

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

Absztrakt

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

Szerző

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

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.6>

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

Bevezetés

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

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

felvételeiben gazdagon megjelenik. Az orosz-ukrán háborúban készült drámai képsor példáján keresztül tovább elemzem a megtestesült tekintet és a keselyűperspektívában megképződő távolságtartó tekintet különbségeit, és az utóbbit akként jellemzem mint ami az érinthetlenség és az irányítás érzetével ruhazza fel a nézőt (4. rész).

A 2-4. részben vázolt gondolatmenetem ökológiai analógiái a drónt és a keselyűt vadász képességeik alapján állítják párhuzamba, a keselyűperspektívát vadászó tekintetként értelmezik, amely a harcteret az érzelmi bevonódást korlátozó és a stratégiai gondolkodást támogató látványként ábrázolja. Az argumentáció ökológiai vetületének elmélyítése végett szükségét érzem a vizsgálatot kiterjeszteni a harctér fizikai terében zajló képtermelésre éppúgy, mint a háború információs terére jellemző képfogyasztásra. Míg az elsőt ökonómiai és ökológiai kontextusban egyaránt értelmezhető erőforrás-gazdálkodási problémának tekintem, a második esetben azokra a gyakorlatokra utalok, melyek a felvételek információs, avagy dezinformációs célú felhasználását érintik. A keselyűperspektíva 1.0 és 2.0 fogalmakkal a drónfelvételek konvencionális és információs hadviselésben játszott szerepét különböztetem meg; az utóbbit annak a szemléltetésére használom, ahogy a médiaetikai elvek eróziójával a média-ökoszisztémában „természeti” folyamatok, úgymint a képek kannibalizációja, átszerkesztése és más gerillamódszerek kezdenek érvényesülni. Gondolatmenetem zárásaként a keselyűperspektíva 2.0 ambivalens és spektakularizáló jellegét hangsúlyozom, olyan képként jellemzem, amely egyfelől egymásnak ellentmondó narratívákat képes legitimálni, másfelől fontos szerepet játszik a háború látványá alakításában.

I.

Tanulmányom kiindulópontját három, a közösségi médiában terjedő, David Attenborough deep-fake hangjára épülő videó jelenti. A videómegosztó oldalakon az orosz-ukrán háborúról terjedő hírek, beszámolók és nyers harctéri felvételek között gyakran böngésző felhasználók meglepődhetnek *Az élő bolygó* (1984), *A kék bolygó* (2001), a *Bolygónk, a Föld* (2006), a *Bolygónk* (2019) és más természetfilmek írójának-narrátorának ismerősen csengő hangja hallatán. Sir David orgánuma olyan szintű fonetikus hitelességgel szólal meg, hogy meg sem kérdőjelezzük annak valódiságát, így gyorsan azt is nyugtázzuk, hogy a világhírű természetfilmes-műsorvezető az ukrán oldalon szállt be a médiafelületeken zajló háborúba. Miért is ne tehetné? – gondolhatnánk, mellyel a „természetellenesség völgyének” [uncanny valley] ^[1]*túoldalán* ránk leselkedő csapdába esünk, ahol a zsigeri azonosulások felülkerekednek a zsigeri kételyeken, és ahol valósnak, legitimnek tűnik a hamisítvány. A megoldás erkölcsi és nyilvánvalóan személyiségjogi kételyeket is felvet, de tudomásom szerint Attenborough nem tett jogi lépéseket. Vagy nem látta a videókat, vagy, ha látta, értette a tréfát, nemcsak azt, ami az agresszorokon csattant, hanem ami saját természetfilmjeinek csalóka „hangszinkronos” megoldásaira is utalhatott. Karen Collins az Attenborough-életmű kétezres évek után készült filmjeiben a nézői elvárásokhoz igazított természetábrázolást hangsúlyozza, melyben az esztétikai-dramaturgiai realizmusnak hitelesítő

funkciója van. A szerző szerint a helyszínen rögzített hang helyett a teljes egészében stúdióban kevert, a képi hatás fokozását támogató hangvilág nyer teret. A hatásfokozás példájaként a *Bolygónk, a Föld 2* című sorozat harmadik részének egy jelenetét említi, melyben a gombák növényének gyorsított felvételeit sajátos hangeffektusok kísérik (Collins 2017: 65-6.). A manipulált ábrázolás, a reprezentációban önmagát meghaladó, a valósnál „természetibbé tett” természet problémája ^[2] a maga erkölcsi kételyeivel értelmezésében párhuzamot mutat a videók alkalmazta hanghamisítással.

A hangosan növekedő gomba vagy a gyík szemének mozgására kevert hangkulissza a fogyasztói igényeknek megfelelően átszerkeszthető, antropomorfizált természet bizonyítékai. A három deep-fake videó valami hasonlót hajít végre: Attenborough-t ukránosítja. A készítőik kiléte jól ismert. Tetyana Denford New Yorkban élő ukrán író-műfordítónő írta a szöveget egy meg nem nevezett televíziós producer felelt a kép és deep-fake hangért, míg Christian Borys kanadai újságíró tette nyilvánossá a Saint Javelin néven ismert népszerű adománygyűjtő weboldalon ^[3], valamint Youtube csatornán. De mit jelent Attenborough ukránosítása? Mindenekelőtt egy fontos szimbolikus gesztust. Bár nem találtam releváns nyilatkozatot Tetyana Denford részéről, de úgy gondolom Attenborough ukránosításának azért van fontos üzenetértéke, mert életközeli válasz a Kreml cinikus és valóságidegen narratívájára, miszerint a különleges katonai hadművelet Ukrajna felszabadítását, az ország náciitlanítását szolgálja. ^[4]

