

Simor Kamilla

A késő modern kori hadviselés dokumentumfilmes ábrázolásának lehetőségei és a videószelfik használatának percepciók összefüggései

Absztrakt

A tanulmány a késő modern kori hadviselés vizualizációs és individualizációs gyakorlataival, illetve dokumentumfilmes reprezentálhatóságával foglalkozik. Az elemzés első fele médiatörténeti aspektusból vizsgálja, hogy mi jellemzi a késő modern kori háború mozgóképi reprezentációját, illetve a filmmel és a látvánnyal kapcsolatos viszonyát: mit jelent az információhoz való hozzáférés, és milyen mediális és mediatizációs sajátosságokkal rendelkezik a 2000-es évek utáni háború. A tanulmány második fele a *Kilenc hónap háború* (Csujka László, 2018) című film videószelfi-jeleneteit elemzi fenomenológiai, illetve befogadélméleti szempontból, és arra keresi a választ, hogy milyen következményei vannak a videószelfi dokumentumfilmen belüli használatának, valamint hogy a film alapján milyen újfajta funkciókkal bővíthet a videószelfi háborúban való használata. A tanulmány a videószelfi-funkciókat háromosztatú tipológiába sorolja, melynek részei a csatorna (videóüzenet készítése egy másik személy számára), az identitás megerősítése és a vallomástételre alkalmas tér. Míg a film eleji, felszíninek tűnő videószelfi-használat a megbízhatatlan információkat megosztó platformokhoz csatlakozó főszereplőt mint tartalom-előállítót és -fogyasztót jellemzi, ezt követően a katonai önképpel való azonosulást szolgálja, végül pedig egy sajátos, privát teret teremt a traumatikus élmények kifejezésére.

Szerző

Simor Kamilla 2019-ben szerzett diplomát a Pécsi Tudományegyetem magyar- és médiatanár szakán, jelenleg ugyanitt az Irodalomtudományi Doktori Iskola harmadéves hallgatója.

Kutatásában a háborús dokumentumfilmek műfajelméleti, fenomenológiai és médiaelméleti megközelítésével foglalkozik.

E-mail: kamillasimor@gmail.com

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.6>

A késő modern kori hadviselés dokumentumfilmes ábrázolásának lehetőségei és a videószelfik használatának percepcióss összefüggései

La victoire avant tout sera

De bien voir au loin

De tout voir

De près

Et que tout ait un nom nouveau. [1]

Guillaume Apollinaire: *La Victoire* (1917)

Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy a késő modern kori hadviselés átalakult jellege, azaz a hálózatba kapcsolt háború gyakorlata hogyan függ össze a háború dokumentumfilmes reprezentációival. Az elemzésem tárgyául választott filmben, a *Kilenc hónap háborúban* (Csujja László, 2018) a háború tényét, körülményeit látszólag kiszorítja a háborút elszenvedő főszereplő személyes sorsának bemutatása. Állításom azonban az, hogy ez a fajta reprezentációs mód nem öncélúan személyes, hanem részben a késő modern kori hadviselés, az iWar struktúrájára adott reflexió. Mindamelllett, hogy a személyes narratíva természetesen bizonyos fókig meghatározza a filmet, és ebből fakadóan a főszereplő alakja – hol szó szerint, hol metaforikusan – kitakarja az előtte és a körülötte zajló háborúk látványát, elemzésemben arra kívánok rámutatni, hogy a *Kilenc hónap háború* éppen ezt a fajta háborús közeget, továbbá az ezáltal okozott zavart, bizonytalanságot mutatja fel a főszereplő videószelfiző tevékenységén keresztül.

A film főszereplője Jani, a huszonnégy éves beregszászi férfi. Az Ukrán Nemzeti Gárda behívóját kézhez kapva hátrahagyja édesanyját, Erzsit és menyasszonyát, Zsanit, majd bevonul a seregbe. Jani a kiképzőtáborban és a fronton a körülötte zajló eseményekről videószelfik formájában ad jelentést: a kezdetben kalandnak felfogott helyzetről hírt adó videókat később felváltják az egyre nyomasztóbb felvételek, amelyekben Jani a súlyosbodó konfliktus közepette rádöbben, hogy akár az életét is elveszítheti. A videószelfiket meg-megszakítják a film operatőre, Nagy Zágon által rögzített jelenetek, amelyek hagyományos megfigyelő dokumentumfilmes módban [2] rögzítik a frontról rövid időre hazaérkező Jani és családja mindennapjait. Mint az sejtethető, Jani személyisége a háború hatására megváltozik, traumatizálják a fronton történt események, magába fordul és nehezen találja a helyét otthon, távol katonatársaitól.

Tanulmányom első felében elsősorban médiatörténeti aspektusból vizsgálom meg, hogy mi jellemzi a késő modern kori háború mozgóképi reprezentációját, illetve a filmmel és a látvánnyal kapcsolatos viszonyát: hogyan közelíthető meg az iWar problémája, mit jelent ebben a kontextusban az információhoz való hozzáférés, és milyen mediális és mediatisációs sajátosságokkal rendelkezik a 2000-es évek utáni háború. Elemzésem második felében a fenti médiaelméleti kérdések tükrében arra fókuszálok, hogy mit jelent mindez a *Kilenc hónap háború* esetében, milyen fenomenológiai és befogadáselméleti következményei vannak a videószelefi dokumentumfilmen belüli használatának, illetve hogy a film alapján milyen újfajta funkciókkal bővíthet a videószelefi háborúban való használata.

1. Modern és késő modern hadviselés: az iWar individualizációs következményei

A mozgóképi médiumoknak már kialakulásukkor meghatározó alakítója volt a háború és fordítva: ezen mediális formák is alakították a háborúk strukturális felépítését. A háborúkat a látásért és a látványért is vívják, és ebben a vizuális technológiáknak (előbb rajz, térkép, majd fénykép, végül film és digitális technika, újmédiák) kiemelt szerepe volt. Jelen elemzésnek nem tárgya és nem is áll módjában a modern hadviselés jellegének aprólékos összehasonlítása a késő modernével, továbbá az előbbi hosszúságú vizsgálata. Viszont a késő modern hadviselés kontextualizálása miatt röviden érdemes kitérni erre a kérdésre. Friedrich Kittler *Optikai médiumok* című médiatörténeti munkájában többek között azt a kérdést elemzi, hogy a különböző médiatechnikák fejlődése és fejlesztése miképp függ össze a háborúk korával. A teoretikus a képzőművészeti technikákon túl az optikai médiumok kialakulásának és működésének körülményeit is megvizsgálja. Jelen elemzés szempontjából a legfontosabbat, a technikai képkészítést emelem ki – ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a kittleri megközelítésben (is) a képzőművészeti és technikai médiumok fejlődése szorosan kötődik egymáshoz, egymásból következnek. Kittler az információ stratégiai és katonai jellegét állítja középpontba, és azt állítja, hogy ennek tükrében „a médiatechnikák kora nem véletlenül a technikai háborúk kora is.” (Kittler 2005: 33)

Paul Virilio érvelését felhasználva ^[3] – miszerint a szembenálló felek elsődleges érdeke az, hogy hamarabb jussanak hozzá az adott információhoz, mint a másik fél (azaz a saját és az ellenséges csapatok felett is ellenőrzést tudjanak gyakorolni, és meg tudják figyelni őket, illetve minél kisebb idővesztéssel reagálnak az ellenséges akciókra) – Kittler arra mutat rá, hogy az információ mint stratégiai érdek „döntő mértékben elősegítette az optikai médiumok utóbbi száz évben zajló robbanásszerű fellendülését.” (Kittler 2005: 34) Kittler az elemzésében különböző esetekre fókuszálva szemlélteti a vizuális technikai eszközökön keresztül történő élesebb, pontosabb, gyorsabb látás problémáját, azaz a látvány és a háborús stratégia összekapcsolódását. ^[4] Például már az amerikai polgárháborúban is készültek légi felvételek; az első világháborúban a pilóták ugyanazon gomb lenyomásával készítettek fényképeket és küldték azonnal elektronikusan a

bázisra, mint amely gombbal bombáztak is. [5]



Egy katona a Hythe Mk III lövegkamerával gyakorlatozik a texasi Houstonban, Ellington Fieldben végzett kiképzés során 1918 áprilisában. Az Mk III-ast a légi tüzerek kiképzésére használták, a fegyver a ravasz meghúzásakor fényképet rögzített.



Amerikai fényképelemzők mozaikos térképezési technikát tanulnak.

A film mint optikai médium hétköznapi alkalmazásával a fedélzeti géppuska célzókészüléke és a kisméretű kamera összekapcsolódhatott; a második világháború idején a színes film létrejöttével már alkalmazták az infravörös színtartományt és a radarhullámot. Kittler tehát egyrészt alapos analizisét nyújtja annak, hogy a háborúban döntő súllyal bír, ha valamelyik oldal gyorsabban és pontosabban hozzáfér különböző területek rögzített képéhez, mint a másik fél, másrészt arra is rámutat, hogy a technikai médiumok nem csupán elősegítik ezt, hanem magát a hadviselési formákat is átalakítják – azaz egy oda-vissza zajló folyamatról van szó –, továbbá a háború

reprezentációjának hatókörét is meghatározzák. [6] A teoretikus elsősorban a modern kori, 20. század közepéig tartó háborúk szerkezeti elemzését nyújtja, tanulmányomban viszont leginkább a 21. században kiteljesedő, késő modern kori hadviselési formákra koncentrálok.

