

Gondolatok a hollywoodi háborús film műfajának kulturális és esztétikai ideológiájáról

Absztrakt

Tanulmányomban a háború kulturális reprezentációjának kérdésére koncentrálok; a háború ábrázolására és annak legitimálására kidolgozott kulturális beszédmódok (diskurzusok) identitáspolitikája érdekel. Az önkép kialakításának, megszilárdításának és megvallásának számos technikája ismert; egyesek tisztán pozitív, mások pozitív és negatív – vagyis ellenségek képeket is eredményező – identifikációkra ösztönöznek. Tanulmányom tulajdonképpen tárgyát ez utóbbi, a mi/ők antagonisztikus, dualizmuson alapuló narratíva elemzése képezi. Gilles Deleuze és Félix Guattari nomadológiai tézisei teremtenek argumentációs kontextust a mi/ők narratíva kulturális dimenziójának a feltárására. Ez a kultúra szövetébe mélyen beágyazott, a háborús retorikában meghatározó szerepet játszó (de nem csak arra korlátozódó és abban sem egyeduralkodó) alakzat legtöbbünk számára a filmvászonról ismerős. Az önkép és az ellenségkép kialakításának kulturális technikái már a mozi kezdetekor megjelentek a filmekben, és jelentőségük a propaganda iránti politikai és ideológiai igénnyel párhuzamosan, folyamatosan erősödött. Dolgozatomban a hollywoodi háborús film műfajának klasszikus, illetve revizionista (új-hollywoodi) típusát – a normatív értékrendhez való megtérést elősegítő, illetve az azt elutasító beszédmódot – különböztetem meg, majd ez utóbbi példaként Stanley Kubrick két filmjét elemzem.

Szerző

Győri Zsolt a Kossuth Lajos Tudományegyetemen szerzett angol szakos és filozófus diplomát. PhD disszertációjában (2007) Stanley Kubrick „antihumanista” portréjának megrajzolására tett kísérletet. Gilles Deleuze filmfilozófiáját azóta is előszeretettel használja film- és szerző-értelmezésekhez. További kutatási területei közé tartozik a film és társadalom, a mozi, a történelem és az emlékezet ideologikus viszonyainak vizsgálata, valamint a brit filmtörténet. Ez utóbbi témában antológiát (2010) szerkesztett, míg a rendszerváltás utáni magyar mozi test- és szubjektumfelfogását vizsgáló kötet (2013) társszerkesztője. Tanulmányait, recenzióit hazai folyóiratokban konferencia-előadásait hazai és külföldi kötetekben publikálta.

Gondolatok a hollywoodi háborús film műfajának kulturális és esztétikai ideológiájáról

I.

Tanulmányomban a háború kulturális reprezentációjának kérdésére koncentrálok; a háború ábrázolására és annak legitimálására kidolgozott kulturális beszédmodok (diskurzusok) identitáspolitikája érdekel. Az önkép kialakításának, megszilárdításának és megvallásának számos technikája ismert; egyesek tisztán pozitív, mások pozitív és negatív – vagyis ellenségekpeket is eredményező – identifikációkra ösztönöznek. Tanulmányom tulajdonképpen tárgyát ez utóbbi, a mi/ők antagonisztikus, dualizmuson alapuló narratíva elemzése képezi. Gilles Deleuze és Félix Guattari nomadológiai tézisei teremtenek argumentációs kontextust a mi/ők narratíva kulturális dimenziójának a feltárására.

Ez a kultúra szövetébe mélyen beágyazott, a háborús retorikában meghatározó szerepet játszó (de nem csak arra korlátozódó és abban sem egyeduralkodó) alakzat legtöbbünk számára a filmvászonról ismerős. Az önkép és az ellenségkép kialakításának kulturális technikái már a mozi kezdetekor megjelentek a filmekben, és jelentőségük a propaganda iránti politikai és ideológiai igényrel párhuzamosan, folyamatosan erősödött. Dolgozatomban a hollywoodi háborús film műfajának klasszikus, illetve revizionista (új-hollywoodi) típusát – a normatív értékrendhez való megtérést elősegítő, illetve az azt elutasító beszédmodot – különböztetem meg, majd ez utóbbi példaként Stanley Kubrick két filmjét elemzem.

(1) Az elbeszél, megmutatott háborút olyan kulturális konstrukciónak tartom, amely a köztudatban élő, a háborúra vonatkozó képzeink alapjául szolgál: kijelöli azt a diszkurzív mezőt, amely befogadja, tudássá alakítja, és használhatóvá teszi vonatkozó tapasztalatainkat, vágyainkat és félelmeinket. Az ábrázolás médiumának függvényében éljük át vagy éljük újra a háborús eseményeket, mégpedig abból a pozícióból, melynek elfoglalására az ábrázolt diskurzus (történelmi, jogi, gazdasági, technikai, szociológiai, morális, stb.) szempontja lehetőséget teremt. Nincs ábrázolás befogadó nélkül, diskurzus diszkurzív pozíciók nélkül, és nincs kultúra olyan alanyok nélkül, akik aktívan vagy passzívan ne vennének részt a kulturális tartalmak kialakításában, rögzítésében és átruházásában. Az ábrázolás, a diskurzusok és a kultúra viszonyai egyéni és csoportidentitások által meghatározott szubjektumokat feltételeznek: általuk nyernek legitimitást és fordítva. Az identitás határozza meg az egyéni cselekvőképesség kereteit, és integrál a közösség életébe, de szüksége van igazodási pontokra, elvekre és értékekre, melyekben az ember

önmagára ismer, kiteljesedik, és láthatóvá válik mások számára. A háború reprezentációi az önmagunkra ismerést, valamint a helyes gondolati és cselekvési rendszerek mind egyéni, mind csoportszintű mozgósítását többek között ellenségkép-konstrukciókkal segítik elő. A *mi* és az *ők* – vagyis egy ideális és egy fenyegető világ – kibékíthetetlen szembenállásának az ábrázolása nemcsak a háborús retorikában nyer jelentőséget, de a kultúra minden területét mozgósítani képes. A homogenizálás és sztereotipizálás mellett így születnek idealizált fikciók és narratívák, melyek egy csoportban, nemzetben vagy faji alapon kialakítják a történelmi küldetéstudatot, a morális felsőbbrendűség érzését és a megalapozó értékek szentségét. A duális oppozíciók, a *mi* és az *ők* különbségének retorikai és narratív megalapozása mellett, ugyanakkor választási kényszer elé állítják a szubjektumot, vagyis nem pusztán arra készítetik, hogy a békeszeretők/agresszorok, törvénytisztelők/törvénytisztelőt, kiválasztottak/elfajzottak jók/gonoszak, ártatlanok/barbárok, őszinték/cselezővők antagonizmusában szemlélje a világot, hanem, hogy ezek között választva vallja meg identitását.

(2) A *mi/ők* kétoszlatú narratíva a nyugati háborús ideológia egyik leginkább integráns, történetileg szinte változatlan alakzata. Szelleme és hatalma nemcsak hogy jelen van a mában, de az utóbbi évtized világpolitikai eseményeit alapvetően határozta meg. George W. Bush 2001. szeptember 20-án elhangzott beszéde e narratíva segítségével kívánt támaszt nyújtani az amerikai nemzet traumatizált közössége számára, és helyreállítani a közösség megtépzott identitását. Az amerikai elnök kategorikus kijelentése – „minden nemzetnek el kell döntenie, hogy velünk vagy a terroristákkal van” ^[1] – nemcsak polarizáló intenciója, de megfogalmazása miatt is erőteljes kultúrtörténeti beágyazottsággal bír. A Wikipédia külön szócikkben emlékezik meg azokról a szövegekről, ahol a csoport nevében beszélő személy másoktól való különbözőségét és kiválasztottságát nyelviileg manifestálja. ^[2] Máté evangéliumában például Jézus szavait a keresztények erkölcsi közösséggé formálásának alpnarratívájaként olvashatjuk: „Aki velem nincsen, ellenem van; és aki velem nem gyűjt, tékozol” (Máté 12:30). ^[3] A *mi/ők* szembeállítás a legkülönbözőbb célokat képes legitimálni, és a magas-, illetve a populáris kultúra szövegeiben éppúgy megjelenik, ^[4] mint a gyarmatosítói vagy az ellenállói diskurzusokban. A megfogalmazás mikéntjétől függetlenül ellentmondást nem tűrő hangon deklarálja a hozzátartozás és a kívülállás megkülönböztettségén nyugvó identitásrendszert, tudatosan felerősíti a közösség félelemérzetét, és ez utóbbiban megalapozza a társadalmi normák megsértői iránti intolerancia legitimitását.

(3) A közösségi identitásformálást ideologikusan szolgáló retorika azért válhatott különösen háborúk idején értékes és hatékony eszközzé, mert ekkor a csoporthoz tartozás iránti igény felerősödik. Az élet megváltozott ritmusa, a szükségletek átalakulása és a bizonytalansági tényezők megsokszorozódása nyomán elbizonytalanodó szubjektum azonnali támaszt keres a kultúrában, annak fikcióiban és narratíváiban. A túlélés természetes ösztöneinek bénultságán a kultúra az ember második természeteként könnyít: az egzisztenciális elbizonytalanodás állapotában arra ösztönzi, vagy szélsőséges esetekben egyenest rákényszeríti a szubjektumot arra, hogy elfogadja a *mi/ők-narratíva* érvényességét és azt életfontosságúként (túlélésének biztosítékaként), identitásának szimbolikus értelemben vett cementjeként és iránytűjeként sajátítsa el. Bush, akárcsak előtte

megannyian, a kultúra identitáserősítő fikcióinak alapját jelentő kétosztatú gondolkodást hívta segítségül, hogy megkérdőjelezhetetlenként tüntesse fel a *mi* és az *ők* különbségében magalapozott tudást, és elősegítse a kíváncsatos értékrendhez való „megtérést”. E fikciók tudják a közösségi identitást instrumentalizálni, és az egyén normatív önmeghatározását biztosítani. A *mi* és az *ők* minden körülmények közt történő megkülönböztethetősége teremt igazodási elveket és mindenki számára érthető tudás- és viselkedésstruktúrákat. A fikciók és narratívák a cement, illetve az iránytű metaforáival megragadott normatív és formatív jellege a háború kulturális reprezentációinak is fontos összetevői. Ezek biztosítják azt, hogy a háborúk, kiterjedésüktől és hosszuktól, valamint a katonai cselekményekben ténylegesen résztvevők számától függetlenül ösztársadalmi erőfeszítésként kerülhessenek ábrázolásra, továbbá azt, hogy kimenetelüktől függetlenül mindig a társadalom mozgósítását eredményezzék.

(4) A *mi/ők* narratíva problematizálásakor az identitást, szerintem, abban a mozzanatban érdemes vizsgálni, amelyben a szubjektum hatalma vagy alávetettsége megképződik, amelyben a normák egyénítetté válnak, vagy elutasítatnak, amelyben bizonyos igazságok és tudások alakot öltenek, és kimondhatóvá válnak, míg mások feledésbe merülnek, vagy egyenesen elfojtásra ítéltetnek. Úgy gondolom, a normativitás horizontján megképzett identitás nem ismer békét, nem létezhet másként, mint amit Michel Foucault „csendes háborúként” ír le, amely „örökösen felülírja az erőviszonyokat, majd pedig beírja az intézményekbe, a gazdasági esélyegyenlőtlenségbe, a nyelvbe, az ember testébe”. (Foucault 2000: 316) A szubjektum békéje csendes háború; a kultúra a történelem, a kulturális emlékezet, a mítoszok, vallások és más képzetek, a közösségi rítusok, értékek és nemzeti hősök mellett ellenségképek folyamatos teremtésével biztosíthatja a társadalmi kötelezettség- és felelősségtudat elmélyülését, míg a szubjektum ezekkel azonosulva alakítja ki helyét a közösség identitásrendszerében. A szubjektum csak azután válhat a csoport tagjává, miután helyet teremtett magában a normák számára, vagyis hajlandónak mutatkozik elviselni az értelmi-érzelmi kondicionálást, és közös használatra bocsátja cselekvőképességét, vagyis kulturális identitásra tesz szert. Ez utóbbi – például a közösség életét szervező normák iránti alázat mozzanatában – már azt jelenti, hogy kötelezi magát a kulturális megismerésformák tiszteletére.

Tézisem szerint a háborús film azért lehet kiemelt jelentőségű kulturális megismerésforma, mert a *mi/ők* konfliktus-narratíva egyszerre ismerteti fel az egyéni identitás kiszolgáltatottságát, és teremt lehetőséget a kiszolgáltatottság felszámolására. Békét mégsem eredményez, legfeljebb a „csendes háború” dinamikájához hasonló „látszatbékét”, mert a szubjektum abban érzi magát a legstabilabbnak és ereje teljében lévőnek, ami tulajdonképpen megfosztja autonómiájától.

A háború filmes reprezentációja kapcsán az identitás e paradox formáját vétek lenne nem felismerni. A klasszikus hollywoodi játékfilm aktívan gyakorolja azt a helyzetet, amit Lévinas a morál felfüggesztésének mozzanataként jellemez:

Az erőszak azonban nem annyira a megsebzésben és a megsemmisítésben, mint a személyek folytonosságának megszakításában áll, abban, hogy olyan szerepekbe kényszerülnek, amelyekben nem ismernek magukra; hogy nem csupán

elköteleződéseiket, hanem tulajdon lényegüket kényszerülnek elárulni, és olyan cselekedeteket kell véghez vinniük, amelyek megszüntetik a cselekvés minden lehetőségét. (Lévinas 1999: 5, kiemelés tőlem)

A klasszikus háborús film általam vizsgált kánonja az erőszakra egy másfajta, az életfontosságú fikciók álcája mögött működő erőszakkal válaszol, amely a megszakítottság élményét és a cselekvésképtelenséget elfojtja, és a *mi* világának morális talapzatát hangsúlyozva a szubjektumot (újra) elkötelezetté, a közösségi értékek megvallásával cselekvővé teszi. Ezek a filmek – ellentétben a *mi* és a másik feloldhatatlan ellentétén nyugvó felfogást elutasító, a morált nem a kultúra részének tekintő Lévinasszal –, mintha nem tudnák, hogy az egyén ilyen cselekvővé tétele egy mélyebb értelmű kiszolgáltatottságon nyugszik. Akárhogy is, történeteikben csak azután válhat az ember önmagává, hőssé és túlélővé, miután az önfegyelem és önfeláldozás útjára lépett, vagyis eleget tett a társadalommal kötött szerződésben foglalt köteletségének. Értelmezésemben a *mi/ők*-narratíva életfontosságú voltát hangsúlyozó háborús filmeknek csak azok a nézők nem esnek áldozatául, sőt élnek át megerősödést, és érzik magukat cselekvőnek, akik a beavatás, beolvasztás és felügyelet alá vonás aktusa során már azonosultak a sztereotípiák valóságképével, és azok diszkriminatív diskurzusában megtalálták saját gondolkodásuk mintáit.