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

A második és harmadik videó még nyíltabban utal Attenborough természetfilmjeire, amennyiben a főcím tipografikus és kompozitorikus dizájnja a BBC gyártásában elkészült *Earth*-sorozatokat idézi: a „Planet Ukraine” (Ukrajna Bolygó) felirat alatt az egyikben páncéltörő rakétával tüzelő katonák, a másikban egy rakétatüzérségi rendszer (de nem a címben jelzett fegyver, hanem egy M270 MLRS típusú sorozatvető) látható. A természetfilmes utalások a hangkommentár kezdetével az ikonikus regiszterről a verbálisra helyeződnek át. Az Attenborough-hang a Javelin páncéltörő rakétákat az Ukrajnát ellepő invazív fajok elleni küzdelem főszereplőjeként mutatja be, melyek úgy csapnak le rajként mozgó áldozataikra, mint halászsas az ezüstlazacra, és olyan hatékonysággal, mint a rágcsálókat megtizedelő macskák.

A harmadik videó a HIMARS rakétatüzérségi rendszert az áldozatát éjszaka becserkésző nagymacskákhoz hasonlítja, az ellenséget – mindenekelőtt az orosz fegyverraktárakat – csoportosan levadászó farkaragadozóként ábrázolja. Az ukránosított Attenborough hangkommentárja különösen itt erős szakazmussal beszél az orosz katonákról, azokat mélyből feltörő zűrzavarként és a mosógépszerzés bűvöletében fogant fajként jellemzi. Az állatvilág és a

fegyverrendszerek között vont párhuzam az egyes fajokra jellemző viselkedésmódok és a harcászati stratégiák hasonlóságai mellett a vadászatot és a háborút is rokonfogalmakként kezeli. Egyfelől, szembeállítva a harcoló felek etológiai megkülönböztetése és szembeállítását. Az ukrán haderő és nép fő tulajdonságai a szervezethez, a gyorsasághoz, a mozgékonyhoz, a precizitáshoz és a kreativitáshoz, míg az orosz csapatok jellemzői a lomhasághoz, a csordaszellemben, az autonóm és kreatív viselkedés hiányában, valamint a vak ösztönösségben: mindezek a vonások a két hadsereg nyugati hírszerzési jelentésekben gyakran kiemelt erősségeit és gyengeségeit idézik. Az ellentétpárokban megragadható magatartási mintázatok egy tágabb diskurzív keretben, *a háború természeti állapotként történő leírásában* nyernek értelmet.

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

Az állatvilágban a túlélésért folyó harc és az ezt közvetítő ökológiai nyelvezet bármely háborús konfliktusra ráolvasható; egyetemessége biológiai metaforákat alkalmazó diskurzusokhoz teszi hasonlónak. Példaként a bevándorló-ellenes retorika említhető, mely helytől is időtől függetlenül használ rovar- és rágcsálóneveket migránsok elleni érzelmi hangolás céljából. ^[6] Ez a gyűlöletbeszéddel határos beszédmód több tekintetben különbözik az Attenborough ihlette biodiskurzustól, így talán nem indokolatlan a dehumanizáló és a zoomorfizáló beszédmód különbségét röviden áttekinteni. Musolff megfogalmazásában az, aki másokat a „parazita és rokonértelmű kifejezéseivel illeti, bevallottan a konfrontáció, a becsületsértés és a gyalázkodás

céljából teszi azt.” (50) Ennek a fajta beszédmódnak nyilvánvaló célja a dehumanizáció, hisz aki a másik embert csótánynak, patkánynak, piócának nevezi, az magát az undorkeltő állatokhoz képest felsőbbrendűnek tartja. A dehumanizáló beszéd egy kreativitást nélkülöző, önműködő kognitív-nyelvi mechanizmust aktivál, az antropocentrikus biologizálást ismételteti a végtelenségig.

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

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

II.

Az iménti észrevétel felveti a kérdést, hogy elképzelhető-e a háború olyan ökodiskurzusa, melyet a vizualitás, a tekintet szervez. Mi jellemzi ezt a fajta ábrázolást, illetve találunk-e rá példát az aktuális katonai összetűzésről készült mozgóképek között? Értelmezésemben a zoomorfizált tekintet az orosz-ukrán konfliktusról tudósító képfolyam egyik meghatározó ábrázolását jelenti. Egy új képfajta kiemelt szerepet kapott az elmúlt hónapok híradásaiban, melyet harcászati és kereskedelmi drónok kamerái ún. madárperspektívából rögzítenek. Bár a légi felderítésre szolgáló drónok használata nem új keletű a harctéren, a korábbiakhoz képest nagyban kibővült alkalmazási területük. A hadseregben rendszeresített drónok főbb típusainak alapfunkciója a képrögzítés, a helymeghatározás és az adattovábbítás. ^[7] Sokoldalú alkalmazhatóságuk, úgymint a „tűzvezérlés, a felderítés és megfigyelés, célpontok bombázása és támadása, valamint a bevetések valós idejű videóképekkel való támogatása” (Daifullah), folyamatosan bizonyítja nélkülözhetetlenségüket a modern hadseregek számára. Az utóbbi alkalmazási terület kiemelt fontosságú volt a dróntechnológia evolúciójában, ami az első világháború kétfedelű repülőgépeire szerelt

fényképezőgépeivel kezdődött, mára viszont a tenyérnyi méretű berendezések alapfelszereltségéhez tartozik. Jelen dolgozat a drónfelvételek közül a kis hatótávolságú rádiójelvezérlésű mini drónokkal, quad- és oktokopterekkel készített felvételeket vizsgálja.

