

[SZERZŐ]

TARNAY LÁSZLÓ

A háború ontológiája és filmi ábrázolása

Tarnay László 2020-ig, nyugdíjazásáig a Pécsi Tudományegyetem Filmtudományi Tanszékének alapítója és vezetője, habilitált egyetemi docens. Kutatási területei: filmesztétika, fenomenológia és a kognitív tudományok. Könyvei: (Pólya Tamással közösen) *Specificity recognition and social cognition* (Peter Lang, 2004), *Az esztétikai tapasztalat alapjai és formái* (Pécs, 2011), *Games, dialogues and riddles* (Saarbrücken, 2016). Emmanuel Lévinas francia filozófus két könyvének fordítója. Filmelméleti és filozófiai írásai angol és magyar nyelven hazai (*Apertúra*, *Filozófiai Szemle*, *Literatura*, *Metropolis*) és nemzetközi folyóiratokban (*Degrés*, *Journal of Cinema Studies*) és szerkesztett kötetekben jelentek meg.

[absztrakt]

Minden háború határátlépés, s minden háború utáni újrakezdés is határátlépés. Az elsőt a közösségek, országok vagy a világ hajtja végre. A második megtétele az egyénre vár. Ez utóbbi esetben az a kérdés, képesek vagyunk-e odafordulni az Idegenhez, a másikhöz, akit ellenségnek tekintünk, aki betör a világunkba, s akinek a létezése zavaró tényező, olyan, ami „metsz és alakít”, ami kizökkent megszokottságunkból, zárt gondolkodásunkból. A háború abból az ellentmondásból fakad, hogy egy törzs, közösség, társadalom, ország stb. egyfelől ki akarja terjeszteni hatalmát a határain túlra, másfelől fél azoktól a közösségektől, akik a határain túl élnek. A határok azonban nem feltétlen külső fizikai határok, hanem kulturálisak is, s bennünk húzódnak. Legfontosabb ismervük, hogy egy adott közösség összetartozását biztosítják. Éppen ezért a közösség mint olyan nem nyithat az Idegen felé, hiszen ezzel saját alkotó elveit, létének alapjait veszélyeztetné. Ezzel szemben az individuum, még akkor is, ha közösség alkotóeleme, képes megnyílni és fogadni az Idegent, azt, aki mindenekeelőtt és szükségképpen behatolóként, határsértőként jelenik meg előtte. Az Idegen fogadásával a szubjektum etikai viszonyba lép, mely egyedi és egyszeri jellegénél fogva élesen elkülönül a közösséget, a társadalmat meghatározó moráltól. A háború egzisztenciális, gazdasági, kulturális stb. motivációk alapján bekövetkező morális értelmű határátlépés, amennyiben a határokon inneni és/vagy túli idegen közösségek elnyomását, kizsákmányolását, elpusztítását célozza. Azonban a morális értelemben vett határátlépés mindig immorális, mivel magát a határátlépést (ti. saját határainak áthágását) semmilyen morális törvény nem képes előírni. - Llegalábbis önnön létének veszélyeztetése nélkül.¹ A háborúval előálló immorális káoszt pedig nem egy másik, egy »új« morál felülíró hatalma, hanem az individuális szubjektum szinguláris etikai gesztusa számolhatja fel.,

¹ Gondoljunk az olyan, a beszédaktuselméletből ismert paradoxális parancsra, hogy „Ne fogadj szót egyetlen parancsotnak sem!”. A morális elveket leggyakrabban univerzális állítások formájában fogalmazzuk meg. Így az egyik legfontosabb bibliai parancs: „Szeresd felebarátodat úgy, mint tenmagadat!” nem kevesebbet jelent, mint hogy *minden* embertársunk felé szeretettel kell viszonyulnunk. Könnyen belátható, hogy ebben az egyetemes formában a morális elv alkalmazatlan arra, hogy egy meghatározott, pl. egyházi közösség összetartozásának alkotóeleme legyen, amennyiben ez utóbbinak a határai vallási, politikai, gazdasági vagy szociális értelemben meghatározottak, hiszen mindig lesznek olyanok, akik a határon kívül állnak, másképpen mondva, „szomszédok”, s akiknek a szeretetét az univerzális parancs előírja. (A ‘felebarát’ kifejezés magyartítás, több európai nyelv a ‘szomszéd’, ‘felebarát’ vagy ehhez hasonló kifejezéseket használja.) Ám azzal, hogy azokat is szeretjük, akik nem tartoznak közénk, a közösséget definiáló határ fogalmát számoljuk fel.



[abstract]

Every war is transgressive, just as every new start is transgressive. The first transgression is committed by the countries and nations at war while the second is accomplished, if it is, by the individual. For it is him or her who has the power and the possibility to address the other as the stranger who is considered *the* enemy, the intruder into our world and whose existence is disrupting our community. It “cuts and shapes” our being subverting our life but opening new horizons in thought. Wars are caused by the contradictory transgressive intention of a tribe, a community or a nation to conquer new territories way beyond their borders while they fear those tribes, communities or nations who inhabit the “unknown”. The borders, however, need not be external; in many cases they are cultural and internalized by the people. The reason for them is deeply evolutionary: they provide a strong sense of belonging to the group in question. Consequently, the community has got no option whatsoever to turn toward the stranger; it would jeopardize its own constitutive principles which form the basis of its existence. In contrast, the individual, even if he or she is a member of the community, is originally endowed with the power and the ability to address and to receive the Stranger who appears first and foremost and by necessity as an invader. By receiving and welcoming the Other the individual subject enters into an ethical relation with him or her. The singular and unique character of the ethical relation is distinctly different from the moral norms which define any human community or society. Wars are transgressive in terms of existential, economic, social, cultural etc. conditions in that they are waged in order to oppress, exploit or even exterminate peoples living within or without the borders. Transgression morally defined is always immoral for there is no moral law that could prescribe the violation of its own boundaries. The immoral chaos that war introduces cannot be replaced by another “new” moral system; it can be redeemed only by the singular ethical gesture of the individual.

1. Bevezető: a háború háromféle szemlélete

Az alábbiakban a háború filmi ábrázolását vizsgálom, s bár teljes mértékben nem tekinthetek el a háború tudományos, politikai, egzisztenciális meghatározásaitól, nem a háború „objektív”, s főképpen történeti *magyarázata* a célom, hanem az a mód, ahogy a művészetekben, elsősorban az irodalomban és a filmben megjelenik. Ugyanakkor meglátásom szerint a háború filmi ábrázolásának vizsgálata előfeltételezi a háború ontológiai leírását. Miféle állapota a háború a világnak, a társadalmi létnek? A legáltalánosabban megfogalmazva, a rend megsértése, felforgatása, ad absurdum teljes felszámolása. Egyszóval a nem-rend, a káosz, az an-archia, amikor minden és annak ellentéte is lehetséges. A rend megbomlása azonban nem objektív tény, hanem a rend *szemléletének* függvénye. Ezért a bevezető részben röviden összefoglalom a háború három, történetileg jellemző felfogását egy szükségképpen sarkított evolúcióelméleti háttérben.¹ E szemléleteknek neveket is adhatunk, aszerint hogy milyen kontextusban, milyen kérdések mentén vizsgáljuk. Kezdjük a talán legnépszerűbb kérdéssel: a háborúzó felek „igazságosságával”. Vajon lehet-e egy háború jogos, igazságos vagy jogtalan, igazságtalan? Kétségtelen, hogy a történelem során leggyakrabban ezt a kérdést teszik fel. Eszerint létezik hódító és honvédő, politikailag indokolt és elítélendő háború. Ez a háború *morális szemlélete*, az első típus, amely, ahogy látni fogjuk, komoly problémákat vet fel.²

A második típusba sorolom azokat a megközelítéseket, melyek főként az irodalomban, a filozófiában és a mitológiában fordulnak elő, s alapvetően a háborús állapot leírására irányulnak, és a háború természetét vannak hivatva megragadni. Eszerint a háború olyan állapot, melyben mindenki mindenki ellen van, nincsenek elfogadott szabályok, csak a „vad” túlélés. E *mitikus szemlélet* szerint a háborús állapot rendszeresen visszatér. Rend és Káosz bináris opozíciója s annak ciklikussága megjelenik többek között a reneszánsz Fortuna szekerének metaforájában. A ciklikus szemlélet szerint minden háborút, káoszt az új rend létrejötte követ, ami azonban újra és újra megbomlik. A háborús állapot (visszatérése) azonban nem a véletlen műve, hanem az „idő kizökkenése”, amikor a természeti állapot, az emberek közti természeti, vérségi kapcsolatok és a társadalmi rend, a társas viszonyok egyensúlya megbomlik.

Végül a háborút vizsgálhatjuk a szubjektum felől, annak tapasztalatai és cselekvései alapján. Hogyan éli meg a Gyermekek és a Felnőtt a háborút mint totális rendezetlenséget, mint Káoszt?

1 Az evolúcióelméleti és ökológiai keretet két dolog indokolhatja. Egyfelől a *szubjektív* tényező, hogy a háború antropomorf fogalom: az, hogy mit nevezünk háborúnak, az emberi nézőpontot juttatja érvényre, hiszen a természetben a „háború”, az életért való harc a „rend” része. Ilyen antropomorf háború például a hidegháború, mely akár a rend, a politikai egyensúly alapjává is válhat, vagy a vallási „keresztesháború”, ad absurdum egy másik nép kiirtása. Másfelől a háború az ember, az emberi társadalom evolúciójának velejárója, s ebben az értelemben *objektív* kísérőjelenség. Ilyen az élettér határának kérdése számos faj, így az emberi közösség esetében, ahol a rend fenntartásához elengedhetetlen a behatoló idegen kiiktatása

2 Kétségtelen, hogy a különböző kifejezések, melyek egy háború indokolhatóságára vonatkoznak, jelentésükben eltérnek egymástól. A háború morális, jogszerű vagy általában véve érthető, indokolható oka, illetve a felhasznált eszközök (pl. különböző hidrogén, nukleáris, termobárikus, kazettás, vákuum-bombák) „arányossága” nagy mértékben árnyalja egy adott háború megítélését. Ennek ellenére azt gondolom, hogy egy háború kirobantásának oka és hadászati, stratégiai lebonyolításának mikéntje ne befolyásolja a dolgot fő érvelését. A háború tágabb értelemben vett morális szemlélete a háború *ábrázolásának* ún. lehetőségi feltétele. Az, hogy igazságos, jogos, jogszerű stb. a későbbiekben tárgyalt argumentatív keret függvénye. Bármely érvelés alapállításokon (a matematikából kölcsönzött kifejezéssel axiómákon) nyugszik. Ilyen például az, hogy az „igazságtalan” béke csupán egy újabb háború melegágya. Az alapállítás úgy fogalmazható meg, hogy az igazságtalanság egyensúlyvesztés, kizökkentettség, mely helyreállításra törekszik/vár. Ezúton is köszönet anonim bírálómért, hogy felhívta a figyelmet a háború megítélésének sokféleségére.

Eszerint a háború lényege az azt átélő egyének tapasztalata alapján határozható meg, mely legtöbbször a trauma.³ E harmadik megközelítést a háború *kognitív szemléletének* nevezem. Az egyén traumatikus élménye ugyanis független attól, hogy a háború jogos vagy jogtalan, vagy hogy az egyén a győztes vagy a vesztes oldalon áll, elszenvedője vagy elkövetője a (háborús) cselekedeteknek.⁴ De független a háború mitologizálásától is. A belső, lelki következmények azonban eltérhetnek aszerint, hogy gyermekként vagy felnőttként éljük át. Ahogy a későbbiekben látni fogjuk, ahhoz, hogy az egyén az újrakezdés, az új rend előmozdítója legyen, túl kell(ene) lépnie a pusztá adaptáción, a háborús állapot adaptív elfogadásán, hogy *etikai* tudatra ébredjen. Az etikai nézőpont beemelését éppen az ember adaptív természete indokolja, vagyis az, hogy az Én képes *bármilyen* helyzethez igazodni ahelyett, hogy azt megváltoztatni akarná. Feltéve, hogy az adaptív viselkedés egyszerűbb, kevesebb erőbefektetéssel jár, vagy egyáltalán lehetséges, mint annak megváltoztatása.

A továbbiakban először a háború ábrázolásának e három szemléleti lehetőségét vizsgálom meg egyenként egy interdiszciplináris, alapvetően evolúcióelméleti közegben. A főbb elméleti megállapításokat a dolgozat második felében néhány filmrészlet részletesebb elemzésével igyekszem alátámasztani.

