

A 21. századi pacifista háborús film

Absztrakt

Az *1917* című brit film körüli kritikai viták során Steve Rose vetette fel egy új filmes alműfaj megjelenését, melyet ő pacifista háborús filmnek nevezett. Ez az új trend, melyet talán a *Ryan közlegény megmentéséig* érdemes visszavezetni, egy sor tekintetben változtat a háborús film bevett műfajrendjén, és elválaszthatatlan a kilencvenes években kanonizálódó új, áldozatközpontú történelemszemlélettől. Rose a közelmúltban készült filmek egész sorát említi, amelyek ebbe az új műfajba illeszkednek, köztük olyan nemzetközi sikereket, mint a *Dunkerque*, *A bombák földjén* vagy a *Fegyvertelen katona*. Ebben az új irányzatban a főszereplők ugyan gyakran hősies tetteket végrehajtó férfiak, hangsúlyos lehet a hazaszeretet is, lehetnek felemelő képek a nemzeti lobogóról, ahogy izgalmas harci jelenetek is, ugyanakkor a főszereplők célja életek megmentése, hősiességük legfőbb bizonyítéka pedig az, ha képesek hűek maradni értékeikhez és elveikhez, vagy egyszerűen csak képesek nehéz körülmények között is embernek maradni. Ebben a tanulmányban ezeknek a filmeknek a férfiasságkonstrukcióit igyekszem elemezni, különös tekintettel az őket befolyásoló megváltozott történelmi meta-elbeszélésekre, a 21. századra jellemző új értékrendre és az ilyen típusú filmek főszereplőinek a háborús filmek bevett férfitípusaihoz való viszonyára.

Szerző

Kalmár György a Debreceni Egyetem Brit Kultúra Tanszékének habilitált docense. 1997-ben kapott magyar-angol szakos diplomát a Debreceni Egyetemen, majd egy évig az Oxfordi Egyetemen végzett kutatást, 1999 óta a DE oktatója. Első PhD fokozatát filozófiából szerezte 2003-ban, a másodikat irodalomból 2007-ben. Fő kutatási területei az irodalom- és kultúraelmélet, a kortárs európai film és a gender studies. Több mint ötven tanulmány, szakkikk és öt könyv szerzője. Legutóbbi kötetei a *Formations of Masculinity in Postcommunist Hungarian Cinema* (Palgrave-Macmillan, 2017), mely magyarul a Gondolat Kiadónál jelent meg (2018), és a *Post-Crisis European Cinema: White Men in Off-Modern Landscapes* (Palgrave-Macmillan 2020), mely megjelenés előtt áll a Gondolat Kiadónál *A krízis mozija: A 21. századi európai rendezői film* címmel.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.7>

A 21. századi pacifista háborús film

A „pacifista háborús film” fogalma 2020-ban, az *1917* című film (Sam Mendez, 2019) nemzetközi sikere kapcsán került be a filmes diskurzusba, elsősorban Steve Rose-nak a *The Guardian*-ben közölt írásai kapcsán. Az *1917* számos meghatározó háborús filmhez hasonlóan egy kulcsfontosságú történelmi esemény (újra)feldolgozására vállalkozik, hozzáállása azonban számos újdonsággal szolgál, ami már a film történetében is megmutatkozik. Az *1917* főszereplőinek célja ugyanis nem életek kioltása, hanem életek megmentése: küldetésük az, hogy elvigyenek egy fontos hírt a fronton szolgáló bajtársaiknak az ellenség által nekik állított csapdáról, ezzel pedig megakadályozzanak egy olyan átfogó támadást, melynek során bajtársaik a biztos halálba rohannának. Rose szerint:

A háborús filmeknek korábban alapvető jellemzője volt a katonai vezetők ünneplése (például George S. Scotté *A tábornok*-ban, Arábiai Lawrence-é az azonos című filmben), vagy a bátor hadiosztagok ünneplése (*A gátrombolók*, *A piszkos tizenkettő*), de a mai filmkészítőket már kevésbé hozza lázba a patriotizmus és az erőszak, ahogy a közönséget sem [...] Úgy tűnik, hogy a megoldás egy újfajta háborús történet, melynek középpontjában olyan katonák állnak, akik valójában nem akarnak megölni senkit. Nevezhetjük ezt „pacifista háborús filmnek”. (Rose 2020: 1)

Rose a közelmúltban készült filmek egész sorát említi, amelyek ebbe az új műfajba illeszkednek, olyan nemzetközi sikereket, mint a *Dunkerque* (*Dunkirk*. Christopher Nolan, 2017), a *Ryan közlegény megmentése* (*Saving Private Ryan*. Steven Spielberg, 1998), *A bombák földjén* (*The Hurt Locker*. Kathryn Bigelow, 2008) vagy a *Fegyvertelen katona* (*Hacksaw Ridge*. Mel Gibson, 2016), de ehhez a listához nyugodtan hozzátehetjük az olyan azóta készült filmeket is, mint a *Minden idők legelképesztőbb sörfuvarja* (*The Greatest Beer Run Ever*. Peter Farrelly, 2022) vagy a *Nyugaton a helyzet változatlan* (*Im Westen nichts Neues*. Edward Berger, 2022). Ebben az új irányzatban a főszereplők ugyan gyakran fehér férfiak, hangsúlyos lehet a hazaszeretet is, lehetnek felemelő képek a nemzeti lobogóról, ahogy izgalmas harci jelenetek is, ugyanakkor megfigyelhető egy jelentős elmozdulás a hősiesség mibenlétét illetően: a főszereplők célja ugyanis jellemzően nem az ellenség legyőzése, hanem valami emberi, humánus cél elérése, hősiességük legfőbb bizonyítéka pedig az, ha képesek hűek maradni értékeikhez és elveikhez, vagy egyszerűen csak képesek nehéz körülmények között is embernek maradni.

Az alábbiakban amellet fogok érvelni, hogy ezek a filmek a kilencvenes évek óta egy új filmtípust

teremtettek, amely különbözik a korábbi idők pacifista szemléletű háborús filmjeitől. Ennek a megújulásnak két alapvető oka van. Egyrészt a kilencvenes évek óta ez a pacifista látásmód elengedhetetlen feltétele lett a háború elfogadható, vállalható, „politikailag korrekt” ábrázolásának, más szóval a pacifista háborús film lett a háborús film, legalábbis a nagy költségvetésű, minőségi játékfilmek regiszterében, így az alakváltozás mellett átvette a hagyományos háborús film számos funkcióját. Másrészt a kilencvenes években összeállt egy sor, a háborús film műfaját nagyban átformáló, jól meghatározható, korábban nem létező kulturális tényező, melyek egyszerűen nem voltak jelen korábban. Úgy vélem, hogy ennek a filmes trendnek a jelentőségét és filmes sajátosságait igazán csak ez utóbbi kultúrtörténeti és filmtörténeti kontextus reflektálásával érthetjük meg. A 21. századi pacifista háborús film ugyanis egyértelműen kapcsolatba hozható a kilencvenes évek emlékezetpolitikai fordulatával, az áldozatközpontú történelmi elbeszélések elterjedésével (Assman 2008), a poszt nacionalista szemlélet megerősödésével (Nienass 2013), a posztheroikus filmes elbeszélések elterjedésével (Elsaesser 2012), a „toxikus maszkulinitás” feminista kritikájával, illetve a hősiesség mibenlétének a fentiek következtében történő újragondolásával.