Lev Manovich a háború és a vizuális technológiák kérdését a perspektíva felől közelíti meg: a perspektivikus technológiák fejlődését vizsgálva elemzi az előbbi kettő kapcsolatát, elsősorban a radar (ezzel összefüggésben pedig az ultrahangos képalkotás, a multispektrális fényképezés, a multispektrális képalkotás, az infravörös, a hanglokátoros és a mágneses rezonanciára épülő ábrázolás) elve mentén. Manovich a radart mint a látás racionalizációját azonosítja, amely független a kamera és az emberi szem kapacitásától, illetve az *azonnalosság* jellemzi: a parancsnoknak már nem kell kivárni, amíg a film megérkezik a pilótáktól. (Manovich 1993: 5) A radart és az előbb említett technológiákat is a „távérzékelés” jellemzi: „az információk gyűjtése és leképezése a vizsgált tárggyal vagy területtel való tényleges érintkezés nélkül.” (Manovich 1993: 6) A teoretikus szerint az 1960-as évektől a számítógépes fejlesztések révén a látás teljes automatizálása következett be: a háromdimenziós computer-grafikát *interaktív perspektivitásnak* nevezi, amelyet aztán a perspektivikus ábrázolás automatizálásával kapcsol össze. (Manovich 1993: 8-12.) Manovich elemzésében mindezen technológiai újítások – Kittler állításaihoz hasonlóan – elsődlegesen mint háborús eszközök, fegyverek jöttek létre.

Amire Kittler már nem tér ki – részben azért, mert a kötetben olvasható előadások 1999-ben hangzottak el –, hogy a késő modern korban az újmédia hadviselési célokra való használata miként újítja és változtatja meg a háborút mint eseményt, illetve ez milyen hatással van annak (filmi) reprezentációira. A következőkben arra keresem a választ, hogy milyen individualizációs következményei vannak a késő modern kori hadviselés sajátosságainak, illetve az egyénre vonatkoztatva miben különbözik a jelenkori háború a modern hadviseléshez képest. Habár ugyanúgy, mint több száz éve, a megváltozott, elektronikus hadviselésként jellemezhető háborúkban is a lehető legpontosabb és leggyorsabb megkaparintható információkért folyik a harc, ám az 1991-es Öbölháború közvetítésével kezdődően a megváltozott technikai eszközök miatt mégis újfajta hadviselési formákról beszélhetünk. [7]

A késő modern kori hadviselés mint gyűjtőfogalom többféle jelenkori háborútípust jelöl, amelyek gyakran szerkezeti és időbeli átfedésben állnak egymással: a John Ryan-féle *iWar* alapvetően az interneten keresztül végrehajtott támadásokként definiálható, és a nemzetállamok mellett magánszemélyek, vállalatok és közösségek is részt vehetnek ebben a kiber- és informatikai hadviselésben (Ryan 2006) [8]; a James Der Derian által megalkotott *erényes háború* (virtuous war) terminus a hálózatközpontú hadviselés azon fajtáját jelöli, amelyben a technológia a virtuális erőszak globális formáját és az „infoterror” korszakát hozza létre (Der Derian 2009: 27) [9]; Andrew Hoskins és Ben O’Loughlin koncepciója, a *diffúz háború* pedig már a háború ábrázolására, közvetítésére is koncentrálok: a digitális adat- és információáramlás politikai és diszkurzív szempontból egyre kiszámíthatatlanabb, „a háború multimédiális reprezentációi látszólag kaotikus módon terjednek és vándorolnak a komplex médiakörnyezetben.” (Hoskins–O’Loughlin 2010: 22)

[10] A különböző típusokat több hasonlóság is összeköti. Elemzésemben leginkább reprezentációs

kérdésekkel, az ennek nyomán létrejövő dezinformációs közeggel és a megváltozott tapasztalati horizonttal foglalkozom, mely utóbbihoz szorosan kötődik az *individualizáció* kérdése is.

A késő modern kori hadviselés fontos hozadéka az *egyén* központi szerepe: Holger Pötzsch az iWar jelenségét ^[11] a harctereken, tehát nem kizárólagosan internetes platformokon vizsgálja. Az „i” előtag jelentését kiterjeszti az elektronizáltságról (és az Andrejevic-féle interaktivitásról) ^[12] az individualizáltságra is: úgy véli, hogy a különböző szűrőtechnológiáknak és keresési algoritmusoknak individualizációs hatásai vannak. Továbbá a digitális ellenőrzési formák és a vizuális technikák egyre magasabb fokú fejlesztései gyakran egyénközpontúak, ezek pedig korábban nem tapasztalt pontossággal férnek hozzá az éppen adott csataterhez. (Pötzsch 2015: 81–82.) Pötzsch az individualizáció három különböző típusát különíti el: az első azokra az esetekre jellemző, amikor eltérített, hálózatba kapcsolt számítógépek irányításával tesznek működésképtelenné katonai vagy polgári internetalapú központokat: az egyénített jelleg abban rejlik, hogy ezt a hadműveletet csupán egyetlen támadó is végrehajthatja. ^[13] A második jelöli azt a fajta támadási stratégiát, amelyben konkrét egyének a célpontok: nem tömeghadseregek elleni küzdelemről van szó, hanem sokkal inkább embervadászatról. A harmadik típusba pedig a szűrőtechnológiák testreszabása sorolható, amely a háborúról szóló információkat teszi elérhetővé az egyének számára: „a háború közvetített észlelése egyre inkább individualizálódik, pontosabban a felhasználóra lesz szabva.” ^[14]

Elemzésem kiindulópontja e harmadik szempont: állításom, hogy a *Kilenc hónap háború* formai és tartalmi szempontból egyrészt a késő modern kori hadviselés fentiekben ismertetett individualizációs szintjével áll kapcsolatban. A meghatározható GPS-koordinátákon elhelyezkedő főszereplő digitális ellenőrzési hálózatba kötésével a dokumentumfilm elkészülte nélkül is egyfajta individualizált háborúban venne részt. A főszereplő kiemelésével és videószelfis tevékenységének bemutatásával azonban a film ezen egyéniesített háborús formára reflektál, ennek pedig fontos része a már említett dezinformációs közeg is.

A dezinformáltság természetesen mást jelent a háborút megfigyelők (a nézők), a háborút koordinálók és a háborút vívók tapasztalati horizontjából, továbbá nem kezelhető egy platformon a civil meggyőzés és a katonai kommunikáció sem – még akkor sem, ha ez a kortárs környezetben olykor össze is mosódik: a háborút vívó frontkatona (mint Jani) is lehet aktív megfigyelője az eseményeknek a közösségi platformokon.

A háború mediatizációja Hoskins és O’Loughlin interpretációjában azt a folyamatot jelöli, amely során az interakció társadalmi-kulturális intézményei és módjai a média egyre növekvő hatására megváltoznak. (2010: 5) Ebben az értelemben beszélhetünk a háború átalakulásáról. A háború mediatizációja ebben az esetben azért különösen fontos, mert a konfliktusok észlelésének mikéntje létfontosságú a háború idején: ez alapján a nyilvánosság támogatni vagy támadni, a kormány pedig igazolni tudja a háború létjogosultságát, illetve a háborúban részt vevő katonák számára is támpontot nyújthat az őket körülvevő események megértéséhez. (2010: 5) A mediatizáció szempontjából azonban a korábbi korok háborúihoz képest fontos különbség, hogy a

háborús kommunikáció ma már kevésbé lineáris, mint ahogy Raymond Williams azt leírta (azaz a különböző kommunikációs csatornákon keresztül a közönség felé áramló információkat a befogadó kedve szerint ki- és bekapcsolhatja): az információk a műsorszolgáltatótól a közönséghez érkehetnek és vissza; de az üzenet akár a csataterén lévő katonától is eredhet, aki egy blogot indít, amelyen titkos információkat szivároztat ki. (2010: 13) Az egymásnak gyakorta ellent is mondó információk sokkal több csatornán jelennek meg, és a tömegmédiá mellett a közösségi médiafelületeken terjednek – sokszor még álhírek formájában is. Ez utóbbi nevezhető *dezinformációs közegnek*. [15]

Az egymáshoz képest ellentétes tartalmú hírek jelenléte nyilvánvalóan nem számít újdonságnak a háborúk történetében, hiszen a korábbi időkben is hangsúlyos szerepe volt a közvélemény alakításában a napi sajtónak, ám ahogy azt Huhtinen és Rantapelkonen is kiemeli, az Ukrajnában zajló háború esete is azt példázza, hogy az internet rizomatikus jellege a döntéshozatal szempontjából szinte ellehetetleníti az eseményekről formálódó világos kép megalkotását: a közösségi médiában terjedő szándékosan generált álhírek miatt „rizomatikus földalatti háború” alakul ki. (Huhtinen–Rantapelkonen 2016: 50–52.)

Meglátásom szerint a dezinformáció és a félreinformáltság mint állapot döntően a háborút különböző képernyők előtt néző közönség esetében érvényesül, míg például egy olyan frontkatonáé esetében, mint a vizsgált dokumentumfilm főszereplője, Jani, vagy a katonai parancsok szempontjából (a tájékozottság tekintetében) inkább információhiányról beszélhetünk. „Úgy volt, hogy megint kitör a háború, de nem lett belőle semmi. Teljes hadifelszereléssel kimentünk, tankokkal, beöltözve, gránáttal, mindennel. Kaptunk egy ilyen értesítést, hogy az orosz határon át akarnak jönni [...] és kint álltunk éjjel-nappal három napon keresztül.” Ilyen és ehhez hasonló mondatok több alkalommal is elhangoznak a főszereplő, Jani szájából videószerkesztés során, amelyek mind-mind példaként szolgálnak arra, hogy – csakúgy, mint a régebbi korok háborúiban – a katonák eszközzé formálásának egyik fő vonása, hogy természetesnek tekintsék, illetve elfogadják a parancsokat, és tetteket hajtsanak végre, amelyeket maguk sem értenek.