1.1 Történelmi szemlélet és a háború morális megítélése

Kétségtelen, hogy a háború történelmi szemlélete arra épül, hogy a háborúzó felek morálisan megítélhető álláspontot képviselnek. Tehát igazságos és igazságtalan, jogos vagy jogszerűtlen szándékok, stratégiák és taktikák csapnak össze. Azonban a kettő bármely kombinációja lehetséges. Így van példa arra, hogy mindegyik fél szándéka igazságtalan (gyarmatokért zajló háború), vagy hogy az egyik félé igazságos, a másiké igazságtalan (honvédő/rabló háború). De az is előfordulhat, hogy a szándékok megítélése nem egyértelmű, s mindegyik fél álláspontja bizonyos mértékig egyszerre jogos és jogtalan. Ez az eset áll fenn például akkor, ha a „honvédő” fél nem áll meg a határainál, hanem a korábban jogtalanul támadó fél területére behatolva rablóhadjáratba kezd, vagy a támadó fél sokszor ártatlan polgárait rabszolgának vagy kényszermunkásnak hurcolja el, vagy ahogy az alábbiakban kifejtem, a támadó fél túlélése forog veszélyben (elfogyott az élelem, természeti katasztrófák következtek be stb.)

A morális megítélés forrása és mozgatórugója véleményem szerint az az evolúcióelméletileg meghatározható feltétel, mely szerint minden ember (élőlény) és közösség az élete során *biztonságra* törekszik. A biztonságérzetet két tényező képes garantálni. Az egyik a javak *felhalmozása*, a másik a *területi integritás*. Az első esetben a szándék az, hogy a későbbi időszakokra, így télre biztosított legyen az egyén vagy a csoport túlélése. A javak birtoklásának nincs evolúciósan meghatározott felső határa.⁵ Nincs az a „gazdagság”, mely időlegesen akár

3 Előfordulhat, hogy valaki úgymond pozitív módon él át háborút, mert például hasznot húz belőle anyagi vagy erkölcsi értelemben, ha bankár, kereskedő vagy nemzeti hős. Következésképpen nem motivált a háborús állapot megváltoztatásában, ebben az értelemben kívül esik a jelen dolgozat keretén, melynek középpontjában a háború természete (entrópia) és a kilépés lehetősége (etika) áll.

4 Természetesen a történet szempontjából nem mindegy, ki melyik oldalon áll, hiszen a „győztes mindent visz”, azonban a minden törvényt, szabályt keresztülhúzó háborús állapotok – mondjuk ki: az ölés „szabadságának” – megélése az Én szempontjából, bármelyik oldalon is álljon, szükségképpen traumatikus. Még akkor is, ha az Én hisz az ölés jogosságában, a fizikai élmény, szenzoriális és kognitív értelemben általánosítható.

5 Természetesen nem az olyan állatfajokra gondolok, melyek téli álmat alszanak, vagy más okból felhalmozzák az élelmet. Az ember esetében azonban csupán az önkorlátozás tulajdonsága szabhat gátat a felhalmozásnak, mely az ókortól fogva az egyik kardinális erény, s nem evolúciós késztetés.

felfüggeszteni a javak beszerzését. A másik esetben a biztonságérzetet a territórium határainak sérthetetlensége adja: „ez az én területem, s meg fogom védeni minden behatolóval szemben”.⁶ Ekkor a biztonságérzetet a hovatartozás tudata erősíti. Nevezetesen az, hogy egy meghatározott csoporthoz, *család*hoz tartozunk, mely megvéd minket, s a határai kijelöltek vagy kijelölhetők. (Lásd például a görög koiné nyelvből származó szicíliai *cavusu* fogalmát, mely azt a határt jelenti, ahol a vadon, a káosz kezdődik: az, aki vagy ami onnan érkezik, az ellenség, idegen.) A család fogalma eredetileg az együtt, egy helyen élő embereket jelentette. A területen belül mindenki „testvérnek” számít a vérrokonságtól függetlenül, s mindenki ellenség, aki a határon kívül van. Viszont ha túlnépesedés áll elő, a törzs kettéhasad, s egyik fele elmegy, s új területet jelöl ki magának lakhelyül.⁷ Ezek után a helyben maradt csoport a másik felet a vadonnal azonosítja és ellenségnek tekinti.⁸

A háború morális megítélése problematikussá válhat, ha a túlélést elősegítő két peremfeltétel konfliktusossá válik, amikor a csoport tagjainak tartalékai és/vagy élőhelye fenyegetett. Ha egy veszélyeztetett „család” a szomszédos közösséget, csoportot fosztogatás és/vagy területszerzés céljából megtámadja, morálisan elítélhető, miközben saját fennmaradása a tét, vagyis ha tetszik, „önvédelemből” indít háborút, ami viszont morálisan indokolható. (Érdekes és ellentétes párhuzam lehet az invazív fajok esete. Ahhoz, hogy egy faj más fajokat juttasson a kipusztulás szélére, elsősorban rendkívüli reprodukciós képesség és predátori készség szükséges. Tagadhatatlan, hogy mindkettő a túlélést szolgálja. Így az ökológiailag negatív hatás kumulatív és „járulékos” következménye a faj életben maradási tevékenységeinek. Azaz nem nevezhető „igazságtalannak”, miközben a hatása más fajokra nézve pusztító.)

A háború morális megítélését egy másik érv is befolyásolhatja. Az igazságos/igazságtalan szembeállítás ugyanis egy előzetes argumentációt feltételez: a háború egy eszköz a vita eldöntéséhez. Az argumentáció érvényessége (*validity*) mindig a következtetés helyességén múlik. Bizonyos premisszákból a következtetési szabályok helyes alkalmazása révén meghatározott konklúzióra juthatunk. Az érvényesség nem függ a premisszák igazságától. Így elfogadhatunk egy olyan érvelést is érvényesnek, aminek az állításait nem tartjuk igaznak. Ha a premisszák igazak és az érvelés érvényes, akkor egyszersmind megalapozott (*sound*). Itt csak utalhatok a különböző érvelésméletekre, a pragma-dialektikus iskolára vagy a habermasi racionális diskurzusra, melyben a konfliktuskezelés definiálható.⁹

6 Gyenge (2020: 75). Gyenge Zoltán részletesen elemzi a territoriális konfliktust, így a védelemként felépített valóságos és képletes Fal szerepét is. Az idegenhez kétféleképpen viszonyulhatunk: vagy vendégül látjuk, vagy agresszorként küzdünk ellene. Az idegen akkor lehet vendég, ha tartózkodása átmeneti, s nem zavarja meg a közösség életét, nem kíván letelepedni, részévé válni a már ott lakóknak. Gyenge konkrétan nem említi a területi integritás identitást erősítő szerepét, a kisebbségi lét anomáliáit: a területén élnek, de nem alkotják szerves részét a közösségnek. Ez utóbbiak ugyanakkor jól példázzák az ún. „belső” idegen fogalmát. A dolgozatban a közösség belső „hasadását”, amikor a háborús konfliktus nem a javak vagy a terület megszerzésében rejlik, hanem a vallási vagy bármilyen ideológiai *hit* megosztó erején alapul, a határelményhez kötöm.

7 A klasszikus *nomosz* és *phüszisz*, kultúra és természet szembeállítás dinamizálása, mely éppúgy megjelenik a fikció szintjén a balkáni és ázsiai ún. duális vagy ikerteremtés mítoszokban, mint az amazonasi törzsi kultúrák antropológiai leírásaiban. Lásd erről Zolotarjov (1980), illetve Bereckei (1992).

8 Természetesen nem azt akarom mondani, hogy egy közösség területi határa vízhatlan lenne, vagyis senkit sem enged be kívülről. Viszont a határon belül kerülve minden mássága ellenére lehetősége van, s ez akár elvárás is lehet vele szemben, hogy a közösség tagjává váljon. Az ellenségből így válhat „testvér” függetlenül a biológiai rokonságtól. Ekkor a közösség nem etnikai, hanem területi alapon határozódik meg. Gondoljunk csak a Római Birodalom vagy akár a középkori Magyarország befogadó politikájára.

9 Az orosz-ukrán háború esetében ilyen előfeltételezés, hogy Ukrajnában náci hatalom van. A háború abból

Ezzel szemben a fizikai háború görög szóhasználatával agonisztikus játék, ami az „eredeti” vita erőszakkal való eldöntéséhez vezet. (Vö. Callois 1958) Másképpen mondva, az erőszak, a „birkózás” teremti meg a tényeket, hozza létre az „igazságot” a racionalitás alkalmazása nélkül.¹⁰ Vegyük észre, hogy a háború választása természetesen önmagában elítélhető, elítélendő, mint bármilyen erőszak, de ennek nincs köze a háttérben meghúzódó argumentációhoz. Az agonisztikus játékban nincsenek előfeltevések, alapállítások. Minden háború mögött meghúzódik egy argumentációs vita, ami diszkurzív analízissel feltárható. A háború agonisztikus szemlélete, az erősebb mindent visz, evolúciós gyökerű, s megelőz minden morális és ideológiai vagy politikai szempontot.¹¹ Mivel egy adott háború résztvevőinek morális megítélése diszkurzív, meghatározott érvelés következménye, a vitában kényszerítő erejű lehetne. Az alapállítások, a premisszák igazsága a legtöbb esetben hit vagy értelmezés kérdése, így azok eldönthetlensége megkérdőjelezi a következtetések érvényességét. Eszerint a háború nem más, mint a diszkurzív módon lezárhatatlan vita erőszakos lezárása.¹²

1.2 Filozofikus-poétikai szemlélet: a háború mítosza

A morális szemlélettel gyökeresen ellentétes felfogás jelenik meg a művészet bizonyos korszakaiban. Eszerint a háború a mitikus kezdet vagy újrakezdés állapota, maga a káosz, a *cavusu*, ahol semmiféle törvény vagy szabály nem érvényes. A Rend és a Káosz, a határon inneni és túli térbeliségét felváltja a körkörös időbeliség, avagy az örök visszatérés mítosza. Egyik legmarkánsabb megnyilvánulása Fortuna kerekének reneszánsz allegóriája, mely a rend és a rendezetlenség váltakozásával írja le az emberi, társadalmi életet. Shakespeare műveiben, de általában az Erzsébet-kori angol drámában ez az allegória a fő szervező erő. A háború kaotikus világ, mely azáltal jön létre, hogy a természeti kötelékeket felülírja és szankcionálja a társadalmi kötelék. Ilyen a házasságon kívül született gyerek (Edmund, *Lear király*), a testileg abnormális (III. Richárd) kiközösítése, de idesorolható magának Lear királynak a döntése, hogy lemond arról a királyságáról, amit „felülről kapott”, s ami ennél fogva „természettől adott”, akár a vérrokonság. De idetartozik Cordelia ellenállása, hogy társadalmilag elfogadható módon fejezze ki a szeretetét az apja iránt, miként a testvérgyilkosságok, mint a Hamlet előzményében, amit egy újabb vérrokoni gyilkossággal, Hamlet bosszújával lehet feloldani. A háború „láadás” a társadalom korlátozó-szabályozó működésével szemben, ugyanakkor a vérségi kapcsolatokat is erodálja. Apa a fia, fiú az apja, testvér a testvér ellen tör¹³ egy olyan kaotikus állapotban,

ered, hogy ezt a premisszát nem teszik ki a racionális diskurzusnak, argumentációnak, hanem közvetlenül az erőszakos cselekvések indítékának tekintik. Eljátszva a gondolatmenet rekonstruálásával, elképzelhető, hogy a premisszából a háború elkerülhetetlenségére jutunk, miközben e következtetés érvényes, de nem megalapozott, ha a premissza hamis.

10 Ezzel ellentétes folyamat, amikor a fizikai konfliktusokat áthelyezik a szimbolikus térbe, például verbalizálják. Ez lehet a találások létrejöttének az oka: az agonisztikus játékokat verbális, szimbolikus versenyekkel helyettesítik. Antropológiai és evolúciós értelemben elképzelhető, hogy az ember az agonisztikus cselekvésektől különféle szimbolizációs folyamatok révén jutott el a racionális argumentációhoz, amivel elméletileg a háború kiküszöbölhető. A társadalmi szerződés gondolatát ez utóbbi kvintesszenciájának tekinthetjük.

11 A háborúk tárgyalásos rendezése a legtöbb esetben nem a racionális diszkurzuson alapszik, hanem a mindenkori hatalmi struktúrán. Jó példa erre a trianoni békeszerződés, mely igen távol esik a megalapozott érveléstől.

12 Ez az oka annak, hogy ha egy háború elkezdődött, egy esetleges békeszerződés sohasem lehet igazságos mindkét fél számára, mivel az adott vita (érvelés) premisszáit a háború addigi folyamata erőszakosan megváltoztatta. A háborús ok argumentatív, nem agonisztikus lezárhatósága visszavonhatatlanul lehetetlenné vált.