A kulturális kontextus

A fenti, összetett kultúrtörténeti kontextusból helyszűke folytán most csak a 21. századi pacifista háborús film szempontjából legfontosabb tényezőket emelném ki. Thomas Elsaesser, akit egész életművében foglalkoztattak a film, társadalom és kulturális identitás viszonyai, már az *Európai mozi és a posztheroikus elbeszélés* című, 2012-es tanulmányában is felismerte ennek a filmes átalakulásnak a legfontosabb mozgatórugóit:

Mit értek heroikus és posztheroikus elbeszélések alatt? Mára már szinte közhelynek számít, hogy a kommunizmus bukása, Németország egyesülése és az EU 1990 utáni bővítése ahelyett, hogy megerősítette volna Európát a globális kontextusban, inkább felgyorsította a kontinens decentralizálódását, azaz központi szerepének elvesztését az Amerikához, Kínához és más ázsiai országokhoz való viszonyában. Az előregedő népesség, a megfizethetetlen jóléti állam terhei, valamint a bevándorlók befogadásával és integrációjával szembeni vonakodás voltak elsősorban azok az okok, amelyek Európa önbizalmának és kezdeményezőkétségének elvesztéséhez vezettek, még mielőtt az adósságválság új feszültségeket teremtett volna a még mindig gazdag Észak és a küszködő Dél között. Ennek következtében Európának mára már nincs hősiesség-identitás-elbeszélése. A francia és az amerikai forradalom, Rousseau és Hobbes demokráciához vezető társadalmi szerződése, a felvilágosodás kritikai hermeneutikája, amely megalapozta az empirikus tudást, az élet technológiai javulását és a korlátlan fejlődés kilátását: ezek mind a kollektív önteremtés és önmegvalósítás hősiesség-elbeszélései voltak. Most, hogy rájöttünk, hogy ez a hősiesség narratíva milyen mértékben is alapult az imperializmuson, a rabszolgaságon, a gyarmatosításon, a kizsákmányoláson és a kirekesztésen, az európaiak

már korántsem olyan büszkék rá. Ugyanakkor Európa nem próbálkozott posztheroikus elbeszélések létrehozásával sem – bármi is legyen ez –, hanem megszállottan a múlt, az emlékezés és a kollektív nosztalgia felé fordult. (Elsaesser 2012: 707-708.)

A hősie elbeszélések leáldozását tehát Elsaesser a második világháború utáni korszak decentralizáló tendenciáival hozza összefüggésbe, melyek „szisztematikusan kétségbe vonták Európa erkölcsi, ismeretelméleti és ontológiai alapjait” (Elsaesser 2012: 708). Bár itt Elsaesser az európai kontextusról beszél, mindezek a tendenciák kimutathatók a fejlett világ (vagy legújabb nevén a „Globális Észak”) legtöbb társadalmában, ahol a nemzeti és törzsi identitáskonstrukciók dekonstrukciójával együtt járt egy sor elbeszéléstípus és identitás-formáció válsága. Ebben az összefüggésrendszerben válhat fontossá Elsaesser szerint egyfajta posztheroikus elbeszéléstípus, mely a fundamentalista vallási vagy törzsi elbeszélésekkel szemben úgy teremt közösséget, hogy „elismeri az ellentéteket, az összeegyeztethetetlen érdekeket és az egymással össze nem férő értékeket, ugyanakkor mégis ragaszkodik ahhoz, hogy vannak dolgok, amelyek az egyediségeket közösséggé szervezik” (Elsaesser 2012: 709). A posztheroikus elbeszéléseket tehát Elsaesser igen hasonlóan határozza meg, mint Rose a pacifista háborús filmet, amennyiben bizonyos hagyományos elbeszéléstípusok válságára adott válaszként látja, olyanként, mely képes elkerülni mind a fundamentalista vallási vagy törzsi elbeszélések kirekesztő, agresszív, erőszakos és erőszakra buzdító attitűdjét, mind a bűnbánó emlékezés és áldozatközpontúság (véleménye szerint pozitív közösségteremtésre alkalmatlan) szélsőségeit.

Ezek közül a szélsőségek közül az első aligha szorul részletes magyarázatra, hiszen Európa második világháború utáni kulturális és politikai életének talán legfontosabb mozgója a történelem szörnyűségei fölötti elborzadás volt, illetve a kirekesztő jellegű, fundamentalista (vallási, törzsi vagy politikai) ideológiák elutasítása. Látni kell, hogy magának az Európai Uniónak a koncepciója is a történelmi atrocitások, például a Holokauszt emlékére és elítélésére, az „emlékezzünk, hogy soha ne felejtsünk” (Assmann 2010: 12) emlékezetpolitikáján alapul, méghozzá annak érdekében, hogy a történelem ne ismételhessen meg önmagát (Assmann 2016: 93). Amikor az EU alapszerződésének preambuluma a mai Európát „fájdalmas tapasztalatok után újraegyesülteként” határozza meg, világos, hogy nagyon jól körülhatárolható történelmi események sorozata és azok kanonizált értelmezése miatt döntenek úgy a csatlakozó nemzetállamok, hogy „felülemelkednek ősi megosztottságaikon, és – egymással mind szorosabb egységre lépve – egy közös jövő megteremtésére törekednek” (Szerződés 2004). Más szóval, a mai Európa (és részben a fejlett világ egésze) saját történelme legsötétebb korszakainak az emlékezetére és elutasítására épül, így alapvető meghatározója a jellemzően hősie, hagyományos, törzsi logikát követő identitáskonstrukciók elutasítása és az ezeket létrehozó elbeszéléstípusok szisztematikus kerülése.

Érdekes tudatosítani ebben a kontextusban a mozi különleges kulturális jelentőségét, mely részben társadalmi-konstruktív funkciójából fakad. Ahogy egy bizonyos közösség elképzei és értékei a történelmi eseményeket, vagy ahogy a jelen identitása fényében alakítja a múltat, azt nagyban befolyásolják azok a filmek, amelyeket a közösség tagjai ezekről az eseményekről néztek. Más szóval, a filmek hatékonyan alakítják a jelen múltból alkotott képét és ahhoz fűződő viszonyát.

Aktívan hozzájárulnak a történelem népszerű konstrukcióihoz, vagy ahhoz, ahogyan a múlt megjelenik a kulturális emlékezetben (Nieger et.al. 2011; Murai 2008; Nguyen 2016; Assmann 2016). A valóság és a konstruktív fikció közötti mediatizált átjárás jó példája az, ahogy a második világháborúban Pearl Harbor után Hollywoodot is azonnal mozgósították, és körülbelül hétezer hollywoodi filmes vonult be, hogy immár egyenruhában, parancsokat teljesítve dolgozzanak a háború mozgóképes reprezentációján. A hősi viselkedésükért kitüntetést szerző amerikai katonák pedig később gyakran hollywoodi háborús filmekben kaptak szerepet, ott vettek részt a háború domináns elbeszélésének és társadalmi üzeneteinek az utólagos kanonizációjában (Garofolo 2016: 42). Ennek a társadalmi-konstruktív funkciónak köszönhető, hogy Viet Thanh Nguyen a múlt filmes vizualizálását, narrativizálását és értelmezését a puha hatalom (soft power) egyik fontos formájának tekinti, amelyen keresztül az erős médiaiparral rendelkező országok hatékonyan formálhatják a történelmi események jelentését, illetve befolyásolhatják az aktuális nemzetközi ügyek lefolyását (Nguyen 2016: 4). Nem lebecsülendő tehát az emlékezetiparnak – amelynek a filmipar az egyik kulcsszereplője – a múlt értelmét formáló ereje. Nguyen lényegre törő megfogalmazásában: „minden háborút kétszer vívnak meg, először a csatatéren, másodszor pedig az emlékezetben” (Nguyen 2016: 4).

