

PINTÉR JUDIT NÓRA – STÓHR LÓRÁNT Traumatudatos és traumafókuszú háborús filmek. Az amerikai és a magyar példa.

[SZERZŐ]

Pintér Judit Nóra (1981) az Eötvös Loránd Tudományegyetem (ELTE) Pszichológiai Intézetének docense, a Humán Tudományos Pszichológiai Kutatócsoport vezetője, tanácsadó szakpszichológus. Esztétikából szerzett PhD fokozatot. Kutatási területei között szerepel a traumák és határhelyzetek filmes ábrázolása. Pszichológiai írásai olyan témákat érintenek, mint a holokauszt, a krónikus betegségek és a marginalizált csoportok tapasztalatai.

Stóhr Lóránt (1974) a Színház- és Filmművészeti Egyetem habilitált docense, az *Élet és Irodalom* filmkritikusa. Az SZFE-n szerzett DLA fokozatot 2007-ben, PhD fokozatot 2017-ben. Írásait többek között a filmmelodráma, a kortárs magyar film, a dokumentumfilm története és a kelet-ázsiai mozi témakörében publikálta. *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl* című kötete az Apertúra Könyvek sorozatában 2013-ban, *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben* című kötete 2019-ben jelent meg. Jelenlegi kutatási témái a film és pszichológia határterületeit érintik. E-mail: stohr.lorant@szfe.hu

[absztrakt]

A trauma fogalmának kialakulása és a poszttraumás szindróma tünetegyüttésének megalkotása szoros összefüggésben áll a háborút megjárt katonák lélektani vizsgálatával. A trauma eredendően harctéri trauma, a PTSD pedig elsősorban a vietnámi háború veteránjainak trauma megélése nyomán került be a pszichológiai diagnosztikába. Tanulmányunkban azt vizsgáljuk, hogy a háború okozta trauma mikor került a játékfilmek fókuszába, milyen összefüggés van a trauma fogalmának elterjedése és a veteránok traumás élményeinek nyilvánosság elé kerülése között. A tanulmányban a traumafogalom történetének rövid bemutatása után definiáljuk, hogy mit is értünk traumatudatosságon, illetve traumafókuszon a filmek tekintetében. A fogalmak tisztázása és evolúciójuk bemutatása érdekében filmtörténeti kontextusba helyezzük a háborús trauma kérdéskörét, áttekintjük az egyetemes filmművészet paradigmatis irányzata, Hollywood veteránfilmjeinek legfontosabb történeti fázisait. A tanulmány utolsó szakaszában a magyar filmtörténetben vizsgáljuk az amerikai filmben detektált megközelítéseket és fázisokat, alaposabban sorra vesszük a traumatudatos, illetve traumafókuszú háborús filmek megjelenését és azok történetét, továbbá behatóbban is elemzünk két művet (*Fábián Bálint találkozása Istennel, Mindörökké*).



[abstract]

The development of the concept of trauma and the formation of the symptomatology of post-traumatic syndrome are closely related to the psychological examination of soldiers who have experienced war. Trauma is inherently battlefield trauma, and PTSD has entered psychological diagnostics primarily through the trauma experienced by Vietnam War veterans. In this study, we examine when war-related trauma became a focus of feature films, the relationship between the spread of the concept of trauma and the publicity of veterans' traumatic experiences. After a brief introduction to the history of the concept of trauma, we define what we mean by trauma awareness and trauma focus in terms of films. To clarify the concepts and show their evolution, the issue of war trauma is placed in a film historical context, and the most important historical phases of Hollywood's veteran films, a paradigmatic movement in international cinema, are reviewed. In the final section of the paper, we examine the approaches and phases detected in American cinema in Hungarian film history, take a closer look at the emergence of trauma-conscious and trauma-focused war films and their history, and analyse two works in more detail (*Bálint Fábri's Encounter with God, Forever*).

A 20-21. század kollektív traumái a mai napig kihívások elé állítják egy-egy közösség kulturális emlékezetét. Hogyan lehet egy nemzet, egy ország, bármilyen közösség részévé tenni akár a holokausztban, akár a második világháborúban való szerepvállalást? Milyen jelentések mentén tudja egy-egy kulturális közösség lehorgonyozni viszonyát az átélt és elkövetett atrocitásokhoz?