13 Lásd a fentebb említett Fortuna szekere embléma leírását a *III. Richárdban*: „Átkos, viszályos, nyugtalan napok, Belőletek hányat látott szemem! A koronáért halt meg férjem is, Föl és alá dobattak fiaim, S vesztes, nyeres nekem jaj és öröm volt: S most, hogy lecsillapult, s a belviszály Kioltva lőn, egymással küzdenek, Egymással a

melyet csak az „idegen” érkezése képes ki-, pontosabban visszazökkenteni és az újakezdés felé elmozdítani. (Ilyen idegen Fortinbras a *Hamlet*-ben, Albany hercege a *Lear király*-ban vagy Macduff fia, Fleance a *Macbeth*-ben, mint a trón várományosa, aki nem királyi sarj, s Macbeth elől Írországra menekült. De ilyen „idegen” Richmond hercege is a *III. Richárd*-ban, aki a yorki és lancasteri házak közt dúló „rózsák háborúját” zárja le azzal, hogy elveszi a yorki hercegnőt és megalapítja a Tudor házat.)

A háború mint (újra)kezdés gondolata a filozófiában is megjelenik, mint mitikus kezdet. Az Újkor egyik nagy kérdése az volt, hogy a kezdetek kezdetén az ember jónak született-e, ahogy Jean-Jacques Rousseau gondolta, avagy ember valaha embernek farkasa volt, mely szerint a kezdet olyan shakespeare-i háborús állapot, amikor mindenki mindenki ellen tör. Hobbes *Leviatánjában* a társadalmi szerződés ennek a (kezdeti) „háborús” állapotnak a feloldása. Azzal, hogy az egyének és közösségek szabadságuk bizonyos részéről lemondanak, biztonságérzetük növekszik. De mi történik akkor, ha ezt a „szerződést” valaki vagy valakik megszegik? (Pontosan nem definiálható, hogy e szerződés mire vonatkozik, miféle lemondást követel a tagjaitól stb. Legegyszerűbben az alkotmányra gondolhatunk, de nyilván ennél többről, többféle szabályzásról lehet szó.) Vélhetően a közösség – részben vagy egészében – visszatér a háborús kezdethez, hogy kiharcoljon egy új újakezdést.

A morális szemlélethez hasonlóan a háborús állapot mítosza is problematikusává válhat. A társadalmi szerződés alapja az ész, a ráció, amellyel az egyes egyének belátják, hogy a szabadság feladásával jól vagy jobban járnak annál, mint ha mindenki mindenki ellen van. Az ész azonban helyettesítheti a hit, mely a legtöbb esetben irracionális: egy, a létező világhoz képest transzcendens lény, egy „idegen” létezésébe és „közbenjárásába” vetett hit. Ebből a szempontból tanulságos az Újtestamentum szövege, melyben Jézus a hit megosztó erejéről és szerepéről beszél: „Aki nincs velem, ellenem van. S aki nem velem gyűjt, az tékozol.” (Máté 12, 30). A hit ereje éppúgy elvezethet a háborús állapothoz, s hasonlóképpen felülírja a vérségi köteléket, mint a fizikai „természetellenes” tulajdonságok (testi deformitás, idegen bőrszín, nyelvezet, ruha stb.) és határsértések.

Kétségtelen hogy bármely hit, így a csoportban való hit erősíti az egyén és a közösség (túlélési) erejét. A vallások úgy is tekinthetők, mint túlélési „buborékok”: minél nagyobb a buborék, annál nagyobb az esély a túlélésre. Érdekes egy pillanatra felidézni, hogy a történelmi ismereteink szerint (lásd elsősorban a Holt-tengeri tekercseket) az univerzális vallássá váló kereszténység eredetileg egy ezoterikus, tehát zárt szekta hitrendszere volt, mely egy helyen együtt élő csoportként definiálható, hasonlóképpen a törzsi faluközösséghez. A csoporthoz való tartozásnak nem volt alternatívája mindaddig, amíg a túlnépesedés nem kényszerítette a falvat a „hasadásra”. A helyet elhagyó csoport automatikusan ellenséggé vált a bináris (testvér/ellenség) ellentét alapján, az otthon maradottakkal immár nem együtt, hanem *szemben* léteztek. Következésképpen, amikor a keresztény hit univerzális igénnyel lépett fel, a másutt élőket is valamiképpen saját hitére kellett téríteni, és ezáltal domesztikálni, a „nyájba terelni”. Az, hogy ezt

győzők: fivér fivérrel, Vér vérrel, maga maga ellen. Oh! Őrült fonák harc, hadd átkos dühöd! Hagyj halni, hogy ne lássak több halált!” És a *Lear király*-ban: „a szeretet meghűl, a barátság meghasonlik, a városokban zendülés, viszály a falukon, palotákban árulás s a viszony felbomlik apa s fiú között. Ez az én gazfiam is e jóslat alá esik; itt a fiú az apa ellen van. A király kivetkezik természeti hajlamából, s az apa feltámad gyermeke ellen.” (*III. Richárd*, I. felv. 2. jel. Vörösmarty Mihály fordítása)

a térítést tűzzel-vassal művelték, jól mutatja a háború fogalmának szemléleti többértelműségét. Az akár fegyveres térítés jogosságát, mi több, „igazát” a hit ereje adta, míg a kereszténység saját belső, morális értékrendszere szerint – és általában véve is – az efféle „keresztesháború” jogtalan és igazságtalan lenne.¹⁴

A háború fenti két szemlélete a háború természetét, bizonyos értelemben az elkerülhetetlenségét mutatja meg. Az emberi lét, a kultúra túlélése csak ismétlődő háborúkkal biztosítható a káosszal, azaz minden mással szemben, ami az adott kultúra (csoport) számára nem integrálható. A kérdés csupán az, hol húzódnak a határok az egy helyen élők kulturális identitása és az ehhez képest „idegen” között, s miként mobilizálhatók hódításokkal és behatolásokkal.¹⁵ E kérdést tematizálja *A skorpió jegyében* (Sotto il segno dello scorpione. Paolo és Vittorio Taviani, 1969) című film, mely az életterüket egy vulkán miatt elvesztő szigetlakókról szól, akik a szárazföldön keresnének menedéket. A film modern szóhasználatát élve ökológiai értelemben veti fel az idegenhez való viszonyulás kérdését, ami azonban így is katasztrófába torkollik. Nem csak a jogos/jogtalan háború bináris oppozícióját kérdőjelezi meg, hanem a behatolás, a határátlépés lehetőségét és a keveredés természetességét is. A Taviani testvérek filmje a görög mitológia egyfajta parafrázisa, az idegen vendéglátásának és kiiktatásának ambivalenciája, mely ötvözi Odüsszeusz bolyongásának egyes epizódjait, amikor hol vendégként, hol betolakodóként fogadták. Az idegen jelenléte egyértelmű veszélyforrás a hosszabb ideje együtt élők számára, miközben ahogy Gyenge (2020: 55) fogalmaz, „a tengeremelléki népek érdekes sajátossága [...] a mással való bizalmatlanság és együttműködés sajátos elegye”. A film egyesíti a külső és a belső ellenség fogalmát, amennyiben a menekülők a vendéglátókkal el akarják hitetni, hogy ők is veszélyben vannak, ezért meneküljenek együtt tovább a szárazföldre. A területi integritást itt felválthatná a közös hit. A vendéglátók azonban ellenállnak a „térítésnek”. Úgy is fogalmazhatnánk, nem ismerik fel saját magukban az idegent, ahogy Nárcisz sem ismerte fel a tükörképben önmagát. A katasztrófa elkerülhetetlen. A menekülők (férfiak) lemészárolják a

14 Az alábbi fejtegetésben figyelmen kívül hagytam azt a nem elhanyagolható tény, hogy a vallási háborúk célja építésként volt a fosztogatás (javak eltulajdonítása) és területtráflás, mint a hit terjesztése.

15 Az Idegen meghatározása kétség kívül az egyik, ha nem a legnehezebb kérdés a dolgozat témájával összefüggésben. Ahány szerző, annyi megközelítés. A probléma magja az, hogy az idegen lényege szerint behatoló, a behatolása a közösséget „felforgató” esemény. Az irodalom és a vizuális művészetek legalábbis a romantika korszaka óta hemzseg az efféle eseményektől. Pier Paolo Pasolini *Teorémájában* (1968) az idegen mint a „Látogató” érkezik egy nagypolgári családba, hogy szembesítse a családtagokat saját megszállottságaival. Tarr Béla *Werkmeister harmóniák* (2000) című filmjében a „Szörny” megjelenése forogtatja fel a város életét. Tom McCarthy *A látogató* (The Visitor, 2007) című filmjében az idegenek arab és afrikai illegális bevándorlók, akiknek megjelenése tényleges etikai fordulatot hoz létre a volt közigazdász professzor személyiségében. De idegennek nevezhető az a „szörny” is, melyet a tenger sodor a partra Fellini *Az édes élet* (La dolce vita, 1960) című filmjének végén. Az idegen értelmezhető funkciója felől, ami lehet a szembesítés, a tükör felmutatása, a megváltás, az etikai hasadásesemény kiváltása vagy önmagunk belső szörnyűségeinek, szorongásainak, magányának kivetülése. A sor természetesen folytatható. De az Idegen minden esetben a határon létezik vagy onnan érkezik, ám a hatása a közösség határain belül érvényesül. Az Idegen státusa lényege szerint ambivalens: egyszerre ismeretlen, megfelfoghatatlan, kiszámíthatatlan, stb. és formáló, átalakító, a saját világomban ható, s ennél fogva értelmezett erő. Az Idegen dinamizálja a közösség határát, ám ezáltal meg is újítja. Egy adott közösség zártságánál fogva nem képes megújulni. Ide kívánczik még két referencia. Az egyik a másutt már emlegetett evolúcióméleti állítás, mely szerint a genetikai diverzifikáció nélkül bármely emberi és nem emberi közösség elszorvad. A belterjességen viszont csak kívülről lehet változtatni. A másik a marxista történelmi valláskritika azon észrevétele, hogy a kereszténység létrejöttében kulcs szerepet játszó fogalom, a megváltó (redemptor) korabeli jelentése az a személy, aki kívülről érkezve visszavásárolja a földet a faluközösség számára helyreállítva annak egzisztenciális alapját. A megváltó tehát egy e világi, s nem túlvilági utópia ágense, az Aranykor mítoszának „hírnöke”. Anélkül, hogy az Idegen értelmezését rövidre zárnánk, ha elfogadjuk azt a gondolatot, hogy a háborús állapot a (közösségi) lét (majdnem) nulla foka, a fenti példák alapján adódik a következtetés, hogy az egyedüli kivezető út a másikkal mint idegennel való szembesülés, s ennek következményeképpen az egyén etikai tudatra ébredése.

közösség férfijait, hogy az asszonyokat magukkal vihessék, akik viszont inkább a halált választják, néhányat kivéve közülük, akiket sikerül „megmenteni”. A háború utáni újrakezdés lehetősége felvillan, ám az erőszakos nőrablás motívuma rögtön vissza is írja azt.

Létezik azonban egy igen fontos harmadik szemlélet, mely a háború személyes megéltségét, azaz a személyességet állítja középpontba. Vegyük észre, hogy amikor a háború lehetőségét a hit körébe utaljuk, a külső territoriális határ megkülönböztető erejét (ki van velünk a határon innen, ki ellenünk a határon túl) interiorizáljuk, belső kérdéssé tesszük. Ez egyfelől hátrány, hiszen az idegennel való szembesülés, ha tetszik, a védekezés magánüggé válik. Másfelől viszont előny, mert az idegenhez való viszonyulás *etikai* lehetőségét a szubjektum hatáskörébe utalja. Megelőlegezván a végső következtetést, az idegenhez a közösség nem képes másképpen viszonyulni, mint ellenséghez, aki fenyegeti. Az egyén mint személy viszont végrehajthatja az etikai fordulatot, amennyiben az idegent mint másikat ismeri fel. Ha az Én „egy magával, *de különbözik a másától*, és egyben idegen a más számára, éppen a benne lévő idegenség miatt. És *vice versa*. Az idegen bennem van, belőlem ered” (Gyenge 2020: 21), e másság felismerését nem végezhetik el a többiek helyette.¹⁶ Az újrakezdés lehetősége a személyes tapasztalatban rejlik. Mind a külső territoriális, mind a belső pszichológiai határ értelmetlen a tőlünk különböző, a *más* feltételezése nélkül, akivel szemben saját életterünket, integritásunkat meg akarjuk védeni. E másik mint idegen, sőt ellenség saját azonosságom „kizökkentése” és annak kivetülése. A háború e kettős határ megsértése. E határsértés akkor oldható fel, ha a másikat fel-, és megismerem, s akkor válhat „szívesen látott vendéggé” (Gyenge 2020: 90), ha saját hasadásélményemként ismerem fel.¹⁷

1.3 A kognitív szemlélet: a trauma mint a háború egyéni tapasztalata

A háborút eddig a csoport, a közösség felől értelmeztük, viszont a háborús állapotot az egyének élik át, sőt ebből következően alakítják is. A film mediális tulajdonságai alapján különösen alkalmas e tapasztalat ábrázolására. Alapvetően kétféle tapasztalatról beszélhetünk. Az egyik a Gyermek tapasztalata arról a világról, ahol gyakorlatilag nincsenek szabályok, a túlélést egyedül az állandó alkalmazkodás teszi lehetővé.¹⁸ Az olyan filmek, mint *A keresés* (The

16 Gondoljunk arra, hogy a morális elveket leggyakrabban univerzális állítások formájában fogalmazzuk meg. Így az egyik legfontosabb bibliai parancs: „Szeresd felebarátodat úgy, mint tenmagadat!” nem kevesebbet jelent, mint hogy *minden* embertársunk felé szeretettel kell viszonyulnunk. Könnyen belátható, hogy ebben az egyetemes formában e morális elv alkalmazatlan arra, hogy egy meghatározott, pl. egyházi közösség összetartozásának alkotóeleme legyen, amennyiben ez utóbbinak a határai vallási, politikai, gazdasági vagy szociális értelemben meghatározottak, hiszen mindig lesznek olyanok, akik a határon kívül állnak, másképpen mondva, „szomszédok”, s akiknek a szeretetét az univerzális parancs előírja. (A ‘felebarát’ kifejezés magyarázat, több európai nyelv a ‘szomszéd’, ‘felebarát’ vagy ehhez hasonló kifejezéseket használja.) Ám azzal, hogy azokat is szeretjük, akik nem tartoznak közénk, a közösséget definiáló határ fogalmát számoljuk fel. Az idegenhez való közeledés egyszersmind a közösséghez való tartozás érzését számolja fel. Az olyan morális parancs, mely ezt előírja, hasonlatos lenne a beszédaktuselméletből ismert paradoxális parancshoz, hogy „Ne fogadj szót egyetlen parancsomnak sem!”. Ezért is mondhatjuk azt, hogy az idegenhez aló viszony kérdése csak az etikán belül értelmezhető, s mint ilyen az individuum felelősségéhez tartozik.

