

A kép kétes hatalma

Paul Virilio: Krieg und Kino

Egy nemrég napvilágot látott képen minden úgy fest, *mint a moziban*. „Telt ház” van, a nézők könnyű öltözete szabadtéri előadásra utal. Úgy tűnik, sztereoszemüvegek mögül élénk figyelemmel követik az előadást. Ami kétségkívül *nem mindennapi*. A felvétel ugyanis egy *atomrobbantás* nézőközönségét mutatja. A képaláírás szerint 1951-ben Eniwetok szigetén készült, 12 és fél mérföldnyire Bikini szigetétől, a robbantás színhelyétől.

A kép a *National Geographic* 86/6-os számában jelent meg. Talán – mivel vélhetően először került nyilvánosságra – ezért is nem szerepel *Paul Virilio Háború és mozi* című könyvének remek illusztrációi között. Mint ahogy az ugyanebben a számban látható betontemető, a szaporodóban levő nukleáris hulladéktároló fölé emelt sírhely képe sem. Pedig témájuk hasonló, és könyvünk tárgyára, valamint szerzőjének érdeklődésére annyira jellemzőek, hogy szinte emblémájaként szolgálhatnak.

Virilio, aki 1932-ben, Párizsban született és képzettségét tekintve építész, első nagyobb munkáját a második világháborús német betonbunkerek feltárásának szentelte. Nyolcév alatt gyalog végigjárta az Atlanti-óceán partvidékét, hogy e vasbetonba öntött emlékműveket számba vegye és mibenlétüket foltárja.

Bunker-archeológiájának eredményeit 1976-os Centre Pompidou-beli kiállításán tette közzé. Ezek a kimerítően dokumentált leletek – olykor Hölderlin-idézetekkel kontrasztálva – oly revelatív hatásúak voltak, mint az egyiptomi királysírok múlt századi feltárása. Ezek a betonkolosszusok egy letűnt korszak gigászi maradványainak különös panorámáját állítják elénk. Az idő érinthetetlen zárványai, egy korszellem különös emlékművei ezek a betonsírok, melyek a szó szoros értelmében *maradandóbbak az ércnél*.

A több tudományterületen is járatos szerzőnek – aki egyébként a Sorbonne tanára – jó néhány könyve és számos tanulmánya jelent már meg. Munkáiban a technikai (különösen a haditechnikai) fejlődésnek az emberi viszonyokat és a társadalmi szerveződést befolyásoló hatását vizsgálja. (Főbb művei: *Sebesség és politika; A szintizta háború; Az eltűnés esztétikája*.)

Fuller tábornok szavaiban exponálódik az a helyzet, ami Viriliót a haditechnika tanulmányozása mellett a sebesség kérdésének kutatására vezette: „Amíg a küzdők dárdákat hajítottak egymásra, addig e fegyverek kezdősebessége lehetővé tette azt, hogy röppályájukon semmisítsék meg őket és egy pajzsral védjék ki. Am azóta, hogy a dárdát a golyó váltotta föl, a sebesség oly nagy lett, hogy elhárítása lehetetlenné vált.”

A XIX. századig a társadalmak a mozgások szabályozása révén „domesztikálni” tudták a sebességet. A múlt századtól kezdve, a sebesség ipari előállítása óta, ez a regulálóképesség egyre kevésbé hatékony, és az élet összes színterén mutatkozó gyorsulás a földi élet egészére végzetes következményekkel járhat.

A haditechnika gyorsuló ütemű fejlesztése már egy ideje az ember és a teljes élővilág kipusztításának lehetőségét rejti magában, sőt a berendezések esetleges hibája a belátható jövőben arra vezethet, hogy az emberek – és a katonák is – kiszorulnak a döntési folyamatból és a fegyverek *magukban* vívják meg a *végső* ütközetet. (A „véletlen”, géphibából eredő támadások tisztázására a jelenlegi számítások szerint *percek* állnak csak rendelkezésre. Ezt az időtartamot a hatvanas években még órákban mérték, és nincs olyan távol az a nap, amikor másodpercekben fogják mérni – ez pedig *kizárja* az emberi közreműködést!)

A hadviselés alapelvét Virilio a Kr. e. V. században működő nagy kínai stratégia, Sun-ce *A hadviselés törvényei* c. művében (magyarul: *Kínai filozófia II. k.*) találta megfogalmazva: „A háborúban a legfontosabb a gyorsaság. Egy hadsereg ütőereje megtévesztőerején múlik.” A technicizált csapásmérő eszközöknek ma is nélkülözhetetlen kiegészítője az ellenségek felderítésé-

nek eszköztára. A haditechnika és a képrögztítés technikája e pontban találkozik. Virilio e találkozás történetét és többirányú keresztmetszetét tárja föl. Könyvének, az *érzekeles hátországának* áttekintését – ahogy a kötet alcímében tárgyát megnevezi – e metszetek köré építette föl.