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

III.

Az azonnaliságában, élő közvetítésben látott hadszíntér (theatre of war) vizuális allegóriája a madárperspektíva, a képkivágás, mely nagy mélységélességben, szinte felfoghatatlan részletgazdagságban látja a tájat – mintha a tér hatalmasságát sűrítene egyetlen tekintetbe. A madárperspektíva természetet, tájat helyez képkeretbe, ugyanakkor maga is „természeti tekintet”, a vadászmezőt élelemszerzés végett pásztázó tekintet technicizált metaforája. Ezt a prédaállatok, dögök elejtésére szakosodott tekintetet használják a drónok, melyek nevükben gyakran maguk is ragadozó állatokat és természeti jelenségeket, fogalmakat idéznek meg.^[8] Bár ezek az analógiák felszínesek és rendkívüli élettani, illetve technikai tulajdonságaik alapján tesznek

összehasonlíthatóvá állatot és fegyverrendszert, egy kissé részletesebb összevetés arra is választ adhat, hogy mennyire legitim a keselyűperspektíva elnevezés.

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

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

A keselyűk vizuális érzékelése és az erre adott viselkedési reakció, akárcsak az egyedek és fajok közötti együttműködés, olyan organikus folyamatot alkot, ami párhuzamot mutat a fegyverrendszerek közötti együttműködéssel. Ez utóbbi esetben a percepció és az akció, az észlelés és a reakció szenzomotoros láncainak a lerövidülése alapvető feltétele a sikeres vadászatnak. A komplex felderítő-kommunikációs rendszerek esetében a reakcióidő másodpercekben mérhető, de még a haditechnikai mércével primitívnek tekintett tömeggyártott quadkopterek esetében is nagy szerepe van a Virilio hangsúlyozta azonnaliságnak. A folyamat az alábbi főbb lépésekből áll: a drónkezelő vizuálisan észleli és GPS koordinátává alakítja az ellenség pozícióját, melyet továbbít a

tüzérségnek, rögzíti a lövegek becsapódását, céltévesztés esetében korrigálja a tüzérség számára a koordinátákat, végül képeket továbbít az ellenség megsemmisítéséről. A valósídejűség alapvetően változtatja meg a felderítés harcászati szerepét, mely a modern hadviselés kezdetekor a nagyobb léptékű, időben elnyújtott, stratégiai és műveleti tervezést szolgálta. A fentebbiekből következően a hadsereg a könnyen, olcsón és nagy mennyiségben beszerezhető drónokat is hatékonyan használhatja manapság az észlelés–támadás lépéssor lerövidüléséből származó előny kiaknázására. Míg a korábbi konfliktusokban a felderítésnek stratégiai szerepe volt, manapság a drónokat használó egységek a hírszerzés és a taktikai csapásmérés idejének lerövidülésével (azonnali reakcióval) érnek el sikereket. Bár méretét tekintve ez nem az Owen admirális által vizionált integrált digitális hadszíntér, legfeljebb annak decentrált, kisebb harci alakulatok szintjén megvalósuló változata, a fentebb vázolt taktika hatékonyságát mindazonáltal a folyamatos összekötöttség alapozza meg.

IV.

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

A drónfelvételek esetében a képeken felismerhető állati jelenlét és ágencia egyaránt hiányzik, a képrögzítés minden pillanatban emberi irányítás alatt áll, habár a légköri tényezők erősen befolyásolják a repülő eszközök hatékonyságát. Ennek példái a bombázó drónok bevetéseiről készült képek, melyeken jól látszik, hogy a szélirány és erősség gyakran megnehezíti a pontos célzást. Markáns különbség van tehát az állati ágenciát megtestesítő képek és a drón-ember összekapcsoltságból fakadó képek között. Egyedül az öngyilkos – gránátokkal felszerelt, a célpontnak ütközve felrobbanó – quadkopterek esetében látjuk a drón propellereit és a robbanófejet, mert ezeken a szerkezeteken az optikát a robbanó egység közelében helyezik el, ezzel segítve az irányítót a precíziós csapásmérésben.

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

Az állatok aktív részvételével készült, velük együtt néző természetfilm megtestesült tekintetekből építkezik. A tekintet e formája a háborúábrázolástól sem idegen, annyi különbséggel, hogy az (emberin túli) állati ágencia helyett az emberi ágencia lép szoros kapcsolatba a technikával, az emberi testbe szervesül a kameratelekként (túl emberi). A keselyűperspektívából rögzített mozgókép nemcsak az innovatív dokumentumfilmektől, de azoktól a testkamerás felvételektől is különbözik, melyeknek előfutárai a könnyű, mozgékony kézikamerákkal rögzített harctéri tudósítások voltak. Bár ezek között nem ritka a megrendezett jelenet, a harci cselekményeket testközlelől követő kamera immerzív hatású: a megrendezés pontosan e hatást hivatott biztosítani. A háború borzalmába való bevonódást az ingerek multiszenzoriális volta, a képhez tartozó hang (ami persze gyakran hangkulissza), valamint a kézben tartott kamera által hangsúlyossá tett emberi jelenlét és ágencia biztosítja. Korábban a csatatéren katonaként mozgó operatőr hozta testközlelbe azt, ami a néző számára távoli volt, és tette átélhetővé a kortársak számára a háborút. Ezzel szemben, a sisakkamerával, mobiltelefon-kamerával készült felvételek készítői már maguk a katonák, akik az FPS (belső nézetű lövöldözős) számítógépes játékokból ismerős tekintet birtokosai. A klasszikus haditudósítás dokumentarista stílusával szemben a természetes vizuális érzékelést imitáló háborús játék kínál a háború ábrázolásához ihletet. „Nincs már szükség – érvel Jean Baudrillard – az egységek részeként dolgozó fronttudósítókra, mert a digitális technológiának köszönhetően a katonák maguk is a kép vonzásába kerültek, a képek pedig a háborúk integráns részévé váltak. Ezek a képek nem ábrázolják a háborút, elveszett belőlük a távolság, az érzékelés, az ítélet.” (207) Ami a „légy a falon” típusú megfigyelő tekintetet felváltja, az azért nem ábrázolás, mert nem más, mint a háború (uo.). A zsigeri, testi, affektív élményként, vagyis megéltként képkeretbe helyezett harctéri zűrzavar Baudrillard szerint azért áll ellen az ábrázolásnak, mert a intenzív jelenlét nem ad teret az intellektuális reflexióhoz szükséges távolságnak. A háború élményszerűségének a hangsúlyozása Kevin McSorley szerint nemcsak a nyers harctéri felvételeken szembetűnő, hanem már a katonai hivatás népszerűsítésében is fontos