A háború mindig „befejezetlen ügy” marad, melyhez a társadalmak kényszeresen visszatérnek abban a reményben, hogy egyszer megbékélnek a traumatikus múlttal. A narratívák társadalmi funkciója, hogy utólag értelmet tulajdonítsanak valaminek, aminek kérdéses, hogy volt-e, van-e bármi értelme. A mozi a konfliktusok nemzeti identitásba ágyazásával segíthet megfelelő lezárást adni. Paradox módon ugyanakkor ellenkező hatása is lehet: hiszen a háborús filmek újramesélnek múltbeli traumákat, így azok kulturálisan tovább „kísértenek”, így tartva nyitva a régi sebeket (Bronfen 2013, Kapka 2018).

Amerikában a vietnámi háború, Irak és Afganisztán évtizedek óta szolgál filmes és irodalmi alkotások számára olyan traumaként, szó szerint nyílt sebként, amelynek reprezentálásához újra és újra neki kell futni. A PTSD diagnózisának megalkotása utáni évtizedekben, tehát 1980 után egyre inkább megjelennek a traumatudatos és traumafókuszú filmek, amelyek már tisztában vannak a poszttraumás állapot mibenlétével, annak széles spektrumú, változatos tünetegyüttesével, és ezt lélektani érzékenységgel képesek ábrázolni. A tanulmány a traumafogalom történetének rövid bemutatása után definiálja, hogy mit is értünk traumatudatosságon, illetve traumafókuszon a filmek tekintetében. A fogalmak tisztázása és evolúciójuk bemutatása érdekében filmtörténeti kontextusba helyezzük a háborús trauma kérdéskörét, áttekintjük az egyetemes filmművészet paradigmatis irányszata, Hollywood veteránfilmjeinek legfontosabb történeti fázisait. A tanulmány utolsó szakaszában a magyar filmtörténetben vizsgáljuk az amerikai filmekben detektált megközelítéseket és fázisokat, alaposabban sorra vesszük a traumatudatos, illetve traumafókuszú háborús filmek megjelenését és azok történetét, két művet (*Fábián Bálint találkozása Istennel* [Fábr Zoltán, 1980], *Mindörökké* [Pálfi György, 2021]) valamivel behatóbban is elemezve.

A trauma fogalma

Judith Herman (2003), a traumakutatás meghatározó alakja a *Trauma és gyógyulás* című alapművében a traumafogalom történetét tárgyalva végigveszi, hogy milyen társadalmi, politikai történések vezettek a trauma mai fogalmához és hivatalos diagnózisához. A 19. századtól kezdődően a pszichés trauma három jelenséghez kötődően tematizálódott a köztudatban. Elsőként Freudnál a hisztéria, majd az első világháború idején az ismétlési kényszer megfigyelése kapcsán (ebben a tanulmányban a pszichoanalitikus gyökerekkel nem foglalkozunk behatóan), majd a későbbi háborúkból visszatért veteránok tapasztalatai kapcsán (II. világháború, Vietnám), harmadikként pedig a nőjogi mozgalmak térnyerésével az USA-ban, a családon belüli erőszak tematizálása mentén. Ez utóbbi két területet érdemes röviden felvázolni.

A „gránátsokk”, avagy harctéri neurózis jelenségét az első világháború után Angliában és az Egyesült Államokban kezdték vizsgálni, majd a vietnámi háború idején került igazán a szakemberek és a közvélemény érdeklődésének középpontjába. Ennek politikai kontextusa a háború kultuszának összeomlása és a hatvanas években egyre erősödő, háborúellenes mozgalmak voltak. Herman levezetése értelmében a közvélemény háborúellenessége - ami a

vietnámi háború (1965-73) idején érte el csúcspontját - , erőteljes társadalmi nyomást gyakorolt ahhoz, hogy a szakemberek komolyan foglalkozni kezdjenek a trauma mibenlétével.