17 Természetesen e gondolatmenetet itt nem tudom kifejteni. A hasadásélmény fogalmához lásd Tengelyi (1998a), aki a vágy által előidézett hasadásélményt összekapcsolja Emmanuel Lévinas etikai felfogásával. Lévinas a szubjektum etikai tudatra ébredését a másikkal mint radikálisan mással (tehát ismeretlennel) való találkozásból eredezteti, mely a szubjektumot kizökkenti „azonosságából”.

18 Az alábbiakban a ‘Gyermek’ és ‘Felnőtt’ kifejezéseket pszichoanalitikus felhangok nélkül használom. Leegyszerűsítve két fejlődéslélektani korra utalok, a gyermekkori „plaszticitásra”, amikor nem a helyes és helytelen bináris

Search. Michel Hazaviničius, 2014 – csecsen háború), *Németország nulla év* (Germania anno zero. Roberto Rossellini, 1945), *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1947), *Jöjj és lásd* (Igyi i szometri. Elem Klimov, 1984), *Csíkos pizsamás fiú* (Boy in Striped Pajamas, Mark Herman, 2008 – II. világháború), *Szarajevó gyermekei* (Djeca. Aida Begic, 2012), *Senkifia* (Nicije dete. Vuk Rsumovic, 2014 – balkáni háború), *Túlparton* (Gagma napiri. George Ovashvili, 2009 – grúz-abház háború), *A teknősbékák tudnak repülni* (Lakposhtha parvaz mikonand. Bahman Ghobadi, 2004 – közel-keleti háború), de az olyan allegorizáló filmek is, mint *A legyek ura* (The Lord of the Flies. Peter Brook, 1963) azt jelzik, hogy a gyermekek (gyermeki közösségek) önmagukban, a Felnőtt segítségére nélkül nem tudnak kilépni a kaotikus állapotból. Kialakult személyiség híján öntudatlanul a háború „játékszerévé” válnak, mint az „árja” kisfiú, Bruno *A csíkos pizsamás fiú* című filmben, aki kis zsidó barátjával, Schmuellal kéz a kézben megy a gázkamrába, ahonnan még a táborparancsnok apja sem tudja kimenteni. Két fontos szempont kívánczik ide. Egyrészt az, hogy Bruno halála *deux ex machina*ként következik be. Ha a történelmi hitelességet vesszük alapul, a táborparancsnok még időben odaért volna a gázkamrához, mivel a Zyklon gáz kb. 10-20 perc után fejt ki hatását, de mivel a film a gyermeki világ zártságára helyezi a hangsúlyt, a felnőttek kívül rekednek.

A másik szempont még fontosabb. Bruno felismeri Schmuellben a másikat, s ezzel látszólag megteremti az újrakezdés lehetőségét. De e felismerés nem a radikális másik felismerése, hanem a másiknak mint sajátjának, mint *önmagához hasonlónak* az elfogadása. E különbség alapvető lesz az etikai megközelítésben. Eszerint a háború utáni újrakezdés feltétele az Én megnyílása a Másik felé. De előfordul, hogy maguk a gyerekek is hozzájárulnak a „háborúhoz” saját köreiken belül, gondoljunk csak a *Valahol Európában* már-már központozással felérő jelmondatával: „Akasszuk fel!”. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a Gyermek kognitív tapasztalata morálisan zárt, ahogy egy-egy faj vagy emberi kultúra élőhelye zárt (volt). E zártság előfeltétele az adaptív viselkedésnek, ami viszont a háborús állapotot gyakorlatilag konzerválja. A Gyermek nem megváltoztatni akarja, hanem alkalmazkodik hozzá. Az adaptív magatartás természetesen nem a Gyermek kiváltsága. A felnőtt társadalom hasonlóképpen, ha nem is oly hatékonyan képes hozzászokni az állandó háborús veszélyhelyzethez. Egyik sokat idézett példa Szarajevó szerb megszállása, amikor a város főterén a lakosok fedezéktől fedezékig futnak, nehogy az az orvlövészek céltábláivá váljanak.¹⁹

A gyermeki nézőpont zártságát, az egyéni megéltség „autonómiáját” paradox módon egy olyan film jeleníti meg szinte laboratóriumi tisztasággal, melynek főszereplője egy 19 éves fiatal felnőtt. A *Százados* (Der Hauptmann. Robert Schwentke, 2017) című film megtörtént események alapján készült. A II. világháború végén kétségbeesetten menekülő német kőzkatona, Willi Harold a fatális véletlennek köszönhetően a Luftwaffe századosi egyenruhájába öltözik be. S a ruha ez

opozíciója határozza meg a környezethez való viszonyulást, hanem az alkalmazkodó képesség a maga etikai „naivitásában”. Ezzel szemben a felnőtt Hegellel szólva képessé lesz a másik vágyára irányuló vágyra, mely felszámolja az Idegen és a Saját különbségét. De ami még fontosabb, képes a másik vágyára nem vágykeltő vágygal válaszolni, vagyis Waldenfels-szel mondva képes a rezponzivitásra, az etikai fordulatra. (Vö. Tengelyi 1998)

19 Minden bizonnyal a szarajevói állapotokról készült dokumentumfilmek ihlették az 1956-os eseményeknek Nádás Péter *Párhuzamos történetek* első kötetében található leírásait. Az ember, mint bármely élőlény, egy idő után képes alkalmazkodni akár a legveszélyesebb körülményekhez ahelyett, hogy azok megváltoztatásán gondolkodna. Az etikai tudatra ébredés ellentétes az adaptivitással, mivel a beletörődéssel szemben a helyzet megváltoztatására, a kreativitásra sarkall.

esetben valóban teszi az embert, gyökeresen megváltoztatja személyiségét. Mindazonáltal nem véletlen, hogy nem a háborúnak lassan véget érő állapota vagy a győzelembe vetett végső hit határozza meg a „százados” cselekvéseit. De nem is a gonosz „eredete”, a közkatonában feltörő embertelenség, immoralitás. A százados folyamatosan „helyzetben van”, folyamatosan adaptálódik a körülötte lévőkhöz, akiket időnként irányít, időnként őt irányítják. Így például elfogadja saját embereinek a kegyetlenkedéseit. Az adaptáció a meglévő helyzet elfogadása, független attól, hogy kaotikus vagy entropikus, azaz pusztuláshoz vezet. A „százados” belevonódik a szerepébe, úgy viselkedik, mint egy valódi német tiszt. A volt közkatona, aki egyedül, számkivetve menekült a háború elől, immár a német tisztek közösségéhez tartozik. Nem véletlen, hogy az első elfogása után a német katonai törvényszék végül is büntetés nélkül elengedi, hiszen amit tett, összhangban volt a munkatáborban érvényes szabályokkal. Az adaptáció tehát konzerválja a háborút, s nem jelent kiutat az egyén számára. Ebben az értelemben hasonló az 3. jegyzetben említett pozitív élményhez: nem a háború meghaladására, hanem az elfogadására sarkall. Ugyanakkor különbözik tőle, amennyiben az egyén nem az (anyagi vagy morális) haszonszerzés tudatával cselekszik, hanem „spontán” módon a körülmények által kínált cselekvési térben mozog. Az adaptáció önmagában nem traumatikus, de a filmben az „átváltozást” megelőzi egy rövid menekülési rész, melyben a közkatona főszereplő halálközeli, mélyen traumatikus élményeket él át. Századossá válása úgy is tekinthető, mint a trauma feldolgozása. A filmben térben és időben egymás mellé kerül a háborús Káosz traumája és a poszttraumatikus Rend látszata. Nem véletlenül hangzik el oly sokszor a „százados” tevékenységével kapcsolatban a rendteremtés jelszava.



Valahol Európában (Radványi Géza, 1947)

Ezzel szemben, s a dolgozat második részében ezt igyekszem illusztrálni, a Felnőtt tapasztalata az, hogy a háborús állapotból van kivezető út, ha a lélek megnyílik a Másik felé, ha befogadja az Idegent. Ehhez azonban túl kell élnie a traumát, melyet a háború okoz, függetlenül attól, hogy áldozat vagy elkövető az illető. A háborús traumák és azok feldolgozása külön fejezetet igényelne. Ami számomra lényeges itt, az az, hogy a traumát nem a bosszú oldja fel, hanem a Másikhoz való odafordulás. Csak utalni tudok néhány markáns filmes kísérletre, mint a *Libanoni keringő* (Waltz with Bashir. Ari Folman, 2008), *A férfiak nem sírnak* (Muškarci ne plaču. Alan Drijevič, 2017), *Szarvasvadász* (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978), *A háború démonai* (The Railway Man. Jonathan Teplicki, 2013), *Grbavica* (Grbavica. Jasmila Žbanić, 2006), *As If I Am Not There* [Mintha ott sem lennék] (Juanita Wilson, 2010), melyek az Idegen el- és felismerését tematizálják. A „megoldások” sokfélék, úgy mint az emlékezés, az önvizsgálat, a csoportterápia, a traumatizálóval való találkozás, de a folyamat minden esetben a Másikkal mint külső vagy (különösképpen az etnikai konfliktusok esetében) belső idegennel történő szembesüléssel végződik. Ennek markáns példái az *Utolsó tánc* (Last Dance. David Pullbrook, 2012) és a *Mandarinok* (Mandarinid. Zaza Urushadze, 2013) című filmek.

Az *Utolsó tánc* témája az izraeli-palesztin konfliktus. Egy öngyilkos akcióra készülő fiatal palesztin férfi bemenekül egy idős izraeli asszony házába, és fogva tartja. Ennek során sajátos közeledés indul meg a két ember között, melynek végén egy közös táncban „fornak össze”. A két ellenség Jézus tanításának szellemében „felebaráttá” válik. A másik film az abház-grúz háború idején játszódik, különös módon két odatelepült észt férfi házában, akik befogadnak egy-egy sebesültet mindkét oldalról. A film végén egy szimbolikus jelenetben az életben maradt észt a halott fiának a sírja mellé temeti a grúz katonát. Az utolsó jelenetben az életben maradt muszlim vallású csecsen, aki az abházok mellett harcolt, megkérdezi az észt férfit, hogy ha ő halt volna meg, őt is a fia mellé temette volna. A válasz egy kissé ironikus, de természetes igen. A konfliktust mindkét esetben az első látásra idegen másiknak a sajátomként való felismerése oldja fel. A palesztin terrorista *olyan, mintha* a fiam lenne, a csecsen *olyan, mintha* a rokonom lenne.

