

<https://doi.org/10.59424/debreceniszemle/2025/33/4/501-507>

Háborúábrázolások a kortárs filmtudomány fókuszában

Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.): *Háború, mozgókép, reprezentáció*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2025.



A Kalmár György és Győri Zsolt által szerkesztett ZOOM könyvsorozat több mint tíz éves fennállása során számos, társadalmi problémák

filmes ábrázolását feldolgozó könyvet adott ki magyar és angol nyelven. Itt jelent meg többek között a *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben* (2015), a *Test és szubjektivitás* (2013), a *Representations of Social Inequality in 21st Century Global Art Cinema* (2021), idén pedig a *Háború, mozgókép, reprezentáció* című tanulmánykötet. A két szerző neve ismerősen csenghet a hazai filmkutatást követő olvasóknak, Győri Zsolté például a *Szerzők, filmek, kritikai-klinikai olvasatok* című könyv kapcsán (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014), Kalmár Györgyé pedig legutóbbi művei, *A válság mozija* (Gondolat kiadó, 2023) vagy a *Post-Crisis European Cinema* (Palgrave-Macmillan 2020) című monográfiákból. A sorozat ugyan a filmtudományra fókuszál,

de történelmi és kultúratudományi szempontok is részei a könyvekben szerepeltetett tanulmányoknak. Az interdiszciplinaritás mellett éppúgy jellemzője ennek a debreceni filmes iskolának a különböző generációk együttműködése: az évek során a két alapító tag mellé felsorakozott számos fiatalabb oktató, doktori hallgató, sőt a Debrecenben tanuló külföldi hallgatók is, ezzel széles körű szerzői és olvasói bázist kialakítva a sorozat és a könyvkiadó számára.

A *Háború, mozgókép, reprezentáció* című tanulmánykötet a filmtudomány egyik legfontosabb kérdését feszegeti: hogyan jelenik meg a háború és annak hozadéka a mozgóképi médiumban, és mindezek milyen hatással vannak a háborús diskurzusokra? A kötet több, a háború filmes ábrázolásához kapcsolódó kulcskérdést fejt ki, időrendben haladva a korai 20. századtól napjaink háborús konfliktusaiig. A fókusz nemcsak magán a háborún és a történelmi eseményeken van, hanem a hadviselés és képkészítés technológiai fejlődésén, illetve az identitás, trauma és kulturális emlékezet kérdésein is. A kötet komoly hangsúlyt fektet a képi reprezentáció mikéntjére, a filmkészítési eszközökre, a trauma és kulturális emlékezet kérdéseire, illetve az animációs technikára és a propaganda eszközeire is. A reprezentáció elemzése kapcsán fontos szemponttá válik, hogy a mozgókép nem csupán ábrázolja a háborús eseményeket,

hanem a közvéleményt is formálja, sőt képes háborús eszközzé is válni.

A Kalmár és Győri által jegyzett bevezető tanulmányban gyorstalpalót kapunk a háború filmes ábrázolásáról mintegy hidat képezve múlt és jelen között. A történelmi, hadtudományi és médiatudományi belátásokat ötvöző tanulmány rámutat, hogy a 21. század technológiai fejlődésével „az olyan technológiai változások, mint a go-pro kamerák és a dróntechnológia fejlődése és megfizethetővé válása, a műholdalapú internet-hozzáférés és az élő streaming technikai feltételeinek a megjelenése, a közösségimédia-platformok megnyitása a vlogok és az élő közvetítés felé, vagy épp a decentralizált és titkosított platformok megjelenése mind átírták a háború ábrázolásának és mediatiszálódásának a lehetőségfeltételeit” (Kalmár–Győri 2025, 7). Persze – ahogy a bevezető is kiemeli – „ezeknek a változásoknak megjelentek a negatív következményei is: az online térben publikált képek és geolokációs adatok gépi elemzése például a katonai célpontok kiválasztásában és emberi életek kioltásában is szerepet játszik, a mesterséges intelligenciával alkotott vagy manipulált képek pedig beépültek a háborús propaganda és álhíripar napi működésébe is” (8). Ezzel a szerzők rámutatnak arra, hogy a felvételek valószínű idejű képeket mutathatnak, viszont ugyanannyira manipulálhatók, mint a korábbi médiumok által sugárzott felvételek.

A bevezető tehát teljes filmtörténeti áttekintést ad az első világháborútól a 21. századig. Több mint száz év változásait követi nyomon, kezdve a háborúellenes filmekről a különböző, személyes perspektívákat megmutató mozgóképes reprezentációkig. Emellett hangsúlyozza, hogy az újabb háborúk esetében (mint például az orosz-ukrán konfliktus), a haditechnológia fejlődése és a háború képi reprezentációi együttesen változnak, ugyanakkor a mozgóképes ábrázolás máig kulcsfontosságú eleme maradt a kollektív értelmezésnek.