A történelem borzalmaival, illetve az ezeket okozó kulturális folyamatokkal való számvetés persze nem egyik pillanatról a másikra történt. Ahogy azt Aleida Assmann részletesen elemzi a *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában* című könyvében, ez generációról generációra, fokozatosan történt meg, míg eljutottunk a háború utáni sokk, amnézia és afázia állapotából az etikus emlékezés és áldozatközpontú történelmi elbeszélések kilencvenes évekbeli kanonizációjáig. A 21. századi pacifista háborús film és a benne működő posztheroikus férfiasságkonstrukciók megértéséhez fontos különbséget tenni a múltbeli konfliktusok értékelésének és megjelenítésének legbefolyásosabb irányzatai, az úgynevezett heroizáló (hősi) és viktimizáló (áldozati) történelmi elbeszélések között (Assmann 2016: 192), amelyek a filmes történetmesélést és a populáris emlékezetkultúrát egyaránt befolyásolják. Az első, hagyományosabb megközelítés a nemzeti múltat dicsőítő, hősi elbeszéléseket alkot, és így elsősorban a hazaszeretet erősítésére és az idealizált hősökkel való azonosulásra támaszkodik, míg a második inkább az áldozatokkal való azonosulásra, az elvesztett csaták és viszontagságok felidézésére és a közös szenvedés elmesélésére (Assmann 2016: 192).

Az első, heroikus elbeszéléstípus – melyet hagyományos háborús filmek sokaságában ismerhetünk fel – a történelmet alapvetően problémamentesnek, felemelőnek, erkölcsi kétértelműségtől mentesnek és pozitív azonosulási szerepekkel telinek mutatja be. Alapja a mi és ők ellentéte, a világos és megoldható konfliktusok tételezése, a saját csoport erkölcsi fölénye, a tisztán tartott szerepek alkalmazása (egyértelmű, hogy valaki hős, gazember, áldozat vagy áruló). Ez a típus általában az etnikum és nemiség politikájában konzervatív mintákat követ, azaz általában a saját csoport férfijai a főhősök, akikre emlékezni és akiket követni kell. Az ilyen elbeszélésekben a hősök mindig cselekvőképesek (aktív ágenciával rendelkeznek), mindig tudják, hogy mit kell tenni (a kivételes individuum tudását és tisztánlátását nem homályosítják el a társadalmi vélekedések), az

emberi halál pedig a hősiesség küzdelemből fakad, és gyakran ábrázolják a (szinte vallásos áhitattal kezelt) nemzet vagy Szent Ügy érdekében hozott nemes áldozatként (Ryan 2016: 29). Ezek a beszámolók hajlamosak a felelősség és a bűntudat külsővé tételére is, azaz a saját csoporttal konfliktusban lévő külső csoportokat hibáztatni minden rosszért, rombolásért és szenvedésért (Assmann 2016: 148), beleértve a saját csoport által elkövetett szörnyűségeket is. Ennek az irányzatnak a kulturális termékei esetében (a középkori krónikáktól a hollywoodi kasszasikereken át a mai jobboldali populista kormányok által támogatott történelmi filmek egész soráig) természetesen fennáll annak a veszélye, hogy a filmek a propagandához közelítenek, az ideológiai befolyásolás alig leplezett eszközévé válnak. Nyilvánvaló, hogy az ilyen hősiesség, idealizált elbeszéléseknek szemet kell hunyniuk az események és körülmények egy része fölött, ki kell takarniuk egyes részleteket, és egyszerűsíteni kell az összefüggéseket, hogy elérjék ideológiai céljaikat, és pszichológiailag megnyugtató, megerősítő, a jövőre nézve erőt adó víziókat alkossanak a dicső múltból. Elbeszéléstechnikai szempontjából az ilyen történetek általában világos szerkezetűek, klasszikus elbeszélő struktúrába rendezettek, világos narratív lezárással és egyértelmű erkölcsi üzenettel rendelkeznek. Főszereplőiknek pedig általában minden nehéz körülmény ellenére sikerül hűnek maradni eszményeikhez és magasabb rendű erkölcsi alapelveikhez.

Fontos megjegyezni, hogy a történelmi konfliktusok ilyen jellegű, heroizáló elbeszéléseit és ezek férfialakjait a feminista gondolkodók rendre erős kritikával illették, és nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy ezek a kilencvenes évekre mind morálisan, mind ideológiailag vállalhatatlanná váltsanak az elitkultúrában (így például a szerzői filmekben), majd fokozatosan a populáris kultúrában is. A feminista kritikusok rávilágítottak a hősiesség maszkulinitást idealizáló ábrázolások szerepére az erőszak társadalmi normalizálásában, ahogy bizonyos férfiasságkonceptiók és a társadalmi elnyomás közötti összefüggésekre is, az ezekért felelős, egyénileg és társadalmilag is kártékony férfiszerepeket pedig a toxikus maszkulinitás fogalmával bélyegezték meg. A patriarchális társadalmi berendezkedés ilyen feminista kritikája a hetvenes évektől fogva fontos részévé vált a történelmi múlttal való számvetésnek, a békemozgalomnak és a történelem borzalmaiért felelős kulturális jelenségek elleni harcnak, így egyértelműen hatással volt a háború- és erőszakreprezentációk alakulására is (Beynon 2002; Cohan és Hark 1993; De Dauw és Connell 2020).

Annak érdekében, hogy felvázolhassam a heroizáló paradigma lehetséges alternatíváit, hadd utaljak e ponton Werner Konitzer és Aleida Assmann történelmi elbeszélés tipológiájára (Assmann 2016: 203), ők ugyanis felhívják a figyelmet a különböző típusú áldozatnarratívák két alapvető fajtájára. Mindkét típus az áldozatokkal való azonosulásra szólít fel, de az első, hagyományosabb típus a saját csoportot mutatja be olyan áldozatként, akivel szemben különféle külső csoportok atrocitásokat követtek el, míg a második típus az áldozatok egy külső, tőlünk különböző csoportját mutatja be, akikkel szemben mi, a saját csoport tagjai követtek el atrocitásokat. Az első, az áldozati szereppel azonosuló, „önviktimizáló” fajta meglehetősen közismert, hiszen elnyomott csoportok, kisebb nemzetek, gyarmatosítás alanyai vagy a történelmi konfliktusok vesztesei gyakran

folyamodtak és folyamodnak ezekhez a narratív mintákhoz a történelemben betöltött szerepük ábrázolása érdekében. Például a volt keleti blokk apróbb országai hajlamosak a huszadik századi történelmüket ilyenfajta áldozatnarratívaként elképzelni, és a náci Németország vagy a kommunista Szovjetunió által megszállt és meghurcolt közösségekként mutatni be magukat (Balogh 2015). A nyugat-európai bevándorló közösségek diaszpórái vagy a harmadik világ volt gyarmati országaiban élők is gyakran folyamodnak ilyen önviktimizáló elbeszélésekhez, és a fehér embert (pontosabban egykori gyarmatosítóikat vagy az Egyesült Államokat) tenni meg minden jelenlegi bajuk forrásává. Bár ezek az áldozatnarratívák általában eltérnek a fent tárgyalt heroizálótól a narratív minták és karaktertípusok tekintetében, sok közös jellemzőjük is van: például „külsővé teszik” a felelősséget és a bűntudatot (minden szörnyűségért a történelem nagy elnyomóit hibáztatják), ezért morálisan problémátlan, sok szempontból „kényelmes”, felsőbbrendű szerepbe állítják a saját csoportot, ezzel pedig lehetővé teszik a történelmi vereségek elbeszélésében az erkölcsi győzelem hangsúlyozását és az ezzel járó ön-idealizálást. Az áldozatvállalás és áldozattá válás felemelő trópusai révén ezek a történelmi beszámolók sikeresen mozgósíthatók a csoportidentitás, a társadalmi kohézió, a pozitív azonosulás és az erkölcsi felsőbbrendűség érzésének kialakítására, ami hatékonyan kompenzálhatja a veszteségek és a vereségek okozta fájdalmat és keserűséget. Másfelől azonban, ahogy a fentebb tárgyalt heroizáló elbeszélések, ez a történettípus is egy alapvetően bináris, leegyszerűsítő, fekete-fehér látásmódot követ, emiatt pedig éppúgy hajlamos a narratív erőszakra és a háború borzalmainak egy igencsak reduktív (passzív-agresszív) identitás-játszmában való felhasználására, így a 21. századi elfogadhatósága szintén megkérdőjelezhető.