elem: „a sisakkamerás és éjjellátó berendezéssel készült felvételek igen népszerűek a toborzóvideókban, melyekben a katonáskodás nem hivatásként, hanem alapvetően »élményként« jelenik meg: az extrém sport retorikáját idéző reklámszpotok kalandról, adrenalinlöketekről, az emberi korlátok feszegetésének a fontosságáról beszélnek.” (50)

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

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

<https://funker530.com/video/nsfw-surrendering-russian-opens-fire-gets-his-squad-killed/>

A Luhanszk megyei Makajivka falu felszabadításakor történt esetet dokumentáló mobilkamerás felvétel első része azt mutatja, ahogy egy parasztház udvarára egyesével érkeznek a feltartott kezű, fegyvertelen orosz katonák, és szorosan egymás mellé fekszenek a földön. Remegő képek és erőteljes parancsszavak teszik kitapinthatóvá a helyszíni feszültséget (amit a később rákevert népszerű szerelmes dal sem tud feloldani), az ide-oda svenkelő kamera ugyanakkor pontosan határozza meg a szembenálló felek egymáshoz való térbeli pozícióját: a fekvő orosz katonák a kamerát tartó embertől jobbra, az ukránok tőle balra helyezkednek el. Az eredeti, feltehetőleg több perces felvételt az események felgyorsítása végett megvágták a közzététel előtt, így nem derül ki minden részlet, de a lényeg igen. A megadásra váró utolsó orosz katona nem követi társait; a kapituláció írott és a racionalitás íratlan szabályait megsértve a kamera felé indul, majd hangos gépfegyverropogást hallunk, a kamerát tartó személy összecsuclik, a kép szétesik. Sokkoló képsor a háború kódéről tanúskodik, a kontrollált és kontrollálatlan szituáció között húzódó vékony határról, egy cselekvés jogosként vagy jogtalanként történő megítélésének a nehézségéről. Ebbe a ködbe, a vékony határmezsgyébe és szürke zónába vonzzák be a nézőt a képek, melyek pontosan adják vissza a szituáció szorongató atmoszféráját, és teszik valamelyest olvashatóvá azokat a

gondolatokat, érzéseket és ösztönös reakciókat, melyek a törekeny egyensúly megbomlásához, a vérfürdőhöz vezettek. A videó második felében quadrocopter kamera pásztázza végig szisztematikusan az ukrán golyózápor martalékává vált orosz katonák holttesteit: fejét mozgató, helyzetfelmérést végző keselyűként némán lebeg a préda felett. A vértócsák áztatta földön mozdulatlanul heverő katonákat mustráló tekintetben a mobilkamera immerzív tekintetével szemben nincs izgatottság, nem terhel a nézőre intenzív szomatikus-affektív élményt, a hangsáv is néma marad. Egyfajta megkönnyebbülést érzünk, ahogy a megtestesült képet a tárgyilagos kép váltja fel, szó szerint felülemelkedünk a halálon. A drónkamera fölényes, ellentmondást nem tűrő tekintetével azonosulva látjuk, kik pusztultak el, és kik maradtak életben. A tetemek látványától felajzott dögevő nem azonos a vérszagot fogó ragadozóval: utóbbi a csatátér kiszámíthatatlan forgatagába taszított nézői élménnyel állítható párhuzamba, előbbi az eltávolító, anonim, eltárgyasító tekintettel, amely az érinthetelenség és a kontroll érzetével ruházza fel a nézőt. A keselyűperspektíva az uralhatatlan valóság uralhatóvá tételét szolgáló emberi igény kifejezője, a harctér technicista irányíthatóságának a vizuális trópusa.

V.

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

A sisakkamerás képek készítése életerő bevetésével valósul meg, gyakran kiszámíthatatlan kimenetű tűzpárbajjal jár, vagyis az értékes emberi erőforrás veszélyeztetésével születnek meg a felvételek. A drónok modern technikai igénye jelentős, emellett képzett irányítókra is szükségük van, a személyzetet fenyegető veszély ugyanakkor elenyésző. A harctéri felvételek nyilvánossá tétele, széles körű fogyasztása során realizált haszon a költségekhez képest jóval nehezebben kvantifikálható, bizonyos paraméterek – úgymint a videók hossza és a megtekintési mutatók –