Ha visszamegyünk az időben, azt látjuk, hogy az első és második világháborúban egyes orvosok már tisztában voltak a jelenséggel. Már akkor megállapították egy kutatásban, hogy a katonák negyven százaléka „idegösszeomlást” kapott a fronton töltött ideje során vagy utána, amit azonban a katonai vezetés minden erővel próbált leplezni, mert demoralizálta volna a közvéleményt, a háborúellenes hangok erősödését pedig szerették volna elkerülni. Ráadásul ezek a megfigyelések ellenkeztek a katonákkal kapcsolatos sztereotípiákkal és a hősiesség mítoszával, miszerint a katona nem mutat (negatív) érzelmet, erős és dicsőséget szerez hazájának. Ha pedig nem ilyen, akkor alkatilag gyenge, gyáva, szimuláns, és hadbírótság elé kell állítani. 1918-ban a trauma tüneteinek kezelésére még bevett módszernek számított a megfélemlítés és az elektrosokk mint sajátos kezelési/büntetési gyakorlat. Liberálisabb pszichiáterek ugyan egyre inkább azt kezdték képviselni, hogy a büntetőközpontú kezelés nem vezet eredményre, de a cél akkor is a frontra való minél előbbi visszaküldés volt.

1941-ben született meg az átütő mű a témában, Kardiner *A háború traumás neurózisai* című szakkönyve. Ez alakította ki a kórkép azon formáját, amely a mai napig használatos, mégis közel negyven évig váratott magára, amíg a hivatalos pszichiátriai diagnózisok közé bekerült a PTSD, azaz a poszttraumás stressz-zavar. Kardiner írta le először, hogy a háború során bárki összeomolhat, az egyén traumatizálódása a harctéren alapvetően nem a személyiségjegyeken múlik, téves az az állítás, hogy mindenki hozzászokik a harchoz. Ez még akkor is igaz, ha lehetnek olyan protektív környezeti és személyiségbeli tényezők, amelyek megóvhatnak a trauma súlyosabb következményeitől. Kardiner értelmezésével párhuzamosan új kezelési módszerek is megjelentek, rájöttek például, hogy módosult tudatállapotban (hipnózis) a traumás emlékek könnyebben hozzáférhetőek. Önmagában azonban a hipnózis nem volt elég a gyógyuláshoz, a traumatizált katonákat nem lehetett rögtön visszairányítani a frontra, a felhozott emlékekkel valamit kezdeni kellett. A trauma leírásának történetében a következő állomás a vietnámi háború volt, amikor már olyan tömeges és ordító problémát jelentett a visszatérő veteránok pszichés állapota, hogy afelett nem lehetett elsiklani. 1970-ben Lifton és más pszichiáterek a *Vietnam Veterans against the War* tagjaival létrehozták az első önsegítő csoportokat az USA-ban, melyeket országszerte több száz hasonló követett.

A traumafogalom kialakulásának másik jelentős történetszála - szintén az Egyesült Államokban - a feminista mozgalmakhoz kötődik. A nőjogi mozgalmak megjelenése nyomán az 1970-es években felismerték, hogy a poszttraumás állapottól nem csupán katonák, hanem hétköznapi nők is szenvednek, olyanok, akik családon belüli erőszakot éltek át, vagy permanensen abban élnek. 1980-ig kellett azonban várni, hogy az Amerikai Pszichiátriai Társaság felvegye az akkori DSM-be, diagnosztikai manuáljába a PTSD-t, amelynek klinikai jellemzői megegyeztek a Kardiner által negyven évvel korábban leírtakkal. Azóta már több új kiadást is megért a DSM kézikönyv, jelenleg a DSM-5 (2013) az irányadó, de az elmúlt évtizedekben is benne maradt a PTSD, csak a diagnózisa - a többi pszichiátriai kórképhez hasonlóan - az arról való tudásunk növekedésével folyamatos újragondolásra szorult. A mai kutatások például abba az irányba mutatnak, hogy egy traumatikus esemény hatása nem abszolút, hanem nagyon is függ annak a személynek a személyiségvonásaitól és élettörténetétől, aki átéli.