(5) Gilles Deleuze és Félix Guattari az államapparátus és a vándorló közösségekre jellemző életmód viszonyának szentelt nomadológiai tézisei ^[5] – többek között – a háború nélküli nomád háború-gép elemzését tartalmazzák. Ezekben a nyugati civilizáció kulturális ideológiájának, az általam vizsgált filmes kánont domináló logikája is kifejtésre kerül. A nomád életvilág Deleuze és Guattari kínálta jellemzésében azokra a vonásokra ismerek rá, amelyeket a *mi/ők* narratívák félelmetesként (fenyegető másságként, kulturálatlanságaként, elfajzottságaként) ábrázolnak, és támogatják a velük szemben meghatározott *mi világához* történő megtérést.

Melyek ezek a jellemzők? A háború-gép elsődlegesen a nomád vándorlás kontraktuális kommunikációtól mentes és történelmi önreflexió nélküli aktivitását jelöli. A vándorló életmód sikerét a különböző kontextusok (lakóhely, közösségi szerepek és érintkezési formák, eszközhasználat) közötti gördülékeny átmenet biztosítja. Ellentétben az államapparátus szolgálatába állított háború-géppel, amelynek az uralom megvédése, kiterjesztése és megszilárdítása – az államapparátus ellenségeinek legyőzéséért, valamint a befolyásszerzésért folytatott háború – a célja, a nomád háború-gép csak a vándorlás folyamatosságának a biztosítása végett fordul erőszakhoz, ahogy a nomád törvények is a vándorló-fosztogató életmódot hivatottak fenntartani. A nomád nem társadalmi-kulturális hatalmi pozícióért harcol, magáról alkotott képének nincsenek a leigázást szolgáló jogi elemei, társadalmi szerződések helyett a vérségi kapcsolatok szabályozzák a szövetségeit. Deleuze és Guattari szerint a nomád tudása a vándorló területekhez és az áramlás szabad mozgásához, vagyis az anyagi erőkhöz kapcsolódik, mellyel szemben a nyugati, birodalomépítésben érdekelt államapparátus mindig a barázdált tér és más szimbolikus-hierarchikus konstrukciók által nyilvánítja ki a hatalmát. ^[6] Ugyanakkor a „nomád” kétarcú fogalom, egyszerre van főnévi és melléknévi jelentése; a nomád nemcsak van, hanem más módon, a háborúhoz, hatalomhoz, térhez és önmagához fűződő más viszonyban van. E másfajta

viszony teszi a nyugati civilizáció és a kiképzésként felfogott kultúra barázdált világának ellenségévé. A nomád számára bizonyára nem ismeretlenek a mítoszok (sőt a *mi világa* sem), de hiányzik a morális alapokon, életfontosságúként tételezett fikcióban megképzett ellenségkép. Bizonyos értelemben a nomádnak még a természettel és nem egy másik embercsoporttal szemben kell igazolnia létét. Amennyiben elfogadjuk, hogy nyugat és kelet – a Római Birodalom lassú bukásához vezető – első nagy konfliktusában az államapparátus céljaival, eszközeivel és logikájával azonosulni képtelen nomád gondolkodás ellen harcoltak az európai birodalmak, talán arra a kérdésre is pontosabb választ kapunk, hogy a nyugati hatalmak – nem kizárólag gyarmatosítói, de egymással vívott – háborúi során miért a nomád vonásaival felruházva jellemzik az ellenséget.

(6) A háború nyugati felfogásának megszületését Deleuze és Guattari ahhoz a gondolkodásbeli és kulturális modellváltáshoz köti, melynek során a heterogén erőket szintetizáló nomád háború-gépbe az állam a homogenitás szellemét oltja. Ekkortól válik a fosztogató életmód hivatássá, és váltja fel a mobilitást preferáló nomád fegyverzetet és harci stratégiát a nehézfegyverzet, illetve a rögzített harcvonalak stratégiai elsőbbségét hangsúlyozó hadtudomány. Deleuze és Guattari értelmezésében „a háború-gép nem ugyanaz, amit a katonaság intézményének vagy szervezett hadseregnek nevezünk, ez utóbbivá kizárólag az Állam általi kisajátítás után válik” (Deleuze-Guattari 1987: 418, saját fordítás), miután a háborúhoz szükséges alapvető infrastruktúrát és erőforrásokat egy központosított bürokrácia alá rendelték. Az átalakulás legszembetűnőbb vonása a legapróbb részletekig szabályozott katonai struktúra létrehozása, mely a katonai erő hatékonyságának a növelése mellett legalább annyira az Állam legitimitásába vetett hitet hivatott megerősíteni. A szervezett hadseregnek az államiség történeti kezdeteikor meghatározó szerepe volt a központosított hatalom eszméjének egyetemessé tételében, akárcsak az államapparátus a közösségi élet hatékony működésének feltételeként való meghatározásában. A hadsereg volt a szervezett hatalom egyik első olyan intézménye, melyben bizonyítást nyert a törvényekkel, szankciókkal, morális elvekkel, a tudománnyal és technikával, valamint a kultúra más eszközeivel szabályozott élet hatalma és felsőbbrendűsége. Itt nyerhettek „tűzkeresztséget” mindazok a tudásformák és kormányzási módszerek, amelyek a nyugati társadalmakban a mai napig (és gyakran az Állam hatáskörében) döntenek arról, mi legitim és mi nem az. Deleuze és Guattari nemcsak azt mondja, hogy az Állam legtöbbször háborúban találkozik a nomáddal (vagyis a háború jelenti találkozásuk domináns módját), hanem hogy mindenfajta találkozásuk a háború formájára vezethető vissza. Gondolatmenetemben a nyugati háború-gép tulajdonképpen azokat a más tudásokat és közösség-szervező erőket kebelezi be és domesztikálja, amelyek hosszú ideig megakadályozták a központi és bürokratikus államhatalom létrejöttét (és a mai napig fenyegetik annak alapjait).

[a] háború-gép kétségtelenül a nomád találmánya, mert lényegét tekintve ez jelenti a sima tér fő alkotóelemét, annak elfoglalását, mozgásban tartását és életképes emberekkel történő benépesítését: ez jelenti egyedüli és valós pozitív célját (nomosz) [...] A háború azért elkerülhetetlen, mert amikor a háború-gép Államokkal és városokkal kerül szembe,

akkor valójában az ezek létét biztosító barázdálódás erejével, vagyis saját pozitív céljával össze nem egyeztethető erőkkkel kerül szembe: ettől kezdve a háború-gép az Államot, a várost, az állam és város eszményéhez kapcsolódó jelenségeket fogja ellenségének tekinteni, és megpróbálja elpusztítani azokat [...] Amikor az Állam kisajátítja a háború-gépet, annak természete és funkciója jelentősen átalakul, olyan eszközzé válik, amely a nomádok, valamint az Állam más ellenségei ellen fordíthatóak. (Deleuze-Guattari 1987: 417-418., saját fordítás)

A nomádok civilizálása legfőképpen az integrálásukat célzó háború során történhet meg, ám e háború során nem csupán az államot fenyegető félelmetes erő bomlik fel, de létrejön a hatalomszerzés és befolyásgyakorlás történeti alapmodellje, a civilizálás és gyarmatosítás későbbi epizódjaihoz is sikerrel alkalmazott stratégia és retorika is. A nomád háborús-gép kisajátításakor a sima („írható”) tér barázdálttá („olvasható”) válik, ^[7] míg az államiság alapját jelentő, a társadalmi szerződés legitimitását alapjaiban megkérdőjelezni képes erő homogenizálódik. Értelmezésemben a klasszikus háborús műfajfilmben előszeretettel alkalmazott mi/ők-narratíva, egyfelől emlékeztet az államiság – ősi vad ösztönök elől – védelmet kínáló világára, másfelől a nomádokhoz hasonlítja, azok civilizálatlanságával ruházza fel az ellenséget.



A sima („írható”) tér barázdálttá („olvasható”) válik

(7) A kultúra nyugati felfogása állítja elő elsőként a magát szerződésekkel, fikciókkal és más kulturális képzetekkel korlátozó szubjektumot, és az ezeket bensővé tevő énképet. A *mi/ők-narratíva* abban a mozzanatban válik az engedelmességre nevelés eszközekévé, ahogy megkülönböztet egymástól legitim és illegitim tudásokat, azonosulási és elutasítási sémákat teremt egyikhez és másokhoz. Vagy egyszerre mindkettőt, mint a sztereotípiák esetében, amelyek úgy teremtenek közös tudást, hogy közben megtagadják és meghamisítják ábrázolt tárgyukat. A sztereotípiákban mindig összetalálkozunk azzal az *ősvilággal*, ami nem fér bele a *mi* világába, nem fér belénk, e világgal szemben felelősséggel tartozó szubjektumokba. Sztereotípiáink jelentős része azoknak az impulzusoknak a démonizálására irányul, amelyek valamikor életre hívták az Államot, de amelyeknek nincs helye az államisággal megszilárduló kultúrában. A sztereotípiák

általában ezt az alapkonfliktust mondja ki, és az ebben a konfliktusban felülkerekedő barázdált kultúra felsőbbrendűségét a sima, a nomád felett. Nem véletlenül nevezte Churchill a németeket hunoknak (*the Huns*) a második világháború alatt, mely hasonlat egyszerre elevenítette fel félelmetes erejüket, és idézte meg az erőt és szellemet, amely valamikor már domesztikálta őket. A mi/ők-narratívák olyan szellemidéző rítusok, amelyek – akár konfliktusok idején, akár békeidőben – az emberek egzisztenciális félelmét segítik feloldani a közösségi fikciók és társadalmi szerződések középpontba állítása által. A közösségi szellem legősibb formája iránti engedelmisséget felmagasztalják; mozgósítanak és emlékeztetnek, kiképeznek a normák iránti tiszteletre, és segítenek megtérni azokhoz, de talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy beavatási rituálékként mozgósítanak és emlékeztetnek.

A következőkben a háborús film műfajára fordítom a figyelmemet, és a fentebbi fejtegetéseimet gyakorlati példák segítségével próbálom meg tovább finomítani. Ugyanakkor annak bemutatására is kísérletet teszek, hogy a mi/ők típusú konfliktusrendszeren nyugvó filmes elbeszélőforma (a klasszikus műfaji kánon) mellett miként jelent meg egy alternatív, általam „nomádnak” nevezett forma. Az elnevezés elsősorban arra utal, hogy az ebbe a típusba tartozó filmek nem tekintik feladatuknak a nézők közösségi értékekbe való magasztos beavatását, sőt előszeretettel ábrázolják úgy a kultúrát, mint erőszakos beavatást és a közösség számára hasznos identitás egyénre kényszerítését. Ezek a filmek hitetlennek mutatkoznak, sőt kétségeket ébresztenek a normatív fikciók iránt, és a mindig ideologikus motivációikkal bíró *mi/ők* oppozíciós logika mögött feltárják identitásunk megtagasztalásának egy másik formáját. Egy felszabadító találkozást: az *én* és a *te* vagy az *én* és a *másik* egymásrataltsági viszonyának etikai dimenzióját. A háborús filmek társadalmiasult és „nomád” típusa nem csak különböző identitás-dinamikáról beszél, hanem másként beszél arról a valamiről, amit a kultúra – mint félelmetest és idegenséget – csak felszámolni tud.

II.

(8) A fentebbiek értelmében a háború kulturális reprezentációját a közösségi értékekhez és a társadalmi normákat igazgató más diskurzusokhoz, továbbá a sztereotípiákhoz, a történelemhez és a kulturális emlékezethez mint tudásforrásokhoz fűződő viszonyunk alapvetően befolyásolja. Ezek mellett a jogi, gazdasági, politikai és poétikai tényezők legalább ennyire fontosak. A film történeti kezdetekor az amerikai mozinak nem volt kidolgozott esztétikai ideológiája, ugyanakkor kulturális-ideológiai világképe meglehetősen erős volt. Igen gazdag és széles körben népszerű mítoszok övezték például a vadnyugat meghódítását, amely nemzetalapító narratívaként a bevándorlók soknemzetiségű és soknyelvű közösségének kínált lehetőséget az amerikai identitás kidolgozására. A ponyvairódalom és folklór mellett gyakorlatilag a mozi kötelezte el magát leginkább a közösként értelmezett sors és történelem iránt. A korai tízes évek filmjeiben a nyugati szűzföldek telepeskolóniák általi benépesítéséhez a honfoglalás pozitív képzetei társultak. És bár ezek a földek nem álltak mezőgazdasági művelés alatt, mégsem szűzföldek, hanem az őslakos

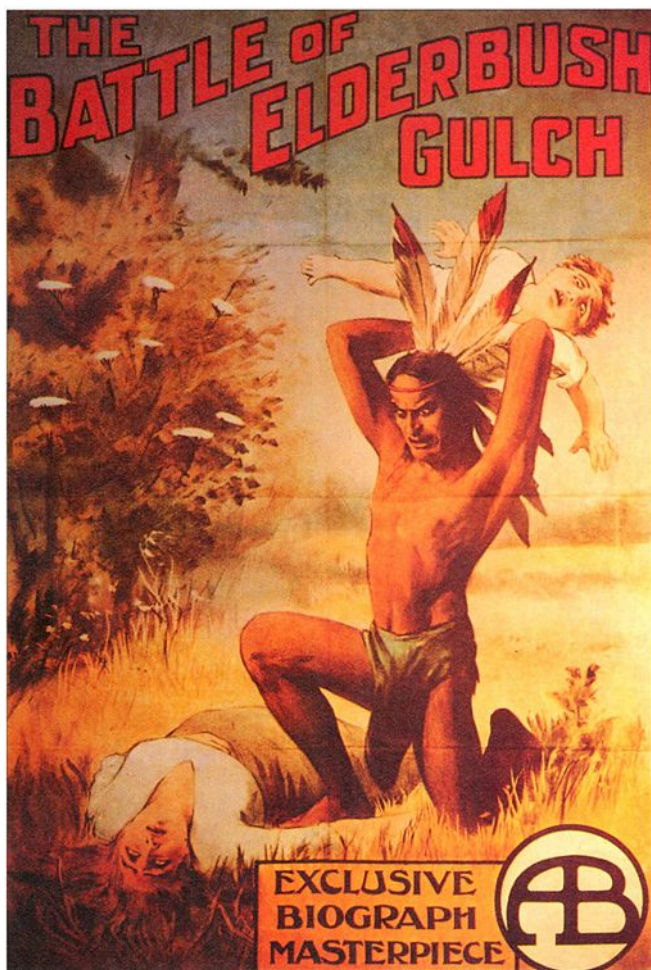
indián világ túlélésének letéteményesei voltak. A nyugat-amerikai síkvidék a tér kettős szemiotizáltsága, „kettős kultúrája” nyomán vált szimbolikus és valós harcterré.