Itt nincs lehetőségem részletesebben kifejteni a háború kognitív szemléletének etikai következményeit. Így azt az egyébként lényeges különbséget sem, mely a másiknak sajátomként és radikális másikként való felismerése között tátong. A másikat sajátomként felismerni annyi, mint eltörölni a különbséget közte és köztem, azaz egyazon közösségbe tartozni. Az individuális szembenállás, ahogy e filmekben megjelenik, a közösség szintjén oldódik fel. Kissé leegyszerűsítve ezt a gesztust nevezhetjük morálisnak. Ellenben ha az Idegent mint radikális másikat ismerem fel, saját identitásomat is megkérdőjelezem anélkül, hogy feltételeznék egy olyan közösséget, melybe mindketten *ugyanazon* az alapon tartozunk. A háború ontológiája szempontjából lényeges ez a különbség. A másiknak sajátomként való felismerése kivezethet az aktuális háborús állapotból, de nem számolja fel a háború valódi okát, a határok szuverenitását. Ezen azt értem, hogy a határ nem más, mint a testvér/ellenség oppozíciójának szavatolása. Ha viszont a másikat radikális idegenként ismerem fel, átlépem e határt anélkül, hogy a másikat feloldanám önmagamban, saját fogalmaimra vezetném vissza. Azt gondolom, hogy a közösségiséget garantáló morállal szemben az egyént megszólító etika a kognitív szemlélet nélkül hatástalan lenne. Elsősorban azért, mert csak az egyén képes – a fenomenológia, elsősorban Lévinas nyelvezetével élve – etikai tudatra ébredni akkor és (valószínűleg) csak akkor, ha az énen belül bizonyos szembesülési folyamatok végbemennek. Ezeket nevezhetjük

Lacan nyomán hasadásélményeknek.²⁰ Természetesen az ún. „etikai fordulat” jelentése és jelentősége túlmutat a kognitív szemléleten, meghaladja annak kereteit.

Mielőtt továbblépnénk a háború ontológiai és etikai meghatározása felé, a határátlépéssel kapcsolatban egy előzetes és sajátos példával élünk. Az egyik ikonikus, holokausztról szóló filmben - az *Égő városban* (Ulica graniczna. Alexander Ford, 1948) - felbukkan egy SS tiszt egy nagy fekete kutyával, akit arra idomított, hogy a zsidónak nevezett emberekre, gyerekekre, felnőttekre ráugorjon. A kutyák jelenléte a munkatáborok környékén a filmekben megszokott, de a gettón kívüli zsidók és „árja” lengyelek lakta bérházban gyökeresen átértelmeződik. A fekete kutya mint az alvilág őrzője a náci hadsereg teljes jogú tagja, az „árja” gondolkodás megszemélyesítője. A történet egy pontján azonban, amikor a csatornában menekülő zsidó gyerek után küldik, a kutyát véletlenül az egyik német katona meglövi. Az egyik gyerek, Klára ahelyett, hogy tovább menekülne, bekötözi a kutya sebéit, szimbolikusan megmenti az életét. Klára cselekedete a később tárgyalt szamaritánus parabolát idézi. A szamaritánusét, aki nem megy el a bajba jutott mellett, aki ráadásul az ellensége, hanem megsegíti. Később, amikor Klára elrejtőzik a padláson, Rolf, a kutya vele van, s amikor a régi gazdája elfogja a lányt, a kutya ellene fordul. Sőt, a film zárójelenetében a csatornában Rolf menti meg Klárát azzal, hogy a társait hozzá vezeti. Rolf, a kutya Klárában „felismeri” a zsidó másikat, ami a háború utáni újrakezdés lehetősége. Természetesen a filmben az állat „etikai” gesztusa szimbolikus, az ember etikai cselekvését „helyettesíti”. Ezt erősíti a film eredeti címe, „határutca”, az utca, mely a gettó és az „árja” városrész között húzódik.

2. A háború ontológiája és etikai „feloldása”

Tegyük fel még egyszer a kérdést: Mi a háború? Ha a három bemutatott szemléletet valamiképpen összevonva kívánjuk kezelni, úgy fogalmazhatunk, hogy a háború a társadalmi, s ennek mentén részben a természeti rend lebomlása, egy lépés az ún. *entropikus lejtőn*.²¹ A kérdés az, hogy megfordítható-e a folyamat, s visszaléphetünk-e a Rend felé. Akár párhuzamot is vonhatunk jelenünk klímaválságával, melyet sokan sokáig úgy értelmeztek, hogy az ingadozás normális, azaz ciklikus, és semmi nem utal a visszafordíthatatlan entrópiára. Azt gondolom, ez a „pozitív” gondolkodás teremti meg az Új Kezdet Mítoszát, szemben a nem kevésbé népszerű disztópikus ábrázolásokkal, melyek az emberiség teljes vagy majdnem teljes megsemmisülését vizionálják. A háborúval kapcsolatos disztópikus szemlélet is megteremti saját mítoszát, melyben az Ördög vagy a Sátán lép fel teremtő erővel. Ő hozza létre az embert, s ő pusztítja el. Saját magát csak saját maga tudja elpusztítani.²² Az *ellenség* (Nepriatelj. Dejan Zecevic, 2011) című filmben a Sátán egy kétes hírű alak képében jelenik meg, akinek környezetében a háborúzó felek a saját embereiket kezdik gyilkolni. A „baráti” tűzben majdnem mindenki elpusztul. Az *ellenség* a fentebb bemutatott shakespeare-i káosz legtisztább filmi ábrázolása. A film végén ugyan sikerül

20 Ennek a „kettős” hasadásélménynek részletes leírását találjuk meg Tengelyi László írásaiban a vágy megjelenéséről a filozófiában Spinozától Lacanon át Lévinasig. Lásd Tengelyi (1998b) (Vö. 16. l.-tel)

21 Az entrópia fogalmát a fizikából, pontosabban a termodinamikából vesszük, ahol az energiával ellentétes mennyiség, mely egy rendszer rendezetlenségének a mértékegysége. Jelenti továbbá a fizikai folyamatok visszafordíthatatlanságát. Mivel jelen esetben a háború allegorikus, mitikus felfogásáról van szó, a rend visszaállítása, az újrakezdés sem szó szerinti, hanem metaforikus értelemben értendő. Nem maga az entrópia metaforizált, hanem az a társadalmi igény, hogy a Rend restaurálható.

22 Vö. a 7. l.-ben említett a kettős vagy iker teremtménnyel.

a szellemet visszazárni a palackba, a démonot elfalazzák, de az utolsó párbeszéd sokatmondó: „Tényleg azt hiszed, ezzel mindent megoldasz? – kérdezi a „démon” a katonaparancsnoktól, aki csapatának egyetlen túlélője. Az utolsó beállításban a hadnagyot látjuk, ahogy fegyverével őrzi a démon cellájának „bejáratát”. A sátáni teremtetés mítosza valójában nem engedi meg az újrakezdést, csupán az állapot fenntartását.

Az újrakezdés azonban nem lehet visszatérés a háború előtti állapothoz több okból sem. Legfőképpen a traumatikus emlék miatt. A trauma áthúzásához fel kell számolni azt a megosztottságot, mely barát és ellenség, testvér és idegen között húzódik. A teljes felszámolás lehetetlen, hiszen az a tökéletes Rendet, más szóval az utópiát jelentené szemben a totális megsemmisüléssel, a disztópiával. Éppen ezért van szükség egy mítoszra, az Új Kezdet mítoszára, mely kiutat mutat a fenti dilemmából. E mítosz archetípusa az újtestamentumi példabeszéd (parabola) az irgalmas szamaritánusról, melyet Jézus egy törvénytudó ama kérdésére mond el válaszul, hogy *Ki az én felebarátom?* Jézus válasza egyszerű: az ellenséged. Természetesen ez az értelmezés sematikusnak, leegyszerűsítőnek látszik, azonban a fogalmak bármilyen „pontosítása” csak kívülről, a külső kontextusból lehetséges. Itt nem lehet célom ennek részletes feltárása, de egy dologra felhívnám a figyelmet. A barát és ellenség a parabolában egyaránt vonatkoztatható a bajba jutottra és a szamaritánusra, aki a pappal és a lévítával szemben, miután észreveszi, megsegíti őt. Mindketten idegenek (ti. a zsidók és a szamaritánusok ellenségek a történet idején) a másik számára, míg a pap a hitbéli, a lévita törzsi társa a bajba jutottnak, tehát a szó szoros értelmében felebarátja. Habár e kétértelműséget feloldaná, ha feltételezzük a felebarát és az idegen – paradoxális – azonosságát, a történet vége némiképpen árnyalja ezt az azonosságot. A szamaritánus ugyanis nem marad a bajba jutottal, hanem rábízta a fogadósra az ápolását némi pénz ellenében. Kérdés, hogy távozásával nem íródik-e vissza az eredeti megosztottság (ellenségeskedés) a szamaritánusok és a lévíták között.

Persze az idegen érkezhethet „belülről” is, ha az idegensége a közösségen belül ismerszik meg. A belső ellenség fogalma első látásra paradoxális, hiszen a határon belül definíció szerint mindenki felebarát. Következésképpen a belső idegen olyasvalaki lehet, aki nincs velünk, akinek más a hite, máshová tartozik. De nem csak ez a baj. Az, aki „belülről” más, „az elismerésért küzd” (Gyenge (2020: 62). Ő a „hitetlen” vagy *más* hitű, akit olyan címkével illetnek a többiek, mint pogány, barbár vagy gyaur.

A hit általában véve megosztó jellegű akár egy adott közösségen belül is. Ennek az archetípusa is az Újtestamentumban található, ahol Jézus így fogalmaz: „Azért jöttem, hogy szembeállítsam az embert apjával, a lányt anyjával és a menyét anyósával: saját háza népe lesz az ember ellensége.” (Máté evangéliuma 10, 35) A hitbeli testvériség felülírja a vérségi kapcsolatokat, pontosan úgy, ahogy erre Shakespeare drámaival kapcsolatban korábban utaltam. Ahogy a szamaritánus parabolában az „ellenségünk” is a felebarátunk, itt a vérségi felebarátunk idegenedik el tőlünk, hiszen Jézus azt kívánja, tagadjuk meg a családjunkat. Gyorsan hozzáteszem, hogy nyilván szimbolikus vagy inkább allegorikus szintről van itt szó, amennyiben a hitbeli kapcsolat *magasabb rendű* minden más emberi kapcsolatnál. Gondoljunk csak arra, hogy más vallások e jézusi „intelmet” szó szerint veszik, s minden nem hívővel szemben háborút indítanak. Példának okáért ilyen a dzsihád, a muszlimok szent háborúja. De nem állt messze ettől a kereszténység sem a keresztes háborúk és a bennszülöttek tűzzel-vassal térítése idején.

Az Újrakezdés mítosza a megújuláshoz az idegen másikkal gyökeresen másféle viszonyt tételez, amely véget vethet a megosztottságnak, ami a háború kirobbanásának forrása. Láttuk, hogy ha az idegent sajátként ismerjük fel, feltételezzük, hogy egyazon közösséghez tartozunk. Ellenkező esetben az idegent úgy ismernénk fel sajátként, hogy nem tartozik közénk. Ez az igény kognitív disszonanciát teremt, hiszen azt követeli, hogy egyszerre azonosuljunk a másikkal mint más hitűvel és ragaszkodjunk a saját hitünkhöz. Éppen ezért érdekes az a kérdés, hogy az egyén miképpen éli meg az idegenhez viszonyulást háború idején.

Vajon az egyéni tapasztalatban feloldható-e a disszonancia? Vajon az egyén képes-e megtenni a döntő lépést, s befogadni az idegent? A tragikus és traumatikus tapasztalat ezt ritkán teszi lehetővé. A háborús hősök vagy elbuknak, elpusztulnak, vagy örökre a háború „kaotikus” állapotában maradnak (*Szarvasvadász* [The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978], *Bombák földjén*, [The Hurt Locker. Kathryn Bigelow, 2018]). Azokban a hollywoodi és más kultikus filmekben, ahol egy-egy háborús hős túléli a földi poklot, s nem esik szó traumákról, sem háború utáni konfliktusokról, a hangsúly a háború morális megítélésére helyeződik. Ez a szemlélet, láttuk, a háborút a győztes/vesztes és igazságos/igazságtalan skála mentén értelmezi. Ha történelmileg magyarázható is e bináris oppozíció, a háború globális és ontológiai szemlélete felszámolja ezeket az oppozíciókat, amikor az újrakezdés lehetőségét az Idegenhez való viszonyba helyezi. Ha az idegen fogalmát az egyéni tapasztalatra kívánjuk vonatkoztatni, a délszláv háborúról készített filmek különös tanulsággal szolgálnak. Vélhetően azért, mert a háború együtt, egy helyen élő népek között robbant ki, szemben a világháborúk, napóleoni háborúk, vietnámi és közel-keleti háborúk (leszámítva az izraeli-palesztin konfliktust) hatalmas távolságokon átívelő jellegével. Az évszázadok óta együtt élő népek konfliktusa nem abból származik, hogy idegenek, barbárok hatolnak be az „intim” közösségi szférákba, hanem hogy a megszokott, velük együtt élő partnereiket idegenként ismerik fel. Amíg egy betolakodóról minimális információval rendelkezünk, az együtt élő „idegennel” kapcsolatban (az eltelt idő függvényében) számtalan előítélet működik bennünk. A délszláv háborúban a népek egymásnak okozott traumáit olyan egyének tudják feloldani, akik képesek nem pusztán felismerni a másikkal rejlő Idegent, hanem elfogadni másságát. A kognitív disszonanciából ugyanis csak az vezet ki, ha feloldjuk a felebarátom az ellenségem (háborús ok), s az ellenségem a felebarátom logikai azonosságát. Ez az azonosság a szavak eredeti jelentésében nyilvánvalóan nem állja meg a helyét. *A másik idegenségének elfogadása etikai és nem morális kérdés.* Nem arról van szó, mi (volt) a háborús ok, ahogy ez a történelmi szemléletben felmerül, hanem az, hogy hol húzódik az együtt élő közösség határa. Ez lehet külső, fizikai vagy belső, virtuális határ. Azt, hogy a háború valóban a határok kijelölésének kérdése, a dolgozat második részében igyekszem bizonyítani.

