig az *Egy rejtett élet* ugyanis egyértelműen a harcok és csakis a harcok filmjei, amelyekben az alkotók a szervezett vérontást nagyon határozott gesztussal univerzális keretbe helyezve szemléltetik. Viszonylag friss fejleményről beszélünk, és a fordulat megértéshez elég, ha megnézzük, hogyan járt el Kathryn Bigelow rendező a most már jól láthatóan épp akkortájt, a film bemutatója idején, 2012-ben lezárult korábbi korszak – a szeptember 11-i New York-i terrortámadást követő időszak, vagyis a terror elleni háború – egyik kulcsfilmjében, a *Zero Dark Thirty – A Bin Láden hajszában*. A film egyrészt leplezetlenül ideologikus: meg akarja győzni (és a maga kényelmetlen módján, Bigelow komoly tehetsége, rendezői precizitása révén elég közel is tud kerülni ehhez) a nyugati közvéleményt arról, hogy a terror elleni háború során a „jók” oldalán bevetett, úgy morális, mint jogi szempontokból enyhén szólva kétes fogások, egészen konkrétan a gyanúsítottak brutális megkínzása mocskos, ámde szükséges velejárója volt ennek a harcnak – hiszen ez vezetett el végül Oszáma Bin Láden szó szerinti kilövetéséig. Másfelől markáns és rokonszenves arcot társít az egész procedúrához: egy vívódó, nézői azonosulásra alkalmas hőst, a korszak egyenlősítő elvárásainak megfelelően különleges szépségű és tehetségű Jessica Chastain alakít. Harmadrészt pedig Bigelow úgy tálalja a film betetőzését jelentő hadicselekedetet, a balettszerűen koreografált pakisztáni elitkatonai akciót, hogy a néző alapvetően a lenyűgözöttség állapotába billenhessen. A felfogással, amit ezek a vonások kirajzolnak, a legújabb háborús filmek a leghatározottabban szembemasíroznak.

Háborúskodásról szóló, vagyis robbanásokkal, soktonnás harckocsikkal, gyakran komoly embertömegekkel és sminkestől lámpakezelőig potenciálisan minden résztvevőt érintő fizikai veszélyekkel teli kosztümös filmet magas színvonalon leforgatni költséges, masszív infrastruktúrát és speciális képességeket igénylő művelet. Ezért aztán nem lehet meglepő, hogy az általam elemzett hat játékfilmből három amerikai, egy brit, egy pedig német – örömteli lehet ugyanakkor, hogy egy pedig magyar,

és ez a film, Nagy Dénes munkája, a 2021-ben mozikba került *Természetes fény* a büdzsén kívül mindenféle szempontból egy napon emlegethető a többivel.

A filmek alkotói nyilván sokféle forrásból dolgoztak – a jele-  
netekből világosan kiérezhető a vonatkozó, minuciózus törté-  
nelmi munkák alapos ismerete –, ami viszont a mozis előzménye-  
ket illeti, a szálak két amerikai filmhez kötődnek a legerősebben.  
Érdekes és talán nem is egészen véletlenül (hiszen a korszellem,  
ha rejtélyes módokon is, valóban alakító tényezőnek látszik lenni  
az életünkben) mind a kettő 1998-as, és a második világháború-  
ban játszódik. Steven Spielberg *Ryan közlegény megmentése* című  
filmje közismertebb módon hozott óriási változást a háborúk fil-  
mes ábrázolhatóságában – leginkább a filmet nyitó, felejthetet-  
len hosszú szekvenciával a szövetséges csapatok 1944. június 6-i,  
normandiai partraszállásáról. A letaglózóan intenzív jelenetsor-  
ban fűrge kézikamerák (operatőr: Janusz Kaminski – a modern  
háborús film erősen operatőri műfaj is) és egy embermozgást,  
golyósüvítést és repeshullást is kivételes tehetséggel képekbe  
koreografáló rendező révén korábban elképzelhetetlen, szinte  
tapintható közelségbe került a háborús káosz – és lényegében  
ugyanaz mondható el *Az őrület határán* Guadalcanal szigetén ját-  
szódó csatajeleneteiről is. Az utóbbit rendező Terrence Malick  
filmjét ugyanakkor még egy radikális gesztus jellemezte, ami lát-  
hatón nagy hatást gyakorolt napjaink filmkészítőire. Steven Spiel-  
berggel ellentétben ugyanis, akinek művében egy világsztár,  
Tom Hanks mindvégig a középpontban van, *Az őrület határán*  
rendezője nagy erővel igyekszik elrejtetni, a sok egyenruhás,  
sáros képű katona közt felismerhetetlenné tenni az ismertebb  
színészarcoakat. (*Az őrület határának* van továbbá egy harmadik  
igen eredeti vonása is: már-már természetfilmbé illő, lírai képszo-  
raival – operatőr: John Toll – Malick felhívja rá a nézők figyelmét,  
hogy bolygónk milliárdnyi biológiai lényé közül a háború kizáró-  
lag a homo sapiens ügye – minden más teremtmény az emberi  
történelem élet-halál harcaitól szinte teljesen érintetlenül teszi  
ezekben a napokban is a dolgát, ahogy tette ezer éve, és tenni  
fogja holnapután is. Ez a leginkább buddhista ihletésűnek tekint-  
hető perspektíva azonban nem talált követőkre.)