adnak némi fogódzót. A sisakkamerás/GoPro felvételek átlagos hossza 8 és 15 perc között mozog, míg a quadrokopterek kameráival készültek 1-2 percesek, ezek közül gyakran többet is tartalmaz egy-egy videó. A felvételek hossza a fogyasztás mennyiségét befolyásoló tényező, adott idő alatt a néző többet tud letölteni a rövidebb, mint a hosszabb videókból. A keselyűperspektívából fényképezett felvételeket tartalmi monotonia jellemzi, céljuk az ellenséges technika és élőerő megsemmisítésének a bemutatása, a sikeres pusztítás, a „döggé tevés” dokumentumainak a halmozása. Monotóniájuk ellenére hatékonyabban képesek propagandacélokat szolgálni, mivel a képeket készítő hadsereg legyőzhetetlensége és a megtámadott haderő sebezhetősége iránti hitet erősítik a nézőben. A képekben létrejövő mi-ők dichotómia és a benne foglalt erős vizuális szuggesztívó, tudniillik hogy mi győzünk, ők vesztenek, legerősebben a lövészárkok csalóka biztonságában rejtőző, nem ritkán elcsigázott, sérült katonákra gránátokat dobáló quadrokopterek felvételeiben jelennek meg, melyeket a kiszolgáltatottság vegytiszta képeinek tartok, a győzedelmes hadsereg legyőzöttekről készült fölényes képeinek. A sisakkamerás képek ezt a fajta erős és evidens propagandaüzenetet már csak azért sem tudják megfogalmazni, mert csak nagy ritkán mutatják minden kételet kizáró módon meg az ellenség likvidálását.

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

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

A polgári hasznosításra bocsátott 2.0 képeket előszeretettel használják a veszteséglisták összeállításához és az ellenségnek okozott károk meghatározásához. Az Oryxspioenkop nevű holland, nyílt forrású hírszerzési, fegyver és hadászati szakportál (<https://www.oryxspioenkop.com/>) ^[13] előszeretettel használ drónfelvételeket hitelesítési célból.

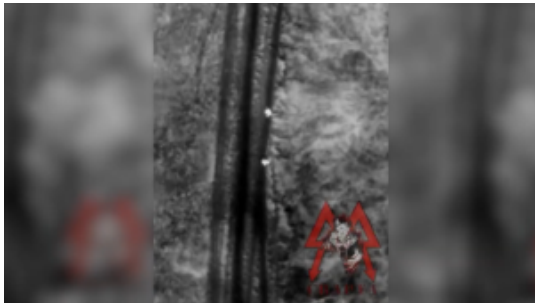
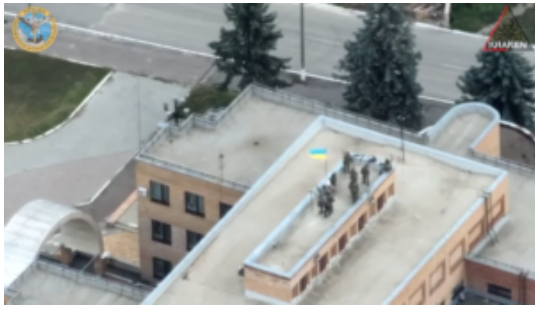
Ezek a képfajták azért is autentikus források, mert nagyban megkönnyítik a geolokációt, a harci cselekmények földrajzi helyszínének pontos meghatározását, ami ugyanakkor a videók azonnali nyilvánossá tételét veszélyessé is teheti: a készítőik maguk is célponttá válhatnak, ha az ellenfél gyorsan beazonosítja tartózkodási helyüket. ^[14] A keselyűperspektíva 2.0 kétélű fegyver, különösen a harci felszerelések mozgását dokumentáló felvételek kockázatosak. Például egy 2022 karácsonya előtt készült videóban, mely Fehéroroszországban készült tankokat szállító szerelvényeket ábrázol, geolokáció-védelmi okokból a teljes természeti hátteret, egy teljesen hétköznapi tünő erdőt, kitakarták a megosztók a Twitteren.

Bejegyzés a Twitteren

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

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





Ez az egyszerűségében is célravezető megoldás arra enged következtetni, hogy a dezinformáció elleni leghatékonyabb harcmodor a megelőzés és nem a hamisítás leleplezése. Ugyanennyire fontos az objektivitás, a hitelesség védelme, a tények kimondásának, hovatovább kimondhatóságának a garantálása. A médiaetika klasszikus alapelveinek eróziójával a tömegtájékoztatás egyre nyíltabban válik hírhamisítássá, amit a háborút vívó felek gyakran a közszolgálati médiát felhasználva gyakorolnak, míg támogatóik a közösségi médián legkülönbözőbb nyelveken hangoztatják az egyik vagy a másik fél narratíváját, igazságait, „tényeit”. Minél inkább megerősödik a dezinformációs propaganda szerepe egy ország sajtóorgánumaiban, a tartalom hitelességének a kérdése egyre inkább háttérbe szorul, míg a hamisítások leleplezése a médiaökoszisztémán belül egyenesen ellehetetlenül. Erről a tágabb kontextusról ír John V. Pavlik: „az autoriter és totalitárius Oroszországban a sajtó, mint negyedik hatalmi ág, a politikai hatalmat figyelő és ellenőrző intézmény ellehetetlenült. Ukrajna lerohanása után az orosz tömegtájékoztatás a kormányzat kezéből eszik, és a putyini rendszer propagandacéljait szolgálja.” (n.pag) A független orosz újságírás felszámolásával párhuzamosan nyert teret a gyenge katonai teljesítményt dezinformációs műveletekkel, többek között a videók átcímkezésével történő eltusolás. A szólásszabadság teljes államosítása totális felhatalmazást kínál a dezinformációnak, mellyel beteljesülni látszik Szilágyi Ákos víziója Oroszországról, ahol „már nem is a történelem, hanem a média, a műsoridő futószalagára szerelve készül a világ.” (328) Annak egyértelműsítése mellett, hogy a politikai célokat szolgáló hírszerkesztés nem a Kreml kizárólagos gyakorlata és a kijevi vezetés nem kevésbé használ dezinformációt, kijelenthetjük, hogy az orosz médiaökoszisztéma állami irányítása új magaslatokat ostromol. [16]