A második típusú áldozatnarratíva, amelyet Konitzer áldozatközpontúnak nevez (Assmann 2016: 203), inkább a nyugat-európai történelmi elbeszélésekre jellemző az 1990-es évek óta, amikor is az etikus emlékezés kultúrája és a megbánás politikája az egyetlen morálisan vállalható történelemszemléletként kanonizálódott. Ezt a fajta narratívát az európai történelem sötét aspektusai fölött érzett (transzgenerációs, mediatizált, másodlagos) szégyenerőzet, bűntudat és felelősségvállalás motiválja. Figyelmének fókuszában a dicsőség és siker mögött meghúzódó szörnyűségek állnak, vagyis azok a morálisan megkérdőjelezhető (vagy kifejezetten vállalhatatlan) tettek, amelyeket a heroizáló történelmi narratívák figyelmen kívül hagynak. Ezek a beszámolók általában az áldozatokra összpontosítanak, együttérzést fejeznek ki velük, elmondják el nem mondott történeteiket, és igyekeznek hangot adni a (győztesek által írt) történelem elhallgatott-elhallgattatott változatainak. A heroizáló típus idealizáló tendenciáival szemben ezek az elbeszélések a „dicsőséges” történelem mögötti emberi szenvedésre és arra a megváltás nélküli veszteségre hívják fel a figyelmet, amelyet a passzív áldozatok szenvednek el, azokra a veszteségekre és szenvedésekre, amelyeket nem lehet a Szent Ügyért folytatott Szent Harc elbeszélése szerint idealizálni. Ebben az elbeszéléstípusban a történelemből hiányzik az igazságosság vagy az áldozathozatalt legitimáló Szent Cél, emiatt a történelmi elbeszélésnek és az emlékezésnek lesz az a felelőssége, hogy visszaillesztse a világ morális egyensúlyát és helyreállítsa az igazságosság rendjét. Az emlékező elbeszélés emiatt tanúságtétellé, komor beszámolóvá válik, azokra az áldozatokra való tiszteletteljes emlékezéssé, akiket a hősie, dicsőítő narratívák általában

kiretusálnak a történelemből. Mindezek fényében talán már érthető, hogy az ilyen jellegű történetekből miért hiányzik a narratív lezárás vagy miért gyenge az, és főszereplőik miért jellemzően passzív, nagyobb hatalmak által elnyomott emberek. Bár úgy tűnik, hogy ez az egyik legújabb irányzat a történelmi elbeszélésekben és a populáris emlékezetkultúrában, hiszen az 1990-es évek Nyugat-Európájában vált kiemelkedő formává, gyökerei valójában sokkal mélyebbre nyúlnak, mint azt gondolnánk, ahogy ezt Walter Benjaminsnak a megváltás és igazságosság nélküli történelemről szóló elemzése is mutatja a német szomorújáték kontextusában (Benjamin 1980: 367).

Ez az utóbbi elbeszéléstípus, amely az áldozatokra és az elnyomottakra összpontosít, jellemzően kiváltságos társadalmi-kulturális kontextusban jön létre. Itt is megfigyelhető az értékek átadásán keresztüli közösségformálás igénye és az ideológiai befolyásolás, de általában kevésbé direkt módon, mint a többi típusnál. Az ilyen narratívák fő mozgatórugói az igazságérzet, a történelmi igazságszolgáltatás igénye, a kritikus önvizsgálat, az elnyomottak iránti empátia, esetleg a múlt kiváltságos csoportjai iránti ellenszenv vagy a hagyományos történelmi elbeszélésekből kimaradó etikai mozzanatok kiemelésének vágya. Ez az emlékező hozzáállás bizonyos értelemben az (úgynevezett) nyugati civilizáció globális sikerének az eredménye. Nyugat-Európában a kelet-európai kommunista rendszerek összeomlása után vált igazán meghatározóvá, akkoriban, amikor úgy tűnt, hogy a nyugati típusú liberális demokrácia legyőzte a háború, az elnyomás és a nyomor minden korábbi formáját, és eljuttatott bennünket a „történelem végéhez”. Korábban, a hidegháború idején (mint minden más nehéz vagy konfliktusokkal terhes történelmi helyzetben) szükség volt az erős társadalmi és ideológiai kohézió fenntartására. Ilyen kiélezett helyzetekben a többség szemében a másikkal együttérző diskurzusok a hazaárulás határát súrolják. Történelmi távlatokban gondolkodva azt látjuk, hogy a hagyományos közösségépítő narratívák kritikai önvizsgálattal való aláásása, a történelem veszteseire való odafigyelés, vagy a tényszerűség és az igazságosság szempontjainak szem előtt tartása az emlékezésben olyan luxuscikkek, amelyeket nagyon kevés kultúra engedett meg magának az idők során. Válságokkal sújtott korunkban ez az etikai szempontú megközelítés tehát egyre inkább a fejlett világ luxusának tűnik, amely csak olyan emberek számára elérhető, akik elég biztonsággal érzik magukat ahhoz, hogy kritikus önvizsgálatba kezdjenek, vagy az etika és igazságosság felől közelítsék meg a történelmet. Ez megmagyarázhatja azt is, hogy ezek az áldozatközpontú narratívák miért kerültek válságba azonnal, amint kiderült, hogy a történelem korántsem ért véget. Az orosz-ukrán háború második évébe lépve nagyon úgy tűnik, hogy a háború és reprezentációja továbbra is kulcskérdés marad mind a tudományos kutatásban, mind a közgondolkodásban, az előttünk álló válságok pedig aligha lesznek kezelhetők erős társadalmi kohézió és az ezt megalapozó elbeszélések nélkül.

Rose és Elsaesser elemzéseit tovább gondolva tehát úgy vélem, hogy a pacifista háborús film és a benne működő posztheroikus karaktertípusok tekinthetők a fenti dilemmák egyik megoldási kísérletének is, amely nemcsak az elitkultúrában vállalhatatlanná vált heroikus elbeszélések válságára ad választ, hanem a „megbánás politikája” (Assmann 2016: 93) által motivált,

áldozatközpontú történelmi elbeszélések jelentette korlátok meghaladására is alkalmas lehet (ez utóbbiakhoz lásd Schlink 2010; Bruckner 2010).

A 21. századi pacifista háborús film alapvető jellemzői

De lássuk, hogy a bevezetésben említett filmek alapján miben is állnak a pacifista háborús film főbb jellegzetességei, illetve ezek mennyiben különböznek el a hagyományos háborús filmtől és annak heroizáló elbeszéléstípusától. Természetesen *filmtípusokról* van szó, amelyekkel kapcsolatban mindig találunk kivételeket, és felvethető az összes, a műfajokkal kapcsolatos (a műfajelméletben a végtelenségig vitatott) kritikai kérdés és ellenvetés. Nem állítom, hogy ez a típus vált a háborús film egyetlen és kizárólagos 21. századi verziójává, ahogy azt is nehéz megítélni, hogy ebben az átalakulásban milyen szerepet játszik a klasszikus háborús film műfajának belső (tehát nem társadalmi és kulturális hatások folytán bekövetkező) kifáradása. Ugyanakkor úgy vélem, hogy a két típus közti különbségek felvázolása és a fenti kulturális kontextus fényében való kritikai vizsgálata közelebb vezethet bennünket a kortárs filmes trendek megértéséhez.