### Emberből szám

Ha arra vagyunk kíváncsiak, hogy mit tudnak és mit akarnak a  
mai háborús filmek, akkor ezt talán Christopher Nolan 2017-ben  
bemutatott *Dunkirkjével* lehet a legplasztikusabban demonstrál-  
ni. Az 1940-ben Dunkerque városában ragadt, majdnem félmillió  
(brit, francia és belga) katona kimentésére irányuló törekvéseket  
és a térségben zajló földi, légi és vízi harcokat bemutató filmből  
még ismételt megtekintés után sem egy szépen ívelő, fordulatos  
történetre, nüanszokban gazdag, egyéni gesztusokban dús színé-

szi alakításokra lehet emlékezni, hanem állapotokra. Nolan legfőbb célja ugyanis, hogy olyan közel kerüljünk a háborúban előálló szélsőséges, erőszakos helyzetekhez, amennyire ez ma egy játékfilm nézőjeként, a kor technikai lehetőségeivel egyáltalán lehetséges. Operatőrével, Hoyte van Hoytemával a történések legsűrűjébe visz bennünket: a folyamatosan szemmagasságban vagy kicsit alatta tartott kamerával a közkatonák közé sorolja a nézőt, és mivel csupán centikre vagyunk a többi bakától, a víztől és a homoktól, esélyünk sincs rá, hogy valamiféle külső megfigyelőnek gondolhassuk magunkat. Ugyan a *Ryan közlegény*-féle, sebesen ide-oda rángó kamerák reszkető képeire épülő, zaklatott stílussal ellentétben Nolan precíz és stabil kompozíciókkal dolgozik, célja ugyanúgy a zsigeri megtapasztalás elősegítése: a film képekkel és erőteljes hangokkal – háborús lármával – a testi reakciók szintjén is segít kapcsolódnunk, beleképzelnünk magunkat egy kíméletlen bombázásba egy fedezék nélküli tengerparton, egy vízben lassan, de biztosan süllyedő vadászgép belterébe, vagy egy léket kapott hajó pánikba esett legénységének tagjai közé. Sam Mendes *1917* című, összehasonlíthatatlanul kisebb volumenű akcióra fókuszáló (két brit katona halad a filmben A pontból B pontba, hogy elvigyen egy lényeges üzenetet egy távolabbi zászlóaljnak), első világháborús filmjében még azzal is erősíti ezt a megtapasztalásélményt, hogy nagyon hosszú, vágás nélkül felvett (operatőr: Roger Deakins), tehát valós időben kibontakozó jelenetekkel dolgozik: együtt telnek a másodperceink a szereplőkkel, együtt fogy az időnk. A *Természetes fény* pedig extrémén közeli beállításokkal (operatőr: Dobos Tamás), a képek nagy részét életlenül hagyva nyomja bele a néző arcát a háború goromba realitásába.