„Gyakran használt közhely, hogy a háborúkat nemcsak a csatamezőkön vívják, hanem a hátszágokban is, hiszen az otthonmaradottak élete is hadiállapotban telik, így a háború kulturális reprezentációjának és az emlékezésnek is számos formája alakult ki” – hangzik a kötet második fejezetének bevezetésében (Debreceni 23). Debreceni Ferenc a magyarok és oroszok kapcsolatát és annak reprezentációját vizsgálja az első világháborús tematikájú filmekben. Debreceni kiemeli, hogy közvetlenül az első világháború utáni időszak magyar filmjei jellemzően a sztereotip és ellenséges orosz képet közvetítik, ugyanakkor a későbbi javuló tendenciára is felhívja a figyelmet. A tanulmány fontos konklúziója, hogy a két világháború közötti politikai prioritások ellenére a filmipar nem jeleskedett az ellenséges orosz kép felállításában. Ezzel szemben inkább egy dramatikus összkép alakult ki, köszönhetően

leginkább a *Hotel Imperial*nak. Debreceni tanulmánya jól mutatja, hogy a filmipar hogyan lavírozott a propaganda, a közösség igénye és a nemzetközi filmrendek között. Így általánosságban megállapítható, hogy a fejezet leginkább kulturális és ideológiai szempontokra fókuszál.

A harmadik fejezetben Vajdovich Györgyi tanulmánya olvasható, melynek témája az 1931–45 közötti háborús tematikájú magyar játékfilm és annak műfaji változatai. Szerinte „ezek a művek a magyar közönség emlékezetében még élő, két-három évtizeddel korábbi háborús tapasztalatokra építenek. A korabeli közönség szerelmi történetek iránti igényét is kielégítve jelenítik meg a civilek életére ható háború, a hadifogság, a bujkálás és a kiszolgáltatottság élményét” (55). A fejezet konklúziója szerint a korszak magyar filmgyártása nem törekedett a realizisztikus ábrázolásra, a háború borzalmainak és veszteségeinek a bemutatására. Inkább melodramatikusan, erősen érzelmes történetekkel szerette volna palástolni a harcot és az ezt követő nehéz éveket. Érdekes azonban felvetni a kérdést, hogy vajon mennyire a Vajdovich által említett cenzúra és filmipari megkötések és mennyire valóban a közönség igénye formálta a melodráma elterjedését.

Turnacker Katalin elemzésében nem klasszikus háborús filmeket sorakoztat fel, hanem Stefan Zweig *Sakknovella* (1941) című művét és

annak két filmadaptációját. Kiindulópontja az emberi agresszió vizsgálata mint evolúciós tényező, melyben hangsúlyozza, hogy a háborúhoz ideológia és kulturális szempontok is kellenek. „Az emberi viselkedés egyik alapvető jellemzője az agresszió, amely biológiai adottságokon, konkrétan a viselkedésszabályozó gének tevékenységén nyugszik. ... Az állatok világából ismert, tanulmányozott viselkedés alapvető szerepe az, hogy az egyedek életképességét, rátermettségét növelje, valamint a csoporton belül az erőforrások optimális elosztását elősegítse” (75). Az általa vizsgált fentebb is említett művek által a sakkot mint indirekt háborús eszközt mutatja be. Fő tézise, hogy a sakk kiválóan alkalmas eszköz az ellenfél megtörésére. Tehát nem csupán játék, hanem a háború metaforája az ellenség leigázására. Turnacker fejezete az egyik legérdekesebb a kötet által vizsgált témán belül. Tanulmánya új perspektívából mutatja be a háború lélektani és fizikai aspektusait, rámutatva az indirekt pszichológiai dimenziókra. Annak ellenére, hogy a fejezet szűk keresztmetszetet vizsgál, sikeresen járul hozzá ahhoz, hogy tágabb értelmezői keretekben lássuk a háború reprezentációját.

Jurásek Dániel a háborús veterán kiutkeresését vizsgálja tanulmányában az 1980-as évek amerikai akciófilmjeiben, hangsúlyt fektetve a világhírű *Rambo*-sorozat főszereplőjére. Jurásek szerint „John Rambo