Kezdjük talán a „hagyományos” háborús filmekből megőrzött, közös ismérvekkel. Ahogy azok, a 21. századi pacifista háborús filmek is jelentős történelmi eseményhez kapcsolódnak, és ezek keretébe illeszkedő fikatív történeteket mesélnek, jórészt kitalált szereplőkkel. Jellemzően mindkét fajta háborús narratíva katonaként szolgáló férfiakra fókuszál, sőt ezek értékrendjében is vannak átfedések, hiszen jellemzően mindkét történettípusban fontos erények a bátorság, a kitartás, a bajtársiasság vagy a tenni tudás (aktív ágencia). És végül mindkét típusban fontos a hősiesség valamilyen formája, bár ennek mibenlétében, mint már említettem, lényegi különbségek vannak. Az *1917* két főszereplője például igenis hőiesen vágja át magát a lövészárkok, aknamezők és romos városok rengetegén, dacolva a rájuk leselkedő halálos veszéllyel, de hősiességükből hiányzik az erőszakosság. Az erőszak filmes reprezentációja sosem tölti el a hatalom érzésével a nézőt, hanem mindig hangsúlyozza az emberölés piszkos, kétségbeesett, a harcban épp fölülkerekedőket is romboló, felőrlő mivoltát.



1917 (Sam Mendez, 2019)

Ezek, a hősiesség mibenlétében megjelenő különbségek a kétfajta háborús filmtípus alapvető ideológiai meghatározottságából fakadnak. Míg a hagyományos háborús filmben – akárcsak a heroizáló történelmi elbeszélésekben – a háború, ha szörnyű is, de mégis egy nemes célt folytatott hősi küzdelem, amiben a cél szentesíti az erőszakos eszközöket, addig a pacifista háborús filmekben a háború szörnyű, embertelen dolog, melynek tapasztalata hamar aláássa a szereplők Szent Célt illető illúzióit. Ezekben a filmekben a történet célja jellemzően pozitív, de ez nem egyezik meg a háború egészének céljaival, és a főszereplők küldetésének nem lényegi eleme az ellenség megsemmisítése, hanem jellemzően inkább életek megmentése. A *Ryan közlegény megmentése* nem a náci Németország legyőzéséről szól, hanem Ryan hazahozataláról, ahogy az *1917* a csapdába csalt bajtársak életének megmentéséről, a *Dunkerque* a második világháború legnagyobb mentőakciójáról, a *Fegyvertelen katona* a sebesültek harcterről kimenekítéséről, a *Minden idők legelképezhető sörfuarja* pedig a Vietnámban harcoló barátok felé tett baráti gesztusról, hazai sörrel való megítatásukról. Ez az ideológiai áthelyeződés azonban nem merül ki az erőszak kritikájában és a küldetés céljának demilitarizálásában. A 21. század pacifista háborús filmjei szakítanak a hagyományos elbeszélésekre jellemző fekete-fehér morális kódolással is, aminek része volt az ellenség demonizálása és a saját hősök idealizálása. Ezek a filmek előszeretettel leplezik le a propagandisztikus, ideologikus, militáns trópusokat és elbeszéléseket, illetve mutatják meg a hősiessé szavak álszent, hazug voltát és a mögöttük lévő kegyetlen valóságot. A cél itt már sohasem szentesíti automatikusan az eszközt, a filmeknek pedig jellemzően része a számvetés, a küldetés céljának összevetése a közben megjelenő „járulékos” veszteségekkel.

A változás egyik kulcsmomentuma az idealizálás eltűnése. Kaja Silverman a *Male Subjectivity at the Margins* című, 1992-es könyvében még úgy vélhette, hogy a nagy, idealizáló, heroikus háborús elbeszélések alááása a fősodorbéli filmben csak nagy történelmi krízisek közvetlen árnyékában történik meg, mint például az *Életünk legszebb éveiben* (The Best Years of Our Lives. William Wyler, 1946), ahol úgy szembesülünk a háborúból hazatért traumatizált, csonka veteránok látványával, ahogy az amerikai filmben szinte soha. Silverman szerint némi idő elteltével a traumatikus tapasztalatok illúzióromboló hatása meggyengül, és a filmek szépen visszatérnek a jól bevált idealizáló, heroizáló, szórakoztató és jövedelmező reprezentációs eljárásokhoz. A hat évvel Silverman könyve után, az évszázad végén a moziba kerülő *Ryan közlegény* azonban megmutatta,

hogy a fentebb tárgyalt késő huszadik századi kulturális hatások az amerikai háborús filmet is megváltoztatták. A háború, erőszak és a katonák idealizálása, illetve a veszteség feloldása és megnevesítése a szent cél által az amerikai műfajfilmben is egyre inkább kikerültek a háborús filmek bevett eszköztárából.



Életünk legszebb évei (The Best Years of Our Lives. William Wyler, 1946)

Az idealizáló és heroizáló attitűd meggyengülése alapvetően alakítja át a katona testének filmes ábrázolását is. A klasszikus hősiesség jellemzője a harci sérülések stoikus elviselése, illetve a küldetést előrehajtó ideálok testet átlényegítő ereje. A test átlényegülése ebben a szekuláris kontextusban azt jelenti, hogy a hőst a küldetésbe vetett hite átsegíti minden nehézségen, így nincs az a testi fájdalom, sebesülés vagy megpróbáltatás, ami megállíthatná. A skót harcosok például a történelmet mítosszá emelő *Rettenthetetlenben* (Braveheart. Mel Gibson, 1995) lenge öltözetben sem fáznak a skót felföldi esőben és szélben, a csatákban mindenféle vértet nélkül szállnak szembe az angol páncélozott gyalogsággal és nehézlovassággal, és nincs az a durva sebesülés, ami meghátrálásra készítené őket a csatában. Amikor Wallace a Sterlingi csata után fellép egy kisebb dombtetőre, és a távolba tekintve mond beszédet, amit alsó kameraállásból látunk, akkor felemelkedése és a végtelenbe fűrődő tekintete egyben a materiális emberi test idealizálását is jelöli, azt a fajta átnemesülést és felülemelkedést, ami a klasszikus hősiesség talán legalapvetőbb ismérve. Az ilyen hősök halálát épp ez az idealizáció nemesíti meg és teszi felemelő, fenséges élménnyé, hiszen a Nemes Célerért életét adó hősnek csupán materiális teste pusztul el, neve, példája és az általa képviselt eszmények ugyanakkor épp ezen önfeláldozás folytán válnak örökkévalóvá. Amikor Wallace a kínpadon – már összetört, megcsonkított, kibelezett testtel – még utolsó leheletével is azt kiáltja, hogy „szabadság”, akkor ezzel az ideák primátusát demonstrálja a test fölött, és egy olyan hősiesség individuum mítoszáat afirmálja, aki képes kiemelkedni a történelem mindent elsodró folyamából, és irányt adni annak.



A rettenthetetlen (Braveheart. Mel Gibson, 1995)

A 21. századi pacifista háborús filmekben ritka az ilyen idealista-heroizáló momentum, a filmek fontos aspektusa a háború szörnyűségének és a testi-lelki szenvedés valóságának a bemutatása. A filmek főszereplői nem mitikus, emberfölötti lények, mint a kínvallatással sem megtörhető William Wallace vagy a halálos sebbel is csatába lovagló El Cid. Még ha cselekedeteik olykor hősiések is, a filmek ezt a hősiességet valamilyen módon rendre ellenpontosítják. Az 1917 főszereplői egy pillanatra sem tekinthetnek úgy a végtelenbe, mint Wallace, amint egyik halálos veszélyből a másik felé botladoznak; *A Fegyvertelen katona* főszereplőjét pár évtizede még félkegyelműnek neveztük volna; a *Sörfuvar* Chickie-je pedig szintén egy jószándékú, de nem túl éles eszű fickó, aki úgy gondolja, hogy jó ötlet egy sporttáskányi sörrel kimenni a vietnami tűzvonalba. Amikor egy hajmeresztő incidens után némi kétségbeeséssel néz rá egyik cimborájára, az idősebb katonatárs megnyugtatta: „Ne aggódj miatta. Időről időre találkozni fogsz olyanokkal, akik egyszerűen túl hülyék ahhoz, hogy megölessék magukat”.