3. A háború filmi ábrázolása és az újrakezdés metaforái

A fenti szemléleti felosztás mentén a háborúval foglalkozó filmek három nagyobb csoportba oszthatók.

3.1 A háború történelmi, morális szemlélete

Az első csoportba azok tartoznak, amelyek politikai céllal és/vagy moralizáló szándékkal készültek. De ide sorolhatók azok is, amelyek többé-kevésbé objektív módon, történelmi hitelességgel mutatják be a helyszíni történéseket. A politikai-manipulatív, a moralizáló és a

történelmi ábrázolás számára a háború *ténykérdés*, melyhez ideológiák, értékek, ítéletek és előítéletek kapcsolódnak. Azzal az igénnyel lépnek fel, hogy megmutassák, hogyan volt, hogyan és miért történhetett stb. Éppen ezért alcsoportként kezelhetők azok a filmek, melyek a háború szatirikus ábrázolásai, akár valós, akár fikcionalizált téridőben.

A háború morális szemlélete mindig történelmi kontextusban jelenik meg, mivel a győztes/vesztes felosztást a mindenkori hatalmi viszonyok legitimálják. A győzelmi, hősiés ábrázolást, melyet itt nem részleteznék, elsősorban a film elkészültének idejében regnáló politikai és társadalmi hatalom legitimációs szándéka motiválja. A győzelem morális ereje mellett az „áldozatok” traumatikus élménye is legitimáló lehet, amennyiben morális (és törvényes) elégtételt kínál bármelyik oldalon az áldozatok számára. Ez utóbbit látjuk a vietnámi háború és a világháborúk „örületét” bemutató filmekben, mint *A dicsőség ösvényei* (Paths of Glory. Stanley Kubrick, 1957), *A szakasz* (Platoon. Oliver Stone, 1986) vagy *A háború áldozatai* (Casualties of War. Brian de Palma, 1992) vagy *Az örület határán* (The Thin Red Line. Terence Mallick, 1992). E legitimációs szándékkal szemben a háború mint totális káosz jelenik meg az olyan szatirikus és abszurd ábrázolásokban, mint *Jó reggelt, Vietnám* (Good Morning, Vietnam. Barry Levinson, 1967), *M.A.S.H* (M.A.S.H. Robert Altman, 1970), *A 22-es csapdája* (Catch-22. Mike Nichols, 1972) vagy a *Senkiföldje* (No Man's Land. Denis Tanovic, 2002). E filmek nem morális problémát látnak a háborúban, hanem a moralitás felszámolódását. A totális káosz állapotában semmiféle szabály- és értékrendszer nem működik. A szatirikus és disztópikus ábrázolások egyaránt egy „mítosztalanított” háborút vetítenek elénk, amelyre semmilyen bináris ellentétpár sem vonatkoztatható, így a barát/ellenség, győztes/vesztes, igazságos/igazságtalan, bűnös/ártatlan, elkövető/áldozat sem.

A szatirikus szemlélet nem csak a háborús környezetre irányulhat, hanem e környezet szereplőire is. A káosz abszurdítására „válaszképpen” az egyén egyszerűen nem vesz tudomást a körülötte zajló eseményekről. Viselkedése nem azért nevetséges vagy abszurd, mert a világ abszurd, az egyén nem neveti ki a világot, mint a *M.A.S.H* vagy a *22-es csapdája* szereplői, hanem saját magán és a társain nevet, mintha a világ nem is létezne. Úgy vélem, a háború szatirikus szemlélete beleilleszthető az itt vázolt gondolatmenetbe, amennyiben a lét és/vagy a világ abszurdítására irányul. A háborús állapot a létezés nulla foka, de legalábbis ahhoz közelít, ahol a morál halott, hiszen nincs egy azt szavatoló közösségi vagy társadalmi közeg. Habár a szatirikus szemlélet „összekovácsolhat” egy ad hoc közösséget, ahogy ez számos fent említett filmben látható, e „közösségek” nem a halált nevetik ki, hanem az Embert, az emberi világot.²³ A nevetésük individuális szemben a karneválok a közösséget megőrző-megváltó nevetésével. Amiben a háború szatirikus ábrázolása eltér az itt tárgyalt szemléletektől, az nem más, mint az etikai fordulat vagy tudatra ébredés és az idegenhez való viszony hiánya. A lét moráljól abszurdítása mintegy fogva trátja az individuumot, nem engedi, hogy a szubjektíváció útjára lépjen.²⁴

23 A halál kinevetése, a „fekete” humor a karnevalisztikus szemléletben gyökerezik, melyet oly részletesen elemzett M. M. Bahtyin, mint a groteszk középkori formáját. De nem áll messze az antik dionüszoszi rítusok vagy a népi farsangi rituálék felfordított világképétől, ahol az Ember a istenek fölébe kerekedik, „felértékelődik”, azáltal, hogy az utóbbiakat kineveti. Ennek eszköze a maszk, a „persona”, mely arra utal, hogy a világ felfordult állapota csupán átmeneti. S bár a karnevál idején a legtöbb határ áthághatóvá válik beleértve akár az emberölést is, e „kaotikus” állapot éppen a Rend létét (helyreállítását) támasztja alá. Más szóval a karnevál az erkölcsi világrend és a társadalmi lét szerves része.

24 Itt arra gondolok, amit szintén nem tudok kifejteni, hogy a francia fenomenológiában (elsősorban Blanchot és Lévinas írásaiban) előforduló fogalmak, mint álmatlanság, unalom, fáradság vagy moráljárás, melyek az etikai tudatot megelőző neutrális („anonim”) létállapotra utalnak, de egyúttal annak feltételei, analógiába hozható a háború abszurdításával.

A lengyel filmrendező, Wojciech Munk két epizódban mutatja be az emberi kisszerűséget az *Eroica* (Eroica. 1958) című művében. Már a cím iróniája is jelzi, hogy „hősietleníti” a szereplőit, akik az alkoholizmussal, hazugságokkal, poénkodásokkal próbálják elfelejteni azt, ami körülveszi őket. Az irónia erejét a háborús helyzet ténszerűsége adja, amivel szemben a „komédiázás” önmagában tehetetlen. A magyar *A tizedes meg a többiek* (Keleti Márton, 1963) sikerének forrása a szereplő viselkedésének sokfélesége: időnkénti fekete humora, esetlensége, emberiessége. A film vegyíti a túlélési ösztönt, a nagyzóló hősiességet és a kívülálló „felsőbbrendűségét” a kisember beletörődő tudatlanságával. Mindez azonban nem változtat a háború jelenvalóságán.



Szentlőrinc éjszakája (La notte di san Lorenzo. Paolo és Vittorio Taviani, 1982)

Sajátos módon fejezi ezt ki a Taviani testvérek *Szentlőrinc éjszakája* (La notte di san Lorenzo. Paolo és Vittorio Taviani, 1982) című filmje, ahol a partizánok és a fasiszták csatája a sárga gabonaföldön zajlik. A látótávolság minimális, hogy ki kivel találkozik a véletlen műve, s amikor a nagy káoszban egy fasiszta és egy nagymama egymás mellett kap találatot, a társaik úgy veszik körbe őket, mintha nem tudnák egymásról, hogy ellenségek. Az egyik partizán még vizet is kér a fasisztától, akik nyújtják a kulacsot, amikor felismerik egymást. A III. Richardból jól ismert „országomat egy lóért” helyzet totális paródiája, ahol a logika összeomlik, az ellenség barát, a barát ellenség, vagyis bármi lehetséges. Még az is, hogy egy pillanatra feltörjön a moralitás az amoralitásban.

3.2 A háború mitikus szemlélete

A második csoportba tartoznak azok a filmek, melyek burkoltan vagy nyíltan mitologizálják a háborút, utópisztikusan vagy disztopikusan képzelik el a háború utáni időszakot. A mítosz kezdőpontja lehet a háború kirobbanásának oka, a *casus belli*, mint a trójai háború esetében, utalhat a háború utáni jövőre, mely lehet lineáris vagy ciklikus. Bár nyilvánvaló, hogy a mitikus magyarázat is ideológiai, külön kezelném az előző csoporttól, mivel független a politikai, a morális és az objektív feltételektől. A mítosz ugyanis megkérdőjelezhetetlen, legalábbis az adott közösségen belül.

A háború ciklikus szemlélete elsősorban a drámai adaptációkban jelenik meg. Néhány példa, mely az eredeti drámai szövegen is túlmutat. Roman Polanski *Macbeth*-jében (The Tragedy of Macbeth. 1971) a megölt király (Duncan) idősebbik fia (Malcolm) öröklí a koronát. A film azonban azzal végződik, hogy a fiatalabb fiú, (Donalbain) a sánta testvér meglátogatja a banyákat, akik Macbeth-nek királyi címet jósoltak. Fortuna szekere nem áll meg, egy újabb gyilkosságot és a háborús állapot eljövételét jelzi. Joel Coen a legújabb filmjében, a *Macbeth tragédiájában* (The Tragedy of Macbeth. 2021) viszont azt sejteti, hogy Macbeth régi társának, Macduffnak a fia, Fleance fog trónra kerülni. Mivel nem királyi vérből való, erős a gyanú, hogy nem természetes úton kerül majd a trónra. Fleance-ért a film végén egy rejtélyes lovag érkezik a varázsló kinézetű öregemberhez, hiszen a banyák jóvendőlése szerint egyszer király lesz. Az erőszakos trónra lépést allegorizálja az utolsó képsor, melyben a hirtelen felröppenő varjakat látjuk, akik a halál hírnökei.

3.3 A háború individuális – etikai – tapasztalata

A harmadik csoportba olyan filmeket sorolok, melyek a háborúnak az egyén által személyesen megélt tapasztalatát állítják középpontba. Külön alcsoportot alkotnak azok a filmek, melyek a háború utóhatásait, az ezzel kapcsolatos traumákat tárják fel.

A háború utáni újrakezdésnek mint az (újra)megtalált idegenhez való viszonynak az ábrázolásai különös helyet foglalnak el a háború filmi ábrázolásaiban. Szemben a háború mint újrakezdés mítoszával, mely az adott közösség számára jelenti a túlélést, az utópiát, függetlenül attól, hogy az egyének mit éltek át, az idegennel való találkozás egyéni tapasztalata közvetlenül a háborús trauma feldolgozására irányul. Ehhez természetesen meg kell teremteni a kommunikáció lehetőségét az idegennel vagy az elidegenedettel, hiszen enélkül az idegen megismerhetetlen marad. A háború kaotikus állapotában azonban a nyelv dadog, ráadásul a nyelv által közvetíthető ismeret annak absztrakt mivolta miatt használhatatlan, nem vagy nehezen kontextualizálható. Ami viszont adott, az a metakommunikáció és a kód nélküli kommunikáció. A *Zvizdan* [Délidő] (Zvizdan. Dalibor Matanic, 2015) című film a férfi-nő kapcsolatot kontextualizálja a délszláv háború kitörésekor, az újjáépítéskor és a 10 évvel későbbi békeidőben. A három részre tagolódó filmben három különböző párt látunk, akik ugyanannak a kapcsolatnak a történeti változatai. A film a horvát fiú, Iván és a szerb lány, Jelena idilli, természeti képével indít. Ebbe az idillbe tör be a háború, s idegeníti el a szerelmeseket egymástól. A háború kaotikusságát, embertelenségét a film a zene, a ritmus révén fejezi ki. Először úgy, hogy a hirtelen összetákolt horvát/szerb határnál, amikor Jelena katona bátyja megtiltja, hogy találkozzon a húgával, Iván, aki trombitás, először egy klasszikus zenei frázist játszik a trombitáján, majd jazzes ritmusra vált, végül egy

„free jazzes” diszharmonikus futamot fúj, mielőtt lelövik a szerbek. Ez az „önkifejezés” akkor válik valódi kommunikációvá, amikor a második történetben újra találkozik a két ember. Természetesen ismeretlenek egymásnak, csak a néző értheti a kontinuitást. Ivánt Jelena anyja alkalmazza, hogy rendbe hozza a háborúban megrongálódott házat. Jelena látható ellenszenvvel viseltetik a férfi iránt. A testvére meghalt a háborúban. Számára Iván az abszolút idegen. Miközben a lány gyűlölködve beszél a férfival s a férfiről, Iván „önkéntelenül” megszólítja a lányt azzal, ahogy dolgozik. A gyalulás, csiszolás, kopácsolás hangjaira Jelena először a lábával dobolni kezd, ritmizálja Iván gyalujának hangját, majd a sőtartót kezdi rezegtetni, mint egy cintányért (maracast), amire Iván „válaszol” a csiszolópapír dörzsölésével. A jelenet az első történet végének free jazzes világát idézi, olyan, mintha egy jazz zenekar játékát hallgatnánk, amikor a zenészek egymással „beszélgetve” improvizálnak. Más szóval egymás idegensége feloldódik a munkaeszközök hangzavarában. A diszharmonikus zene ott Iván hiábavaló kommunikációját jelenti Jelena testvérével, s a halálát előlegezi meg. A munkazajok és konyhai eszközök hangja itt az Idegen megszólítását és az általa való megszólítotttságot fejezik ki. Természetesen nem ez az egyetlen kommunikációs forma, számos más nem verbális és vizuális jel található a filmben, melyek a másik felismerésére és megszólítására utalnak.