ikonikus alakja a félelmet nem ismerő elit katona prototípusának tekinthető” (90). Ezen filmek a veteránt traumatizált, társadalomból kirekesztett hősként igyekeznek bemutatni, aki szimpátiát ébreszt, mivel a korrupcióval és az ellenséggel harcol a közjó érdekében. Tanulmányában kitér arra, hogy a filmek „hazatérés-filmeknek” nevezhetők, ugyanakkor ezúttal a haza nem az otthonhoz, hanem a harchoz való visszatérést jelenti. A későbbi, századforduló környéki filmekben már egy társadalomba beilleszkedett karaktert figyelhetünk meg. Olyat, aki megfelel az adott kor politikai elvárásainak, kevésbé traumatizált, testére odafigyelő, egészségesebb veterán. A Jurásek által vizsgált filmek alátámasztják, hogy az akciófilmek az Egyesült Államok vereségét eszközként használják fel a kollektív trauma enyhítésére, ezáltal látható a változó tendencia a háborús filmes propagandában. A fejezet erőssége, hogy már a mai fiatalok számára is ismertebb és könnyebben elérhető filmekkel dolgozik. Hiányosságnak tekinthető ugyanakkor, hogy nem tartalmaz képi illusztrációkat, azaz nincs vizuális megjelenítése a szövegben említett veterán alakoknak az összehasonlítás megkönnyítésére.

Papp Fruzsina értekezésének középpontjában a Sofia Coppola által rendezett *Csábítás* (2017) című, részben polgárháborús tematikájú nagyjátékfilm áll. Fő célja elemezni, hogy a háború miként jelenik meg a női-férfi kapcsolatok szempontjából

a filmben. Szerinte Coppola filmje a hangsúlyt „a női-férfi kapcsolatokra, a társadalmi nemekkel szemben támasztott elvárásokra és ezek háború során zajló megváltozására helyezi” (106). Érvelése alapján a *Csábítás* nem csupán háborús filmként olvasható, hanem feminista allegóriaként is, melyben a női ágenzia a fő téma a háború maskulin jellemzőivel szemben. A tanulmány, bár meglehetősen átfogóan elemzi a filmet, kevésbé láttatja a polgárháború egészét. A film feminista újraértelmezése a korábban készült filmadaptációnak, viszont kevés szó esik a korszak társadalmi berendezkedéséről. Ez Coppola filmjére nézve is hiányosság lehet, hiszen így a polgárháború reprezentációját egy lényegi aspektusától fosztja meg. Amennyiben a filmadaptációt csak a női sorsok/szerepek olvasatában értelmezzük, a tanulmány kíváloán értekezik a nők polgárháborúban eltöltött életéről.

A következő fejezet a pacifista hős karakterét mutatja be az első világháborús festészeti hagyományok és Sam Mendes *1917* című filmjén keresztül. Antalóczy Fanni a filmet a világháborús festészet kontextusában elemzi, segítségül hívva olyan festők műveit, mint Paul Nash, C.R.W. Nevinson, vagy Sir William Orpen. Szerinte az első világháború alatt megkérdőjeleződik a viktoriánus hős alakja, hiszen „a katona már nem a hősiesség, a bátorság, a viktoriánus férfiideál megtestesítője, hanem a géppuskák, bombák és mérges gáz által meggyomorított,

sárba fulladt, összetört test” (119). Tanulmánya ezt a tézismondatot járja körül és mutatja be vizuális elemekkel tarkítva. Értekezésében helyet kap a kettősség is, amely a filmet jellemzi. Egyrészt a katona, mint hős és áldozat, a vizuális elemek és az ábrázolni kívánt történet közötti kettősség, mivel szerinte a film vizuális szinten „egyértelműen áldozatközpontú, történetében sokkal inkább a heroizáló történetmesélés tűnik dominánsnak” (128). Antalóczy Fanni tanulmánya jeleskedik a film vizuális eszközeinek részletes bemutatásában és vizsgálatában. Segíti a megértést, hogy az általa említett festmények és filmes snettek nemcsak írásban kerülnek összehasonlításra, hanem a fejezet végén beillesztett képek által az olvasó saját maga is tudja ellenőrizni a szerző által felajánlott következtetéseket.

Sághy Miklós Tar Sándor *El, valahová* (1995) című novelláját és az azon alapuló Pálffy György rendezésében mozivásznonra kerülő *Mindörökké* (2022) című filmet elemzi, mely a hátország életére fókuszál. A novellához hasonlóan a film is egy Debrecenhez közeli, rendszerváltás utáni települést ábrázol, melyre mélyszegénység jellemző. Ezt a filmbéli helyet Sághy „poszt-apokaliptikusnak” és „poszt-katasztrofikusnak” látja (142). Csatajelenetek nem részei a filmnek, leginkább a nyomor, a veszteség bemutatása által következtethetünk a jelenlétére. Tehát a háború, Sághy érvelése

alapján, nem konkrét esemény, hanem a szegénység és a társadalmi kirekesztettség metaforája. Célja nem a tényleges háborús állapot viszontagságainak, hanem az az okozta politikai, társadalmi és gazdasági válsághelyzet bemutatása. A fejezet konklúziója, hogy a film a hátszág háború metaforájáról szól, melyben a harc nem a fronton zajlik, hanem „kiszorul a térképről” és a periférián élők helyzete kapcsán mutatkozik meg.