Ez a fajta átalakulás nem csak a főszereplőket érinti, hiszen a filmekben az emberi kvalitások általában a szereplők viszonyaiban, a különböző karakterek közötti különbségekben mutatkoznak meg. Míg a hagyományos háborús filmekben a főszereplő férfias erényeit és hősiességét tipikusan néhány gyáva, gyenge, hitetlen, ügyetlen vagy nőies mellékszereplő emeli ki, addig a 21. századi pacifista háborús filmekben ezek a mellékszereplők gyakran a toxikus maszkulinitás mintapéldányai.

A hősiesség fennkölt mítoszait azonban nem csak a testi kitettség, a tudatlanság vagy épp az együgyűség karakterjegyei tompítják ezekben a filmekben, hanem szisztematikus képi-ikonográfiai módszerek is. A *Nyugaton a helyzet változatlan* 2022-es feldolgozása például a téli természet képeiből álló lassú, néma montázssal indul: az első beállításon téli hegyeket látunk a hajnali szürkületben, a másodikon egy fenyőerdőt, a harmadikon egy róka családot a föld alatti üregükben, majd az utolsó képen alulról tekinthetünk fel a hatalmas fenyők közt a hajnali égre. A film ebbe a szélesebb, az emberközpontú képalkotástól szándékosan távolságot tartó perspektívába, a természetit és (az utolsó kép által) a transzcendenst is megidéző keretbe helyezi az emberi történetet. Amikor a következő beállításban a kamera a magasból, a hajnali ködön át

közelít rá a harctérre, akkor a képet szemlélő és értelmező tekintetünk már az előző képek teremtetten értelmezési horizontban helyezi el a látottakat, a képen feltűnő emberi testeket. A humanista, antropocentrikus perspektíva azonban itt sem válik magától értetődővé. A magasból közelítő kamera által nyújtott látvány nem feleltethető meg semmilyen (élő) szereplő perspektívájának, itt továbbra is hangsúlyosan a magasból tekintünk le az emberi világra. Ráadásul a harctér ezeken a nyitóképeken először egy gyönyörű, szürkés-kékes tónusú, lassú mozgásban lévő nonfiguratív festményként tárul a szemünk elé, melyről csak egy idő múlva tudjuk megállapítani, hogy valójában egy lövészárkok közötti, sáros, fagyos, emberi tetemekkel, elvesztett fegyverekkel és mindenféle törmelékekkel tarkított területet látunk. A lassan közelítő kamera csak ez után, a föld fölött egy-két méterrel fordul a horizont felé, és kezd vízszintes mozgásba, lassú előremozgással mutatva be a havas harcteret a rajta össze-vissza fekvő halott katonákkal. Egyetlen elesett katonának sem látjuk az arcát, nem tudunk emberi szubjektivitást vagy történeteket kapcsolni hozzájuk. A testek minden méltóság nélküli pózokban fekszenek, gyakran arccal a föld felé, néha kifacsart pozíciókban, ahogy épp a halál érte őket, így nélkülözik a méltóságteli, hősi halál ábrázolásában megszokott testi pózokat, az ég (és magasabb rendű célok) felé fordított tekintetet vagy a felravatalozott test ikonográfiáját.



Nyugaton a helyzet változatlan (Im Westen nichts Neues. Edward Berger, 2022)

A képzőművészetben járatos nézőnek ismerős lehet ez a képi eljárás. A brit festő, Christopher Nevinston 1918-ban, még az első világháború idején, hivatalos háborús művészként festette meg *A dicsőség útjai* című, híres képet, melyen a fentiekhez nagyon hasonlóan, a nyugati fronton, a háborútól feldúlt halott táj részeként festette meg az arccal lefelé, a sárban fekvő brit katonákat (lásd kép). Az első világháborút (vagy a Nagy Háborút, ahogy a britek nevezték) a hadtörténet (és ábrázolástörténet) talán legfontosabb fordulópontjaként szokás értelmezni, hiszen a nagy távolságból nagy embertömegek elpusztítására képes modern fegyverek itt vetettek leglátványosabban véget a háborúról mint bátor férfiak dicsőséges, hősies küzdelméről alkotott korábbi elbeszélésnek. Amikor a somme-i csatában a hősies küzdelem mítosza szerint nevelt brit és francia katonák ezreit kaszálták le percek alatt a német géppuskák, akkor nem csak emberi életek veszttek oda (összesen körülbelül másfél millió ember a két oldalon), hanem a hősies hadviselés és hősies férfiaság idealizáló mítoszai is. A nyugati fronton dolgozó Nevinston, amikor megpróbálta megmutatni a háború valódi borzalmait, átlépte a képi reprezentáció írott és íratlan szabályait: halott brit katonákat mutatott meg olyan módokon, ami lehetetlenné tette a korábbi, a

hivatalos háborús propaganda által kötelezően előírt reprezentációs módokat. A kép kiállításának háború alatti betiltása jól mutatja ennek a fajta ábrázolási hagyománynak az ellenkulturális státuszát, amely szisztematikusan törekszik a mítosz mögötti materiális valóság, a pátosz mögötti nyomorúság és az idealizáló elbeszélések mögötti sérülékeny, szenvedő emberi test megmutatására.



Christopher Nevinston: *A dicsőség útjai* (1918)

A *Nyugaton a helyzet változatlan* elején feltűnő harctér egyértelműen ehhez a deidealizáló hagyományhoz csatlakozik, amiben az emberi testet nem nemesíti meg, nem emeli fel, nem teszi halhatatlanná vagy a fájdalommal szemben ellenállóvá semmilyen hősiességes narratíva. A 21. században – részben a Nevinstonhoz hasonló művészeknek köszönhetően – úgy tűnik, hogy morálisan vált megkérdőjelezhetővé a háborút a dicsőséges hősiesség mítoszai szerint ábrázoló korábbi ábrázolásmód. Ezeken a filmekben a testi sérülések bemutatása gyakran naturalisztikus, a harctéren lévő katonák néha bevizelnek a félelemtől, a halál bemutatásából pedig hiányzik minden pátosz. A szenvedés és halál ábrázolásában megjelenik a történelmi trauma bemutatásának egyik legerőteljesebb trópusa, amit Walter Benjamin a német szomorújátékról szóló könyvében megváltás (vagy kegyelem) nélküli halálnak nevez (Benjamin 1980: 367), amit a 21. századi film kontextusában nevezhetünk értelmetlen halálnak, azaz a testen túlmutató (szimbolikus, ideális) jelentés nélküli halálnak is. Ez a szemlélet Benjamin szerint is (ahogy Kaja Silverman szerint is) „csak a világ hanyatlásának állomásain” válik jelentékennyé (Benjamin 1980: 367), a traumatikus tapasztalatok ideálokat összetörő hatására, akkor, amikor a történelem álszent elbeszélései mögött láthatóvá válik „mindaz, ami kezdettől fogva alkalmatlan, szenvedésteli, elhibázott a történelemben” (Benjamin 1980: 366).