Ez utóbbi úgyszintén a második világháborúban, a megszállt Szovjetunió területén játszódik, csakhogy további roppant érdekes közös vonása e filmeknek, hogy voltaképp egyáltalán nem számít, pontosan hol járunk a térképen, és mikor a (modern, 20. századi) történelem idővonalán. A szakirodalomban jártas néző persze a ruházatról vagy a fegyverekről be tudná azonosítani a paramétereket, a filmek esszenciája szempontjából ugyanakkor teljesen mindegy, mit írnak ki a film elejére, vajon az iraki, a koreai, az afganisztáni, a vietnami harcok vagy valamelyik világháború megannyi frontjának egyikén járunk-e. Olyannyira, hogy a filmek szereplőinek döntő többségét feltűnés nélkül ide-oda cserélgethetnénk a művek (és a frontvonalak oldalai!) között. Ezek a katonák ugyanis nem egyéni tulajdonságokat mutató, édes és keserű emlékekkel felszerelt, sajátos gesztusrendszerrel kommunikáló, egyszeri személyiségek. Azok voltak, persze – mielőtt átléptek a csatatér határvonalán. A darálóba kerülve azonban lehullik róluk minden fontos és az emberi életet élhetővé alakító társadalmi és kulturális réteg, hogy valami kevesebbé, ám hatékonyabbá: használati eszközzé, lélegző fegyvertípusá lényegüljenek át. Az pedig, hogy jussuk az életben maradás vagy a

csatamezőn rájuk lesújtó halál lesz-e, nem holmi egyéni képesség, rátermettség vagy egyéb függvénye, hanem mindennekfelett a *vakvéletlené*.

A haláltáborokról szóló híradásokban megszokhattuk már (amennyire ez egyáltalán megszokható), hogy az oly komplex emberi lényeket egyetlen számmá fokozzák le az elkövetők. Ezekben az új háborús filmekben viszont akármely ország és bármely ügy közkatonája sem sokkal több ennél. A legerőteljesebben talán a tavaly bemutatott *Nyugaton a helyzet változatlan* hangsúlyozza ki ezt: a Remarque-regény újabb, rettenetesen komor feldolgozásának elején azt láthatjuk (operátor: James Friend), ahogy sietve kimossák, *kiszépitik* a megölt katonák egyenruháját, amit aztán mindjárt a száradás után megkapnak (jól sejthetően rövid időre) a nevesincs besorozott fiatalok, mert annyira nagy tempóban termelődik épp a halál, hogy semmi értelme – sok pénzért: a háború költséges projekt – újabb ruhadarabokat legyártani. Vagyis ahogy neved vagy saját sorsod, úgy még egy koszos zubbonyod sincsen. Semmi sincs – senki vagy, milliméternyi ízelt láb csupán a ki tudja, miért és merre hömpölygő hangyabolyban.

Ezt hangsúlyozandó az új háborús filmek kerülnek az ismertebb színészek bevonását: az 1917-ben, *A nyugaton a helyzet változatlanban* és az *Egy rejtett életben* a nagyközönség számára beazonosíthatatlan művészek formálják meg a karaktereket, a *Természetes fényben* pedig egyenesen amatőrök, akiknek értelemszerűen sohasem láthattuk korábban moziban az arcát. A *Dunkirkben* pedig hiába szerepelnek nyilvánvalóan egyes közönségrétegek bevonása miatt is kiválasztott, nagynevű színészek, ha a fröcsögő tengervízben és a robbanások füstjében sokszor lényegében felismerhetetlenné válnak. Ebből a szempontból a legszemléletesebb talán a Tom Hardy által játszott figura kezelése, aki hiába az egyik abszolút főszereplő, a film szinte teljes időtartama alatt pilótamaszk takarja el az arcát.

### Fehér nyomok fekete földeken

Ezeknek a filmeknek az alkotói nem az egyedit, a kivételeset, hanem a közöset, a háborús átlagjellemzőt, a póre esszenciát keresik, ami pedig a mindent és mindenkit annulláló pusztítással és a tömény kaósszal azonosítható. *Ez* szerintük a háború egyetlen igazsága, és el kell vetni bármiféle etikai, ideológiai, filozófiai vagy egyéb megfontolást, mert ezek csupán arra jók, hogy eltereljék a figyelmet a lényegről, a botrányról.

Mel Gibson 2016-ban bemutatott filmje, *A fegyvertelen katona* ezek tükrében igazán régi vágásúnak tűnhet. Eljárása egyszerűen rokonszenves (mert mélyen meg lehet érteni, mi motiválja a törekvését) és hamiskás (mert a többi friss háborús film roppant meggyőzően közvetíti a maga józanabb szemléletét): a rendező