Fontos azonban leszögezni, hogy a digitalizáció hatására a korábbi háborúkhöz képest a frontkatonák tapasztalati horizontja is változott a késő modern hadviselésben. Ez a különbség a digitálisan fejlettebb katonai fegyverhasználat mellett részben azon individualizációs jelenségben ragadható meg, amelyet Pöttsch elsősorban a háborús reprezentációk befogadóiak csoportjára vonatkoztat, ám úgy vélem, hogy ez alapvetően meghatározza a katonai ranglétra alján lévők (mint például Jani) mindennapjait is. Az algoritmusoknak köszönhetően a háborúval kapcsolatos információk megszerzése, a háború közvetett észlelése is változik, individualizálódik: a mainstream médiával szemben a közösségi médiaalkalmazások egyre inkább személyre szabott változói alapvetően határozzák meg azt, hogy miként gondolkodunk az adott háborúról, markánsan alakítják elképzeléseinket. (Pöttsch 2015: 85) Éppen ezért a *Kilenc hónap háború* szempontjából is fontos ezen aspektus kiemelése.

Mykola Makhortykh és Maryna Sydorova azt vizsgálta meg, hogy milyen és mekkora szerepet játszott a közösségi média a kelet-ukrajnai háború vizuális keretezésében: tanulmányukban egy ukrán nyelvű közösségi platform 2014 utáni háborús tartalmait elemzik, és bemutatják, hogy a tömegmédiában látható tartalmakhoz képest miben másak a közösségi médiában terjedő vizuális posztok. (Jani videói tartalmi és formai jegyeit tekintve egyébként sok szempontból követi a Makhortykh és Sydorova által felállított mintát, amelyben a tartalmakat elsősorban a katonai ranglétra alján lévők készítik: Janihoz hasonlóan sok esetben mutatják be ideiglenesen örökbefogadott állataikat, vagy veszik fel az őket körülvevő természeti tájat.) A szerzőpáros megállapításai ^[16] megerősítik a hipotézisemet, miszerint a közösségi médiafelületek – a tömegmédiával szemben – hangsúlyossá teszik a háború individuális befogadását és érzékelését, illetve elmélyítik annak dezinformációs jellegét. Meglátásom szerint ezen mediális tartalmakhoz való hozzáférés bizonyos szempontból egyesíti a háborút megfigyelők és a háborút vívók csoportjait, illetve alapvető különbséget jelent a modern és a késő modern hadviselésben résztvevő frontkatona között. Habár Jani a *Kilenc hónap háború*ban utal arra, hogy a telefonokat beszédtek, így pedig feltehetően határozatlan ideig nem jut információkhoz, a közösségi médiában terjedő (egymásnak ellentmondó) információk és az ezekhez való hozzáférés lehetősége alapvetően különbözteti meg egy korábbi és egy jelenkori katona tapasztalati horizontját. Noha a film nem tematizálja azt a kérdést, hogy Jani honnan tájékozódik a háborúról, sőt inkább azt a benyomást kelti, hogy a férfi számára természetes dolog bevonulni katonának az ukrán oldalon, közvetítései során a közösségi médiában terjedő, Makhortykh és Sydorova által elemzett háborús videók, posztok mintázatait követi – tehát aktív befogadója ezen mediális tartalmaknak.

Úgy gondolom, hogy az ezáltal (is) felerősödő individuális jelleg a személyesség hangsúlyozásával és Jani szemszögének szinte kizárólagos használatával köszön vissza a dokumentumfilmbe. Mindez arra enged következtetni, hogy egy frontkatona esetében talán nem is lehetséges igazán más módon reprezentálni a háborút. Állításom egyáltalán nem az, hogy ne lehetne tényszerű állításokat tenni egy adott háborúról, habár azt sem gondolom, hogy lehetséges egy adott konfliktus tisztán objektív leírása. Értelmezésem szerint a *Kilenc hónap háború* reprezentációs módja egyrészt a késő modern hadviselésben is meghatározó információhiányos közegre reflektál, amelyben a ranglétra alján lévő katona rövid távú, a leghamarabb beérkező információra reagáló parancsokat teljesít, másrészt az információkban túlcserdülő, dezinformációs kontextusra is, amelyben közösségi médiafelhasználóként maguk a katonák szintén részt vesznek.

A *Kilenc hónap háború* tehát egyetlen egyénre koncentrál, és nem azt a szinte lehetetlen feladatot próbálja teljesíteni, hogy a maga totalitásában ábrázolja a kelet-ukrajnai konfliktust. „A másik fontos szempont az volt, hogy ne álljunk bele a fegyveres konfliktus politikai részébe. Arra koncentráljunk, hogy ez egy személyes történet: Jani és Erzsike nézőpontja érvényesüljön minél erősebben” ^[17] – állítja a film rendezője, Csujka László, habár meglátásom szerint a film bizonyos szempontból igenis felmutatja az adott konfliktus politikai vetületét, csak éppen egyetlen

személyre fókuszálva.

2. Bejelentkezés a háborúból: a videószelfi mint szerepjátszás és mint csatorna

A következőkben azt vizsgálom meg, hogy a késő modern háborús körülmények milyen reprezentációs, elsősorban az egyénpontúságban megragadható különbségekhez vezetnek, és milyen befogadáselméleti következményei vannak a mobiltelefonnal, illetve videószelfimódban készített háborús felvételeknek. Utóbbi kapcsán úgy gondolom, hogy a pötzschi individualizációs megállapítások mind tartalmi, mind pedig formai szempontból meghatározók a *Kilenc hónap háborúban*: mindkettő a videószelfi aktusán keresztül érvényesül, amelyet elsősorban fenomenológiai szempontból közelítek meg. Habár a kortárs hadviselés „virtualizálódása” miatt többen a háború „testtelensége” (disembodiment) mellett foglaltak állást – például Judith Butler, aki szerint a jelenlegi háborús keretek között már nem lehet elválasztani „a háború anyagi valóságát azoktól a reprezentációs rendszerektől, amelyeken keresztül működik, és amelyek racionalizálják saját működését” (2009: 29) –, elemzésem tárgya egy olyan dokumentumfilm, amelyben véleményem szerint a főszereplő teste és annak percepciója kiemelt szerephez jut a videószelfi alkalmazása révén.

Elemzésemben kifejezetten Jani szelfimódban készített videóira koncentrálok: célom az, hogy bemutassam, a késő modern hadviselés dezinformációs közege miként mozdítja el inkább a személyes, egyénre koncentráló irányba a dokumentumfilmet, és ennek nyomán milyen fenomenológiai következtetések vonhatók le.

Már az elemzés elején fontos rámutatni bizonyos különbségekre a szerepekből adódó eltérések tisztázása végett. Szemben az emberjogi dokumentumfilmek „megszokott” főszereplőivel, a *Kilenc hónap háború* Janija nem civil: foglalkozását tekintve ugyan nem katona,^[18] de az ukrán sereg hivatalos tagjaként lép be a háborúba, így pedig tartalmi szempontból e film jelentősen különbözik azoktól az alkotásoktól, melyekben menekülő civilek videószelfi formájában dokumentálják a mindennapjaikat.^[19] Jani felvételei azonban a tartalom és a funkció szempontjából nem rokoníthatók teljes mértékben azokkal a(z) elsősorban sisakkamerával felszerelt) katonák által rögzített felvételekkel sem, amelyek az iraki és az afganisztáni háború kirobbanásakor kezdtek el nagy mennyiségben terjedni az interneten, illetve váltak az amerikai híradós beszámolóok alapvető részévé. Ezeket a helyszíni, valós idejű videókat elsősorban az adott parancsnoki központokba továbbítják, ahol ezen felvételek alapján hoznak meg különböző irányítási és a haderő bevetésével kapcsolatos döntéseket. (McSorley 2012: 50)^[20] Másrészt viszont – ha nem is olyan nagy számban, de – ezen eszközökkel személyes jellegű dokumentációk is készülnek, és ez az aspektus már közelít a *Kilenc hónap háború* főszereplőjének rögzítő tevékenységéhez.

Ellentétben az Irakban és Afganisztánban állomásozó katonák erőszakban tobzódó felvételeivel,^[21] Jani videóinak dokumentációs jellegét inkább Woodward, Winter és Jenkins meglátásaihoz

hasonlítom, akik brit katonák által készített fényképeket elemezve jutottak arra az álláspontra, hogy a katonafotók érzelmi regiszterein keresztül az állam geopolitikai gyakorlata szubjektívizálódik, és ezáltal a személyes narratívák – nem szükségszerűen, de – akár szembe is állíthatók a nemzetállamok háborúiról szóló szélesebb narratívákkal. „E fotografiai gyakorlatok azért is jelentősek, mert konstitutív és kommunikatív funkciót töltenek be, illetve emléket állítanak az adott geopolitikai cselekményeknek. Ebben az értelemben a személyes egyben geopolitikai is.” (Woodward–Winter–Jenkins 2010: 164) Értelmezésükben a katonai fotografiai gyakorlat „az identitás performansza”, identitáskifejező tevékenység is egyben. Kommunikációs eszközként használják, amely révén megosztható – általában a hadseregen kívüli személyekkel – az a tapasztalat, hogy az adott fényképet készítő személy szemszögéből mit jelent katonának lenni. (Woodward–Winter–Jenkins 2010: 157) A *Kilenc hónap háború* személyes regisztere tehát abból is fakad, hogy Jani saját katonai identitásának performanszát nyújtja a videószelfis bejelentkezéseken keresztül: mivel nem hivatásos katonáról van szó (Jani a film előtt még nem volt háborúban), [22] a videószelfik tulajdonképpen katonaidentitásának megerősítését mozdítják elő: az identitás performansza képezi a videószelfi-funkciók tipológiájának első csoportját. (Ezen identifikáció legerősebb pontja talán az, amikor Jani a családi konfliktusok elől visszamenekül az „otthonosabb csatatérre”.)