A megidézett – nemzeti ideológiák és hatalomkoncentrációs kormányzási modell által táplált – futószalag a képek (túl)termelése és dezinformációs kisajátítása miatt releváns jelen

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

A keselyűperspektíva 2.0 a kibertérben zajló információs háborúban fontos szerepet tölt be, a globális lefedettséggel rendelkező tévétársaságok és sajtóorgánumok online csatornái rendszeresen tesznek közzé drófelvételeket is tartalmazó hírösszefoglalókat és haditudósításokat. Kevesebb a hangkommentár nélküli, kizárólag vizuális drónvideókat megosztó hírszerkesztőség (pl. a brit The Sun, a The Telegraph és az azerbajdzsáni Kanall3), mindenesetre ezek a tartalmak pár hetes időtávon milliós megtekintést képesek elérni, közel azonos nézőszámot, mint a klasszikus tudósítások. A hangkommentáros videóriportok esetén a hozzászólások aránya magasabb és a véleménycsere is élénkebb, mint a hangkommentár nélküli drónvideóknál, melyek kommentelői nem feltétlenül tartalomtudatosak: jellemzően pár szavas szimpátiájukat fejezik ki vagy az ukránok, vagy az oroszok felé, sokan vannak ugyanakkor azok, akik a vizuális tartalomhoz szólnak hozzá, és a videóban látottak kapcsán, a látványra összpontosítva mondanak véleményt. Ezeknek a videóknak a megtekintés: hozzászólás mutatója jóval az átlagosnak tekintett 0.5% alatt van, reprezentatívnak nem tekinthető kutatásom szerint 0.2-0.4% között. Mindezek alapján elmondható, hogy a háborús témájú médiafogyasztásnak van egy erősen látványközpontú, a háborús pusztítást hangsúlyozó szegmense, amit a keselyűperspektíva 2.0 dominál, azok a videók, amelyek a háború látvánnyá, spektakulummá tételével keselyűkként vonzzák magukhoz a dögre éhes médiafogyasztók falkáját.

VI.

Az olcsó quadrokopterek harctéri alkalmazása új szintre lépett az orosz-ukrán háborúban, az ellenséges állások felderítésében, a lövészárkokban megbúvó csapatok biztonságérzetének felőrlésében, nagyobb támadásokat előkészítő pozíciós harcokban. A harci eseményeket aktívan formáló, a földfelszínre szegezett, de onnan gyakran láthatatlan tekintet keselyűperspektívának neveztem. Gondolatmenetemben nem kizárólagosan a madárperspektíva volt fontos – az optikai

nézőpont, melyből a jelen háború mind ökológiai, mind civilizációs katasztrófájának tényleges mértéke feltárul –, hanem az is, ahogy ezek a képek szervesülnek a vadászat folyamatában és szenttelen tekintésként olvashatóvá teszik a modern harctér működését és ökoszisztémáját. Más harctéri felvételektől való különbségükben ugyancsak az tűnt fontosnak, ahogy elemelkednek a vérontás erőteljesen haptikus-testi-affektív terétől és tapasztalatától, és a pusztítás, mint mentálisan irányított tevékenység felé terelik a nézőt. A harctér áttekinthetőségét hangsúlyozó, vizuálisan letisztult drónfelvétel egyfelől azt a hatást kelti a nézőben, hogy irányítása alatt tartja, uralja a harcteret, másfelől az ellenség soraiban okozott haditechnikai és emberi veszteségek dokumentálása arról is félreérthetetlen bizonyítékot kínál, hogy kinek az akarata érvényesül a háborúban. A hatékony erőforrás-gazdálkodás és a harci sikerek empirikus bizonyítása mindkét harcoló fél számára létkérdés. Ezek biztosítják az ukrán hadsereg számára a NATO precíziós fegyvereit, többek között a Javelin rakétákat és a HIMARS rendszereket, de nem kevésbé életfontosságú az orosz hadvezetés számára a háború társadalmi támogatottságának a fenntartásában.

A szemünk előtt zajló háború egyszerre az erőforrások csatája és az erkölcsi támogatás elnyeréséért folytatott küzdelem. A háború e két dimenzióját kívántam megragadni a keselyűperspektíva 1.0 és 2.0 fogalmakkal, mely utóbbi alatt a felvételek disszeminációját és propagandacélú felhasználását értem a közösségi médiában és online oldalakon. A kannibalizáció, az újrahasonosítás és a drónfelvételek átcímkezése (forráshamisítás), mint népszerű dezinformációs gyakorlatok, a kép dokumentumjellegét egyszerre használják ki és nullázzák le: a valóság képét egy alternatív valóság építésére használják. Végző soron a dezinformációs narratívák abban a médiaökoszisztémában jutnak hatalomra, amely a képi dokumentum hitelességét kiüresíti, annak meggyőzőerejét és véleményalakító képességét viszont a maximumra pörgeti.