Az úgynevezett őswesternben a harc maga is szimbolikus és valós értelemben kerül ábrázolásra; a bennszülöttek filmes megjelenítésének a 19 századi sztereotipikus indiánábrázolások készítik elő a terepet, és jelentenek mintát. D. W. Griffith *Csata Elderbush Gulchnál* (The Battle at Elderbush Gulch, 1913) című filmjében az indiánok vérszomjas, értelmileg alulfejlett és civilizálatlan ösztönlényekként jelennek meg. A domináns ábrázolás az 1875-ben készült *Lo the Poor Indian* című karikatúra (készítette Fred T. Vance) diszkriminatív diskurzusához hasonlóan láttatta a bennszülötteket. Persze a satirikus grafika maga sem előkép nélküli, Alexander Pope, a 18. századi költő egy versének címét idézi, de csak a címét. A romlatlan erkölcsű nemes vadembernek a versben kibomló szentimentális és romantikus mítosza Vance rajzából teljességgel hiányzik: egy alkoholmámoros, ápolatlan férfit látunk rongyos ruhákban, aki puskával a kezében és félszeg vigyorral az arcán áll barlangrajzokat idéző képekkel díszített sátrak előtt. Többek között Vance az indiánokat primitív vadembernek minősítő, sztereotip ábrázolása jelenti Griffith filmjének kulturális ideológiáját, amelyet a rendező a klasszikus párbaj-dramaturgiába helyezve fejleszt tovább, és állítja elő a *mi/ők konfliktus* egyik első filmes narratíváját. A telepések egyénített hősökként (arcnagyközei képkivágásokban), míg az őket terrorizáló indiánok szervezetlen hordaként (premier plánokban) történő ábrázolása egy személyiségközpontú világot állít szembe egy animális és ösztönösségében alantas világgal: a civilizációt a nomáddal. A telepések harca a férfiak, nők és gyerekek közös erőfeszítéseként jelenik meg, és a szolidaritás, az önfeláldozás és az istenhit értékeit középpontba helyezve segíti a nézői azonosulást a hősökkel és a világukkal.

(9) Griffith esztétikai ideológiája életművének későbbi szakaszában, az *Amerika hőkora* (The Birth of a Nation, 1915), a *Tűrelmetlenség* (Intolerance, 1916), *Virág a romok között* (Hearts of the World, 1918) című filmekben egyre kiforrottabbá vált, mégis minden tekintetben hű maradt annak korai formájához. „[A]z amerikai film állandóan ugyanazt a filmet forgatta újra és újra, amely egy nemzetcivilizáció születéséről szól” (Deleuze 2008: 186) érvel Deleuze, majd úgy pontosítja állítását, hogy Hollywood a bibliai történetet – „az áttérést a nomád törvényről az írott törvényre” (Deleuze 2008: 187) – írja folyamatosan újra. Mindezt az organikusan szerveződő és egyetemes szintézis létrehozására szolgáló akció-kép teszi lehetővé: az elbeszélés erős szenzomotoros kapcsolatai (az akció-reakció sémák), a miliók és az azokat megtestesítő viselkedésmódok realista ábrázolása, vagyis a klasszikus filmtörténeti kánonra jellemző mozgás-képi gondolkodás. Deleuze a klasszikus elbeszélés nagyformájának központi elemeként beszél a binómáról, a legáltalánosabb értelemben vett párbaj jeléről (Deleuze 2008: 180-181.). A binóma antagonizmusok mentén alakít ki elbeszélést. A személyek közötti, valamint az ember és természet közötti fizikai párbajt éppúgy magába foglalja, mint az elvontabb jellegű lelki, illetve csoportok közötti kulturális konfliktusokat.

A mi-ők narratívátípus a párbaj szinte összes szintjét szintetizálni képes jelentésstruktúra. Ezt a viszonyt megfordítva azt mondhatjuk: a lélektani-társadalmi dráma, az akció- és a kalandfilm műfaji kifejezőkészlete a nagyformában válik a mi/ők-narratíva organikus ábrázolásává. Ezt a formát Deleuze „etikainak” nevezi, „amennyiben az ethosz egyszerre jelenti a helyet vagy a

környezetet, a környezetben való tartózkodást és a szokást vagy a habitust, a létezési módot” (Deleuze 2008: 181). A közösség eszményének kidolgozása, avagy az eszményi közösség megteremtése jelenti a mozgás-kép „etikai-gondolkodásának” legtisztább formáját.



Csata Elderbush Gulchnál (The Battle at Elderbush Gulch. D. W. Griffith, 1913)

Griffith fentebb említett filmje a „szituáció-akció-módosult szituáció” (SAS’) képlettel jelölt „etikai” fejlődés kiváló példája. A *Csata Elderbush Gulchnál* elején egy serdülő lány hűgával és három kölyökkutyával érkezik a vadnyugati kisváros telepes közösségébe. A beilleszkedést kezdetben a zord nagybácsi nehezíti meg, aki a kutyakölyköket nem engedi be a házba. Ez a családi konfliktus készíti elő a monumentális párbajt, hiszen az elkóborolt kölyköket két éhes indián találja meg, akiket a házikedvencek keresésére indult idősebb lány akadályoz meg az állatok megölésében és elfogyasztásában. A létezési módok konfliktusa hamar fizikai természetűvé alakulva a miliő egészére áttérjed, és vezet a telepes kolónia és indián törzs mindent átfogó konfliktusához. A férfiak és a fegyvereik párbaja jelölte fő szituáció mellett másodlagos próbatételek jönnek létre, úgymint a zűrzavarban elvesztett csecsemő megtalálása és megmentése, valamint a megtámadott falu közelében található katonai tábor értesítésére tett merész kísérlet. Ezek a cselekményelemek (binómák, amelyek tulajdonképpen polinómák [Deleuze 2008: 192]) a módosult szituáció jelentette közös pont felé tartó olyan eseményszálak, amelyek a párbaj tétjére, a párbaj során

létrejövő tudásra és új világra irányítják a figyelmet. Griffith filmjében az öntudatosságában megerősödött, a kiszolgáltatottságát levetkőző és a hősiesség által összekovácsolt közösség jelenti az új szituáció alapjait. A kezdetben igazi összetartozás-tudat nélkülüként ábrázolt telepések a film végére túlélőkké válnak, akik a természetin felülkerekedve és az egymás iránti felelősséget megtapasztalva a kultúra felszentelt és beavatott terjesztői lesznek.

Mindazonáltal a *mi* világának „etikai” konstitúciójáról beszélni problematikus. Deleuze maga is idézőjelben szerepelteti a fogalmat, mintegy azt sugallva, hogy a fizikai párbaj egy kulturális forгатókönyvet követ, már mindig a civilizált és a primitív, a legitim közösség és a nomád konfliktusának megtestesülése, performatív aktusa, ahol a párbaj tétje nem valós – hisz „a negatív és a pozitív hősnek már régóta előkészített helye van, mielőtt még elfoglalná azt, sőt még azelőtt, hogy tudnánk, ki fogja azt elfoglalni” (Deleuze 2008: 191) –, ott az etika is csak látszatkérdésekkel foglalkozhat: csak „etika” lehet. Az organikus ábrázolás „etikai” paradoxona abban rejlik, hogy azok a döntések, választások és tudások, amelyeknek birtokában az egyén képességei és ereje teljében lévőnek érzi magát, valójában nem a sajátjai. „Etikai identitása” kulturálisan előállított, és a *mi/ők*-narratíva képviselte preskriptív és normatív mezőt mindig magában hordozza. Peter Canning pontosan érzékeli az „etika/etikai” terminus hordozta ellentmondást abban, amit a mozgás-kép morális automatizmusáról fejt ki:

függetlenül attól, mennyire rugalmas a morális automatizmus – hiszen mindig visszazökken abba a kerékvágásba, amelyet a kollektív én és a narcisztikus közösség libidinális-agresszív talapzata jelent, és amely az egyén testi-szellemi létét a természettől elbitorolva, társadalmi funkcióknak rendeli alá –, valami visszafordíthatatlanul elveszett: „a cselekvőképes ember” és világa iránti ösbizalom éppúgy, mint a hősi küzdelemre és a gonosz legyőzésére képes közösség legendájába vetett hit. (Canning 2000: 330, saját fordítás)

A morál (vagyis az „etika”) a jó és a gonosz, a fény és a sötétség ellentétének mindent átfogó jellegét (totális és totalizált mivoltát) hangsúlyozó narratívái a hit és a bizalom elvesztésének tudatosulását legfeljebb elhalasztani tudják. Habár a heroizmust előtérbe állító, a kollektív emlékezet, valamint a csoportidentitás erősítését szolgáló narratívák a háborús filmekben bizonyultak a leginkább időállóknak, a későbbiekben látni fogjuk, hogy az etika ebben a műfajban is kiszabadul a morál felügyelete alól, és új, kritikus megvilágításba helyezi a cselekvőképes ember fikcióját.

(10) A *Csata Elderbush Gulchnál* nem tekinthető *par excellence* háborús filmnek, az általa kifejezésre jutó kulturális ideológia mégis a műfaj szerves részévé vált. Griffith talán legismertebb filmje az *Amerika hőskora*, a mindenkori társadalmi értékrendre reflektáló, a kulturális emlékezet és értelem hagyományozását feladatának tekintő filmkultúra első hajtása. Egyszerre lenyomata a korszellemet uraló identitásformáló konstrukcióknak és azok formálója; legalább annyira része a filmtörténetnek, mint a társadalomtörténetnek. Az *Amerika hőskora* komoly szerepet játszott a rasszista szervezet újjáalakulásában és népszerűsítésében. Nyíltan használta az erőszakos, nőket

megbecstelenítő fekete bőrű férfi sztereotípiáját, miközben a Ku-Klux-Klan tagjait a „fehér nemzet” hőseiként ábrázolta. A film egyszerre idomult a korszakban népszerű rasszista karikatúrákhoz, Thomas Dixon történelmi regényeihez, „Pitchfork” Ben Tillman demokrata párti szenátor gyűlöletbeszédeinek retorikájához, és teremtett e hangnemnek újfajta társadalmi nyilvánosságot.



I Want You. J. M. Flagg, 1917

A mozgóképek szerepének felértékelődése nem következhetett volna be, ha nem bizonyul a legkülönbözőbb területeken ideális propagandaeszköznek: egyszerre volt képes hazafias érzelmeket ébreszteni az emberekben, megnövelni a bevonulást választó katonák számát, de sikeresnek bizonyult az ellenségkép kialakításában és formálásában is. A legfontosabb tényező a mozi propagandaértékének felismerésében az első világháború kitörése mellett a média, a közvélemény és a politika kapcsolatának újfajta felfogása volt. A progresszív-liberális sajtóorgánumok alkalmazásában álló oknyomozó újságírók által a század első évtizedében kidolgozott meggyőzőési technikák új megvilágításba kerültek a Tömegkommunikációs Bizottság (Committee on Public Information) 1917-es megalapítása után. Az intézményesülés és a háborús célok kiemelt szolgálata a propaganda modern formájának, egy hatékony és pragmatikus tömegszervező apparátusnak a megjelenését eredményezte. A témában írt könyveiben ^[8] Walter Lippmann az erős közösségi

identitás biztosítékeként jellemzi az állam és az állampolgár közötti felügyelt és irányított kommunikációt. Az egyénről és a közösségről is úgy beszél, mint amelyekből hiányzik a természetes nyitottság a világ komplexitása iránt és az igény annak minél érzékenyebb befogadására:

Sztereotípiáink személyes hagyományaink alapját jelentik, társadalmi helyzetünk védvonalait. Bennük látjuk meg a világ rendezett, többé-kevésbé logikus képét, melyhez szokásaink, ízlésünk, képességeink, kényelmünk és reményeink igazodnak. Lehet, hogy nem kínálnak teljes képet a világról, mindenesetre ahhoz a lehetséges világhoz, amelyet létrehozunk, már hozzászoktunk. Ebben a világban az embereknek és dolgoknak jól ismert helye van, ismerős módokon működnek. Itt otthon érezzük magunkat. Beleillünk. Tagjai vagyunk. Kiismerjük magunkat benne. (Lippmann 1998: 95, saját fordítás)

A tömegkommunikáció természetének pragmatikus értelmezésekor ^[9] Lippmann a propagandát a közvélemény formálásának olyan eszközeként jellemzi, amely maga is korlátok közé szorított, és csak akkor érheti el céljait, ha figyelembe veszi a kultúra alapmintázatát, illeszkedik, de legalábbis nem mond ellent sztereotípiáinknak.