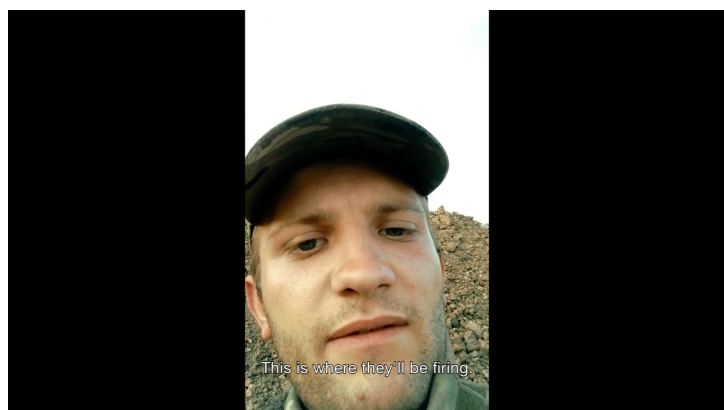
A következőkben kétféle percepció folyamatot vizsgállok meg: az egyik a Jani szemszögéből történő, videószelfi révén történő filmes identifikáció, a másik pedig a *Kilenc hónap háború* nézőjének a videószelfik észlelésével kapcsolatos tapasztalata, amely meglátásom szerint eltér a megfigyelő dokumentumfilmés módban felvett jelenetek szemlélésétől.

Az első probléma vizsgálatához Christian Ferencz-Flatz tanulmányát veszem alapul, aki azt vizsgálja meg, hogy miként alakul az (ön)azonosulás, az identifikáció kérdése a videószelfik esetében. A videóchat és a videószelfi közti lényeges különbség a rögzítés ténye: míg az első általában egy nem maradandó digitális tükörkép, a második készítését meghatározza a felvétel jellege. Flatz a videószelfiket olyan mozgóképeknek tekinti, amelyek szerzői, főszereplői és aktuális nézője virtuálisan egy és ugyanaz az individuum [Ezen műfaj fenomenológiai vizsgálatát a percepció, a kommunikáció, a hatás, a tér és a mozgás szempontjából hajtja végre. A videószelfi alapja mindenekelőtt a tükörbenézés, a látni és a látva lenni dialektikája, ám ha a szelfi során felvétel is készül, sokkal összetettebbé válik ez a viszony. (Ferencz-Flatz 2019: 236–238.)

Mivel a videószelfi készítője látja felvétel közben önmagát, ahogy rögzíti az eseményeket, nem csupán főszereplője, hanem szerzője és társnézője is az adott videónak. A film így azt tükrözi vissza, amit az adott személy lát, azaz egyszerre objektív és szubjektív (nézőponti) beállításként is értelmezhető a felvétel. A főszereplő és a kamera egymáshoz viszonyított térbeli pozíciója gyakorlatilag kölcsönösen felcserélhetővé válik: a főszereplő egyszerre látható a kamera előtt és mögött, a vásznon és a vásznon kívül – ez a filmképen a gömbszerűség és a bezártság különös érzetét nyújtja. (Ferencz-Flatz 2019: 236–238.) Flatz tehát azt mutatja be, hogy a videószelfik miként hoznak létre egy teljesen újszerű összefonódást az alanyok önmagukkal kapcsolatos tapasztalatait és a másokhoz való viszonyuk között: azt a kétértelmű élményt elemzi, amely során

egyszerre nézzük magunkat, miközben megmutatjuk magunkat másoknak, és egyszerre mutatjuk meg magunkat másoknak, miközben önmagunkat nézzük. (Ferencz-Flatz 2019: 240)

Mindezek alapján két jelenetet emelek ki, amelyek identifikációs jellegüket tekintve ellentétesek: jól szemléltetik azt a folyamatot, amely során Jani látszólag magáévá teszi katonai-énjét, majd eltávolodik attól. Az egyik első videón – szemben a kiképzőtáborban készült bohóckodós, oldott hangulatú felvételekkel – az első komolyabb katonai bevetés látható. A korábbi vicces kedvű, társai ugratását kommentáló Jani hirtelen hangnemet vált, és komoly, fegyelmezett és szigorú katonaként jelentkezik be. Ez az első alkalom, hogy teljes felszerelésében látható: minden igyekezete ellenére a néző sokkal inkább egy katonaruhába beöltözött civilt lát élete első háborús szituációjában, mint bevetésen lévő hivatásos katonát. E jelenet újdonsága az, hogy Jani videójában a háttérben hallatszódhatnak az eldördült fegyverek és bombák hangjai, a férfinak pedig le kell feküdnie, nehogy lövés érje: „Mondjuk szerintem innen fognak ránk lőni. Várom a pillanatot.”



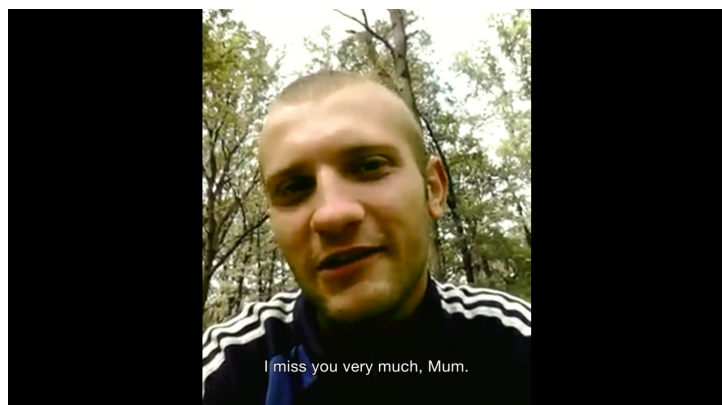
Jani első bejelentkezése katonai támadás közben. Kilenc hónap háború (Csuja László, 2018)

Jani a film elejétől kezdve többször vált nézőpontot, és van, hogy nem szelfimódban rögzíti a körülötte zajló eseményeket, hanem azt veszi, ami előtte történik. Éppen ezért e jelenet különlegessége az, hogy bár ez az első eset, amelyben Jani háborús akciót tapasztal meg, mégsem vált a digitális tükörképéről a környezetére, hanem végig saját képmását veszi. Úgy vélem, ez a mozzanat igencsak lényeges, mert összpontosul benne a *Kilenc hónap háború* tulajdonképpeni tétje: azaz azon folyamat végigkövetése, hogy miként válik vagy nem válik Jani identitása részévé a katonaság. Azáltal, hogy ebben a jelenetben Jani szó szerint is saját arcával takarja ki a háborút, sokkal inkább az áll középpontban, hogy saját maga számára is valóságosabbá váljon a tény, miszerint ukrán katonaként részese a háborúnak és harcolnia kell. Jani zavart beszéde egyrészt természetesen betudható a háború okozta izgalmának, félelmének, másrészt azonban identifikációs problémák is okozhatják: a férfi katonai tapasztalatlansága miatt rész képződik a *néző Én* és a *nézett Én* között, mivel a digitálisan megjelenő kép szokatlan Jani számára, nem tud még azonosulni militáris arcképével. [23]

Így e jelenet felfogható egyfajta önigazolásnak is: Jani képi bizonyítékot szerez katonai önmagáról, és az így létrejövő videó hozzásegíti identitásának alakításához is – ebből következően mintha

elsősorban nem is egy elképzelt közönség, hanem önmaga számára, önmaga meggyőzésére készítené el a felvételt. Ezek alapján úgy gondolom, hogy a Ferencz-Flatz-féle meghatározást érdemes kiegészíteni *az identitás megerősítésének funkciójával*, pontosabban Jani esetében egyfajta *szereppel való azonosság próbálgatásával*, amelyet meglátásom szerint a videószelfi elősegíthet. A katonai identitás erősödését egy olyan, az ehhez a videóhoz képest hónapokkal később készült jelenet példázza, amelyben Jani már nem önmagának szánt megerősítésként, hanem célzottan egy közönség részére rögzíti a felvételt: ez abból is látszik, hogy előre beállítja a telefont, leteszi egy adott helyre, folyamatosan távolodik tőle, végül az egész teste látszódik – a néző látja még Janit, de a férfi olyan messze van a telefonjától, hogy ő viszont már nem. Jani egy határátkelőnél járőrözik, és az éppen arra hajtó kocsit szigorúan megállítja: feltehetően azért kezdett el videózni, mert így akció közben rögzíthette az igazoltatás procedúráját. Ez a felvétel viszont már minden bizonnyal egy külső néző – tehát nem Jani – számára készült: határozottan lép a kocsihoz, katonai identitásának, azaz bizonyos fokú hatalmának tudatában van. Tehát összegezve, a férfi immár nem saját önazonosságának megtalálása, militáris önképének stabilizálása miatt használja a szelfifunkciót, hanem meg akarja mutatni azt az elképzelt közönségének.

Ez a megállapítás pedig továbbvezet egy másik, ezzel teljesen ellentétes hangnemű jelenethez, amelyben megfordulnak, vagyis inkább átruházódnak a nézői szerepek. Ez Jani egyik utolsó bejelentkezése a háborúból, amelyben viszont saját otthoni ruháiban látható, és egy igen személyes üzenetet küld videón keresztül az édesanyjának. „Anya, nagyon szeretlek [...], amikor van egy kis időm, akkor felhívlak téged, ha egy-két percet beszélgethetünk, nekem annyi is elég. Úgy hiányzik egy anyai érintés, egy anyai ölelés, maga a jelenléted, hogy meg tudjalak ölelni. Még az is, hogy veszekedjünk vagy bármi...” Jani érzelmes videója szokatlanul hathat a néző számára, mivel implicit címzettje nem egy általános alany, mint az előbbi esetben, hanem Erzszi, a férfi édesanyja.



Jani édesanyjának hagy üzenetet a videószelfin keresztül. Kilenc hónap háború (Csuja László, 2018)

A nyilvánvaló tartalmi különbségek mellett – azaz, hogy Jani honvágya már felülírja katonai identitását – fontos funkcióbeli különbséget vehetünk észre: a férfi ebben az esetben (illetve egy további videóban, amelyben locsolóverset szaval menyasszonyának és édesanyjának) a videószelfit

már nem dokumentálásra és önképének megerősítésére alkalmas eszközként használja, hanem csatornaként alkalmazza: saját digitális képmása mellé képzelet édesanyját, mint egy hagyományos videóchat során. Ebben az esetben Jani már nem a megszokott, Ferencz-Flatz által meghatározott értelemben készíti el a videósselfit, hanem egy hiányzó, nem jelenlévő személy okozta űrt próbál betölteni a felvétellel: ez a megoldás egyrészt a videósselfi-funkciók tipológiájának második csoportjához, a *csatornához* sorolható, másrészt pedig továbbmutat a harmadik típus, a *vallomástételre alkalmas tér* felé.