Dióhéjban összefoglalva a poszttraumás állapot jellemzőit, négy nagy tünetcsoportot különíthetünk el, amelyek tartós fennállása esetén meghatározott kritériumrendszer alapján adható a diagnózis: ezek 1. a történetek újraélése akár emlékbetörések, álmok formájában, 2. folyamatos fiziológiai és pszichés készenlét, állandósult izgalmi állapot, amely alvás közben sem mérséklődik, 3. a traumára emlékeztető emlékek, gondolatok, személyek stb. kóros elkerülése, 4. bénultság, elidegenedés, elszemélytelenedés, negatív érzelmi állapot, negatív hiedelmek önmagunkra, másokra és a világra vonatkozóan, a hiedelemrendszer összeomlása. Pintér (2014) fenomenológiai levezetésében a trauma eseménye az életet egyelőre és utána állapotra osztja, odacövekel a trauma jelenéhez, amely képtelen elhalványulni. A trauma emlékét nem képes az egyén az élettörténetébe integrálni, átélőjét kiüresíti és elidegeníti, önmagától és a világtól egyaránt. A trauma nem múló jelenként, megemészthetetlen idegenséggé az identitás centrumává válik. Különösen igaz ez a hosszantartó, ismételt traumatizációra, amelynek külön elnevezése is van: C-PTSD, azaz komplex PTSD, amelyhez a traumatikus helyzetnek való hosszú távú kitettség járul hozzá. A tanulmányunkban mi nem alkalmazunk ilyen diagnosztikus megkülönböztetéseket, a vizsgált jelenségre traumaként, illetve PTSD-ként fogunk hivatkozni.

A traumatudatos és a traumafókuszú film

Tanulmányunkban megkülönböztetjük a traumatudatosságot és a traumafókuszáltságot a filmek tekintetében. *Traumatudatos* filmeknek olyan filmeket tekintünk, amelyek tisztában vannak a poszttraumás állapot mibenlétével, a PTSD (poszttraumás stressz-zavar) széles spektrumú, változatos tünetegyüttesével, és ezt precízen, lélektani érzékenységgel képesek ábrázolni. Bár a diagnózis maga 1980-as, de nyilvánvalóan már ez előtt is volt valamilyen, az évtizedek során egyre magabiztosabb és szélesebb körű tudás a társadalomban (és a filmkészítőkből) a „trauma” létéről, mibenlétéről. Ezen alkotások kapcsán természetesen nem PTSD-tudatosságról beszélünk, amikor a filmek traumatudatosságát vesszük górcső alá, hanem abban az értelemben, ahogyan akkoriban keretezték a veteránok lelki állapotát: harctéri neurózis, gránátsokk, idegösszeomlás, depresszió, beilleszkedési képtelenség. Az 1980-as diagnózist megelőzően nagy különbségek adódnak a tekintetben is, hogy megjelenik-e valamilyen traumatudatosság, és milyen ábrázolási megoldásokban nyilvánul meg.

Traumafókuszú filmekről pedig akkor beszélünk, amikor a szerzők a poszttraumás pszichét állítják a film középpontjába, a trauma lélektani hatását akarják elsősorban ábrázolni, nem pedig például a társadalomkritika, szerelmi vagy bűnügyi történet stb. elmesélése dominál. Ez a kategória - ahogy általában a műfaji, stílári kategóriák a művészetben - nem kizárólagos, és vannak filmek, amelyek alapvetően a traumapszichére koncentrálnak, de valamely zsánerben (melodráma, dráma, thriller) gondolkodva hangsúlyt kap a történetben például a kapcsolati, érzelmi, családi vonal is. Más filmekben hangsúlyosan jelen van, mondjuk, a PTSD ábrázolása, de nem kizárólagos. A traumafókuszú filmek alapvetően traumatudatosak is, de léteznek olyan alkotások is, amelyek a PTSD fogalmának megjelenése előtt már a háború okozta pszichés hatásokat helyezték fókuszba, jellemzően erőteljesen valamilyen zsánerbe ágyazva. Beszélhetünk ugyanakkor traumatudatos, de nem traumafókuszú filmekről is, amelyek árnyaltan nyúlnak a traumatizáltság mibenlétéhez, de nem ez áll a cselekményük fókuszában, sőt, a trauma diagnosztikailag pontos és komplex ábrázolása ellenére csak marginális szerepet játszik a történetben. Általában jellemző a traumafókuszú veteránfilmekre, hogy többnyire valamilyen

tünetet kihangsúlyoznak a tünetegyüttesből, és a köré szervezik a történetet: a *Szarvasvadászban* (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978) ez például a hős teljes elszemélytelenedése és az önelveszejtő orosz rulett, a *Jákob lajtorjájában* (Jacob's Ladder, Adrian Lyne, 1990) a flashbackek és a depresszió, az örülettel határos víziók, a *Svindlerben* (The Card Counter. Paul Schrader, 2021) a rendmánia.