(11) Az első világháborús tapasztalatok hatására, illetve azok feldolgozásaként a húszas évek elejétől kezdődött meg a téma Lippmann, John Dewey és Edward Bernays kutatásainak köszönhető tudományos intézményesülése. És bár ezek a munkák a mozgóképnek nem tulajdonítottak kiemelt figyelmet, Hollywood pontosan érezte, hogy a propaganda új szemlélete és a közvélemény formálására irányuló erős politikai akarat előbb vagy utóbb az államapparátus kiemelt stratégiai szövetségesévé fogja tenni a mozit. A szovjet példa, Eizenstein és Pudovkin propaganda-filmjeinek mi/ők narratíván, sztereotípiákon és más ideologikus konstrukciókon alapuló dramaturgiája több tekintetben is fontos iránymutatást jelentett az amerikai mozi számára még akkor is, ha a tömegek mozgósításának politikai igénye más hangsúlyokkal és igen különböző társadalomtörténeti kontextusban merült fel. Nem a szocialista forradalom és az amerikai demokrácia szellemi-társadalmi vívmányai, hanem a tömegek e vívmányok mögé állításának kulturális technikái teszik például az *America* (Griffith, 1924) című függetlenségi háborúról szóló filmet és 1905-ös oroszországi forradalomnak emléket állító *Patyomkin páncélost* (Eizenstein, 1925) összehasonlíthatóvá.

(12) A két világháború közötti években a gyártás, forgalmazás és vetítés függőlegesen integrált rendszereinek kialakulása, valamint a hangosfilm megjelenése nyomán a filmipar bár jelentősen átalakult, mindazonáltal esztétikai és kulturális ideológiája alig változott. Ekkor jött létre a mai napig érvényes háborús műfajkínálat, úgymint a háborús melodráma, a háborús filmvígjáték, a történelmi eposz, valamint a bajtárs, a hadifogoly történet és a romantikus háborús dráma. ^[10] A béke éveiben készült, kisebb propagandaértékkel bíró filmek a mi/ők-narratíva egy érdekes változatát képviselték. Különösen érdekes a háborús románc alműfajába tartozó filmek esete, úgymint a *Lángba borult világ* (The Big Parade. King Vidor, 1925), a *What Price Glory?* (Raoul Walsh, 1926) és *A pokol angyalai* (Hell's Angels. Howard Hughes 1930). Ezekben a filmekben jelent meg a

konfliktus topografikus, vagyis a hétköznapi terek és a harctér éles szembeállításában gyökerező ábrázolása. Az előbbihez tartozott a csapatszállás és a tiszti pihenő, ahol a katonák leveleket írnak és olvasnak, történeteket mesélnek, terveket szőnek, vagy egymásnak bajtársi hűséget fogadnak. Ugyanilyen szerepet töltött be a kocsmá, ahol a háborút szinte elfeledő katonák együtt ünnepelnek, énekelnek, isznak, esetenként dulakodnak. A hétköznapi élethelyzeteket idéző, legtöbbször zárt terekben játszódó jelenetek a *mi* (a kultúra védelme alatt álló) világába, vagyis a normális mederben folyó életekbe, az egyéni és közösségi értékek harmóniájába kínálnak bepillantást. Ha a barázdált tér az élet ismerős és természetes viszonyaiban az otthonosság és biztonság képzetét hívja életre, akkor a harctér sima tere a félelemmel és fájdalommal teli világot ábrázolja, ahol a dolgok elpusztulnak. A szóban forgó filmek nem démonizálják nyíltan az ellenséget, céljuk a háború fizikai és mentális borzalmainak minél nagyobb sokkhatást kiváltó bemutatása, amelyet gyakran a szovjet montázstechnikákat felhasználva, a beállítások ritmikus és metrikus összefűzésével érnek el. A háború maga az a barbár és félelemmel teli tér, amely a kultúra antitéziséként ábrázolva már mindig a másik, az *ők* világa, mert a háború – és ebben a műfaji ideológiában ez jelenti a sztereotipikus tudáselemet – mindig az ellenség műve és felelőssége. Minden kiontott csepp vér az ő lelkükön szárad. Következésképpen a háború hősei azok lesznek, akik a párbajt nem a gyilkolásösztön kényszere alatt, hanem szabad elhatározásból vállalják: választásuk szabadsága belső békét teremt, minden béke alapját. A halál hőstettként való ábrázolása tehát csak akkor működik, ha sikerül bemutatni annak társadalmi hasznosságát. A *mi* világát az áldozatnak köszönhetően megerősödő, a túlélés új esélyében gyökerező világgként kell ábrázolni.



Nyugaton a helyzet változatlan (All Quiet on the Western Front.

Lewis Milestone, 1930)

A *Nyugaton a helyzet változatlan* (All Quiet on the Western Front. Lewis Milestone, 1930) című film kulcshelyzetében egy elcsigázott katona meglát egy pillangót; halott tekintete újra élettel telik meg. Megpróbálja kezébe venni az állatot, de egy orvlövész áldozata lesz. Azért hal meg, mert megszegi a harctér törvényét, mert egy pillanatra megfeledkezik a háborúról. Valami olyat lát, amit a háború nem. Képes megélni egy olyan világot, ahol más is van, mint félelem, öldöklés, ami

megtagadottsága ellenére is lényegéhez tartozik, és fejezi ki egyúttal örök és egyetemes lényegét. A katona elköteleződése a pillangóban feltárulkozó világ iránt (az életszeretet, amellyel elköteleződik a világ iránt) a kultúra háború felett aratott győzelmét vetíti előre

(13) Lewis Milestone filmje – mint a fentebb felsorolt alkotások mindegyike – háborúellenes film: hősei békeharcosok. Ezekben a filmekben nem látunk látványos győzelmeket, megvert seregeket, sőt gyakran ellenséget se. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy a mi/ők-narratíva logikája szervezi a cselekményt, nemcsak azért, mert a konfliktusokat megszemélyesített és egyénített párbajok jelölik, hanem mert jó és gonosz, kultúra és nomád világ egyértelműen megkülönböztetett, és egymással nem felcserélhető. A *Nyugaton a helyzet változatlan* nyíltan háborúellenes és személyes hangnemében kifejezésre jut a történelem személytelen rendje, amennyiben a pusztítás szülte kiábrándultságot a vesztes német hadsereg és társadalom élményeként ábrázolja. Az ő felelősségükről beszél, mert *ők* sodródtak le a nyugati értékrend horizontjáról, és annak igazodási pontjait szem elől veszítve jutottak el a teljes identitásválság állapotáig, és váltak a gonosz igavonóivá. Többet veszítettek, mint földet, lakhelyet, becsületet; ezért lett sorsuk a teljes morális megsemmisülés és számkivetettség. Akik a háború kiobbantásával a nyugat kulturális közösségébe tartozásukat tagadták meg, azoknak másfajta bűnök miatt kell vezekelni, mint a természeti nomádoknak. Ők nem Griffith tudatlan indiánjai vagy animális feketéi, hanem saját tévelygő, aberrált *másikjaink*, akik bármikor visszatérhetnek a kultúra által számukra kijelölt útra. A *Nyugaton a helyzet változatlan* fiatal hőse, Paul Bäumer pontosan ezt a kijózanító utat járja be a film során, fejlődéstörténete (megvilágosodás-története) a nyugat morális közösségébe történő reintegrációjának példaértékű narratívája.

(14) „A szabadság és a félelem, az igazság és a kegyetlenség mindig is harcban állt egymással, de mi tudjuk, hogy az Úr különbséget tesz közöttük”. [11] George W. Bush 9/11 után elhangzott, manicheusi küzdelmet vizionáló szavai meglehetősen könnyű választás elé állították a hallgatóságát. A világot védelmezőkre és pusztítókra felosztó diskurzus mindig a magát méltatlan erőszak áldozatának tekintő csoport összetartozás-tudatát kívánja megerősíteni, ebben az esetben sincs ez másképp. Persze a morális dualizmusnak a fentihez hasonló szövegei a fenyegetettség-érzés kollektív megélését a tömegek fanatizálásán keresztül érik el, és olyan társadalmi energiákat is felszabadítanak, amelyek államterrorizmushoz – „keresztes háborúkhöz”, pogromokhoz, népiirtáshoz – vezetnek. A háborús film különösen alkalmas a tömegek fanatizálására, ezért is bizonyulhatott hatékony propagandaeszköznek, mindazonáltal kifinomult hatásmechanizmusával képes volt a nézőkben felkeltett érzéseket irányítani, a fanatizmust tompítani, patriotizmussá érlelni.

A második világháború alatt egész sor történelmi példázatnak számító háborús film készült. A *mi/ők* alapnarratíva historizálása a múlt hőseit és hőstetteit pozitív mintaként idézte meg, vagyis az egyénnek a csoport (mint történelmi közösség) iránti elkötelezettségét anélkül biztosította, hogy nyíltan utasító vagy szélsőségesen indoktrináló hangot ütött volna meg. A szovjet *Jégmezők lovagja* (Ельцин, 1943) [12] Eizenstein-Vasziljev, 1938), a *Bismarck* (Wolfgang Liebeneiner, 1940), *Krüger apó* (Ohm Krüger. Hans Steinhoff, 1941) és a *Nagy király* (Der große König. Veit Harlan, 1942), valamint a brit *Lady Hamilton*

(That Hamilton Woman. Korda Sándor, 1941) a nemzeti emlékezet dicsőséges toposzait állították hadrendbe, és küldték a háborúban elcsigázott kollektív identitástudat megerősítésére. A történelmi személyek és események pártatlan és objektív ábrázolásáról javarészt lemondva, a múlt dramatizálásával és a konfliktusban álló értékrendek különbségének egyértelmű jelölésével, vagyis a párbaj morális természetének kihangsúlyozásával érték el a filmek a kívánt hatást. Az alábbi mondatok Kordának a napóleoni háborúk idején játszódó filmjében hangzanak el:

Az évszázadok során Anglia felépített egy jóléti államot, amelyben minden apró szegletnek megvan a maga értéke és szerepe a kiegyensúlyozott élet biztosításában. De mindig vannak olyanok, akik örült nagyravágyásból annak elpusztításában lelik örömüket, amit mások felépítenek. Ezért van, kedves Emma, hogy országunk időről időre háborúba küldi flottáját, és megütközik az akaratukat ránk erőltető hatalmakkal. (00: 31:02 – 00:31:24)

A *Lady Hamilton* félreérthetetlen párhuzamot von a napóleoni Franciaország és náci Németország világuralmi törekvései, valamint a Nelson admirális és Winston Churchill vezette honvédő háború között. Korda a konfliktus morális tétjének, a párbajozó felek használt eszközök tisztaságának és a brit társadalomban az erőszak kapcsán élő ellenérzéseknek a nyílt bemutatásával éri el azt, hogy a filmben bemutatott világ szerkezetéből a nézők felismerik a világháborús angol valóság alaprajzát. Megértik a Jó és a Gonosz küzdelmének egyetemes dimenzióját, kiállnak az egyik mellett, és elutasítják a másikat. Mindez azért érdekes, mert a *Lady Hamilton* tulajdonképpen a tengerentúli közönségnek készült; a filmmel Kordának a háborúban való részvételt 1941 tavaszán még erősen ellenző amerikai közvélemény megpuhítása volt a célja.

(15) A mi/ők-narratíva a kulturális ideológia részét képező, szorosan szabályozott fikciótípus, amely egyszerre alakít ki mély morális és pszichés elköteleződést az egyik és undort a másik csoport iránt. Látszólagos döntéshelyzet elé állítja az egyént, és látványos színjáték keretében a moralitás értékrendjének a megvallására szólítja fel. A döntéshelyzetek és a megvallás mozzanatai azért csak látszólagosak, mert identitásunk egészében a beavatottságtudatra épül, vagyis arra a bizonyosságra, hogy a csoport tagjaként védelem alatt állunk. A kultúra gyermekeiként már mindig is beavatottak vagyunk, így legfeljebb csak megerősíteni tudjuk elköteleződésünket, újra eljátszani, megismételni az ősbavatás rítusát. A kulturális emlékezet toposzainak egy jelentős része ennek a rítusnak a medializációi, emléknyomai, fikciói. Ám éppen az élmény fikciók általi közvetítettsége teszi lehetetlenné az ősbizalom és a vele járó pátosz teljes megélését, és teszi ugyanakkor nyilvánvalóvá, hogy számunkra a beavatás csak ismételtségében létezik, patetikus utánérzésként.

A *Lady Hamilton* bemutatásának évében elkészült *A máltai sólyom* (John Huston) a *film noir* műfaciklus nyitódarabjaként új megvilágításba helyezi individuális és kollektív identitás kapcsolatát, a közösségi értékek iránti felelősségérzet és az ezek mellett történő szolgálatba állítás kulturális mechanizmusainak kérdését. Legfőképp a beavatottságtudatban elfojtásra ítéltetett kételyeket fejezi ki. A *noir* hősei antihősök, létélményük a bizonytalanság, a hitetlenség és a belső

démonokkal folytatott gyakran kilátástalan küzdelem. Míg a háborús filmek azt ábrázolják, ami az egyénben a másik emberrel közös (közösségtudat), a *noir*ban nem a másikat, hanem a másik ember hátsó szándékait kell megismerni: a „film noirban a hős többé-kevésbé képtelen irányítani a vele történő eseményeket, és az egész történet azt a hiábavaló küzdelmet követi, hogy újra irányító helyzetben kerüljön” (Kovács 2003: 163). A *film noir*ban a világ biztonsággal, otthonossággal és kiegyensúlyozott emberi kapcsolatokkal jellemezhető képze azzal összefüggésben kérdőjeleződik meg, ahogy a dolgok feletti ellenőrzést és kezdeményező képességet a férfi szereplők elveszítik, és lelki problémáik – a megoldás reménye nélkül – elhatalmasodnak.



I Want You For the U. S. Army, 1972

A műfaj társadalomtörténeti dimenziójának terén végzett úttörő kutatásában Jonathan Auerbach a *film noir*ban ábrázolt világok idegen és *unheimlich* jellegét azzal összefüggésben értelmezi, ahogy a háború alatt, majd a hidegháború évtizedeiben az Egyesült Államokban egyre komolyabb politikai akarat mutatkozott a jó és a veszélyes állampolgár megkülönböztetésére. A mi/ők-narratíva új kontextusra vonatkoztatása a hisztériakeltés hatékony eszközének bizonyult, mert mint Auerbach írja, „az Amerika-ellenes jelző lényegében az amerikai állampolgárookra vonatkoztatva nyert értelmet” (Auerbach 2011: 4). A jó amerikai (vagyis az állampropaganda szólamai mellett teljes mellszélességgel kiálló hazafi) ellentétének tekintett, annak pozitív tulajdonságaival nem rendelkező Amerika-ellenes személyek (*un-American*) nemzetbiztonsági kockázattá minősítése és a kormányzati szervek (HUAC, FBI) együttműködésével zajló üldözése kettős hatást váltott ki. Egyfelől megerősítette a kultúra normatív értékrendje iránti köteleességtudatot, másfelől – amint azt Auerbach szerint a *film noir* példázza – kifejezésre juttatta a saját kultúra messianisztikus hangneme által elhallgattatott kételyeket, és rámutatott a mindent átfogó közösség- és beavatottságtudat fiktív és hamis voltára. Ebben a megközelítésben a *film noir* annak a világnak a tünete, amelynek lakói belső bizonytalanságukat és hitetlenségüket azért nem képesek levetkőzni,

a morális dualizmus jelszavait („aki velem nincsen, ellenem van”) azért nem hajlandóak hirdetni, mert már nem tudják, ki ellen harcolnak. Kilátástalanságukra nincs gyógyír, mert az nem betegség, még ha a saját félelmeit agresszíven elfojtó és rossz közérzetét ellenségek képek formájában a világba vetítő kultúra ezt is tanítja.