3. A videóhívás mint szimbolikus privát tér

Mielőtt bemutatom a tipológiám harmadik csoportját – azaz azokat a felvételeket, amelyeket Jani szolgálata vége felé járva, „vallomásos” szándékkal készített el szelfimódban –, röviden kitérek azokra a jelenetekre, amelyeket a férfi nem szelfimódban vett fel.

A *Kilenc hónap háború* nézőiként bizonyos felvételek megtekintésekor egyfajta testiesült filmélményben lehet részünk, azaz testi szempontból érintenek meg minket – ezeket egyrészt a nem szelfimódban rögzített videók esetében tapasztalhatjuk, például amikor Jani, kezében a rögzítő telefont a lövészárokból lépdel. Kevin McSorley *szomatikus háború* terminusa a testhez, pontosabban a katonai test percepciójához kapcsolódik: a teoretikus az afganisztáni katonák sisakjára szerelt kamerák felvételeit elemezve arra a következtetésre jut, hogy a sisakkamerák perspektívája nem egy absztrakt felülnézetet, hanem „a földön való érzéki elmerülést kínál” (McSorley 2012: 48), és a járőrözés „kinesztetikáját” hozzák létre. McSorley szerint az afganisztáni konfliktus reprezentációja tíz év alatt megváltozott: míg korábban inkább testtelenné vált háborúként és 9/11 szimbolikus jelképeinek szaporításával volt jellemezhető, addig a szomatikus háború mára az „intenzív, testet öltött élmények médiuma” – ennek pedig nyilván nem csupán percepciók következményei vannak, hanem a tanulmány elején említett befolyásoló hatásai is, azaz fontos szerepet játszik abban, hogy milyen Afganisztán-kép él majd a nézőkben.

A katona testet öltött jelenléte folyamatosan érezhető a sisakkamerás felvételeken, a nyugtalan nézőpontra, a légzés és a testmozgás visszhangjain, a test árnyékának jelenlétére, a katona fegyverének látványán, amely az utat mutatja, illetve a napot árnyékoló kezek látványán keresztül. A háború ezáltal elsősorban zsigeri, egyes szám első személyű érzelmi élményként jelenik meg ezeken a felvételeken. (McSorley 2012: 53)

A szomatikus jellegű jelenetek érzelmi töltettel is rendelkeznek: mivel egyéni perspektívából készülnek, a veszélyben lévő katona testét állítják a középpontba, így pedig az „új hazafiság”^[24] narratíváit erősíthetik – utóbbi lényege, hogy a háború célja egyre inkább egzisztenciálissá vagy önreferenciálissá válik, a legfőbb cél a saját katonák megmentése lesz, a háború pedig az ezért folytatott küzdelemként definiálódik. McSorley mindezeket túl felveti azt a problémát, hogy a sisakkamerás felvételek ebben egyfajta csábításként szintén működőképesek: a ritmus kinesztetikája, a testiség hangsúlyozása és a bensőségesség érzésének felerősítése révén bevonják

nézőiket a militarizált érzékelésbe – ennek pedig lényegi ideológiai-politikai következményei vannak.

Nyilvánvaló, hogy a *Kilenc hónap háború* egészen más műfajú alkotás, így a stilisztikailag a McSorley-féle szomatikus háború kategóriájához sorolható jelenetek sem az előbbieken ismertetett funkcióval bírnak, hanem épp ellenkezőleg: bár a nem szelfimódban készült jelenetek szomatikusan, az érzékek szintjén bizonyos immerziót eredményeznek, épp ezen érzéki bevonódás által idegenítik el a nézőt a háború élményétől. Hiszen amit látunk, korántsem hívogató: az állandóan készenlétben lévő, az ellenséges csapatokra félelemben, a semmi közepén várakozó katonákról készült mobilos felvételeknek nem sok köze van ahhoz a „csábításhoz”, amelyről McSorley ír. Ám az eltávolító jelleghez párosul egy azzal ellentétes, közelítő aspektus is, amely kifejezetten a videósselfimódban készült felvételek esetében játszik szerepet: a videósselfi szimbolikus privát térként való értelmezése.

Habár a fentiek alapján Jani szempontjából értelmezhetők videóhívásként is az egyes bejelentkezések, a filmet néző befogadók számára, úgy vélem, másfajta mediális tapasztalatként adódnak.

A következőkben a videósselfik tipológiájának harmadik típusát mutatom be, amelyet vallomástételre alkalmas térként írok le. Ebből a szempontból a *Kilenc hónap háború*ban az arc kapja a főszerepet: az általa készített videósselfiket figyelve, tekintetének változásait narrativizálva igyekszik a néző kiolvasni azt, amit nem lát, azaz amit Jani nem mutat meg, vagy nem számol be róla részletesen: mik vezethetnek a férfi későbbi megváltozott, agresszív viselkedéséhez, és mi az, ami miatt hazatértekor a frontra vágyakozik. Jani szolgálatának végéhez közeledve videós bejelentkezéseiben egyre inkább vall őszintén az őt megrázó eseményekről, saját mentális állapotáról, ám sok minden homályban marad a néző, illetve a férfi családtagjai előtt is. Jani arcának hangsúlyozása összefüggésben állhat Walter Benjamin azon állításával, miszerint a portrének kultikus értéke van, szemben a bizonyító erejű, emberi alakok nélküli fényképekkel. „A korai fényképeken látható emberi arcok futó kifejezéseiben hat utoljára az aura” (Benjamin 1969: 312) – írja Benjamin, és kiemeli, hogy ezek nézegetéséhez egyfajta „lebegő elmélkedés” is társul. Habár nyilvánvalóan Jani esetében mozgóképről beszélünk, s Benjamin a film mint médium esetében már teljes auravesztésről ír, úgy gondolom, hogy az arc hangsúlyozása és a tekintet narrativizálása révén a fényképnek tulajdonított kultikus érték kap itt főszerepet: a néző elidőz Jani tekintetén, próbál valahogy mögé látni, és rájönni azokra az okokra, amelyek miatt a férfi otthon sokkal agresszívabbá válik a háború után.

Az otthoni, a stáb által felvett jelenetekben Erzsébet többször kérdegeti Janit a fronton történekről, meg szeretné tudni, hogy érzi magát a fia, milyen hatással van rá a háború, mert tanácstalanul áll a férfi dühkitörései előtt. E megfigyelő módban felvett részekben sem az otthoniak, sem pedig a nézők nem kapnak választ arra, hogy mi járhat Jani fejében, hogyan dolgozza fel a történetet. Sőt, több esetben eltúlzott hősiességgel csak a „dicsőségeket” eleveníti fel rokonainak, magát pedig kemény érzésű katonaként pozicionálja. E magatartással éles kontrasztban áll az a Jani, akit a

szolgálata vége felé ismerünk meg: az édesanyját hiányoló, a bajtársa halálát gyászoló és a fronton kétségek között, illetve bizonytalanságban lévő férfi mintha a mobiltelefon nyújtotta privát teret használná fel félelmeinek artikulálására, azok megfogalmazására. Ily módon a videószelfi egyfajta privát, intim térként jelenik meg, ahol Janinak lehetősége nyílik őszintén vallani az érzéseiről, tapasztalatairól. Még ha tisztában is van vele, hogy felvételei nyilvánossá válnak a dokumentumfilmbe kerüléskor (ennek hatására többször szerepet játszik, rájátszik katona nivoltára), utolsó bejelentkezései során mintha megfeledkezne jövőbeni szélesebb közönségéről, és közvetlenebb módon beszél problémáiról.

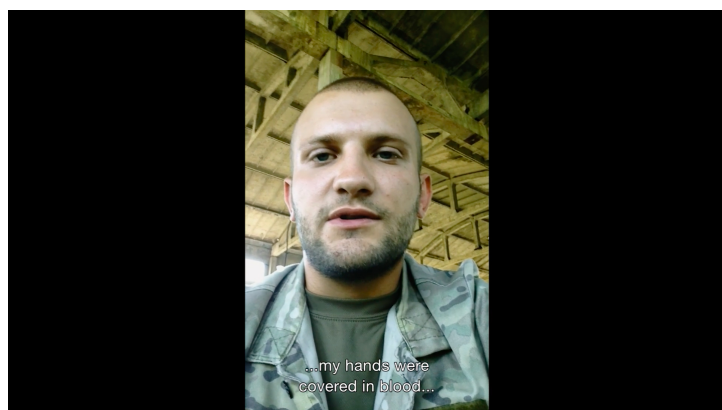
A videó mint médium Marie-Aude Baronian szerint is lehetőséget nyújthat a vallomástételre: a teoretikus állítása, hogy a Jean-Pierre Meunier által *home-souvenir*nek nevezett filmes műfaj teret enged annak, hogy különböző traumák (Baronian példája a népiirtás) kibeszélhetőek legyenek, illetve az áldozat családtagjai számára is hozzáférhetővé válnak az amatőr videó megtekintése által. Habár a film-souvenir lényege, hogy a videót olyanok tekinthessék meg, akik ismerik a filmben szereplő egyén(ek)e)t, Baronian szintén hangsúlyozza, hogy egy tőlünk idegen (tehát nem saját családtagunk által készített) home videót is „ismerősként” tudunk befogadni, mert a pixeles, rázkódó beállítások sajátos filmes és esztétikai módot idéznek fel (Baronian 2019: 220-221.) – Jani videóinak esztétikai jellege pedig erős kontrasztba állítható a megfigyelő dokumentumfilmes módban készült részekkel. E képsorokat a *Kilenc hónap háború* nézői természetesen másként fogadják be, mint a filmben látható család: utóbbiak számára Jani videói elsősorban nyomok, amelyek túllépnek az ábrázoltak konkrétumain és megpróbálják előhívni, megkonstruálni a videószelfiken ábrázolt „valódi” személyt. A rögzített jelenet általánosíthatóságát mozdítják elő, azaz hasonlóan működnek, mint a benjamini „lebegő elmélkedés”. Zsani és Erzsi azért nézik meg ezeket a videókat, hogy megtudják, mitől lett idegen számukra az addig kedves Jani, míg a film nézői sokkal inkább már a film elejétől kezdve szinte nyilvánvaló folyamatot kísérik végig: a naiv, kalandkereső fiú mentálisan és lelkileg sérül a háborúban, a veszélyes kilátástalanságból pedig hazatér az unalmas kilátástalanságba.