Simor Kamilla tanulmányában az orosz-ukrán háború alatt, civilek által készített videók szerepét elemzi a dokumentumfilmek kontextusában. Elemzésének középpontjában a *Mariupol: Emberi történetek* (2022) és a *Mariupol: Harcban a reménnyel* (2022) című filmek állnak. Szerinte „az átmediatizáltság hatására radikálisan átalakulnak nemcsak a háborúval kapcsolatos jelenbeli tapasztalataink, hanem ennek hatására a média, az emlékezet és a történelem viszonya” is (152). Kitér a két film hasonlóságaira és különbözőségeire, és fontos következtetéseket von le az amatőr felvételek és egyéni perspektívák szerepéről. Simor szerint a dokumentumfilmek megmutatják, hogyan válnak az amatőr videók a háború kollektív emlékezetének hordozójává.

A kötet Orosz-Réti Zsófia által írott fejezete a videójátékok szerelmeseinek is egy átfogó tanulmány-nal szolgál. A *This War of Mine*, a *Bury Me, My Love* és a *Liyla and the Shadows of War* tekintetében azt vizsgálja, hogy a játékosok milyen

ágenciával rendelkeznek a játékban szereplő karaktereik felett. Emellett a hősnarratívák és a játékokban megjelenő gondoskodás egymásra hatásáról is szót ejt. Orosz-Réti kiemeli, hogy „a heroizmus és a gondoskodás aktusai... hagyományosan egymást kizáró, kifejezetten társadalmi nemek szerint súlyozott mezők középpontjai” (172). Ebben az összefüggésrendszerben mutatja be, hogy a fentebb említett játékok miként rombolják le vagy mossák össze a feminin és maszkulin szerepköröket illető sémákat. Orosz-Réti Zsófia elemzése bemutatja, hogy hogyan írják át ezek a játékok a háború hősiességre alapuló narratíváit a civil szempontok előtérbe helyezésével, illetve hogy bennük a gondoskodás nem mint feminin feladat, hanem mint a túlélés kulcsa jelenik meg. Ezáltal ezek a játékok új maszkulin képet alkotnak meg, melyben a hősiesség, sebezhetőség és gyengédség egyszerre jelenik meg. A fejezet teljesen új perspektívát kínál azzal, hogy a háború reprezentációját a videójátékok szemszögéből vizsgálja.

A kötet utolsó fejezetében Szőke Dávid Sándor a vizuális oknyomozás szerepéről ír. Bemutatja a nyílt forrású oknyomozás és a nyílt forrású hírszerzés közötti különbséget, hangsúlyt fektetve ezek módszereire és etikai hátterükre. Értekezése szerint a vizuális oknyomozás akár politikai manipulációk és narratívák leleplezéseként is szolgálhat, viszont etikai korlátai miatt csak ki-

egészítő eszköze lehet a háborús bűnök feltárásának. Szöke tanulmánya ugyan érdekes és releváns a technológiai fejlődés hatásainak feltérképezése szempontjából, témája és fő kérdései azonban némileg eltérőek a kötet alapkonceptiójától és a háborús reprezentációk elemzésétől.

A *Háború, mozgókép, reprezentáció* című tanulmánykötet összességében jól teljesíti a szakmai és olvasói elvárásokat. Világos történeti és elméleti keretekben mutatja be a háborúábrázolások sokféleségét, az ezek által felvetett különböző technológiai, etikai és politikai kérdéseket, illetve a ma relevánsnak számító szakmai közelítésmódokat. A tizenegy fejezetből álló kötet koherens felépítése szintén segítséget nyújt az olvasók számára szerteágazónak mondható témában való eligazodáshoz. A ZOOM sorozat korábbi köteteihez hasonlóan ez a

könyv is egy társadalmunkat érintő, égető témát dolgoz fel olyan közelítésben, mely egyesíti a filmtudomány, a kritikai kultúrakutatás és a médiatudomány szakmai eszköztárát. Nehézséget okozhat az olvasónak, hogy a fejezetek zöme bővelkedik kevésbé ismert példákban – filmekben, adaptációkban, festményekben és egyéb mozgóképes reprezentációkban –, ugyanakkor ezek felkutatása és megismerése kiváló lehetőséget kínál a film- és médiatudomány területén nem kifejezetten járatos olvasók számára, hogy szakmai szempontokat követve mélyítsék el tudásukat. A kötet a Debreceni Egyetemi Kiadó honlapjáról is rendelhető.

Szilágyi Míra

Anglisztika MA hallgató
Debreceni Egyetem