(16) A *film noir* műfajként és stílusként is kikezdte a pszicho-morális mozi kliséit. A propagandaüzenetekben nagy műgonddal megkonstruált identitáskonstrukciók iránti kétely nyíltan kísérletező, szerzői stílussal párosult. A jelentés totalizáló struktúráinak szerepét az ambivalencia, a szöveg és a befogadó találkozása erősen kodifikált forgatókönyvének a helyét pedig a teremtő feszültséget és különböző mentális stratégiákat működésbe hozó értelmezés vette át. A propagandaminisztériumok és kapcsolódó hivatalok szűkebb látókörébe eső háborús filmek között alig akadt olyan alkotás, amely a megbélyegzést vállalva kritizálja, vagy egyenesen elutasítja az ellenség ábrázolását szabályozó kulturális ideológia sztereotípiáit és fikcióit. Michael Powell és Emeric Pressburger *Blimp ezredes élete és halála* (The Life and Death of Colonel Blimp, 1943) című filmje, melyet személyesen Winston Churchill akart betiltatni, ezek közé tartozik. A *Blimp ezredes* kétségtelenül ambivalens mű, már maga a cím is az: a történetben nem találkozunk ilyen nevű szereplővel, senki nem visel ezredesi rangot, és senki nem hal meg. A filmkészítők egy másfajta, szimbolikus halálról beszélnek, lévén Blimp annak az ultrakonzervatív, képmutató, reakciós és a gyarmatbirodalom korszakában ragadt katonai elitnek a megtestesítője, amely hosszú évtizedeken keresztül nemcsak Nagy-Britannia háborúiban, de kormányzati politikájában is központi szerepet játszott. A filmet támadó hivatalos kritikák a defetista hangnemet emelték ki. Churchill talán még angol-ellenesnek is tartotta, holott maga tudta a legjobban, hogy egy szellemében és stratégiai tudásában elavult, a háborút úriemberek férfias játéknak tekintő vezérkarral nem lehet a modern haditechnikára alapozott és az ellenfél teljes megsemmisítésére kiképzett német hadsereget legyőzni. Sőt maga volt az, aki a totális honvédő háború eszméjét előszeretettel hangoztatta, és mint a film elleni kirohanása bizonyítja, másoktól is e minta követését várta el.

A *Blimp ezredes* hideg kormányzati fogadtatását ugyanaz a paranoia jellemzi, amely a filmben a kulcsszerepet játszó, valaha német tiszt történetében megjelenik. Arra a jelenetre gondolok, amikor a kémelhárítás az 1935-ben Angliába menekült férfit (Theo Kretschmar-Schuldorff) átvilágítás és kihallgatás céljából beidézi a háború kitörése után. Theo arról mesél, hogyan ejtetterabul a náci gengszterbanda a német polgárokat, idegenítették el tőle saját gyerekeit, majd elmondja, hogy azért emigrált Angliába, mert honvágya volt. A meglehetősen szkeptikus kihallgatótiszt így válaszol: „Ha maga tényleg a barátunk, akkor elővigyázatosságunk a magakörültekintése is, érdekeink a maga érdekei is, mert győzelmünk a maga győzelme is lesz” (1:56:20– 1:56:30). Nem hallja, és mert csak kétosztatúságok mentén képes a valóságot érteni, nem hallhatja, hogy Theo egy olyan világ iránt érez honvágyat, ahol nem kell az embernek attól félnie, hogy a rossz oldalon áll, mert az ember, nem pedig az embert egyik vagy másik oldalra állító (és paranoiássá tevő) sztereotípiák és ideológiák számítanak. Theo elvagyódása a *mi/ők* diskurzushideg és süket világából egyszerre fejezi ki a filmkészítők saját otthontalanságérzését és elköteleződésüket a kultúrán belül marginalizált pozíció és hang iránt.

A *Blimp ezredes*ben lehet úgy britnek lenni, hogy közben németek is vagyunk, sőt akkor válunk csak igazán hazafivá, ha nem elfojtjuk félelmeinket, hanem szembenézünk velük, beszélgetjük kétségeinket és belső bizonytalanságunkat. Ebben a beszédben végső soron a kultúra kap lehetőséget arra, hogy meghaladja saját ideologikus fikcióit, és felszabadítsa az embert e fikciók dresszúrája alól, így teremtve meg azt, aki Nietzsche szavait idézve, „*független egyén*” (szuverén individuum), aki csak önmagához hasonlít, a közerkölcsötől újra megszabadult, autonóm, erkölcs fölötti egyén (mivel az „autonóm” és „közerkölcsű” egymást kizáró fogalmak) röviden szólva, a saját független, tartós akarattal rendelkező ember, aki *képes ígéreni*”. (Nietzsche 1996: 62, kiemelés az eredetiben)

III.

(17) A világháború okozta sebek és traumák a kultúra minden területére, így a filmkultúrára is hatással voltak. A világban megkönnyebbülés helyett az agónia érzése uralkodott el, a győztesek és a legyőzöttek egyaránt azzal szembesültek, hogy újra fel kell fedezniük, miként lehet élni és cselekedni. Ebben a tapasztalatban egy folytonosnak tekintett értékrend iránti mély kétely jutott kifejezésre. Az önmagát és világát csak az identitásválság kontextusában megélni képes ember ábrázolhatatlanná vált a szenzomotoros sémák mozijában, amelyet a szituációkra adott válaszreakciók hamissága éppúgy bizonyított, mint a szereplők bolyongásaiban kifejeződő fizikai és szellemi irányvesztettség. Nem lehetett visszatérni a háború előtti élethez, hiszen a kétely pontosan a világot mindent átfogó keretként összetartani képes fikciókra és narratívákra, a hamis próféciaakra irányult. A hősök párbajok során kiharcolt morális felsőbbrendűsége és harmóniateremtő képessége hazug ábrándnak tűnt, ugyanakkor a közösségsszervező diskurzusok, többek között a *mi/ők*-narratíva kényszert gyakorló volta és (klisékből táplálkozó) felszínessége is világossá vált. A kijózanodás mozzanata, melyet Deleuze a mozgás-képi rezsim kifáradásának

jeleként és az idő-képi filmkultúra megjelenésének feltételeként jellemez, mindenekelőtt a jelentést totalizáló szenzo-morális konstrukciókban elfojtott értelmet bírta szóra. A mozi rátalált a mindenkori jelenre másképpen rákérdezni képes etikai beszédmódra, még akkor is, ha kérdései a válság pontosabb megértésére és nem megoldására szolgáltak.

Deleuze történeti gondolatmenetében a „háború után” szóösszetétel egyszerre korszakjelölő és egy korszakváltás jelölője: a háborút követő új korszakra utal. ^[12] Ebben az értelemben az „után” az, ami a korábbtól – önmaga számára reflektált módon – különbözik, ami ebben a különbségben fogalmazza meg identitását és céljait. A „háború után” kifejezés azonban egy másik értelemben, módhatározóként, is érvényes a mozi 1940-es évek végén zajló folyamatainak a jellemzésére. Arra a módra és szellemre utal, azokat a tudásokat és technikákat használja és fejleszti tovább, amelyeket a klasszikus elbeszélőforma a háború folyamán elsajátított. A „háború után” ebben az értelemben annyit jelent, a háború nyomában, a háborús áldozatoknak és a hőstetteknek állított monumentális emlékezet szellemében folytatni a háborút. A műfaji film története azt példázza, hogy a „háború után” nem a kijózanodás mozzanatát, hanem az újólajos beavatás iránti szomj olthatatlanságát jelöli. Vajon a háborút követő bizonytalanságra, a kultúra, a közösségek és az egyén vonatkozásában megfogalmazott kételyekre nem a hidegháború adott-e egyértelmű választ, nem a világ újra-militarizálása szerelte-e le a morális értékrendjét, viselkedés- és magatartásformáit megkérdőjelező hangokat? Nem egy újabb és minden korábbinál pusztítóbb konfliktus víziója teremtett új igényt a rend és normák iránt, és gyakorolt jogos megtorlást minden „olyan személy ellen, aki veszélyes a közösségre nézve, megszegi a szerződéseket, fellázad, áruló”? (Nietzsche 1996: 91) Ebben az összefüggésben a *háború utáni* élet a háborúval függőségi viszonyban álló, annak szelleméhez hű és törvényeit a mindennapokban érvényesítő életet jelenti, amely éberen őrökdi a világ barátra és ellenségre történő felosztásán, sőt legfőbb küldetésének a háborút a társadalmi valóság részévé tételét és az élet minden területének morális felügyeletét tekinti.



A dicsőség ösvényei (Paths of Glory. Stanley Kubrick, 1957)

(18) A tömegkultúra és a műfajfilmes ábrázolás vonatkozásában a Deleuze vizsgálta paradigmaváltás nem, illetve csak tabusértés által érvényesülhetett, akár azért, mert alapjaiban kérdőjelezte meg a morális dualizmus valóságsszervező képességét (a kétosztatúságokon nyugvó

világ legitimitását), vagy mert felfedte az intézményesült kultúra fikcióinak fenntartásával járó erőszakot és barbarizmust. Ez utóbbi példája Stanley Kubrick *A dicsőség ösvényei* (Paths of Glory, 1957) című filmje, amelyet Franciaországban nagyon hasonló okokból tiltottak be, mint ami miatt Angliában a *Blimp ezred*et szerették volna. Kubrick a francia nemzeti emlékezet első világháborús részvételre vonatkozó magasztos narratíváit elutasítva az arisztokratikus hadvezetés korrupciójáról és képmutatásáról,^[13] paranoiájáról és katonák iránti megvetéséről éppúgy beszél, mint az emberi életek fantazmagóriák általi megerőszakolásáról. Kubrick filmje – amint Humphrey Cobb, a film alapjául szolgáló életrajzi kötet szerzője is – az egyik nagy nietzschei témáról, a morálnak a banditizmussal kötött szövetségéről beszél fájdalmas nyíltsággal.

A dicsőség ösvényei a háborús film sematikus elbeszélőkeretét és dramaturgiai megoldásait úgy használja fel, hogy közben eltávolodik a zsánerre jellemző klasszikus világképtől, annak kritikájává válik. Megtartja például a háborús hétköznapi ábrázolásának húszas években kialakult normáit, ugyanakkor elhatárolódik a hadsereg intézményének hazafias érzelmekkel és romantikus illúziókkal átitatott képétől.^[14] Az elődökhöz hasonlóan itt is megjelenik a konfliktus topografikus ábrázolása, azzal a szembeütköző különbséggel, hogy a kultúra barázdált tereit, valamint a csatater részt jelentő lövészárkok sima terét egyaránt franciák lakják. A vezérkar szálláshelyét jelentő tágas, biztonságot nyújtó kastély és az esőáztatta lövészárkok-labirintus a mi/ők narratív logikát követve kerül egymással szembeállításra. Az egyiket a háborút sakkpartinak tekintő, a nemzeti becsület és a hazafias helytállás mítoszait dédelgető vezérkar lakja; a másikat a félelemnek és traumáknak egész lényükkel kiszolgáltatott „sakkbábuk”. A terek realista ábrázolása mellett az egymással szemben álló szereplők személyisége viszi színre a cselekmény fő konfliktusát. Mireau a magát a nép – kultúra által kiválasztott – vezetőjének tekintő arisztokrácia sarja, míg a civilben ügyvédként dolgozó Dax a testvériség és egyenlőség eszméiben hívő polgári értelmiség képviselője. Társadalmi pozíciójukat tekintve mindketten a közlegények felett állnak, Kubrick mégsem hagy kétséget afelől, ki érti jobban a katonák helyzetét. Bár Mireau előszeretettel beszél úgy magáról, mint akinek lételeme a veszély, és aki csak a harctér forgatagában érzi magát otthon, a tények nem ezt támasztják alá. Büszkén meséli továbbá, milyen fontosnak tartja a személyes kapcsolattartást a honvédekkel, de hamar kiderül mennyire nem ért emberei nyelvén, az emberi nyelven. A harci szellem feltüzelésének feladatát például úgy oldja meg, hogy pökhendien végigsétál a lövészárkokban, és az alábbi, kérdésnek álcázott paranccsal fordul a katonákhoz: „Készen áll megölni pár németet?”. Sőt egy légnyomást szenvedett, idegileg kikészült és kommunikációra képtelen közlegényt gyávának nevez, és nyers modorban azzal vádolja, hogy gyengeségével megfertőzi bajtársait. Mireau közvetlen beosztottjával, Dax ezredessel is az egész vezérkar gondolkodását formáló sztereotípiák nyelvén beszél

Mireau: Hogyan végződött a tegnap esti ütközet Ezredes?

Dax: Tüzérségi támadást kaptunk. 29 áldozat, uram.

Mireau: Igen, láttam a szemle során. Úgy nyüzsögnek a csatában egymás körül, mint a

legyek, arra várva, hogy valaki lecsapja őket.

Saint-Auban őrnagy [Mireau szárnysegédje]: Sohasem tanulnak. Szoros kötelékbe tömörülnek az erős tűzben. Feltehetőleg valamiféle csordaöszön hajtja őket, mint a primitív állatokat.