Meglátásom szerint itt ér össze a film személyes hangvétele, egyénre fókuszáló szemszöge és a háború tágabb politikai-társadalmi aspektusa. A film tagadhatatlanul érdeklődik Jani személyes környezete iránt: hangsúlyos a Zsani és Jani közti kapcsolat, a Zsani és Erzsi közti feszültség, az Erzsi és Jani közti hatalmi játszma, illetve a férfinak az édesanyjától való elszakadási kísérlete. A háború e kapcsolatokat bonyolítja meg még inkább, a film pedig e változásokat nyomon követve próbálja bemutatni a háború személyes kapcsolatokat érintő következményeit. Jani videószelfi-jelenetei tehát részben a késő modern hadviselés individualizált jellegéből eredeztethetők, ám a videószelfi mint mediális eszköz sokkal több, mint dokumentációs lehetőség. Egy olyan saját teret képez a férfi körül, amelyben kifejezheti félelmeit, aggodalmait, bizonytalanságait – egyfajta digitális tanúságtétel, vallomás színtereként is funkcionál. Ennek érdekessége az, hogy míg a videók képiles a videohívást idézik fel, a felvételek sok esetben nem a dialogicitás, hanem Janiönmaga felé való fordulását eredményezik: a videószelfi által létrehozott szimbolikus térben, a háború kellős közepén teljesen egyedül van.

Ez a magány is fontos részét képezi a szelfik ontológiai megközelítésének: Froshinterpretációjában a szelfi nem csupán a „nézz rám, itt és most” üzenetét közvetíti, hanem azt is, hogy „nézz rám, megmutatom magamat neked”, tehát a kép magában foglalja egyszerre a filmmezendő/fotózandó önképem és a lefilmezés/fotózás aktusát is. Ebben az értelemben tehát a szelfi a megtestesült performativitás: láthatóvá teszi saját megkonstruáltságát és a mediatisációelőállítását is. Az ebből fakadó egyedüllét onnan eredeztethető, hogy a szelfi készítője a kamerákoncentráll, a kamerával folytat párbeszédet annak érdekében, hogy létrehozzon egy bizonyos „ént” – ez az én pedig elszigetelt és megkülönböztetett attól a tértől, amelyben a szelfi elkészül. (Frosh 2015: 1610)

Hasonlóan érvel Bollmer és Guinness is, akik szerint bár a szelfi készítése mindig magában foglalja a test térben való elhelyezését, ám egyúttal mindig elkülönül attól: az alak és a háttér viszonyba kerül, de a háttér a fényképezés aktusában mindig „háttérbe szorul”. „Aszelfi készítése azon szimbolikus megkülönböztetés aktusa, amelyben a háttér visszahúzódik, mégakkor is, ha aztán a fényképezőgép rögzíti a képen, így pedig mások is láthatják.” (Bollmer–Guinness 2017: 16)

Ezen megközelítés alapján az állításom az, hogy az alanynak egyrészt a szelfi készítésének aktusában lehetősége van elszigetelődni a konkrét, őt körülvevő tértől, másrésztbe is tud lépni a videószelfi performatív aktusa által létrehozott szimbolikus térbe: Jani a *Kilenc hónap háború* esetében a katonai vallomástételeinek, traumája artikulálásának lehetőségterébe kapcsolódik. Mindezek mellett a szelfi teret biztosít az előzőekben elemzett, katonai identitásmegerősítésére, hiszen ontológiai lényege, hogy nem csupán ábrázolja vagy dokumentálja a szelfit, hanem előállítja, megteremti és elő is adja azt azáltal, hogy megkülönbözteti a környezetétől. Meglátásom szerint a tanulmány elején elemzett, a késő modern kori hadviselésfrontkatonákra vonatkoztatott individualizációs aspektusai ezen videószelfis funkcióelkülönítésében ragadhatók meg leginkább: míg a háború eleji, felszíninek tűnő használat a dezinformációs közegbe csatlakozó Janit mint tartalom-előállítót és -fogyasztót jellemzi, ez követően a katonai önképpel való azonosulást szolgálja, végül pedig egy sajátos, privát teret teremt a traumatikus élmények kifejezésére.



Jani katonatársa elvesztéséről beszél az egyik utolsó videószelfis bejelentkezésben. Kilenc hónap háború (Csuja László, 2018)

Jani videói a későbbi potenciális nézőknek készülnek. Ahogy Barion is kiemeli, a digitális érában már egyáltalán nem olyan egyértelmű a határ a privát és nyilvános tartalom között, és a férfi felvételei ennek tökéletes példái: bejelentkezései részben mutatják a tanulmány elején említett,

kelet-ukrajnai háborúban részt vevő katonák videóinak tematikus és formai sajátosságait, míg a személyes hangvételi üzenetek inkább a családi videókra hasonlítanak. De még az utóbbi, traumát kibeszélni próbáló videókat is áthatja a nagyobb közönség előtti megjelenés lehetősége, ugyanis (Baronian értelmezésében) a felvett vallomástételeknek gyakran privát környezetben kell elkészülniük ahhoz, hogy aztán nyilvánosság elé kerüljenek. (Baronian 2019: 222) Jani videószerzőjének harmadik csoportja tehát részben a közönség felé irányul, részben pedig önmaga felé, amennyiben bejelentkezéseit saját helyzetének megértéseként is azonosítjuk. Ezek alapján a film a különböző mozgóképi anyagok keverésével sokkal komplexebb képet tud nyújtani egy pusztán személyes narratívánál: Jani családtagjainak és otthoni körülményeinek hangsúlyozása nem a háború kitakarását, háttérbe szorítását eredményezi, hanem a kettőt egyszerre működteti: a film nézői számára a megfigyelő módban készült jelenetek szükséges információkat nyújtanak ahhoz, hogy a videószerző részeket nézve a „kép mögé” lássunk, és a késő modern hadviselés egyénen hagyott nyomait Jani tekintetét szemlélve, konkrét szavai mögött is felismerjük.

Fontos azonban kiemelni, hogy a videószerző mint privát tér nem feltétlenül jár együtt a trauma feldolgozásának sikerességével: a *Kilenc hónap háború* szereplőinek példája is azt a tendenciát erősíti meg, hogy míg vallomását rögzítve Jani aránylag artikulálni tudja saját félelmeit és azt, hogy mennyire viselik meg a történetek, otthon elnémul, családjá pedig nem tud neki segíteni. Bár a videószerző alapvetően individuális eszközként, egyéni kifejezési formaként azonosítható, a trauma-kibeszélő funkciója által szélesebb társadalmi jelentéshez is juthat. Érdekes elkülönítenünk ezen tartalmak offline és online terjedését: az első esetben (Baronian példáihoz hasonlóan) először a szűk családi kör tekinti meg a traumát elszenvedett áldozat vallomását, majd ezt közösségként igyekeznek feldolgozni. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az eljárás minden esetben eredményes is, ahogy ezt a *Kilenc hónap háború* is példázza. A második, az online megosztás esetében azonban felmerül a kérdés – különösen a kelet-ukrajnai háború reprezentációjának közösségi médiában való meghatározó és befolyásoló jelenléte miatt –, hogy képes volna-e a katonai szerző saját privát terét elhagyva komolyabb társadalmi párbeszédet elindítani a digitális térben? Meglátásom szerint a Janiéhoz hasonló videóknak igen csak kétesélyes az utóélete. Egyrészt számtalan eset példázza, hogy sokszor a saját felhasználásra szánt, nem a nagy nyilvánosságot célzó anyagok a közösségi médiában való virális terjedésük révén milyen komoly hullámokat vetettek. Másrészt viszont megtörténhet az is, hogy nem tudnak eljutni arra a szintre, amelyről Baronian ír, és sok esetben inkább a magukból való kibeszélést és nem a trauma-feldolgozást hajtják végre a katonák, hiszen az utóbbihoz szükséges közösség egyáltalán nem magától értetődő a virtuális térben. Ezáltal pedig félok, hogy ezek a digitális tartalmak a közösségi média platformjain pusztán *véleményekké* válnak, ^[25] a trauma-feldolgozás társadalmi funkciója pedig elmarad.

A videószerző három azonosított funkciója (az *identitás performansza*, a *csatorna*, a *digitális vallomástétel*) interpretációmban háromosztatú tipológiát alkot: ezek összessége pedig a késő modern kori hadviselésben résztvevő katonák vizuális médiumhasználatát is jellemezheti.