A film az első világháború idején vált a hadi eseményekre való felkészítés hátországává. A filmek és filmjeik nézői kijárták az első „modern” háború iskoláját. Az ekkortájt kiépülő mozihalózat az érzekek háborús kiképzésének, a rettenet elsajátításának eszközüvé vált. „A közönség, mely megtanult úrrá lenni beidegződésén, szórakoztatónak kezdte találni a halált.” Az Egyesült Államokban, mely csak 1917-ben lépett háborúba, a felkészítés már eredményes lehetett. Így aztán „a filmi fikcióból a háborúba való átmenet simán zajlott”.

A film, a harc és a halál közti kapcsolat azonban ennél régebbi keletű. Az ellenség elől rejtőző, és a lőrésen át a harcmezőre figyelő tekintet a film és a fotó *kvadránsának*, négyzetes kivágatának az őse. A hasonlóság még a nézés helyzetében is fennáll: a lőrés mögött rejtőző harcos tekintete előbb csak a környezetére, ma pedig már az egész világra vetül, miközben ő maga védművei mögé rejtőzik. Ez a fajta *voyeur*ség a film nézőinek is elkerülhetetlenül a sajátja. A képrögztítő eszközök és a tüzfegyverek közt egyébként mindig is feltűnő volt a hasonlóság: egy teleobjektívvel ellátott felvevőgép és egy távcsöves ismétlőpuska hasonlósága nem a pusztá véletlen műve.

Némi túlzással azt lehetne mondani, hogy a mozgóképek és a „modern” háborús eszköztár kialakulása és fejlődése egy töről fakad. A képtovábbítás technikája ugyanis a forgópisztoly működési elvének köszönheti létrejöttét. A képrögztítésnek a hadászati alkalmazása a múlt század közepén, a léggömbös felderítéssel vette kezdetét. Az első világháborúban repülőgépekről, és továbbfejlesztett fotografiai eszköztárral folytatódott. A nagy sebességű közlekedési eszközök mellett a légi felvételek alapozták meg a „filmszerű” érzekelest és megjelenítést. A második világháborúban megjelenő *radar* még szorosabbra fűzte a hadi- és érzekelestechnikák kapcsolatát. Ennek révén a mindenkori ellenség már a *realis időben*, nem pedig a fotóeljárásoktól készletelve, és *képszerűen*, vagyis síkvetületében jelent meg. A berendezések fejlesztése és újabb feltalálása (az elsőként a vietnami háborúban alkalmazott infravörös és hődetektoros, valamint a műholdas felderítés tökéletesedése) révén a felderítés és a hadászati *képernyőkre* tolódott át.

Amilyen mértékben tökéletesedett a képi felderítés, oly mértékben vált a haditechnika *életbevágó* valósága kép- és filmszerűvé, vagyis veszttette el *veszélyessége realitásának* érzekeletességét. A filmgyártásban termelt halál-látások arra vezettek, hogy a közönség éppúgy kezdte a filmben megölt hősöket számba venni, mint útközetek után a hadvezérek az „élőerőben” okozott veszteséget, dicsőségük számszerű bizonyítékát... (Hitlerről ismeretes, hogy „filmként” nézte végig az általa kirobbantott háborút: esténként a híradófilmek „kozmetikázott” optikáján át szemlélte művét a „Nagy Rendező”...)

A mozgósított képzelt, a kép és valóság példátlan összecsúsztása történik a háborús kinematográfiában. Egy régi japán közmondás szerint – ez Virilio könyvének mottója – „a háború a halál megszépítésének művészete”. Nem kell feltétlenül a hadművészet, a stratégia magyar szavának szófejtésébe bonyolódunk ahhoz, hogy belássuk, milyen „művészi” élvezetekkel kecsegtet ez a tájék. Ennek egyik kirívó esetét Virilio idézi is könyvében: „Zuhanóreplésben pontosan a csoport közepébe vetettem a bombámat, amitől az úgy nyílt szét, mint egy bimbójából kibomló rózsza.” Így számolt be egy abesszin törzs elleni támadásról *Mussolini* fia, *Vittorio*.

Clausewitz háborúról szóló hírhedt könyvének az *újoncra* szóló fejezetében a harcos a „tüzkeresztséget”, az első csatát egyfajta *nézőként* éli át. Egy az élettől idegen szintéren, atól gyökerezen különböző történések közepette találja magát, ezért nem is éri helyzetét valószerűnek, hanem – a nagy stratégia szerint is – *színházként* éli át. Ez egy mai „újonccal” már aligha fordulhatna elő. Az *érzekeles hátországának* iskoláit kijárva – ami a háborús filmekkel és a hadijátékokkal már a gyermekkorban kezdetét veszi – a harci gépezetbe kerülve ismerős szintérré lép. A filmként fogyasztott háború látványa nem különbözik lényegesen a *háború filmjének* képeitől. Mert időközben a hadigépezet működése jobbára csak képernyőkön követhető és az elektronikus *hadijátékok* és *flippercsták* arculatát ölti.