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

Jegyzetek

1. A robotika meghatározó alakja Masahiro Mori antropomorf külsővel rendelkező robotokkal kísérletezve arra a megállapításra jutott, hogy az antropomorfizáció egy bizonyos szintig pozitív érzelmi reakciókat kelt az emberben, de ezek hirtelen negatívvá válnak – ezt nevezi a természetellenesség völgyének –, ahogy a már szinte teljesen emberi formát öltő roboton nyomokban még felismerünk nem-emberi vonásokat.
2. Ezt a problémát a természetellenesség völgyének fogalmi kontextusába helyezve arra a konklúzióra juthatunk, hogy a természet valós állapotában ábrázolva hiányérzetet kelt, és elidegenítő hatást vált ki, vagyis fel kell javítani ahhoz, hogy a pozitív befogadói azonosulás létrejöhessen.
3. Borys háborús tematikájú online ajándékboltjának prominens darabja Szent Javelin, Ukrajna új védőszentje, a Javelin páncéltörőt szorongató Szűz Mária ikonja.
4. Néhány évvel ezelőtt nyert szélesebb nyilvánosságot egy fontos életrajzi adalék: Attenborough szülei a második világháború alatt két zsidó származású, Németországból kimenekített árvát befogadtak otthonukba. Sir David a mai napig szoros kapcsolatot ápol az időközben Amerikába letelepedett idősebb testvér családjával. (Wolfisz)
5. Majdan [■■■■■] [■■■■■■■■■■] Kijev központi tere, ahol 2013. november 21-én kezdődött a később „a méltóság forradalmaként”-ként elhíresült, Európai Unió integrációt támogató tüntetéssorozat.
6. Andreas Musolff szerint, aki brit online fórumokban és bevándorlásellenes blogkommentekben vizsgálta a „parazita” szó előfordulását és használatát, az idegengyűlölet szótárában kiemelt szerepet kapnak a biológiai metaforák. Az alábbi fogalmakat azonosítja a parazita szinonimájaként: pióca, sáska, patkány, féreg, pestis, kórokozó, fertőzés. (50)
7. A drónok öt fő fajtái a következők: (1) rendkívül nagy hatótávolságú, nagy magasságban repülő pilóta nélküli repülőgép, (2) a nagy hatótávolságú, magasan repülő merevszárnyas robotrepülő, (3) a közepes hatótávolságú, merevszárnyú, rakéta-sorozatvető rendszerekkel valós idejű kommunikációra képes drón, (4) ennek rövid hatótávolságú változata és (5) a quadrokopter, melyet rövid hatótávolságú felderítésre és a

csapásmérés utáni kárfelmérésre használnak. (Öze 214)

8. A teljesség igénye nélkül összeállított és a pontos típusmeghatározást nélkülöző lista is meglehetősen beszédes: az aktív szolgálatban lévő modellek közül a legismertebb az amerikai Predator (Ragadozó) és a Grey Falcon (Szürke sólyom), a pakisztáni Buraq (????????, az arab mondavilágban megjelenő szárnyas ló), a török Aksungur (Kerecsensólyom), a kínai Wing Loong (, repülő sárkány). A fejlesztés alatt álló modellek nevei, úgymint a brit Corax (Varjú), az ausztrál Ghost Bat (Fakó Álvámpír) és az orosz Ohotnyik (■■■■■■ Vadász) neveiben is nyilvánvalóak az ökológiai analógiák.
9. 2022 decemberében a *The EurAsian Times* arról számolt be, hogy az indiai hadsereg a Brahmin kánya egy példányát quadrokopterek semlegesítésére tanította be. A szárnyas ragadozót egy kutyával együttműködve vetik be, mely utóbbi már messziről meghallja a rotorokat, ugatva riasztja a katonákat, akik elengedik az éles karmaival a drón megsemmisítésére kiképzett madarat. (Satam)
10. Az Ukrán Fegyveres Erők Vezérkara hivatalos Facebook oldalán közzétett videó (<https://www.facebook.com/watch/?v=5202580043179264&t=3>) egy drónokra alapozott protokollt dolgozott ki a magukat megadni kívánó oroszok biztonságos fegyverletételére. A hadifogságot választó katonákat telefonos üzenetben értesítik a találkozási pont koordinátáiról, ahonnan egy quadrokoptert követve jutnak el az ukrán vonalakig és adják meg magukat.
11. McSorley a megtestesült háború esztétikáját [aesthetic regime of „somatic war”, 56] az afganisztáni háborúról készült dokumentumfilmek alapján, a test és a kamera szimbiotikus kapcsolatára koncentrálna fogalmazza meg: „[a] sisakfelvételek számos módon tudatosítják a kamera viselőjének testi jelenlétét, úgymint a fej mozgását követő kameramozgással, a beszűrődő lélegzéssel és beszédhanggal, a mozgás miatt remegő képpel, a testárnyék, az előreszegezett puskacsövek vagy épp a tűző napot kitakaró kézfej megjelenésével a képen.” (McSorley 53)
12. Az Háború 1.0 fogalmát a nem reguláris hadviselésre reguláris hadseregek által adott válaszok média-megjelenésének és ezek kommunikációs stratégiáinak (pl. az amerikai hadsereg sajtó-megjelenéseinek az iraki háborúban, Izraelnek a Hezbollah támadásaira adott hivatalos médiareakcióinak), míg az Háború 2.0 terminust az irreguláris hadviselés (pl. a tálibok, al-Káida) médiahasználatának jellemzésére használják a szerzők. A pontos fogalomdefinícióik így hangzanak: „[a] Háború 1.0 a háború konvencionális megközelítése, a fegyvertechnológia fontosságát és a rendszerek automatizáltságát hangsúlyozza, lényegi eleme a harci tevékenység, célja az ellenség harcrendjének a megértése és a döntési folyamatainak megzavarása, természetét tekintve gyors lefolyású, rövid ideig tart, és valamely fél egyértelmű győzelmével végződik, nagy pusztítással jár, jelhírszerzésre támaszkodik, és felülről építkező parancshierarchiára támaszkodik.” (10) Ezzel szemben a Háború 2.0 a háború mediatisálásával politikai és társadalmi befolyásteremtésre törekszik, célcsoportja a lakosság: „gyakoribbak az alulról érkező kezdeményezések és a decentralizált hatalmi logika. A Háború 2.0 paradigmájában a média és a médiafogyasztó jelenti az igazán fontos csatateret, ezek jelentősége kiemelkedő. Az információ nyilvános, szabadon hozzáférhető és tömegek számára készül.” (10)
13. A weboldal nevében szereplő spioenkop kifejezés, amellyel, hogy egy Dél-Afrikai Köztársaságban található hegy neve, az Afrikaans nyelvben kémlelő magaslattal jelent, átvitt értelemben pedig olyan (néző)pontot, ahonnan a világ eseményeit tárgyilagosan lehet szemlélni (@oryxspioenkop on Twitter). A síkvidékre kilátást kínáló magaslati pontok kínálta rálátásban felsejlik a madárperspektíva, míg a madárperspektívában a tárgyilagos tekintet.
14. Hasonló okokból fogantatosított szigorú szabályokat az ukrán hadsereg a lakosság körében népszerű Telegram alkalmazás használatára, különösen a légitámadásokról készült felvételek megosztása kapcsán. Így ír erről Taras Nazuruk: „a rakétatámadások okozta károkról készült felvételeket a hivatalos katonai közlemény megjelenése után van lehetőségük megosztani a felhasználóknak. A magyarázat egyszerű: a