Az ezt a szemléletet követő filmes ábrázolásban az egyéni cselekvés nem vagy csak korlátozott mértékben válik egy nagy, az egyénen túlmutató, Benjamin által a szimbolikus fogalmával leírt jelentés részévé. Az ezt a hozzáállást talán legradikálisabban alkalmazó *Nyugaton a helyzet változatlan* például a fent említett harctéri képekkel kezdődő jelenetsorban a háború gépezetének

mechanikus működésébe írja bele, annak rendeli alá az egyéni emberi életettörténetet. A hajnali harctér képei ugyanis egy német támadás bemutatásában folytatódnak, ahol a kamera által követett, Henrich nevű katona végül életét veszti. Halála után azonban nem gyászoló családot vagy patetikus beszédet hallunk, nem tekintünk fel a nemzeti lobogóra vagy az égre, Henrich halála nem nemesül meg semmilyen idealizáló vagy szimbolikus képi gesztus által. Épp ellenkezőleg: a film a háború materiális aspektusai szerint szerveződik, az élettelen testek és tárgyak mozgására fókuszál. Végignézzük, ahogy a halottakat nagy halmokba rakják, megszabadítják a még használható felszereléstől és ruhadaraboktól, ezeket újra nagy halmokba dobálják, a testeket névtelen fekete koporsókba teszik, majd elássák egy tömegsírba. Ha a film egy antropocentrikus, humanista látásmódot követne, vagy ha szimbolikus jelentések kifejezésére törekedne, akkor a montázs Henrich és társai földbe helyezésével (illetve a halált valami módon megnevesítő, szimbolikus gesztussal) valószínűleg véget is érne. Azonban nem így történik, a film egyfajta metonimikus vagy szinechdochikus logikát követve a háború materiális működésére fókuszál, a testeknek és tárgyaknak a háború gépezetében folytatott vándorlására, ahogy a sáros és véres uniformisokat elszállítják a frontról, majd kimossák és varrodában megjavítják, hogy aztán a film főszereplőjének, a szolgálatra önként jelentkező Paulnak a kezébe nyomják. Az egyenruhán azonban véletlenül rajta maradt Henrich neve, így Paul naivan azt hiszi, tévedésből valaki más egyenruháját kapta meg. A sorozótiszt persze nem oszlatja el az illúzióit: „Bizonyára kicsi volt az illőre. Gyakran megtörténik” – mondja, majd egy mozdulattal letépi Henrich névszalagját, és a földre dobja, a többi utólag letépett szalag közé (lásd képek). Ez a Paul történetét elindító jelenetsor jól példázza azt, ahogy a *Nyugaton a helyzet változatlan* aláássa az antropocentrikus perspektíva kiemelt státuszát, és az emberi életet egy nagyobb – megváltás, kegyelem és heroizáló idealizmus nélküli – materiális folyamat részévé teszi.



Nyugaton a helyzet változatlan (Im Westen nichts Neues. Edward Berger, 2022)

A harci jelenetekben – mindezzel összhangban – a kamera gyakran mozog együtt a dezorientált, életveszélyben cselekvő szereplőkkel, így közvetlen közelségből látjuk a borzalmakat, halljuk a pánikszzerű légzésüket és kiáltásaikat, és hozzájuk hasonlóan mi sem látjuk a távolból az eseményeket, nem látjuk a nagyobb képet, így nézőként mi is kiszolgáltatottak leszünk. Ezek a filmes megoldások (melyeket a *Ryan közlegény* híres, normandiai partraszállást bemutató nyitó jelenetsoráig vezethetünk vissza) a politikai vezetők hangzatos beszédei felől, illetve a tábornokok terepasztala és stratégiai hadmozdulatokban való gondolkodása felől az egyszeri, a harcba vetett,

kiszolgáltatott gyalogos katona nagyon is testi harcélménye felé mozdítják el a filmes ábrázolás nézőpontját, a testközei tapasztalatok bemutatásával pedig le is leplezik, hazugnak és álságosnak bélyegzik az előbbi.

Ez a perspektívaváltás a 21. századi háborús film egyik alapvető jellemzője. A háború valóságát megtapasztaló katonák ezekben a filmekben fokozatosan elveszítik a háborús propaganda által beléjük ültetett kezdeti, naiv, idealisztikus és heroikus elképzeléseket. Ez a belső eszmélési folyamat és a következtében megtörténő belső perspektívaváltás legalább olyan fontos eleme a filmek által elbeszélte történeteknek, mint a harci események. Ez világosan látszik a *Nyugaton a helyzet változatlan*-ban éppúgy, mint a *Minden idők legelképezhető sörfuvarjában*, a *Bombák földjén*-ben, vagy a ZDF *Anyáink, Apáink* (*Unsere Mütter, Unsere Väter*, 2013) című, Aleida Assmann által részletesen elemzett minisorozatában is.

Ebben az eszmélési folyamatban válik igazán jelentőségteljessé a főszereplők döntése, hogy a mindent elborító értelmetlen és idealizálhatatlan pusztítás közepette egy jól meghatározható, limitált területen mégiscsak megkísérlik helyreállítani az emberségesség morális rendjét, azaz egy apró gesztussal vagy küldetéssel (például egyetlen hétköznapi katona, Ryan közlegény megmentésével) affirmálni azokat az értékeket, melyeket a háború elpusztítani látszik. „Nem hiszem, hogy ezúttal a világ megmentése lenne a tét” – ahogy az egyik Vietnamban harcoló barátja mondja kijózanítóan a naiv Chickie-nek *A világ legelképezhető sörfuvarjában*, ugyanakkor a hazai sör (és jókívánságok) átadásával Chickie mégis kétségtelenül az emberség, barátság és szolidaritás apró, törékeny, de emlékezetes példájává válik. Ezekkel a makacs, a környezetük által gyakran értetlenséggel szemlélt gesztusokkal a filmek és posztheroikus hőseik egyszerre hajtják végre a nagy, idealizáló, heroizáló, militáns történelmi elbeszélések kritikáját, és hoznak létre egy korlátozottabb, a háború nagy elbeszélésétől függetlenített, de a hagyományos humanista értékrendet megújítva affirmáló háborús filmes narratívát.

Konklúzió

Összefoglalásként megállapítható, hogy a 21. századi pacifista háborús film a hagyományos háborús film egyes (nem diszkreditálódott) aspektusait igyekszik kombinálni egy sor, a kilencvenes évek óta megjelent és kanonizálódó kulturális hatással, mint például a saját közösség által elkövetett atrocitások elítélésével, az áldozatközpontú történelemszemlélet egyes elemeivel vagy a militáns kultúrák és toxikus férfiasság kritikájával. Bár a filmek a korábbi pacifista szemléletű háborús filmek számos aspektusát megőrzik, mégis elkülöníti őket ennek a 90-es évek után megszilárdult kulturális paradigmának a következetes használata.

Több szempontból is szélsőségek közti egyensúlyozó mutatványra vállalkoznak ezek a filmek. Egyszerre próbálnak izgalmas, akciódús, vizuálisan lebilincselő történeteket elmondani, és hűek maradni a fent említett kulturális paradigma szigorú normáihoz. Egyszerre próbálnak odafigyelni a történelem áldozataira, felhívni a figyelmet a háborúval együtt járó értelmetlen pusztításra,

ugyanakkor elkerülni az önostorozás mazochista pozícióját is. Megpróbálnak olyan „posztheroikus” hősöket mutatni, akik egy jól körülhatárolt, korlátozott területen valamennyi ágenciával mégis bírnak, így történetük alkalmas lehet pozitív értékek felmutatására és egyfajta közösségformáló, kohézióteremtő, Elsaesser által kulturális ragasztónak nevezett funkció betöltésére (Elsaesser 2005: 286).