Dax: Szerintem ez igenis emberi dolog, vagy csak én látom a különbséget, Őrnagy?
(00:11:11 – 00:11:32)

Már ebben a rövid részletben kirajzolódik Dax szembenállása a valóságot félreolvasó fikciókkal. Gazdag fronttapsztalata megtanította arra, hogy katonáit ne irracionális nomád csürheként kezelje. Beszélgetőtársaival ellentétben pontosan tisztában van a katonák ösztönös viselkedésének okaival, szerepével, mi több, azzal is, hogy amit a két férfi lekezelően csordaszellemnek nevez, az a traumák elviselését segítő és a túlélést jelentő közösségi kultúra jele. Dax érti, amit felettesei nem; gyötrelmes tapasztalatok során szerzett többlettudása teszi a katonák sorsa iránti elkötelezetté, és magyarázza meg, miért nem tekinti őket bármikor feláldozhatónak. Különösen egy olyan, egyedül Mireau előmenetelét szolgáló „presztízsküldetésben” nem, amelynek várható veszteségei egyszerre hatalmasak és feleslegesek. Dax és Mireau – az alábbi párbeszédredezletben körvonalazódó – konfliktusa abban rejlik, hogy míg az előbbi tisztában van egy hadsereg teljesítőképségeinek a korlátaival, az utóbbi csak saját hatalmának korlátatlanságát ismeri:

Mireau: [A Hangyaboly] nem olyasmi, amit megszerzünk, és elfutunk vele, mindenesetre bevehető [pregnable].

Dax: Furcsán hangzik, amit mond.

Mireau: Ugyan miért?

Dax: Úgy tűnik, mintha a születéssel [to give birth] lenne kapcsolatba, amit mond.

Mireau: Ó, valószínű. Élesen vág ma reggel az esze. Még élesebben, mint szokott. (00:10:46 – 00:10:58)

Dax tényleg éles szemmel mutat rá az „elfoglalható” (pregnable) szó jelentésmezejének belső ellentmondására. Az igéhez kapcsolt melléknévi képző grammatikai kontextusban egy cselekvő képességre, míg katonai értelemben a seregtől kötelességszerűen elvárt cselekvésre utal. Amikor Mireau azt állítja, hogy a domb *elfoglalható*, egy olyan illokúciós aktust hajt végre, amit Daxnak az akció végrehajtására irányuló utasításként kellene értenie. Csakhogy az ezredes ellenáll, nem mellékes módon Mireau szóhasználatára tett utalásával teszi ezt. Arra hívja fel a vezérezredes figyelmét („Furcsán hangzik, amit mond”), hogy az akció esetleges sikerével teremtett stratégiai előny nincs összhangban a várható hatalmas véráldozattal, sőt azt is mondja, hogy örültség stratégiai sikernek nevezni azt, ami csak ilyen veszteségek árán érhető el. Dax már pusztán a katonai érdekekkel is ellentétesnek találja a felvetést, nem is szólva a humanista megfontolásokról. A két részlet nem csupán ellenfelekként határozza meg a férfiakat, de szembenállásuk természetét

is értelmezi. Dax azzal azonosul, amit Mireau sztereotípiái elfojtanak; szavaiban egyszerre ismeri fel az arisztokrácia életfontosságú illúzióit és fikcióit (nemzeti becsület megőrzése, a haza iránti kötelességtudat, az önfeláldozás hősi eszménye) és ezek cinizmusát: mindazokat a képzeteket, melyeknek a vezérkar hűséget és szolgálatot fogadott, ám amelyeknek már csak mások feláldozásával tud megfelelni.



A dicsőség ösvényei (Paths of Glory.

Stanley Kubrick, 1957)

Kubrick hasonló stratégiát alkalmazva ábrázolja a háborús eseményeket; célja rámutatni a katonai elit morális felsőbbrendűségének belső ellentmondásaira. Mireau képmutatását a film egyetlen csatajelenete teszi nyilvánvalóvá. Fontos kiemelni a jelenet realizmusát, melynek köszönhetően a harctér forgatagát a néző azért élheti meg szinte résztvevőként, mert sikerül a rendezőnek megtalálni az észlelés fiziológiai és gondolati tényeinek filmnyelvi megfelelőit. A csatajelenetek hagyományos ábrázolási kliséi (idősűrítés, nézőpontváltás) helyett Kubrick a személytelen megfigyelő pozíciójába helyezett kamerát használ, amely tényleges hosszában és folyamatosságában rögzíti a rohamot, vagyis a legkisebb mértékben módosítja a valóságot. A lassan kocsizó felvevőgép hosszú beállításokban és a fülsüketítő robajt szinte az elviselhetetlenségig erősítve mutatja a sártengerben előrenyomuló Dax ezredest, aki mintha maga is önmagán kívül helyezkedve, és egy objektív tekintet közvetítésével látná önmagát, miközben mindenfajta dicsőség nélkül, elcsigázva és hitevesztetten közelít az ellenség vonalai felé. Kubrick pontosan ismeri fel, hogy a realizmus fizikai valóságtól elvonatkoztatni képtelen ábrázolásmódja kijózanít a fikciók transzcendenciájából: ebben a jelenetben értjük meg a film címében rejlő mély szarkazmust. ^[15]

A képekből hiányzó esztétizáló hatások az élmény intenzív-zsigeri jellegét erősítik, így szinte megkönnyebbülünk, amikor helyszínt vált az elbeszélés, és a főhadiszálláson felállított távcső keresőjében a lövészárkokban rekedt egyik osztag képét látjuk. Mint kiderül, ekkor már Mireau optikai perspektívájából nézzük a csatát, aki nemcsak távol maradt a korábban lételemként jellemzett fizikai küzdelemtől, de éppen parancsot ad a tüzérségnek, hogy – pusztán motiváció gyanánt – zúdítsanak zárótűzet saját egységeikre: ő is ki akarja venni a részét a csatából, ha máshogy nem, hát őrült pusztítás révén.

(19) Dax párbaja a láthatatlan német sereggel olyan akcióláncot indít el (Mireau őrült parancsát, a bírósági tárgyalást, a kivégzést), amely egyénített és különálló jelenetekként ábrázolt párbajokban lépésről lépésre térképezi fel a mi/ők-narratíva degenerált voltát. Kubrick a cselekményt kettősségekben, egymással kibékíthetetlen világok harcaként jeleníti meg, filmje mégsem

klasszikus háborús film. *A dicsőség ösvényei* a világot csak antagonizmusokban kifejezni képes kulturális tudásnak az eredendő kifordítottságára mutat rá. A film szerintem azt mondja, hogy a *mi* világa nem az *ők* világával való szembenállásban képződik meg, hanem már mindig önmaga másikkal – az étellel – áll harcban. A realizmus eszköztárának az alkalmazása ezért bír központ szereppel; leginkább a realizmus tud az urak alantasságáról és a szolgák nemességéről beszélni.

Amikor a katonai törvényszék (báb)bírái a racionalitás minden érvével szemben úgy „emlékeznek”, hogy a vádlottak gyávák voltak, akkor egy képmutató moralitás alkot képet az aktív, ösztönös életről. Mert mi másra hallgathatna az ember a többszörös túlerővel szemben, mint a józan eszére, mi mást is tehetne, minthogy futásnak ered? Mireau pontosan ugyanezt tenné, csak hogy ő már nem vesz részt csatában, felette áll annak. De hogy a jövőben is felette állhasson, konzekvensen meg kell büntetnie minden „kicsapongást”, felelősségre kell vonnia a fikciók iránt tiszteletlen életöszönt. A bírák ítélete ennyiben azt várja el az életöszönt aktív erejétől, hogy győzze le önmagát, lépjen kiszolgáltatottsági viszonyba a fikciók reaktív erőivel, és soha ne feledje el ezt a viszonyt. A felejtésre képtelen ember – Nietzsche óta tudjuk – a kultúra egyik végső terméke, folyamatos emlékezetkényszere a mindenkori kultúra legmélyebb félelmeit hívatott elfojtani. *A dicsőség ösvényeit* azért nem tekintem hagyományos értelemben vett háborús filmnek, mert mindenekelőtt erről az önmagával harcoló közösségi tudatról, a rossz közérzet kultúrájáról beszél. A filmet azért tiltották be, mert arról a hadvezetésről fest képet, amely a harc művészetéhez már nem ért, egyedül mészárolni tud. Ez a kép felzaklató, félelmet kelt, nincs összhangban a nemzet idealizált kulturális emlékezetével és önképével, tulajdonképpen azzal, ahogy ez a nemzet önmagára (mint a kultúra nomáddal szembeni védelmezőjére) emlékezni szeretne. Hiányzik belőle a nemzeti fikciók iránti tisztelet, nem zeng dicsőséges himnuszokat a hősokról, és nem igazodik a mi/ők-narratíva torz valóságképéhez.



A dicsőség ösvényei (Paths of Glory. Stanley Kubrick, 1957)

(20) A film zárójelenetében az előző napi ütközetből és a kivégzés sokkjától elgyötört közlegények egy kocsmában mulatoznak. Kubrick látszólag visszatér a klasszikus filmekből ismerős kerékvágásba és a „népi kultúra” otthonos, barázdált terébe helyezi a felejtésre vágyó szereplőket.

A kocsmáros egy könnyes szemű, ijedt fiatal nőt kísér a helységbe, akit „a németektől, a hunok földjéről” (01:22:16) származó friss hadizsákmányként mutat be, és arra bátorít, hogy énekléssel

szórakoztassa közönségét. A filmben ekkor látunk először, de talán a katonák is ekkor látnak először élő ellenséget. Azonnal működésbe lépnek a tanult kulturális reflexek, a közlegények gúnyos ujjongással és a barbárnak, a nomádnak kijáró megvetéssel fogadják a nőt, aki csendben énekelni kezdi a „Der treue Hussar” című német népdalt. A zajongás lassan alábbhagy, majd síri csend borul a teremre, néhányan dúdolni kezdenek, majd egyre többen kapcsolódnak be a dalba, míg a jelenet végén a könnyeikkel küszködő férfiak mindegyike részesévé válik a közös éneklésnek. A sztereotípiák zaja kínálta biztonságérzet elcsendesedésével nem a félelem, hanem egy korábban ismeretlen közösségtudat tör utat magának a katonák arcán, egy olyan találkozás eksztatikus tapasztalata, amelyet a mi világában (avagy Lévinas terminológiát idézve az Ugyanaz világában) a mi/ők-narratíva fogva és elfojtva tart. A nő énekébe bekapcsolódó férfiak a Másikat nem távollétében (sztereotípiákon keresztül) ítélik meg, hanem rá odafigyelve és vendégszeretettel gyakorolva úgy fogadják be annak egyediségét, hogy nem törekcsenek felszámolására (az Ugyanaz szférájába vonásával). A nőben, a Másik arcában saját másik arcuk tárulkozik fel, a dalban és a könnyekben pedig egy újfajta közösség jön létre, amely a feleletigénytől elzárkózó én egoizmusát éppúgy felszámolja, mint a szembenállás tagadó viszonyának negatív módját. Lévinas szavaival:

Az arc meztelenségében a szegény és az idegen feslik fel előttem...A szegény, az idegen mint egyenlő jelenik meg. Lényegi szegénységében egyenlősége azt jelenti, hogy a találkozásnál illetéknéppen jelen lévő *harmadikra* utal...Hozzám *köti* magát, de engem is magához köt, hogy szolgáljam, és uramként parancsol nekem... A *te* egy *mi*-vel szemben tételeződik. Ez a mi nem „sürgés-forgás”, nem egy közös feladat körüli tolongás. Az arc jelenléte – a Más végtelensége – egyszersmind a harmadiknak (az arcban ránk tekintő egész emberiségnek) kibomlása, jelenléte, valamint parancsolás, amely parancsolni parancsol... A testvériség eredeti tényét a rám tekintő arccal mint az abszolút idegennel szemben érzett felelősség alkotja. (Lévinas 1999: 178-179., kiemelés az eredetiben)

A szubjektivitás a Másikkal kialakított viszonyban felelősséggként, pozitív és etikai viszonyként nyer meghatározást. A filmjelenet könnyező, önfegyelmet gyakorolni nem tudó, önmagával harcolni nem akaró (meztelen, nyomorúságos) arcai a Másik iránti elköteleződést éppúgy megjelenítik, mint az én másik általi megszólítottágát. Ebben a nyitottságban és közelségben az én felébred, és kizökken tagadáson alapuló viszonyából, ébersége a fikciók iránti hitetlenségben nyilvánul meg; hitetlenségében ugyanakkor azokat a félelmeket is zárójelbe teszi, amelyek békétlenné tették, és harcba küldték. A könnyező arcok, végső soron a Másik által megismert béke lehetőségét, a Mi másfajta közösségét fejezik ki; *A dicsőség ösvényei* etikai cselekedetét az arcok másik valóságának a felfedezése jelenti.

(21) *A Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától, meg is lehet szeretni* (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964, későbbiekben *Strangelove*) egyedül a helyesen megválasztott szatirikus hangnemének köszönhetően került el a cenzorok figyelmét. A film elején olvasható figyelmeztetés – mely szerint a történetben szereplő eseményeknek nincs valóságalapjuk – akkor töltene be küldését, ha a *Strangelove* műfajfilm lenne,

és a hidegháborús félelemkeltés dramaturgiáját használná. Mert bár Kubrick borzasztó dolgokról beszél, [16] sem riogatni nem akar, sem apokaliptikus víziókat vászonra vinni. A félelem természete és nem a film félelemkeltésre való képessége érdekli. Az abszurd eszközeivel – mindenekelőtt a helyzetek irreális, valamint a személyes vonások túlzó ábrázolásával – Kubrick nem az emberiség pusztulásának feszes kauzális láncként olvasandó forgatókönyvét mondja el, hanem a kultúra ama állapotáról beszél, amelyben a teljes pusztulás a legvalószínűbb forgatókönyv. A túlzó, szürreális és bizzar elemeket magába foglaló abszurd ábrázolás a realizmus erős ok-okozatiságon nyugvó akciódramaturgiáját folyamatosan gyengíti (kizökkenti az akció-reakció láncot).



Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától, meg is lehet szeretni (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Stanley Kubrick, 1964)

A klasszikus elbeszélés a félelem és annak leküzdésére tett sikeres kísérletek sorozatát ábrázolja, mégpedig úgy, hogy minden győzedelmes párbaj kitermel egy megoldatlan maradékot, amely új félelmeket és kihívásokat konkretizálva új párbajokra kényszeríti a hős(öke)t. A műfajfilmben ez a maradék jelenti a fő cselekményszervező erőt, és tereli a kauzálisan építkező eseménysort a végső párbaj felé, amelyben a hős képessé válik a félelem – teljes és maradék nélküli – felszámolására. A mozgás-kép ábrázolási paradigmáját elsődlegesen a félelem cselekményszervező képessége érdekli, ezzel összhangban a félelmet egy teleologikus és funkcionalista szemléletbe helyezve kívánja megérteni. Hollywood félelme a mítoszok és kulturális narratívák által kordában tartható félelem. Amikor fentebb a mozgás-kép realizmusát kibillentő erőként beszéltem az abszurd kubricki alkalmazásáról, a realizmust (*A dicsőség ösvényei* esetével ellentétben) nem stílusfogalomként, hanem a totalizáló gondolkodás megjelölésére használtam. Hollywood realizmusa pusztán annyit jelent, hogy hiszünk a világ végső racionalitásában és az emberben, aki birtokában van e világ uralásához szükséges fizikai, morális és szellemi képességeknek. Az abszurd ezt a hitet támadja meg, és válik Kubrick szatirikus hangnemében a diagnosztikai látásmód – a félelem uralhatatlan (sőt a kollektív szorongásban magát az emberiséget uraló) természetének megértését szolgáló – eszközzé.

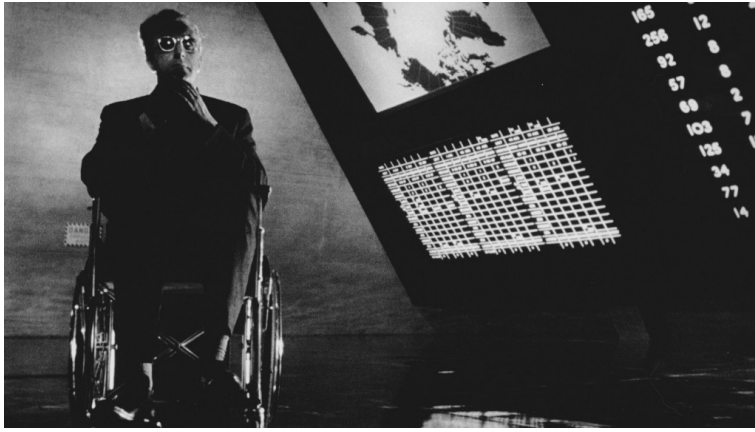
A *Strangelove* első fél órája az akció-kép erős kauzális láncában ábrázolja, ahogy egy

elmeháborodott tábornok döntése – a félelem keltette sokk – végigfut a teljes hadi és politikai gépezeten, és fokozatosan működésbe hozza az amerikai védelmi politika képviselte fogaskerékláncot. Mivel ez a lánc csak belülről (belső bizalmi ember által) jött mozgásba, kezdetét veheti a párbaj, pontosabban a párbajok kauzális láncolata: a támaszpont lerohanása (támadók kontra védők), a visszahívó kód megszerzése (Ripper kontra Mandrake), a szovjetek meggyőzése a kialakult harci helyzet nem tervezett voltáról (Turgidson kontra orosz nagykövet és Muffley elnök kontra Kissoff pártelnök) és a nukleáris apokalipszis elkerülése (Strangelove kontra világvége berendezés). A klasszikus akciódramaturgia fejlődésmodellje látszólag azért veszti érvényét, mert az egyes párbajok egyre leküzdhetetlenebb maradékot örökítenek át a következő szintre, vagyis mert hamis megoldások. Úgy tűnik a *Strangelove* cselekménye a hamisság sorozataként, annak hatványozódásaként és teljes hatalomátvételeként írható le.^[17] Csakhogy ez a világ már eleve irracionális, így a hamisság sem irreleváns vagy rossz döntésekben jut hatalomra (hisz a hősök mindegyike a maga szempontjából a racionalitást szem előtt tartva cselekszik). A cselekvések motivációs gyökerét jelentő racionalitást Kubrick betegként ábrázolja, ugyanakkor az elbeszélés ezt nem tudatosítja a szereplőkben, akik úgy érzik, hősi tetteket hajtanak végre, amikor – az abszurd ábrázolás szelleméhez hűen – éppenséggel a pusztulás forgatókönyvét teljesítik be. A klasszikus mozi elbeszélő mechanizmusaiából kiesik a *Strangelove* nézője, mert már nem a szereplőkkel azonosulva értékeli az eseményeket: a világ megmentésének története helyett az irracionalitás talapzatán működő „racionális világ” működését, az egyéni téveszméktől a világméretű paranoiáig terjedő út lépéseinek nézőjévé válik. Ennek az irracionális talapzatnak a kontúrajait Ripper alábbi szavai rajzolják ki:

Ripper: Látott már olyat, hogy egy komcsi vizet iszik?... Ezek mind vodkát isznak. Vizet soha....Egy komcsi sosem iszik vizet és ennek jó oka van!... Mandrake, gondolkozott már azon, miért iszom én csak desztillált vizet és esővizet meg tiszta gabonapálinkát?...Hallott már a víz fluoros kezeléséről?...Tisztában van vele, hogy a fluoros kezelés a legszörnyűbb és legveszélyesebb kommunista machináció a világon?... Idegen anyagot juttatnak be értékes testnedveinkbe. Tudomásunk nélkül. Nem hagynak választást. Ez az igazi, megátalkodott komcsi munka.

Mandrake: Mikor fogalmazta meg először ezt az elméletet?

Ripper: Hát először szerelmi aktus közben tudatosodott bennem. Mély kimerültség, amelyet ürességérzés követ. Szerencsére helyesen tudtam értelmezni ezeket az érzéseket. Esszenciavesztés. Persze, többet nem fordult elő. (00:45:51 – 00:56:24)



Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától, meg is lehet szeretni (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Stanley Kubrick, 1964)

A tábornok zavaros gondolataiban nem nehéz felismerni a sztereotípiák abszurdítását (a kommunisták csak vodkát isznak) abszurd összeesküvés-elméletté érlelő (az amerikaiakat évtizedeken keresztül a víz fluorizálásával mérgezik) *mi/ők* narratívát. Mégis a szexuális aktus démonizálása teszi Ripper kórképét teljessé, vagyis az a mozzanat, amikor az ellenségként tételezett másikat okolja kimerültségéért, életfontosságú testnedvének megcsapolásáért. Ripper szemében az ürességérzés a másik mérge, ezzel támad és teszi lakhatatlanná a jó amerikaiak világát, olyanná, ahol az üresség, a cselekvésképtelenség és a kétely uralkodik el. Rippert az identitását szervező narratívák szerelmi aktus során történő elvesztése teszi üressé és megmérgezetté, ezek hatáskörén kívül esszenciáját és identitását vesztetté. És hogy ez soha többé ne fordulhasson elő, az ember szubjektumként való megképzettségét biztosító (továbbá a *mi* felsőbbrendűségét az *ők* aljasságától megvédő) fikciókat végérvényesen az emberiség tudatába kell vésni, ha kell atomháborúval, a végső pusztulás által. A főparancsnokság irányítótermében zajló viták során további adalékokat kapunk arról, ahogy a harci gépezet protokolljaiban, vezérlési mechanizmusaiban a hadsereg saját végletes bizalmatlanságának a csapdájába esik:

Turgidson: Nehéz kapcsolatba lépni a gépekkel.

Muffley elnök: Miért?

Turgidson: Bizonyára emlékszik, uram, hogy az R terv értelmében, amikor elhangzik az indítóparancs a gép SSB rádiója kapcsolatba lép a kód-dekóderrel, aminek ha jól tudom, CRM 114-es a neve. Az ellenség hamis és zavarkeltő parancsainak kivédésére a CRM 114 önmagában nem alkalmas vételre, csak akkor, ha az üzenetet egy három betűs előkód előzi meg.

Muffley elnök: Azt akarja mondani, hogy nem tudják visszahívni a gépeket?

Turgidson: Többé-kevésbé azt... (00:27:20 – 00:28:05)

Strangelove a végítélet gépezet „filozófiájáról” kínált rövid összefoglalása pedig a birodalmi

versengés során saját elrettentő stratégiáinak kiszolgáltatott, fikcióinak alávetett emberiség éberségének abszurd jellemzéseként olvasható:

Muffley elnök: Lehetséges, hogy az automatát lehetetlen hatástalanítani?

Strangelove: Elnök úr, nemcsak hogy nem lehetséges, de ez a lényege! Ettől hatásos a mechanizmus. Az elrettentés azt jelenti, hogy az ellenségnek azt sugalljuk: féljen támadni! A döntési folyamat automatikus és visszafordíthatatlan, kizárja az emberi beavatkozást. A Végítélet fegyvere tehát ettől félelmetes. (00:52:01 – 00:52:35)

A konfliktus eszkalálódásának egyre magasabb szintjein azzal szembesít Kubrick, hogy Ripper eredeti sztereotípiái nem veszítik érvényüket, éppenséggel egyre merevebb formát öltenek, és mindinkább megtagadják a *mi világától* azokat az értékeket (béke, szabadság, józan ész), amelyeket hirdetni vélnek. Sőt, Kubrick szerint akkor fejezik ki a hidegháborús paranoia lényegét, amikor a legabszurdabb döntések meghozatalára ösztönzik az embert, mint például Turgidsont, aki a földalatti bűvőhelyekre atombombákat telepítene: „100 év múlva, amikor kijönnek, ők [a szovjetek] veszik át a hatalmat...Naivság volna azt hinni, hogy ez [a nukleáris holokauszt] változtat a politikájukon. Ébernek kell lennünk, nehogy a bányaaknáinkat is el akarják venni. Ha ők jobban szaporodnak, kiszorítanak bennünket!...Nem maradhatunk le a bányaakna-versenyben!” (01:32:16 – 01:32:43)

(22) Amikor a *Strangelove* a hidegháborús kultúráról és annak domináns narratíváiról beszél, elsősorban a paranoia mindent átfogó keretéről beszél. Azt sugallja, hogy ez a kultúra maga is önpusztító, egy „végítélet gépezet”, amelyből ugyanúgy kifelejtettek bizonyos fékeket, mint a csodafegyverekből. Sztereotípiái és protokolljai hamis racionalitást szolgálva az élet felett állnak, akárcsak a Másik iránt teljes bizalmatlanságot tápláló, saját felsőbbrendűségükben a végletekig hívő katonai-politikai elit. Az ő bálványuk Strangelove, mert hinni is már csak úgy tudnak, ahogy ő tud. Strangelove – a tolószékes, magatehetetlen emberroncs – a neve mindazoknak az életfontosságú fikcióknak, amelyek bárhol és bármilyen körülmények között képesek értelmet adni a pusztításnak. Az ő világa a háborús film világa, bár pontosabb úgy fogalmazni, hogy Strangelove hite nem korlátozódik a mozivászonra, éppenséggel azért válik maga is életfontosságúvá és mindent átfogóvá, mert képes mozivászonná alakítani a világot. Kubrick diagnosztikai látásmódja és az abszurd ábrázolás kijózanító folyamata nemcsak a vásznat és a világot szervező fikciók strukturális azonosságát képes kifejezni, hanem ezeket – Strangelove emberfeletti, a földön két lábbal állni képtelen karakterén keresztül – alapjukat vesztettként, irreálisként ábrázolja. Amit a film kapcsán Pólik József a modern ember technikát fetisizáló magatartásáról és a tudomány iránti vak hitéről, valamint ezek következményéről mond, úgy gondolom, a sztereotípiák vonatkozásában is érvényes:

Kubrick filmje egyrészt arról szól, hogy mennyire *megalapozatlan* a különféle technológiák élvezetére és használatára rá-(a róluk való gondolkodásról viszont le-) szoktatott animal rationale hite a természettudomány *feltétlen* hasznosságában. Másrészt

arról, hogy a tudomány ártatlanságába és a megismerés abszolút szükségességébe vetett hit most már olyan »mély és *elemi boldogságot*« jelent az animal rationale számára az erkölcsi ítéletek és vallási képzetek *változékonyságának* korában, hogy ennek a hitnek a gyökerei kitéphetetlennek tűnnek. (Pólik 2005: 103, kiemelés az eredetiben)

A sztereotípiákat és az ahhoz társuló torzító tudást iránytűként használó civilizációt a reflexiók hiánya és a saját kiszolgáltatott helyzete iránti vakság teszi félelmetessé, az ösztöneit veszített, az élet fölött álló, azt meg- és elítélő paranoia otthonává.



Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától, meg is lehet szeretni (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Stanley Kubrick, 1964)

Úgy gondolom, a szexualitás kapcsán tapasztalt ürességélmény okainak megértése helyett a mi/ők-narratíva általi *elfojtását* választó Ripper, valamint a jó és gonosz testileg megélt harcára reflektálni képtelen, csak teljes pusztulásban és győzelemben gondolkozó Strangelove portréjában Kubrick végső soron a sztereotípiák egyéni és közösségi végzett kínkeserves munkájának gyümölcseről, a paranoia szervezte világról beszél. Ennek a kifejlődését és szerepét akarja megérteni, a fékek szerepét hangsúlyozza, rendezőként pedig a propagandisztikus beszédmodot diagnosztikai látásmóddal helyettesítő filmeket készít. Kultúrakritikai érzékenységet beléoltva olvassa újra a háborús film műfajának klasszikus paradigmáját és jut arra a felismerésre, hogy ez utóbbi, bár a kulturális ideológia félelemmel folytatott harcának hőseként láttatja magát, valójában a félelemkeltés kultúrájának műfajává vált, annak a világnak a militáns diskurzusává, amely építeni még nem tud, de rombolni már igen.