A drónközvetektől kezdve ^[26] a több mint huszonhárom megkötött és megszegett tűzszüneten át,

a kelet-ukrajnai háború korunk egyik legösszetettebb katonai konfliktusa, amelynek médiában való megjelenítésével, ábrázolásával számtalan elemzés foglalkozott már. ^[27] Tanulmányomban a konfliktus reprezentációjának egy speciális esetét a filmelmélet és a fenomenológia felől vizsgáltam: elemzésemben azt vizsgáltam, hogy a vizuális technológiák fokozódó személyre szabottsága hogyan változtatja meg a háború természetét, illetve hogy a kortárs technológiák hogyan mossák el a személyes (trauma-feldolgozás) és a katonai, politikai közötti különbségtételt. Meglátásom szerint a jelenkori háborúk okozta dezinformációs közegben már nem választható el olyan pontosan a háborút figyelő nézők és a háborút vívó, a katonai ranglétra alján elhelyezkedők csoportja, mert mindkét fél aktív felhasználója a háborús híreket is keringető közösségi médiának. E digitális környezetnek hatalmas befolyása van a háborúk reprezentációjának módjára és az álhírek terjesztésével felhasználók tömegeit radikalizálhatja, mindemellett kérdéses, hogy ugyanez a platform lehetőséget nyújt-e bármilyen formában a háborús kérdésekkel kapcsolatos párbeszédre: a vallomástevő katonai videószerzők szélesebb, virtuális közönség elé tárásával a trauma megközelíthetővé válik, vagy csupán a közösségi média értelmében lehet „megosztható”? A pusztán közvetítés, bemutatás mellett a *Kilenc hónap háború* főszereplőjének példája alapján úgy tűnik, a videószerző az egyén számára mindemellett több is lehet egyszerű dokumentációs eszköznél: a jelenlegi körülmények között, ha a trauma feldolgozásához nem is, annak artikulálásához, kibeszéléséhez szükséges privát tér közelebb található, mint hinnénk – saját digitális tükörképünkben.

[A tanulmány angol nyelvű változatát jelen tematikus számban közöljük]

Jegyzetek

1. „Victory above all will be/ To see clearly at a distance/ To see everything/ Near at hand/ And may all things bear a new name.” (Ford. Anne Hyde Greet) / „Az lesz a győzelem mindenek felett/ Ha tisztán látunk a távolból/ Ha mindent / Közelről látunk / És minden új nevet kap.” (Saját fordítás)
2. A fogalomhoz lásd: Nichols 1991: 38–41. és Waugh 1990: 75–76.
3. Bővebben lásd: Virilio 1989.
4. Harun Farocki az *Images of the World and the Inscription of War* (1988) című dokumentumfilmjének fókuszában a háború és a fotográfia kapcsolata áll. A filmben olyan második világháborús képeket elemeznek, amelyeket az amerikai légierő készített 1944-ben egy németországi ipari üzemet ért bombatámadás során. Csak a világháború után több évtizeddel derült ki, hogy e fotókon már látható az auschwitz-i koncentrációs tábor is, amelynek létezéséről ekkor állítólag még nem tudtak az amerikaiak. Farocki filmjének egyik legfőbb állítása az, hogy a háborús észlelést sokszor az a döntés határozza meg, hogy a megfigyelők mit akarnak és mit nem akarnak meglátni.
5. A fotográfia készítése és a fegyverrel való lövés összekapcsolódása már a 19. század során megjelent: Étienne-Jules Marey fotópuskájának csövébe ólom helyett objektívet helyezett és fényérzékeny emulzióval ellátott, kör alakú üveglemez fordult minden expozíció után, ezzel az eszközzel pedig az 1880-as években másodpercenként tizenkét felvételt tudott készíteni. (A fotópuska további fejlesztésével később elérte a 1/720-ad másodperces expozíciós időt.) (Marien 2011: 227; [Étienne-Jules Marey fotópuskával készült képei \(1882-1904\)](#). *Mai Manó Ház Blog*, 2017. 09. 17.
6. Kittler kiemeli, hogy az Antant szövetségesei közül ebben az időben többen vezető filmhatalmak is voltak,

ezért a háború reprezentációjának megoldása és kimenetele nekik kedvezett: „(A) világról alkotott, filmre vett és minden semleges országba eljuttatott vélemény II. Vilmos császárt nap mint nap a világ elpusztítása közben és szüzek megrontójaként ábrázolta.” (Kittler 2005: 196)

7. A vizualitás megváltozott jellegében és a kétirányúság kialakulásában központi szerepet játszott a web 2.0 megjelenése. Hoskins és O’Loughlin elemzésében a web 2.0 olyan új digitális, részvételi média, amely a *mediatizáció második szakaszát* indította el: a média szélesebb körben van hatással a társadalmi folyamatokra, azaz a mindennapi élet egyre inkább beágyazódik a médiatérbe. (Hoskins–O’Loughlin 2010: 17–18.).
8. Az iWar terminus John Ryan elemzésében jelent meg először 2007-ben, aki ezt a fogalmat a késő modern hadviselés módozatára alkalmazta: interpretációjában az iWar különbözik az Egyesült Államokban használatos *kiber háború* és a kínai *informatizált háborútól* – ez utóbbiak elsősorban katonai infrastrukturális eszközökre és a harctéren működő kommunikációra vonatkoznak. (Ryan 2006)
9. James Der Derian az iraki inváziót teszi meg az erényes háború kiindulópontjának: meglátása szerint az amerikai hadsereg a technológiai fölénye révén számítógépes szimulációval, globális megfigyelési rendszerrel és hálózatba kapcsolt hadsereggel együttesen igyekezett bebizonyítani és alátámasztani saját morális fölényét a másik féllel szemben, miközben ezzel egyidőben elrettentette, fegyelmezte és szükség esetén elpusztította az ellenséget. A teoretikus szerint az erényes háború általában az „igazságos háború” doktrínáira, illetve amikor lehetséges, a „szent háborúra” támaszkodik érvelése során. (Der Derian 2009: 20) Az erényes háború további célja, hogy az erőszakkal való fenyegetés és ennek esetleges megvalósítása lehetőség szerint „távrolról” történjen – veszteségek nélkül. Nyilvánvalóan ez a forma azon ágenseknek kedvező, akik maguk is digitálisan fejlettek, így pedig stratégiai előnyhöz juthatnak: a virtualitás így válik az idő mellett az ötödik meghatározó dimenzióvá. (Der Derian 2009: 31) Der Derian tehát lényeges szerepet tulajdonít az újmédiának, mivel értelmezése szerint a különböző mediális platformok teremtették meg az „infoterror korszakát” a 9/11 utáni időszakban: az információ a szorongás, a félelem és a gyűlölet eszköze és sokszorozójává (248) vált. Holger Pötzsch interpretációjában Der Derian infoterror-meghatározása az infoháborúhoz hasonló, amelynek lényege, hogy „az adott hadviselés sebészi pontossággal célba vegye és megsemmisítse az ellenséges kommunikációs létesítményeket, taktikai és stratégiai szempontból eszközként használják fel az információs infrastruktúrákat a katonai manőverekhez, és nem utolsósorban hatékonyan kezeljék a képek és adatok áramlását az egyre inkább terrortalanabbá váló globális harcmezőkön, illetve az onnan jövő információkat.” (Pötzsch 2015: 80) Az *információs háború* terminust Paul Virilio is használja *Strategy of Deception* című kötetében, amelyben arról ír, hogy az iraki hadjárat „elektronikus hadviselése” után az Egyesült Államok az „információs hadviselést” indította el, utóbbi pedig három alapelven nyugszik: „a műholdak állandó jelenléte a területek felett, az összegyűjtött információk valós idejű továbbítása és végül a különböző vezérkarok számára továbbított adatok gyors elemzésének képesség[e].” (Virilio 1999: 18)
10. Hoskins és O’Loughlin szerint mivel bármelyik pillanatban újabb és újabb kép, adat és információ érkezik be az adott stratégiai bázisokra, amely felülírhatja az előzőt vagy annak ellent is mondhat, a stratégiai döntések szerkezete alapvetően átalakul. Nem csupán a harctéren, hanem a nyilvános médiában is jelen van ez az állapot: a háborút megfigyelők szintjén a különböző, egymáshoz képest eltérő információk villámgyorsan áramolnak be a köztudatba, újabb és újabb kapcsolatokat létesítenek, majd pedig újrakontextualizálódnak – ezek társadalmi-politikai funkciója és hatása pedig sokszor kiszámíthatatlan. (Hoskins–O’Loughlin 2010: 22)
11. Pötzsch azért nem a diffúz, illetve erényes háború terminusokat használja, mert meglátása szerint ezek nem foglalkoznak kellőképpen a késő modern hadviselés individuális jellegének hangsúlyozásával.
12. Andrejevic, Mark (2007): *iSpy. Surveillance and Power in the Interactive Era*. Lawrence, University Press of

Kansas.