Az 1917 esetében például elmondható, hogy főszereplői egyértelműen bátor és nagyszerű tettet hajtanak végre egy háborús helyzetben, a film ugyanakkor mégsem tér vissza a hagyományos, naiv hősiességfelfogáshoz, két főszereplő katonája pedig távol áll mind a kortárs hollywoodi akció- vagy fantasy-filmek hőstípusaitól, mind azoktól a kortárs kelet-európai, államilag finanszírozott filmek főszereplőitől, ahol a történelem hősie megidézése (vagy újrakonstruálása) a nemzeti büszkeség fokozását célzó kultúrpolitika (többé-kevésbé leplezetlen) része. A film mind az elbeszélte történet tekintetében, mind az operatőri munkában és a karakterépítésében tartózkodik a heroikus idealizálás megszokott formuláitól. A filmvásznon megjelenő emberek hétköznapiak és esendőek, a háború nem dicsőséges, az erkölcsi kérdések soha nem fekete-fehérek, az erőszak soha nem ünnepelni való, a két főszereplő küldetésének célja pedig a további vérontások elkerülése. Ugyanakkor a film nem áldozatokat mutat be: a két főszereplő, akik átküzdik magukat a háború poklán, sőt egyikük oda is vész a küldetésben, aktívak, felmérik a küldetés fontosságát és hajlandók akár életük kockáztatása árán is teljesíteni azt. Azaz az 1917 nem felszámolja, hanem inkább átírja a hősiesség fogalmát.

A 21. századi pacifista háborús film „posztheroikus” elbeszélései következetesen távol tartják magukat az erőszak és az erőszakos férfi idealizálásától, ahogy a háború Szent Célként való ábrázolásától is, ugyanakkor a filmes elbeszélés lezárásában gyakran találunk olyan momentumokat, melyek értelmet adnak az egyéni szenvedésnek és halálnak. A „világ hanyatlásának” (Benjamin 1980: 367), a „történelem elhibázottságának” (Benjamin 1980: 366), azaz a halál és áldozathozatal hiábavalóságának a lehetősége végig ott kísért ezekben a filmekben, de bizonyos elbeszélésbeli és képi megoldásokkal mégis gyakran megvalósul egy újfajta posztheroikus értékrend affirmációja is. Amikor az 1917 végén a kamera az eseményeket túlélő főszereplővel együtt végigtekint a bajtársakon, elidőzve az egyszerű katonák arcán, akkor a néző is némi megrendüléssel nyugtázza, hogy a film során látott rengeteg szenvedés és halál nem volt teljesen hiábavaló, hiszen ezek a társak most főszereplőink áldozathozatala miatt élnek és élhetnek. Hasonlóan vegyes, de a katarzist és az emelkedettséget sem nélkülöző zárlattal találkozunk a *Dunkirque*, a *Ryan közlegény* vagy a *Fegyvertelen katona* zárlatában is. A szörnyű háború nagy elbeszélésétől függetlenített pacifista cél narratív megoldásával tehát ezek a filmek lehetővé teszik olyan háborúellenes háborús történetek elbeszélését, amelyekben láthatóvá válnak egyes pozitív, ma is vállalható célok, és felmutathatóak lesznek egyes nem erőszakos, nem toxikus, mégis hősie erények. Ezek a posztheroikus hősök már nem a világot próbálják megmenteni, nem a háborút próbálják megnyerni, hanem egy szörnyű, értelmetlen pusztításban tobzódó, hanyatló világban próbálnak valami előremutatót és erényeset tenni, a világot elborító értelmetlen erőszak közepette a maguk korlátozott missziójában igyekeznek valamilyen értéket felmutatni. Ilyen értelemben a 21. századi pacifista háborús filmek kísérletet tesznek egy újfajta hősi ideál

megteremtésére és egy újfajta, közösségformáló erővel bíró, társadalmi és kulturális kohéziós erőként is működő (poszt)heroikus narratíva létrehozására. Ezek a háborús filmek tehát, Szkülla és Kharübdisz között navigálva, talán képesek lehetnek visszaadni a minőségi filmnek azt a fajta kulturális funkciót, amit Elsaesser oly fontosnak tartott az európai szerzői film esetében. A 21. századi háborús film – akárcsak a rendezői film a maga fénykorában Európában vagy épp a szappanoperák a latin-amerikai kontextusban – „képes lehet arra, hogy megadja a nézőnek az egység, valahová tartozás, kohézió és a társadalmi szerepvállalás” érzését (Elsaesser 2005: 469), mely még ha illuzórikusnak tűnik is, a film performatív kulturális ereje által talán közösségformáló erővé válhat akár „egyébiránt teljesen diszfunkcionális, antagonisztikusan megosztott és szegregált” (Elsaesser 2005: 469) társadalmakban is.

Irodalomjegyzék

- Assmann, Aleida (2010): From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In Silva et.al. (szerk.): *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Cambridge Scholars. 2010. 8-23.
- Assmann, Aleida (2016): *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*. Ford. Huszár Ágnes. Budapest, Múlt és Jövő.
- Balogh László Levente (2015): A magyar nemzeti áldozatnarratíva változásai. *Korall, Áldozatnarratívák tematikus szám*. 2015 (59). 36-53.
- Benjamin, Walter (1980): *Angelus novus: Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Ford. Bence György, Pór Péter, Rajnai László, Tandori Dezső, Kószeg Ferenc. Helikon.
- Bruckner, Pascal (2010): *The Tyranny of Guilt: An Essay on Western Masochism*. Ford. Steven Rendall. Princeton [Oxford, Princeton UP.
- Cohan, Steven és Ira Rae Hark (szerk.) (1993): *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London, Routledge.
- De Dauw, Esther és Daniel J. Connell (szerk.) (2020): *Toxic Masculinity: Mapping the Monstrous in our Heroes*. UP of Mississippi.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas (2012): European Cinema and the Postheroic Narrative: Jean-Luc Nancy, Claire Denis, and *Beau Travail*. *New Literary History*, 2012, 43: 7
- Garofolo, John (2016): War Films in an Age of War and Cinema. In Cunningham and Nelson (szerk.): *A Companion to the War Film*. Wiley-Blackwell. 36-55.
- Murai András (2008): *Film és kollektív emlékezet: magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely, Savaria UP.
- Nguyen, Viet Thanh (2016): *Nothing Ever Dies: Vietnam and the Memory of War*. Harvard UP.
- Nieger, Motti et. al. (szerk.) (2011): *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Palgrave Macmillan.
- Rose, Steve (2020): Peace in our Time: Why ‘Pacifist War Movies’ such as *1917* are on the March. *The Guardian*, 2020. január 6. URL: <https://www.theguardian.com/film/2020/jan/06/why-pacifist-war-movies-such-as-1917-are-on-the-march>

- Ryan, David (2016): Antilochus's Burden: The Crisis–Catharsis Rhetoric of Bereavement Messages. In Cunningham and Nelson (szerk.): *A Companion to the War Film*. Wiley-Blackwell. 20-35.
- Schlink, Bernhard (2009): *Guilt about the Past*. Toronto, Anansi Press.
- Silverman, Kaja (1992): *Male Subjectivity at the Margins*. London, Routledge.
- Szerződés európai alkotmány létrehozásáról. 2004. URL: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/?uri=CELEX:C2004/310/01>.

Filmográfia

- *1917* (Sam Mendez, 2019)
- *A bombák földjén* (The Hurt Locker. Kathryn Bigelow, 2008)
- *Anyáink, Apáink* (Unsere Mütter, Unsere Väter. Philipp Kadelbach, 2013)
- *A rettenthetetlen* (Braveheart. Mel Gibson, 1995)
- *Dunkerque* (Dunkirk. Christopher Nolan, 2017)
- *Életünk legszebb évei* (The Best Years of Our Lives. William Wyler, 1946)
- *Fegyvertelen katona* (Hacksaw Ridge. Mel Gibson, 2016)
- *Minden idők legerképeztebb sörfuvarja* (The Greatest Beer Run Ever. Peter Farrelly, 2022)
- *Nyugaton a helyzet változatlan* (Im Westen nichts Neues. Edward Berger, 2022)
- *Ryan közlegény megmentése*. (Saving Private Ryan. Steven Spielberg, 1998)

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

webcím: <https://www.apertura.hu/2023/tel/kalmar-a-21-szazadi-pacifista-haborus-film/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2023.18.2.7>