A nem verbális kommunikáció azért is kerülhet középpontba, mert a háború káoszában a természetes nyelv(ek) nem működik (működnek) megfelelően. A *Senki fia* című film valós történeten alapul. A délszláv háború kitörése előtt Boszniában találunk rá egy kisfiúra, akit vélhetően farkasok neveltek. Pucke nem csak nem beszél emberi nyelven, de a szocializációs viszonyokat is meg kell tanulnia az árvaházban Szarajevóban, ahol különböző nemzetiségű gyerekek közé kerül. Az első baráti kapcsolata akkor jön létre, amikor üveggolyókkal játszik az udvaron, s egyszer csak az egyik fiúnak, aki felé gurítja a golyót, visszagurítja azt. Hasonlóképpen az előző zenei példához, a két fiú egymásra reagál, amikor gurigázni kezdenek. Pucke a totális idegen az iskolában, nincs nemzetisége, nem beszél, nem tud viselkedni. Olyan, mint a bajba jutott a szamaritánus parabolában. Zika az egyetlen, aki felkarolja Pucket és beszélni, enni, viselkedni tanítja. A háború azonban közbeszól. Mire megtanulja így-úgy a közösségi normákat, bekerül a bosnyák seregbe, de a fronton teljesen elveszti az orientációt, s eltűnik az emberek elől. A lehetséges magyarázat szerint visszatért abba a világba, ahonnan jött. Az emberi kapcsolatokat szétromboló háborúval szemben az állatvilág utópisztikus Rendként jelenik meg. Pucke sem az emberi rendbe, sem az emberi káoszba nem illik bele. Ha tetszik, a *Senki fia* a totális háború állapotába vezet vissza, ahol az Újrakezdés mítosza fel sem merülhet. E szélsőséges helyzet ábrázolása nem véletlenül kötődik a Gyermek nézőpontjához. Persze a Felnőtt nélküli Gyermek megteremti saját maga mítoszáát, de ez nem az emberi társadalomba vezet (vissza), hanem az abból való kilépést jelenti.

A *Németország nulla év* című filmben a kisfiú, Edmund szinte családfővé női ki magát, ő tartja el az óvóhelyen meghúzóódó családját felnőtt testvére helyett. Ez azonban nem kivezeti a háborús állapotból, hanem a kilépés, az önmegsemmisítés felé tolja el. Az utolsó útján a lebombázott Berlinben sem a Felnőttel (pedofil pap), sem a többi gyerekkel nem képes kapcsolatba kerülni. Az utóbbi esetben hasonlóképpen Pucke üveggolyójához, a labda jelenthetné a kapcsolat felvételét, de Edmund közömbös iránta, ahogy az ugrójáték iránt is, ami egyébként a halál labirintusának gyermeki szimbóluma. Az Újrakezdés mítosza itt sem tud megképződni. Edmund a mítosz linearitásával szemben, egy lebombázott ház felső szintjeire mászik fel, s egy adott

pillanatban lenézve a szemben álló házra s az előtte álló halottas kocsira, az őt kereső bátyjára, a zuhanást választja.



Németország nulla év (Germania anno zero. Roberto Rossellini, 1945)



Jöjj és lásd (Igyi i szomtri. Elem Klimov, 1984) című filmben a bébi Hitler fotója

A Gyermek nézőpontjával ellentétes szélsőséges pólust paradox módon a talán legkülönlegesebb háborús film, Elem Klimov *Jöjj és lásd* című alkotása jelenti. A film középpontjában a 10 éves Flyora áll, aki egy idilli jelenet után egy német tiszt parancsára megtapasztalja a háború minden szörnyűségét. Míg el nem érkezik az a pillanat, amikor egy híd alatt a vonuló szovjet katonákhoz csatlakozva szembesül Adolf Hitler képmásával. A bosszú első reakciója, hogy keresztüllövi a keretezett fényképet, ám ekkor egy zseniális rendezői fogással a film elindul „visszafelé” az időben egészen Hitler elhíresült karon ülő gyermekkori fotójáig. Flyora minden múltat idéző képet átlő, de a gyermekkori Hitlert meglátva megdermed, ahogy megdermed a visszafelé futó idő is. A múltat nem lehet megváltoztatni, bármennyire is szeretnénk a szörnyűségeket kivágni az életünkől. Nem azért nem lehet, mert fizikai képtelenség, hanem azért, mert egyszer csak az idegenben saját magunkra ismerünk, aki megszólít, s azt mondja: „Ne ölj!”. Fontos hangsúlyozni, hogy a kisgyermek Hitler nem az idegenségével, hanem gyermekiségével hat Flyorára, azzal, hogy hasonló hozzá. Nem etikai felismerés ez, hanem morális, a közösség parancsa, hogy gyermeket, aki hasonló hozzánk, nem pusztíthatunk el. Az idegen etikai felismerése annyi, mint másságának, s nem hasonlóságának a felismerése. Más szóval az újrakezdés nem lehetetlen, hiszen a film végül is a Requiem hangjaival végződik, ami a háborús állapot lezárása lehet, de az újrakezdés mítosza a felszámolhatatlan múlt miatt magába foglalja a háború ciklikus visszatérését. Flyorát a háború tapasztalata a film végére traumatizált felnőtté változtatja, aki vélhetően örökre magában hordozza a trauma emlékét. A fel nem dolgozott trauma erodálja az újrakezdés „tisztaságát”. A *Jöjj és lásd* a személyes tapasztalat dilemmája: a Gyermekben a Felnőtt vagy lezárja a háborút, s egy új kezdet reményét sugallja (Flyora elszalad a többiek után, magányos „vándorlásának” vége), vagy a háború ciklikus megjelenését konzerválja (a hitleri gondolat bármikor újra megjelenhet, *bármely* gyermek hordozhatja e lehetőséget).



Jöjj és lásd (Igyi i szomtri, Elem Klimov, 1984)

Az Idegen másságának a kérdése, s e másság felismerése szinte minden háborúval foglalkozó filmben megjelenik, melyek nem a jelen hatalmának legitimálását célozzák. Persze a legtöbb esetben a kapcsolat nem jön létre annak ellenére, hogy az egyik fél sokszor ösztönösen közeledik a Másik felé. Jellemző módon a felismerés *kudarca* a háború utáni állapotban válik nyilvánvalóvá. Habár a jelen dolgozatban nem vizsgálom részletesen a poszttraumatikus stressz hatásait, két magyarázat valószínűsíthető. Az egyik, hogy maga a stressz érzéketlenné tesz az idegen másik felismerésével és el- vagy befogadásával szemben. Ezt láthatjuk a szerzőiség felé hajló hollywoodi filmekben, mint az *Ég és föld* (Heaven & Earth. Oliver Stone, 1993). A vietnámi lány, Le Ly és az amerikai katona, Steve Butler házassága feloldhatná a vietnámi háború borzalmait, s egy valódi újrakezdést hozhatna el, ha a két fél felismerné a másik radikális, kulturális, földrajzi és szociális másságát. A háború mint gyilkoló gépezet azonban tovább él a poszttraumatikus állapotban, Steve önkézével vet véget életének, Le Ly pedig három különböző apától – köztük a már Amerikában, s nem Steve-től – született gyermekeivel visszatér Vietnámba. A másik ok az „eredeti” traumatikus élmény feloldhatatlansága, mely gyógyíthatatlan sebként megmarad. Így értelmezhető az izraeli *Libanoni keringő* legtöbbet vitatott befejezése, amikor a traumát eltávolító animációs technikáról a film hirtelen a sabrai és shatilai palesztin menekülttáborban elkövetett öldöklés valódi archív felvételére vált. A film rendezője, Ari Folman fiatal izraeli katonaként végignézte a vérengzést, s a közbe nem avatkozás élményét traumaként hordozza magában, magának a filmnek az elkészítését is ez a trauma motiválta. Vagy mégsem? A film nyitva hagyja a kérdést, hogy a fiatal Folman valóban jelen volt a falangisták által elkövetett öldöklésnél. A trauma feloldhatatlanságát az egyik értelmezés szerint az archív felvételek „csöndje” fejezi ki. Pontosabban a képeken látható halottak csöndje és az asszonyok artikulálatlan jajveszékélése. Eszerint az a trauma, azaz annak története, amit a halottak és a túlélők átéltek, *ábrázolhatatlan*.²⁵ Az izraeli volt katona és rendező, Ari Folman valójában el sem juthat a Másikkal való szembesülésig. A Másikhoz csak a saját kultúrájához tartozó beszélgetőtársain keresztül férhet(ne) hozzá.



Libanoni keringő (Waltz with Bashir. Ari Folman, 2008)

25 Lásd erről Yoshida (2014), de az archívval kapcsolatban általánosnak mondható az a vélemény, hogy a trauma ábrázolhatatlanságára utal.

Bár teljesen más összefüggésben, a *Perzsa nyelvre kell(ene) tanítania* (Persian Lessons. Vadim Perelman, 2020) című filmben szintén elmarad a szembesülés, a „találkozás” ugyanis egy fiktív nyelven jön létre. A belga zsidó fiatalember, Giles, azért, hogy megmeneküljön az azonnali haláltól, azt hazudja, hogy perzsa származású. A munkatáborban azonban belekényszerül egy helyzetbe, melyben egy német tisztet (Klaus Koch) perzsa nyelvre kell(ene) tanítania. A két férfi között idővel közelebbi kapcsolat alakul ki. E kapcsolat természetesen a hazugságon alapul, ami kizárja, hogy az agresszor és az áldozat egymásra ismerjen. Habár a film végén a német tiszt elbukik, letartóztatják, a hazugság lelepleződik, hogy egy kitalált nyelvet tanult meg, Reza (Gilles perzsa neve) a munkatábor felszámolásakor kétszer is megmenti. A film bizonytalanságban hagyja, hogy Koch rájött-e Gilles származására. De ez nem lényeges. Sokkal inkább az, hogy Reza megmenti egy néma olasz zsidó férfi életét. Amikor Koch ezt tőle megtudja, hogy megmentett egy „névtelen” embert, Reza szembesíti a valósággal: „Gyilkos vagy”, Koch nem válaszol, hanem Reza végleg kiviszi a táborból. A filmből nem derül ki, hogy Reza vagy Gilles idegensége megváltoztatta-e Koch személyiségét, véleményét a zsidókról, a háborúról. De mindenképpen idekívánczik a jól ismert idézet a Talmudból, hogy „Aki megment egy életet, egész világot ment meg”.²⁶ Reza valójában csak egyetlen embert mentett meg, a néma olaszt, az, hogy megjegyezte a zsidók neveit, az emlékezést segíti. Ugyanakkor Reza nem emlékezne 2840 névre, ha a német tiszt nem kéri, hogy tanítsa meg perzsául. Kettejük „hamis” párbeszédének mégis volt értelme. Mindazonáltal a két férfi szembesülése elmarad.

A *háború démonjai* című film ellenben éppen e szembesülésről, kínzó és megkínzott utólagos találkozásáról szól. Az időkülönbség miatt azonban úgy gondolom, az efféle filmek nem a háborúról, nem az újrakezdés mítoszáról, hanem a háború hatásainak, traumáinak feldolgozásáról szólnak. Az *As if I am Not There* radikálisan mutatja ezt meg. Jasmina, a bosnyák tanítónő átéli a háború minden borzalmát, amit nő átélhet. Amikor a háború véget ér, Jasmina megszűli traumában fogant gyermekét, akit már nem tudott elvetetni. Jasmina számára az újszülött fia az idegen, akinek még az apja kiléte is meghatározhatatlan. Jasmina nem akarja vállalni, sem szoptatni, szerb megerőszakolóit látja benne. A fordulatot a családjáról készített fotók jelentik. Szülei, testvérei vélhetően meghaltak a háborúban, Jasmina a kisfiát kezdi másképpen látni, olyasvalakiként, aki „hiányzik” a családi fotókról. Más szóval sajátjaként látja azt, aki korábban idegen volt számára.