- támadásokról készült képek azonnali közzététele fontos információt ad az ellenségnek a találati pontosságról, és esélyt kínál számukra a koordináták korrigálására, újabb csapások mérésére.” (220)
15. A képrablás gyakorlata az itt következő leíráshoz képest alig változott napjainkig: „[a] film alapját filmhíradókból és dokumentumfilmekből kivágott és összeollózott felvételek adják, amelyek egy részét éppen a köztársaságiak készítették, hogy saját propagandájukat erősítsék vele. Ezeket a felvételeket azonban, sok más baloldali anyaggal együtt, a nemzeti csapatok elkobozták, lefoglalták, vagy éppen ellopták, amikor fokozatosan átvették az uralmat a korábban köztársasági kézen lévő területeken. A már bevált módszert folytatták: új narrációs szöveget igazítottak a régi felvételekhez, így megváltozott a propaganda ideológiai töltete. (132-3.)
 16. Ezt támasztja alá a Riporterek Határok Nélkül nemzetközi újságíró-szervezet sajtószabadság-indexe, mely szerint 2022-ben Ukrajna a 105., Oroszország a 155. helyet foglalja el. Összehasonlításképpen 2014-ben Ukrajna a 127., míg Oroszország a 148. helyet tudhatta magáénak. (<https://rsf.org/en/index>)
 17. Friss kutatásukban Hanley et. al. az irányadó nyugati, orosz és kínai online hírforrások kvantitatív tartalomelemzésével amellet érvel, hogy az orosz dezinformációs narratívák nagyobb arányban jelennek meg a kínai médiában, különösen a közösségi médiában (Weibo), mint az orosz-ukrán háború tényszerű eseményei. A tanulmányban ez a megállapítás fényképek kapcsán is bizonyítást nyer, és bár a szerzők nem vizsgálnak harctéri mozgóképeket, valószínűsíthetően a tendencia ott is kimutatható.

Irodalomjegyzék

- @oryxspioenkop on Twitter. Twitter. 2022. október 26.
- Baudrillard, Jean (2005): War Porn. Ford. Ames Hodges. In *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*. New York, Semiotext(e), 205-209.
- Calcare Antonio et al. (2022): Why Drones Have Not Revolutionized War. The Enduring Hinder-Finder Competition in Air-Warfare. *International Security*, 46.4. (2022. tavasz): 130–171.
- Collins, K. (2017): Calls of the wild? “Fake” sound effects and cinematic realism in BBC David Attenborough nature documentaries’. *The Soundtrack*, 10.1. (2017): 59–77.
- Daifullah al-Garni, Ahmed (2022): Drones in the Ukrainian War: Will They Be an Effective Weapon in Future Wars? *Rasanah. International Institute for Iranian Studies*, 2022.10.30. URL: www.Rasanah-iiis.org
- Hanley, Hans W. A., Deepak Kumar és Zakir Durumeric (2022): “A Special Operation”: A Quantitative Approach to Dissecting and Comparing Different Media Ecosystems’ Coverage of the Russo-Ukrainian War. *arXiv*, 2022.11.02. doi: 10.48550/ARXIV.2210.03016
- Heidi Mikkola (2019): In the wings of the dove: bird’s-eye view and more-than human gaze in the wildlife documentary series *Earthflight*. *Studies in Documentary Film* (2019). doi: 10.1080/17503280.2019.1651481
- Lénárt András (2018): *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda és filmpolitika*. Szeged, JATE Press.
- McKay, Calum J., Carolin Sommer, Trembo és Marcelo R. Sánchez Villagra (2022): The portrayal of animal interactions in nature documentaries by David Attenborough and Bernhard Grzimek. *Evolution: Education and Outreach*, 15.15 (2022). doi: 10.1186/s12052-022-00171-5
- McSorley, Kevin (2012): Helmetcams, militarized sensation and “Somatic War”.” *Journal of War & Culture Studies*,

5.1. (2012): 47–58. doi:10.1386/jwcs.5.1.47_1

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

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/tel/gyori-a-haboru-keselyuperspektivabol-okologiai-diskurzusok-az-orosz-ukran-haboru-arnyekaban/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.6>