A harceszközök és a kinematográfia kapcsolata azonban nem egyoldalú, hanem kölcsönös. A különféle szimulációs technikák révén a film a harci *kiképzés* eszközüvé vált. Az itt kifejlesztett eszközök aztán több a filmezésben kerülnek felhasználásra, amint ez például a *Csillagok háborúja* esetében történ, ahol az amerikai légierőnél kifejlesztett és a pilótakiképzésben használt különleges kameratechnikát alkalmazták.

Az elsőként a vadász- és bombázógépeken a második világháborúban bevetett radarok képernyőin a *messzeség* képe a pilótafülke ablakán át látszó *közelség* képe alá került. Azóta ez a két látómező fokozatosan összecsúszott; a távoli közeli ként jelenik meg és a közeli az, ami gyakran a legtávolibbként, a legismeretlenebbként mutatkozik. A technikai berendezések révén megjelenő művi közvetlenség kikezdi a valódi közvetlenséget. „A háború egyre inkább egy hosszan tartó filmhez, egy véget nem érő tv-adásra hasonlít” – írja Virilio. Ennek a *valószínűtlenné* válásnak nemcsak a filmek nézői, hanem a berendezések működtetői, a filmesek és a katonák is áldozatául esnek. A Nimitz repülőgép-anyahajó legénységének egyik tagja például a következőket nyilatkozta: „A munkánk teljesen valószínűtlen; jó lenne, ha időnként a fikció és a realitás újra összeérne, hogy jelenlétünket nyomatékosan és cáfolhatatlanul bizonyítsa”...

A valóság és látszat, az élet és halál kérdése egyre jobban összemosisdik a gépezetek közé falazott világban. „Az új rendszerek révén a háborúban eltűnik a világ és a háború mint jelenség eltűnik a világ elől” – összegzi ezt a folyamatot a szerző. Ennek legsúlyosabb következményeként, az élethez hasonlóan, a halál lehetősége, a háborús pusztítás is filmszerűvé vált. Ahogy a neves amerikai író, William S. Burroughs metsző pontossággal megfogalmazta: a halál nem más, mint „*végérvényes elválás a képszalagtól és a hangszávtól.*”

A háború fényképpé válásával párhuzamosan zajlott a fény fegyverének terjedése. A megfigyelés mindig is tartozéka volt a harcnak, de itt a kifejezés metaforikus jelentése alá időközben valóságos jelentés épült ki: a *fény fegyverre* vált. Első „bevetésére” 1904-ben Port Arthurnál került sor, ahol is katonai fényszórókat alkalmaztak az éjszaka berepülő harci gépek felderítésére. Az azóta eltelt évtizedekben az atomfegyverek, és a hadilézerek pusztító fényének kifejlesztése révén sikerült a háború filmjét a *végpont* lehetőségéhez juttatni. Az atomvillanás fénye, egyfajta szuper-felvevőgépként képes arra, hogy a lények árnyékát, negatív képét rögzítse a megmaradó felületekre, és így az *árnyékvilág*ot megvalósítva tetőzze be a háború filmmé válásának folyamatát.

Virilio könyvének ismertetését lezárva a benne leírt helyzet eredetére kell kérdeznünk. Ehhez Michel Leiris *Az irodalom és a bikaviadal* című, közvetlenül a második világháború után keletkezett esszéjének alábbi részletét tanácsos fontolóra vennünk: „*Le Havre java része romokban hever, amit az erkélyemről állapítok meg, mely kellő távolságból és messzeségből uralja a kikötőt ahhoz, hogy a rettenetes tabula rasa helyes megítélése lehetővé váljék; ahol mintha minden arra irányult volna, hogy Descartes ismert eljárás módjára egy valóságos világban, egy eleven lényektől népes térségben ismétlődjék meg.*”

Leiris elemző leírása a pusztítás gépezetének művét eredetére vezeti vissza. A racionalista redukció eredményeként létrejövő tisztogatás kísérleties hasonlóságot mutat a kinematografikus távlatot megjelenítő képmezővel. A lepusztított város síksága, és a világ felületté lapított látszólagos képe egyaránt ebből az aktusból ered. Ebben az „*öszmoziban*” a *cogito ergo sum* alanya szubjektumának *sötétkamráját* olyan kísérleti tereppé tette, melyben egy önkényesen megnyitott *résen* áttörő fénynél – az értelem „*természetes világosságánál*” – kezdhetette meg a világ átalakítását. Évszázados működése nyomán az így felvilágosított ember mára létrehozta a tökéletes *laterna magicát*, mely az utolsó megvilágosodás bármikor megnyíló kapuján át elvezetheti a végső fény örökkévalóságába. (Hanser. Edition Akzente)

Tillmann J. A.

Következő számunkból

Domokos Pál Péter: Kájoni János
Dalos Margit elbeszélése
Vargha Kálmán és Vasadi Péter esszéje
Beszélgetés Szokolay Sándorral