kétségbeesetten igyekszik a totálisan értelmetlen és rettenetes pusztításban is megtalálni valahogy a jót, a szépet, a szentet – ami az ő olvasatában felülírja valamiképp a tömeghalált, az élet kíméletlen és megbocsáthatatlan eltörlését. Ehhez azonban fájdalmas túlzásokhoz folyamodik. A filmben a többi itt szóba hozott alkotás szereplőihez hasonlóan rendkívül fiatal embert, egy amerikai adventista fiút kísérünk Okinawába, aki lelkiismereti okokra hivatkozva megtagadja a fegyverhasználatot, ám a csatában mégis önként részt akar venni hadiorvosként. Végül egy akcióban heroikus bátorsággal megmenti egy sor bajtársa, valamint ellenfele életét is – Gibson pedig olyannyira krisztusi figurának kívánja láttatni őt, hogy a film végén gyakorlatilag mennybemenetelként ábrázolja a szerencsésen életben maradt fiú elszállítását. És mivel a széles ecsetvonásokat túlságosan is kedvelő rendező ugyanakkor kora gyermeke, vagyis általánosságban véve nem akar hazudni a háborús realitásról, a brutalitás terepén is átesik a giccshatáron: a többi itt elemzett filmhez hasonló intenzitású csatajelenetekben (operatőr: Simon Duggan) horrorfilmbe illő beállítások követik egymást: cafatolódo húst, férgekkel teli koponyákat, leszakadó végtagokat látunk. Ez a halmozás egy idő után egyszerűen érzéketlenné tompítja az agyat, ellentétben például a *Természetes fény* megoldásával, amelyben az atrocitásokat leginkább utalások segítségével, saját mentális munkánkkal érthetjük meg és élhetjük át.

Mel Gibson filmje mindezzel együtt is figyelemre méltó alkotás, mert a főszerepet játszó Andrew Garfield olyan alakot képes elénk állítani, aki feltétel nélkül elfogadtatja velünk, hogy igenis járhatnak köztünk szentnek felismerhető teremtmények a legsötétebb órákban is, akik erejüket egyszerűen (és az egyszerűség erénye kulcsjelentőségű abban, ahogyan Gibson irányításával Garfield a szerepet megformálja) a hitükből merítve képesek tenni valamit azért, hogy emberiség mégse fulladjon bele a sárral kevert vérbe.

Hasonló belátások felé tereli nézőit az *Egy rejtett élet* rendezője, Terrence Malick is (*Az örület határán* alkotója), akinek filmje persze a hátszagról szól, ugyanakkor az első perctől az utolsóig harcokról mesél: a szilárd belső meggyőződésű, szolgálatmegtagadó férfi és az őt meg nem értő, vele ellenséges külvilág küzdelméről. A kérdés nem az, hogy mennyire volt brutális az Ausztriát, a főhős Franz Jägerstätter hazáját magához csatoló Harmadik Birodalom. Végtelenen – mint azt úgyis minden néző tudja. A tét inkább annak megértetése, hogy miért képes valaki mégis szembeüszni egy ekkora erejű fekete árral. Malick ehhez mindenekeelőtt a természet, a hegyek, az örökzöldek, a ki tudja, mióta ott csobogó patak és a lényegében természeti jelenségként felfogott gyerekek, családtagok lírai képeit (operatőr: Jörg Widmer) használja fel, amelyek mind arra emlékeztetik a nézőt, hogy igenis léteznek magasabb, ősibb, elemibb szempontok, élettények is, hogy a háború aktorai jönnek és mennek, valami

viszont örökké megmarad – ahogy odakint, úgy a lélek kamráiban is. A jócselekedet pedig igenis nyomot hagy ezen a komor világon – mindenki érti, aki megtapasztalja a jót, Malick pedig alighanem azért kúszik a többi háborús film készítőjéhez hasonlóan szinte fokozhatatlanul közel a tárgyához, hogy könnyebbé tegye gyaníthatóan tamáskodó nézője számára a tapasztalást. Ő a pusztulás helyett a cserepek összeillesztésére koncentrálnak – vele együtt pedig mi, nézők is így teszünk.

Szerepeljenek azonban e filmekben kivételes egyéniségek vagy mozgó egyenruhák, közelítsenek a nyertes vagy a vesztes fél lövészárkai felől, Christopher Nolantól Mel Gibsonig, Terrence Malicktól Nagy Dénesig megbonthatatlanak tűnik a konszenzus, hogy a háború a létezés legsötétebb botránya, az értelmes élet ellen elkövetett merénylet, akármilyen meggyőződésszerű személy vagy csoport idézi is elő. A következő korszak háborús filmjeinek fő kérdése talán az lehet, hogy akkor vajon mégis miért nem tudunk megszabadulni tőle akár egyetlen árva évtizedre sem.