A gyermek mint idegen motívuma a délszláv háborúról szóló más filmekben is megjelenik. Az egyik legösszetettebb családi viszonyrendszer a *Halima sorsa* (Halima put. Arsen Ostojic, 2012) című filmben látható. Itt is a bosnyák-muszlim és szerb ellentét áll a középpontban. Mégpedig abban a bevallottan „kristálytiszt” értelemben, ami ki is mondatik, hogy az etnikai közösségek semmilyen idegen elemet nem tartalmazhatnak. A muszlim és szerb területek között buszközlekedés sincs. Igazi shakespeare-i szituáció, amikor a szerb Rómeó, Slavo beleszeret a muszlim Júliába, Safijába. De a hasonlóság itt véget is ér. A véletlen, mely a dráma tragikus végkifejletét meghatározza, a filmben a gyűlölet „szükségszerűsége”. A muszlim apa kitagadott lánya megszűli fiát, de felnevelését nem vállalja, hanem rábízta az apa gyermektelen testvérére,

26 A mondat más formában elhangzik Spielberg filmjében, a *Schindler* listájában is: „Ki egyetlen lelket megment, az egész világot menti meg”. Schindler több száz embert mentett meg, Koch egyet. Koch személyes tapasztalata, kétértelmű kötődése miatt menti meg Reza, az embert. Nem a zsidót, s tán nem is a perzsát, hanem azt a valakit, akivel viszonyba került. Nyilvánvalóan a háborúnak nem az ő viszonyuk vet véget. De az újrakezdés lehetőségét e viszony hordozza, nem a „felszabadító” szövetséges hadsereg.

Halimára. A fiú, Mirza muszlimként nő fel, miközben apja, Slavo, akinek a fiáról fogalma sincs, a szerb hadsereg tagja lesz. A háború, tudjuk, szembeállít egymással apát és fiút, testvért és testvért. A káoszban Slavo szembekerül a számára ismeretlen fiával, akit a parancsnoka utasítására le kellene lőnie. Ő képtelen rá, viszont a parancsnoka megteszi. Bár a találkozásuk a fronton véletlen, az apa-fú viszony gyökere az etnikai gyűlölet. A film e konfliktust felfüggesztve hagyja. Miközben a muszlim nagypapa tesz egy gesztust a lánya felé, aki immár három „szerb” lány anyja, Halima, aki unokahúga egyetlen támogatója volt a muszlim családban, elidegenedik tőle, és magányosan vág át a mezőn.



Halima zárókép. *Halima sorsa* (Halima put. Arsen Ostojic, 2012)

3.4 Kevert típus

Természetesen elképzelhető, hogy egy adott film egyszerre több, akár három csoportba is sorolható, mint a *For Those Who Can Tell No Tales* [Azokért, aki már nem mesélhetnek] (For Those Who Can Tell No Tales. Jasmila Zbanic, 2013), mely a boszniai Visegrádban történt szerb kegyetlenkedések traumatikus „emlékezetét” igyekszik feltárni egy külföldi turista, egy ausztrál táncosnő személyes élménye alapján. Így történelmi-moralizáló, személyes és traumatikus egyszerre egy háború utáni téridőben. A megfelelő elemek ugyanakkor a filmben világosan elkülöníthetők. Kym, a főszereplő, aki kívülről érkezik, akaratlanul éli át a visegrádi vérengzést, amikor egy éjszakát tölt abban a szállodában, ahol a szörnyűségek megtörténtek. A 200 nő megerőszakolásáról és megöléséről a város ikonikus hídján, mint történelmi tényről Kym különböző forrásokból értesül, miután hazatér. Ezek után visszautazik Boszniába, hogy találkozzon egy tényfeltáró újságíróval, aki elmondja, hogy az eseményekről a mai napig nem lehet beszélni, s a felelős parancsok, miután leülte büntetését, amit a hágai bíróság kirótt rá, a mai napig ott él Visegrádon. A „történelmi igazsághoz hozzátartozik, hogy a filmet a

rendező, aki muszlim, úgy forgatta le, mintha Ivo Andrićról, a Nobel díjas szerb íróról készítené dokumentumfilmet.

4. Konklúzió

Talán ennyi példa elegendő ahhoz a következtetéshez, hogy a háború „sorsát” nem a hősök, nem „Fortuna” kerekének forgása befolyásolja, hanem az egyének közti viszonyok, melyeket *etikainak* neveztem. Ennek archetípusa az Én és a Másik viszonya, amikor a másik Idegenként tűnik fel, vagy azért, mert kívülről jön, vagy azért, mert ugyan hozzánk tartozóként ismertük meg, elidegenedik tőlünk. A másikhoz mint idegenhez való viszony nélkül a háborús állapot fennmarad, esetleg külső hatásra felfüggesztődik, ha tetszik, megáll az idő, Fortuna kereke, melyet pusztán „objektív” tényezők nem képesek visszazökkenteni. A háború lehetősége az emberi lélekben gyökerezik, függetlenül attól, hogy melyik eredetmítoszt fogadjuk el. Ha az ember embernek farkasa alaphelyzetből indulunk ki, a szociális evolúció csupán áthelyezi a barát/ellenség határt a közösség óvó-védő integritásának megfelelően.²⁷ Ha a Rousseau-i „ártatlanságból” indulunk ki, azok a túlélés szempontjából alapvető evolúciós tényezők, melyekről a bevezetőben volt szó, mint a biztonságérzet, a közösséghez való tartozás (identitástudat) és a javak felhalmozása (jövőtudat) idővel (ti. a közösségi neveléssel) fokozatosan elveszik a gyermek „ártatlanságát”, amivel környezetéhez a romantikus utópia szerint fordul, s szembefordítják, vagy ami ugyanaz, „ellenállóvá” teszik a mássággal, az idegennel szemben. Gondoljunk csak a gyermek ragaszkodására saját játékaihoz, féltékenységére, a másság elutasítására, vagy éppen a bullying jelenségre. A társadalmi szerződés és a gyermeki ártatlanság racionalitása egyaránt az, hogy kijelölje a *cavusu* határait, s ezáltal megjelölje, ki van velünk, s ki ellenünk. E különbség abszolutizálása nem csak a törzsi és intézményes vallások kiváltsága, hanem a túlélés záloga. Ezzel persze nem azt akarom mondani, hogy a határátlépés irracionális vagy katasztrófához vezet.

A határon túli nyitottság a művészet élményének alapfeltétele. S talán emberségünké, emberi mivoltunké is, hiszen ha valami valóban a többi faj fölé emelhetne, az éppen a hozzájuk, az idegenhez való nem ellenséges viszonyra való képességünk. Ez egyben a világért érzett ökológiai felelősségünk is. Sajnos vagy nem sajnos, hanem szükségképpen e felelősség saját létünk korlátozását is jelentheti. Újabban ezt az irányt, mely kivezethet a világ ember általi totális és kizsákmányoló hatalmából posztantropocén jelzővel illetik. Egyelőre utópiának látszik, sőt paradoxonnak, hogy az ember képes lehet, ha nem is legyőzni, de korlátozni az evolúcióban kialakult, harcedzett tulajdonságait, s így elfogadni, hogy a saját magán kívül létezőknek is joguk van az élethez. Pláne akkor, ha ez utóbbiak nélkül az ember sorsa is bevégeztetett. A háborús állapot e posztantropocén szemlélet teljes tagadása.

²⁷ Ez a helyzet a közösség virtuálissá válásával sem változik meg. Gondoljunk a bullying jelenségre, mely a belső „idegen” kiközösítésére irányul. Másutt részletesen kifejtettem, hogy a hálózati rendszer természeténél fogva kizárja az idegent, s így a hozzá való viszonyulást is, egyszerűen azért, mert a kapcsolódások logikája szerint a résztvevőket arra sarkallja, hogy a minél több kapcsolattal (ismerőssel) rendelkező csomópontokhoz viszonyuljanak. Az idegen az, aki egyetlen hálózati csomóponttal sem rendelkezik kapcsolattal s, így per definitionem ki van zárva a hálózatból. (Vö. Tarnay 2020)

Irodalomjegyzék

Bereckei Tamás (1992): *A génektől a kultúráig*. Budapest, Cserépfalvi Könyvkiadó.
Eemeren, Franz H. van (2002): *Advances in Pragma-Dialectics*. Amsterdam, Sic Sat.
Gyenge Zoltán (2020): *Idegen és Más*. Budapest, L'Harmattan.
Callois, Roger (1958): *Les jeux et les hommes: le masque et le vertige*. Paris, Gallimard.
Hobbes, Thomas (1970) [1651]: *Leviatán vagy az egyházi és a világi állam anyaga, formája és hatalma*. Ford. Vámosi Pál. Budapest, Magyar Helikon - Európa.
Tarnay László (2020): *Ökológia, etika, film*. Kézirat.
Tengelyi László (1998a): A vágy filozófiai felfedezése. *Thalassa* 9.2-3. 3-21.
Tengelyi László (1998b): *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest, Atlantisz.
Zolotarjov, A.M. (1980): Társadalomszervezet és dualisztikus teremtményszokszok Szibériában. Ford. Istvánovics Eszter. In *A tejtűt fiaí. Tanulmányok a finnugor népek hitvilágáról*. Szerk. Hoppál Mihály, Budapest, Európa. 32-53.
Yoshida Yuko (2014): The Return to Unreachable Spaces in Ari Folman's *Waltz with Bashir*. *Image & Narrative* 14.3. 81-91.

Filmográfia

A dicsőség ösvényei (Paths of Glory. Stanley Kubrick, 1957)
A keresés (The Search. Michel Hazaviničius, 2014)
A férfiak nem sírnak (Muškarci ne plaču. Alan Drijevič, 2017)
A háború áldozatai (Casualties of War. Brian de Palma, 1992)
A háború démonai (The Railway Man. Jonathan Teplicki, 2013)
A látogató (The Visitor. Tom McCarthy, 2007)
A szakasz (Platoon. Oliver Stone, 1986)
A legyek ura (The Lord of the Flies. Peter Brook, 1963)
A skorpió jegyében (Sotto il segno dello scorpione. Paolo és Vittorio Taviani, 1969)
A százados (Der Hauptmann. Robert Schwentke, 2017)
A teknősbékák tudnak repülni (Lakposhtha parvaz mikonand, Bahman Ghobadi, 2004)
A tizedes meg a többiek (Keleti Márton, 1963)
A 22-es csapdája (Catch-22. Mike Nichols, 1972)
As If I Am Not There (As If I Am Not There. Juanita Wilson, 2010)
Az ellenség (Nepriatelj, Dejan Zecevic, 2011)
Az édes élet (La dolce vita, Federico Fellini, 1960)
Az örület határán (The Thin Red Line. Terence Mallick, 1992)
Bombák földjén (The Hurt Locker. Kathryn Bigelow, 2018)
Csíkos pizsamás fiú (Boy in Striped Pajamas, Mark Herman, 2008)
Eroica (Eroica. Wojciech Munk, 1958)
Ég és föld (Heaven & Earth. Oliver Stone, 1993)
Égő város (Ulica graniczna. Alexander Ford, 1948)
For Those Who Can Tell No Tales (Jasmila Zbanic, 2013)
Grbavica (Jasmila Žbanić, 2006)
Halima sorsa (Halima put. Arsen Ostojic, 2012)
Jó reggelt, Vietnám (Good Morning, Vietnam. Barry Levinson, 1967)
Jöjj és lásd (Igyi i szometri. Elem Klimov, 1984)
Libanoni keringő (Waltz with Bashir. Ari Folman, 2008)
M.A.S.H (Robert Altman, 1970)
Macbeth (The Tragedy of Macbeth. Roman Polanski, 2021)
Macbeth tragédiája (The Tragedy of Macbeth. Joel Coehn, 2021)
Mandarinok (Mandarinid. Zaza Urushadze, 2013)
Németország nulla év (Germania anno zero. Roberto Rossellini, 1945)
Perzsa nyelveleckék (Persian Lessons. Vadim Perelman, 2020)
Senkifia (Nicije dete. Vuk Rsumovic, 2014)
Senkiföldje (No Man's Land. Denis Tanovic, 2002)
Szarajevo gyermekei (Djeca. Aida Begic, 2012)
Szarvasvadász (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978)
Szentlőrinc éjszakája (La notte di san Lorenzo. Paolo és Vittorio Taviani, 1982)
Teoréma (Teorema, Pier Paolo Pasolini, 1968)

Túlparton (Gagma napiri. George Ovashvili, 2009)
Utolsó tánc (Last Dance. David Pullbrook, 2012)
Valahol Európában (Radványi Géza, 1947)
Werkmeister harmóniák (Tarr Béla, 2000)
Zvizdan (Zvizdan. Dalibor Matanic, 2015)