13. Distributed denial of service, azaz DDoS-támadás.
14. Pötzsch további elemzési fókuszpontjai az azonnaliság (immediacy), az intimitás (intimacy), az implicit jelleg (implicitness) és az interaktivitás (interactivity).
15. A dezinformációs közeg kifejezést elsősorban médiafelületek összességére használom, illetve az ezeken olvasható egymásnak ellentmondó vagy félrevezető információk, álhírek okozta hatást jelölöm e fogalommal.
16. „Tanulmányunkban rámutattunk arra, hogy alapvető különbségek vannak az ukránbarát és az oroszbarát felhasználók között a konfliktus keretezésének aspektusából. Az előbbieket elsősorban hazafias szemszögből közelítették a kelet-ukrajnai konfliktushoz és »jó háborúként« keretezték azt; ezt az értelmezést olyan tematikus kategóriák sokszoros használata erősítette meg, mint a katonai gépek, a harcosok és a trófeák. Ezzel szemben az oroszbarát felhasználók humanitárius válságként mutatták be a konfliktust, a háború által okozott pusztítást és szenvedést hangsúlyozták a civilek és a lerombolt épületek képeinek használatával.” (Makhortykh – Sydorova 2017: 376)
17. Klacsán Csaba: Éreztem, hogy ebben a srácban van kraft. *Filmkultúra*, 2019.05.31. URL: https://filmkultura.hu/?q=cikkek/arcok/csuja_laszlo [utolsó letöltés ideje: 2021. 06. 17.]
18. Az Ukrán Nemzeti Gárda nevű fegyveres alakulat korábban civil rendőrségi szervezet volt, 2014-ben a hadsereg irányítása alá vonták, elsődleges feladatuk a határőrség és a közbiztonság fenntartása – a reguláris hadsereggel ellentétben itt sok önkéntes is szolgál.
19. Például *The War on My Phone* (Elke Sasse, 2018), *For Sama* (Waad Al-Kateab–Edward Watts, 2019), *Midnight Traveler* (Hassan Fazili, 2019).
20. A sisakkamerával és éjjellátóval készített felvételek például kiemelt szerepet kapnak a katonai toborzási hirdetésekben, ahol a katonáskodást egyre inkább élményként és kalandként jelenítik meg, ehhez pedig az extrém sportok reprezentációs kódjait is kölcsönveszik. (McSorley 2012: 50) Vö. Csujá: „Láttam olyan filmet, amit Afganisztánban, akció közben rögzítettek skandináv katonák fejkamerákkal. De az úgy volt vágva, mint egy akciófilm. Érdekes volt, de az például egyértelműen afelé akart menni, hogy dokumentumfilm, de akciófilmes filmnyelven fogalmazva. Engem nem ez érdekelt ebben a történetben. Inkább az unalomról szól a filmünk, a folyamatos nihilről és a stresszről.” (Klacsán 2018)
21. Bővebben lásd: Andén-Papadopoulos, Kari (2009): Body horror on the internet: US soldiers recording the war in Iraq and Afghanistan. *Media, Culture & Society*, 31. 6. 921–938.
22. A film rendezője, Csujá László így nyilatkozott a főszereplő motivációjáról: „(Jani) azért ment el a háborúba elsősorban, hogy majd ott történnek vele dolgok. Hogy ő majd ott felnőtt férfivé válik. Elmegy, biztos nem történik vele semmi komoly: olyan lesz, mint egy buli. Persze, mint látható a filmben, majd szembesül azzal, hogy azért ez nem olyan.” (Beretvás 2018)
23. Ez a fajta hasadás felszíni módon hasonlíthat arra a jelenségre, amelyet Vivian Sobchack a home videók nézésekor fellépő *kísértetiesnek* nevez. Ennek lényege, hogy a néző egy olyan felvételt lát, amelyet egy másik személy rögzített róla, a néző viszont nem tud feltétel nélkül azonosulni a látottakkal: az észlelő Énje és a vásznon látható önmaga között rés keletkezik. (Sobchack e kísértetiesnek különböző fajtáit és mélységeit nevezi meg: az axiológiáit, az episztemológiáit és az ontológiáit.) Az elemzett film esetében azonban a felszíni hasonlóság ellenére nem ez áll fenn: a videószerző azonnalisága, élő időbelisége miatt nem a Sobchacknél elsődleges identifikációs problémák a meghatározóak. (Sobchack 2019: 205–217.)
24. Vö. Wetta, Frank Joseph – Novelli, Mark A. (2003): „Now a Major Motion Picture”: War films and Hollywood’s new patriotism. *The Journal of Military History*, 67. 3. 861–882.
25. A véleményformálásról mint az individualitás kifejezőeszközzel bővebben lásd: Bagi 2017.

26. Borys, Christian: Ukrainian forces says two drones shot down over war zone are Russian. *The Guardian*, 2015.05.21. URL: <https://www.theguardian.com/world/2015/may/21/ukraine-drones-shot-down-russian> [utolsó letöltés ideje: 2021. 06. 17.]
27. Vö. Makhortykh–Lyebyedev 2015; Makhortykh–Sydorova 2017; Gaufman 2015.

Irodalomjegyzék

- Bagi Zsolt (2017): *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Budapest, Napvilág.
- Baronian, Marie-Aude (2019): Remembering Cinema: On the film-souvenir. In *The Structures of the Film Experience* by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions. Szerk. Hanich, Julian–Fairfax, Daniel. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018–231.
- Benjamin, Walter (1969): Műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Ford. Barlay László. In *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 301–334.
- Beretvás Gábor (2018): Tűzkeresztység. Interjú Csujá László filmrendezővel a Kilenc hónap háborúról. *Filmtett*, 2018.08.23. URL: <https://www.filmtett.ro/cikk/tuzkeresztseg-interju-csujalaszloval/> [utolsó letöltés ideje: 2021. 06. 17.]
- Bollmer, Grant – Guinness, Katherine (2017): Phenomenology for the Selfie. *Cultural Politics*, 13. 156–176. https://www.academia.edu/30275982/Phenomenology_for_the_Selfie [utolsó letöltés ideje: 2021. 07. 12.]
- Borys, Christian: Ukrainian forces says two drones shot down over war zone are Russian. *The Guardian*, 2015.05.21. URL: <https://www.theguardian.com/world/2015/may/21/ukraine-drones-shot-down-russian> [utolsó letöltés ideje: 2021. 06. 17.]
- Butler, Judith (2009): *Frames of War. When is Life Grievable?* London & New York, Verso.
- Der Derian, James (2009): *Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment Network*. London, Routledge.
- Ferencz-Flatz, Christian (2019): You Talkin’ to Me? On Filmic Identification in Video-Selfies. In *The Structures of the Film Experience* by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions. Szerk. Hanich, Julian–Fairfax, Daniel. Amsterdam, Amsterdam University Press, 233–244.
- Frosh, Paul (2015): The Gestural Image. The Selfie, Photography Theory and Kinaesthetic Sociability. *International Journal of Communication*, 9. 1. 1607–1628.
- Gaufman, Lisa (2015): Memory, Media, and Securitization: Russian Media Framing of the Ukrainian Crisis. *Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society*, 1. 141–175.
- Hoskins, Andrew – O’Loughlin, Ben (2010): *War and Media. The Emergence of Diffused War*. Cambridge, Polity Press.
- Huhtinen, Aki-Mauri – Rantapelkonen, Jari (2016): Disinformation in Hybrid Warfare: The Rhizomatic Speed of Social Media in the Spamosphere. *Journal of Information Warfare*, 15. 4. 50–67.
- Kittler, Friedrich (2005): *Optikai médiumok. Berliini előadás, 1999*. Kelemen Pál. Budapest, Magyar Műhely–Ráció.
- Klacsán Csaba (2019): Éreztem, hogy ebben a srácban van kraft. *Filmkultúra*, 2019.05.31. URL: https://filmkultura.hu/?q=cikkek/arcok/csuja_laszlo

[utolsó letöltés ideje: 2021. 06. 17.]

- Makhortykh, Mykola – Lyebyedyev, Yehor (2015): #SaveDonbassPeople: Twitter, Propaganda and Conflict in Eastern Ukraine. *Communication Review*, 4. 239–270.
- Makhortykh, Mykola – Sydorova, Maryna (2017): Social Media and Visual Framing of the Conflict in Eastern Ukraine. *Media, War & Conflict*, 10. 3. 359–381.
- Manovich, Lev (1993): The Mapping of Space: Perspective, Radar, and 3-D Computer Graphics. Manovich.net, 1993. URL: <http://manovich.net/content/04-projects/003-article-1993/01-article-1993.pdf> [utolsó letöltés ideje: 2021. 08. 27.]; [Magyarul: Manovich, Lev (2011): Az új feltérképezése: a perspektíva, a radar és a 3-dimenziós számítógépes grafika. Ford. Mesterházi Mónika. In *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*. Szerk. Peternák Miklós–Szegedy-Maszák Zoltán. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tanszék, 182–187.]
- Marien, Mary Warner (2011): *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*. Gyárfás Veronika. Budapest, Typotext.
- McSorley, Kevin (2012): Helmetcams, Militarized Sensation and ‘Somatic War’. *Journal of War & Culture Studies*, 5. 1. 47–58.
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press.
- Pöttsch, Holger (2015) The Emergence of iWar: Changing Practices and Perceptions of Military Engagement in a Digital Era. *New Media & Society*, 17. 1. 78–95.
- Ryan, Johns (2007): ‘iWar’: a new threat, its convenience, and our increasing vulnerability. *NATO Review*. 2. <https://www.nato.int/docu/review/2007/issue4/english/analysis2.html>
- Sobchack, Vivian (2019): ‘Me, Myself, and I’: On the Uncanny in Home Movies. In *The Structures of the Film Experience* by Jean-Pierre Meunier. Historical Assessments and Phenomenological Expansions. Szerk. Hanich, Julian–Fairfax, Daniel. Amsterdam, Amsterdam University Press, 206–217. [Magyarul: Sobchack, Vivian (2021): ‘Engem, magam és Én’: A home movie kísérteties hatásáról. Ford. Simor Kamilla. *Apertúra*. megjelenés alatt]
- Virilio, Paul (1989): *War and Cinema. The Logistics of Perception*. London–New York, Verso.
- Virilio, Paul (1999): *Strategy of Deception*. Trans. Chris Turner. London–New York, Verso.
- Waugh, Thomas (1990): *The Right to Play Oneself. Looking Back on Documentary Film*. Minneapolis–London, University of Minnesota Press.
- Woodward–Winter–Jenkins (2010): ‘I Used to Keep a Camera in My Top Left-Hand Pocket’: The Photographic Practices of British Soldiers. In *Observant States. Geopolitics and Visual Culture*. Szerk. MacDonald, Fraser –Hughes, Rachel – Dodd, Klaus. London & New York, B.Tauris. 143–166.

Filmográfia

- *Kilenc hónap háború* (Csuja László, 2018)
- *The War on my Phone* (Elke Sasse, 2018)
- *For Sama* (Waad Al-Kateab–Edward Watts, 2019)
- *Midnight Traveler* (Hassan Fazili, 2019)
- *Images of the World and the Inscription of War* (Harun Farocki, 1988)

© Apertúra, 2021. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/osz/simor-a-keso-modern-kori-hadviseles-dokumentumfilmes-abrazolasanak-lehetosegei-es-a-videoszefik-hasznalatanak-perceptios-osszefuggesei/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.17.1.6>