(23) A háború kulturális reprezentációjának új útjait keresve Kubrick a mozgás-kép narratív kliséit kimozdítja szenzo-morális beágyazottságukból, és másfajta történeteket mond el velük. Ezek a történetek a Másikat tagadó *mi/ők narratívák* iránti bizalmatlanságra és a morális látomások felülvizsgálatára szólítanak fel; céljuk továbbá felismertetni azt, amit a sztereotip értékítéletek kultúrája a másik, de a mi világából is elrejt és elfojt. Kubrick a kulturális ideológia reflektálatlan használatáról, annak elemző kritikájára helyezi át a hangsúlyt; a fogalmi dualizmusok alkalmazása helyett az oppozíciókban kiteljesedő gondolkodás természetének a megértése válik fontossá. Mindez az etika spinozai fogalma kapcsán megfogalmazott deleuze-i különbségtevést idézi: „az

Etika, a lét immanens módjainak tipológiája, felváltja a létet transzcendens értékek függvényében értékelő Moralitást. A Moralitás Isten ítélete, az Ítékezés rendszere. Az Etika megdönti az ítékezés rendszerét. Az értékek szembeállítását (Jó–Gonosz) a létmódok minőségi különbségével helyettesíti (jó–rossz).” (Deleuze 1998: 23, saját fordítás) Deleuze spinozista etikafelfogása a természeti törvényekből és nem a kulturális gyakorlatokból kiolvasható értékeket vizsgálja. E két szféra a világ értelmessé és elgondolhatóvá tételének eltérő formáját jelöli. Az etika az értékek eredetére kérdez rá, a morál azok kodifikált használatára utal. Általánosabb értelemben az etika az okokban, a morál a következményekben akarja megragadni az értékek viszonyait és szerveződését. Dolgozatom ez utóbbiról szól, az emberi félelmekre adott válaszokban életre hívott értékeket és értékelési stratégiákat vizsgáltam a háborús filmek egy csoportjában. Leginkább az ember kulturálisan előállított félelmeinek kezelésére teremtetett identitás-stratégiák, narratívátípusok és ezek használata érdekelt. A háború klasszikus műfajfilmes ábrázolása a kultúra a nomáddal való öskonfliktusát a morális normatív horizontján játssza újra és újra el, az emberfeletti értékek nézőpontjából beszél és mond ítéletet az élet felett, ami már mindig értéktelen, alantas, vagy éppen igazolásra váró.

Kubrick más koordinátarendszerben mozog, filmjei az élet ösztönös pillanatait érzékenyen ábrázolják, meg tudják szólítani, és szóra tudják bírni azokat. Alkotásai a félelmeket és a traumákat nem a sztereotípiák, műfaji és kulturális ideológiák nyelvén beszélgetik, éppenséggel arról beszélnek, ahogy ez utóbbiak meghamisítják és tudatosan félreértik az előbbieket, ezek etikai vízióit. Kubrick kritikusan gondolkodik az életfontosságú fikciókról, nyíltan beszél az őket működtető barbarizmusról és paranoiáról, az életet kimerítő, de megújulni képtelen erők uralmáról, avagy a kultúra morális cselekvésének ama groteszk logikájáról, melyet pontosan szemléltetnek a dél-vietnámi Ben Tre haditámaszpont felszabadítását kommentáló amerikai tábornok szavai: „El kellett pusztítanunk, hogy megmenthessük”. (Herring 1986: 192)

Jegyzetek

1. George W. Bush: *Address to a Joint Session of the Congress and the American People: 20 September, 2001.*
2. http://en.wikipedia.org/wiki/You%27re_either_with_us%2C_or_against_us
3. Hasonló megfogalmazást találunk Márk evangéliumában is: „Ne tiltsátok el őt; mert senki sincs, aki csodát tesz az én nevemben és mindjárt gonoszul szólhatna felőlem. Mert aki nincs ellenünk, mellettünk van.” (Márk 9: 39-40. Ford. Károli Gáspár.)
4. Az alábbi irodalmi szövegek, nevezetesen *A salemi boszorkányok* (Arthur Miller), a *22-es csapdája* (Joseph Heller), illetve filmek, úgymint a *Ben Hur* (William Wyler, 1959), a *Magnum Force* (Ted Post, 1973) és a *Csillagok háborúja III: A Sith-ek bosszúja* (Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith. George Lucas, 2005) egyaránt tartalmazzák a szóban forgó mondatot vagy annak parafrázisát.
5. A szerzőpáros nomadológia téziseihez angol nyelven l. a *Thousand Plateaus* (Mille plateaux) című munkájának „1227: Treatise on Nomadology—The War Machine” című fejezetét. (Gilles Deleuze, Félix Guattari: *A Thousand Plateaus*. Ford. Brian Massumi. U of Minnesota Press, Minneapolis, 1987. 351-423.)
6. A barázdált tér formalizált, technicizált közegében a mozgás és az idő mérhetővé és ellenőrizhetővé válik;

a mértékegységeket tulajdonképpen a barázdálás eszközének tekinthetjük. A közlekedési hálózat, vagy az erőteljesen funkcióorientált szocialista lakótelep a barázdált tér, míg a bádogból épült nyomortelep, egy vakondok járatrendszere a sima tér fenoménja. A két tér-modell különbségét a szerzők, számos más terület mellett, a mérnöki tudás vonatkozásában, a nomád tudomány és a királyi tudomány fogalompárral érzékeltetik. A nomád tudomány a barokk építőmester dinamizmust és variálhatóságot előtérbe helyező tudásában, míg a királyi tudomány a referenciapontokat és matematizált, felügyelt tudást alkalmazó tervező személyében csúcsosodik ki: „az Állam átvette az építkezések felett az irányítást, a különféle munkatípusokat besorolták a szellemi és a testi, az elméleti és a gyakorlati kategóriákba, amelyek teljes összhangba voltak az »irányítók« és az »irányítottak« felosztással” (Deleuze-Guattari. *A Thousand Plateaus*, 386). A holisztikus szemlélet leértékelődése és a specializált tudás felértékelődése mellett felerősödik a funkcionalizmus, melynek következtében a szaktudás nélküli, pusztán a tervrajzok alapján dolgozó munkás a tudás felügyeleti rendszerébe helyeződik.

7. Bár Deleuze és Guattari nem von párhuzamot a barázdált (*espace strié*) és sima (*espace lisse*) tér, valamint Roland Barthes az *S/Z* lapjain kifejtett, olvasható (*lisible*) és írható (*scriptible*) szövegek fogalompár között, szerintem lényegi hasonlóságok vannak a tekintetben, ahogy a szubjektum e tér-típusok valamint szövegformák különbségeit megtapasztalja. Úgy gondolom Barbara Johnson fogalommagyarázata a barázdált tér és a sima tér szemiotikájának különbségeit is pontosan jellemzi: „az olvasható visszafordíthatatlan, „természetes”, eldönthető, folyamatos, totalizálható, és összefogható egy koherens egésszé, mely a jelöltre épül. Az írható végtelen pluralitását, nyitott a jelölők és a különbözőség szabad játékára, nem szűkítik be reprezentációs szempontok, és ellenáll az eldönthető, egyesített, totalizált jelentés iránti vágnak”. (142) A kritikai különbözőség: Barthes/Balzac. *Helikon*, 1994/1-2. 145-6.
8. *Liberty and the News* (New York, Harcourt, 1920), *Public Opinion* (New York, Macmillan, 1922) és *The Phantom Public* (New York, Macmillan., 1927).
9. Bernays *Crystallizing Public Opinion* című műve (1923) például mindössze két oldalt szentel a mozgókép tömegkommunikációban játszott szerepének vizsgálatára.
10. King Vidor *The Big Parade* (1925) című filmje például a szerelmi szál kihangsúlyozásával a háborús romantikus film példájának tekinthető.
11. George W. Bush: *Address to a Joint Session of the Congress and the American People: 20 September, 2001*.
12. Az „után” szó kettős jelentésére Jacques Derrida hívja fel a figyelmet Nicholas Royle-al folytatott beszélgetésben. Ld. Payne, Michael és John Schad (szerk.): *Life. After. Theory*. London, Continuum. 2003. 7-8.
13. Kubrick, valamint Powell és Pressburger elemzett filmjeit megelőzően már Jean Renoir *Nagy ábrándja* (*La grande illusion*, 1937) is az arisztokratikus származású tisztakar erkölcsi csődjét boncolgatta, sőt a háború és a társadalmi osztályok ideologikus viszonyának ábrázolása az európai újhullám angolszász irányzatában – többek között Joseph Losey *A királyért és a hazáért* (*King and Country*, 1964) valamint Tony Richardson *A könnyűlovasság támadása* (*The Charge of the Light Brigade*, 1968) – is meghatározó marad.
14. A film az első világháborús lövészárók-háború egy Párizstól pár kilométerre található helyszínén játszódik, ahol Dax ezredes azt az öngyilkossággal felérő parancsot kapja feletteseitől, hogy katonáival foglalja el a „Hangyavár” nevű, stratégiai szempontból jelentős, de bevehetetlen dombot. A támadás óriási vérvesztéssel és gyors visszavonulással végződik. A vezérkar, és személy szerint Mireau vezérezredes, az akció kudarcát látva és azt személyes sértésnek tartva arra utasítja a tüzérséget, hogy nyisson tüzet saját egységeikre. A parancsot bár megtagadják, a visszatérő „gyávának” kikiáltott ezredre szimbolikus felelősségre vonás és büntetés vár. A sikertelen támadás másnapján a megfutamodott sereg három katonáját hadbíróság elé állítják, majd Dax ezredes minden fáradozása ellenére halálra ítélik és nyilvánosan kivégzik.

15. Christopher R. W. Nevinson 1917-ben készült, Kubrick filmjével azonos címet viselő festményét azonos okokból tartom szarkasztikusnak. A vásznon semmi olyan nincs, ami absztrakcióra ösztönözné a nézőt, és elterelné a figyelmét a csatatér fizikai tényeitől. Nevinson a szögesdrót csavarodásában, a sár fodrozódásában, a spanyolbakok gerendáinak görbületeiben és az arccal a földre zuhant emberek kifordult testtartásaiban egy olyan világot fest meg, ami a cím által sugallt eszményítésnek eredendően ellenáll.
16. Az Amerikai Légierő alkalmazásában álló Ripper tábornok a vízhálózat és ennek nyomán az „amerikai testnedvek” kommunisták általi megmérgezésének téveszméjétől vezérelve atomtölteteket szállító repülőgépet irányít szovjet célpontok ellen. A tábornokot bár likvidálják, de a végső pusztulást sem a katonai, sem a diplomáciai kísérletek nem állíthatják meg a titokban elhelyezett és automatikusan működésbe lépő Végítélet Berendezésnek köszönhetően. A közelgő nukleáris holokauszt túlélésére a náci múlttal rendelkező Strangelove fegyvertervező mérnök azzal az ötlettel áll elő, hogy a politikai és katonai elit meneküljön atombiztos bányajáratokba, ahonnan – kellő számú fiatal hölgy közreműködésével – újra be tudják népesíteni a földet a nukleáris szennyezés elmúltával.
17. Márkus Veronika a klasszikus narratíva kubricki lebontásában fontos szerepet tulajdonít e vonásnak: „Mivel a legtöbb embernek nincs befolyása a történelmi léptékű eseményekre, feltételezni lehet, hogy vannak olyanok, akiknek mégis csak van. A *Dr. Strangelove...*-ban ezek az emberek a főszereplők, de mégis olyan helyzet áll elő, hogy már valójában senkinek nincs befolyása semmire. Ripper tábornok öngyilkossága után egy olyan önműködő mechanizmus indul be, amely Amerika vezetésén is felülkerekedik.” Márkus Veronika: A Hollywoodi Reneszánsz és Amerika háborúi. A klasszikus narratíva és az ideológia lebontása. *Apertúra*, 2013. ősz (<https://www.apertura.hu/2013/osz/markus-a-hollywoodi-reneszansz-es-amerika-haborui/>; 2013. 12. 22.)

Irodalomjegyzék

- Auerbach, Jonathan: *Dark Borders: Film Noir and American Citizenship*. Durham, NC, Duke University Press, 2011.
- Bush, George W: *Address to a Joint Session of the Congress and the American People: 20 September, 2001*, About.com (<http://middleeast.about.com/od/usmideastpolicy/a/bush-war-on-terror-speech.htm>; 2007. 11. 12.)
- Canning, Peter: The Imagination of Immanence: An Ethics of Cinema. In *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Szerk Gregory Flaxman. Minneapolis, U. of Minneapolis Press, 2000. 327-362.
- Deleuze, Gilles és Félix Guattari: *A Thousand Plateaus*. Ford. Brian Massumi. U. of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.
- Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus, 2008.
- Deleuze, Gilles: *Spinoza: Practical Philosophy*. Ford. Robert Hurley. City Lights Books, San Francisco, 1988.
- Foucault, Michel: A hatalom mikrofizikája. Ford. Kicsák Lóránt. In *Nyelv a végtelenhez*. Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen, Latin Betűk, 307-330.
- Johnson, Barbara: A kritikai különbözőség: Barthes/Balzac. *Helikon*, 1994/1-2. 145-6.
- Herring, George C.: *America's Longest War*. McGraw-Hill, New York, 1986.
- Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2003.
- Lévinas, Emmanuel: *Teljesség és végtelen*. Ford. Tarany László. Pécs, Jelenkor, 1999.

- Lippmann, Walter: *Public Opinion*. New Brunswick, Transaction Publishers, 1998.
- Márkus Veronika: A Hollywoodi Reneszánsz és Amerika háborúi. A klasszikus narratíva és az ideológia lebontása. *Apertúra*, 2013. ősz (<https://www.apertura.hu/2013/osz/markus-a-hollywoodi-reneszansz-es-amerika-haborui/>: 2013. 12. 22.)
- Nietzsche, Friedrich: *Adalék a morál genealógiájához*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Holnap Kiadó, 1996.
- Payne, Michael és John Schad (szerk.): *Life. After. Theory*. London, Continuum. 2003
- Pólik József: Feljegyzések Stanley Kubrick *Dr. Strangelove* című filmjéről. *Debreceni Disputa*, 2005/7-8.101-106.
- *You're either with us, or against us*, Wikipedia – The Free Encyclopedia, (http://en.wikipedia.org/wiki/You%27re_either_with_us%2C_or_against_us: 2007. 11. 08.)

Filmográfia

- *A dicsőség ösvényei* (Paths of Glory. Stanley Kubrick, 1957)
- *Blimp ezredes élete és halála* (The Life and Death of Colonel Blimp. Michael Powell, Emeric Pressburger, 1943)
- *Csata Elderbush Gulchnál* (The Battle at Elderbush Gulch. D. W. Griffith, 1913)
- *Dr. Strangelove, avagy rájöttem, hogy nem kell félni a bombától, meg is lehet szeretni* (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb. Stanley Kubrick, 1964)
- *Lady Hamilton* (That Hamilton Woman. Alexander Korda, 1941)

© Apertúra, 2014. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2014/tavasz/gyori-gondolatok-a-hollywoodi-haborus-film-mufajanak-kulturalis-es-esztetikai-ideologiajarol/>