Amerikai veteránfilmek

Az amerikai populáris kultúrában a trauma jelenségét a háborús filmek vezették be, megelőzve a pszichológiában történt hivatalos elismerést. A játékfilmek kulturális jelentőségük folytán valószínűleg hozzá is járulhattak a poszttraumás állapot szakmai (pszichiátriai, pszichológiai) legitimációjához is. Indokoltnak tűnik emiatt az amerikai filmtörténetet sorvezetőnek tekinteni, és a pszichológiatörténettel párhuzamosan vizsgálni a trauma ábrázolásának mikéntjét. A következőkben az amerikai veteránfilm történetéből emelünk ki néhány szakaszt és sarokpontot, kifejezetten arra a problémára fókuszálva, hogyan jelenik meg történetileg a traumatudatos és a traumafókuszú film, hogyan építkezik a trauma ábrázolása ezekben az alkotásokban, hogyan mutatják meg, és milyen narratív kontextusba ágyazzák a filmkészítők a veteránok sajátos pszichés állapotát.

Történetileg szemlélve már az első világháború után megjelentek a katonák harctéri traumáival foglalkozó filmek, ám a II. világháborút közvetlenül követő időszakban készült veteránfilmek mennyiségükben és lélektani kifinomultságukban is felülmúlják a korábbi időszak termését. A trauma hatása a marginalizáltságon, a hétköznapi értékvilág, a „normalitás” megtagadásán keresztül dramaturgizálódik. A hollywoodi film általános törekvéseihez híven populáris műfajokon keresztül narrativizálja a veterán alakját, a melodráma és a bűnügyi film családja (film noir, gengszterfilm) kínálgatja a beilleszkedni képtelen hős alakja számára. A melodráma az otthonba, a család érzelmi életébe, míg a bűnügyi film a társadalomba, a társadalom etikai és morális normái közé történő visszatérés konfliktusait tematizálja.

A melodráma az érzelmi életre fókuszál, így a műfaj a veterán traumatizált pszichéjét a veszteségein, fájdalmain, a céltalanságán, depresszióján és a kapcsolódásra való képtelenségén keresztül ragadja meg. Lássunk néhány példát! A *The Girl of The Port* (Bert Glennon, 1930) egy I. világháborús lángszórócsata traumájától szenvedő brit katona lelki szenvedésére összpontosít, melyet a szerelem és a nehéz harctéri emlékek békés keretek közt történő újraélése gyógyít meg. Jim beilleszkedni képtelensége a Fidzsi-szigetekre számúzi őt, de ott is az életuntság, az alkoholizmusba menekülés az osztályrésze. A traumatikus élmény flashbackekben betör a tudatába, betegesen retteg a tűztől és az erőszaktól, ami marginalizálódásának további forrása. A II. világháború után a trauma iránti már nagyobb érzékenységgel, komplexebb formában gondolja újra Jean Renoir *The Woman on the Beach* (1947) című filmjében ezt a karaktert. A főszereplőnő, Joan Bennett RKO-nál felépített ciklusát folytató, így film noirként is aposztrofált melodrámaiban a főhős, Scott egy hadihajó felrobbantását és elsüllyedését túlélő parti őr traumája ismét csak flashbackekben, rémálmokban elevenedik meg.

A rémálmában újraéli a traumát, a hajó felrobbanásának, az elsüllyedésnek az iszonyatát, amelyből megváltást a tenger mélyén felé lépdelő, tiszta tekintetű, fiatal szőke nő hozza el számára. A poszttraumatikus tünetek elől menekülve megkéri az álmában feltűnő látomás

valóságos változata, Eve kezét. Scott tudatos én-je hiába keres menedéket a normalitást fémjelző Eve mellett, ha a traumatizált tudattalanja egy lelkileg hasonlóan meggyötört nőhöz, Peggyhez vonzza őt. Scott traumája gazdag tünetegyüttest produkál: látomásaiban, őrületől való félelmében, zavart érzelmi életében, paranoid viselkedésében és végül öngyilkossági kísérletében (melyben riválisát, a vak festőt is magával rántaná) egyaránt testet ölt. Renoir általános világállapottá szélesíti a traumát (innen a film noiros jelleg): Scott traumatizáltságához társul Tod, a festő megvakulásának traumája és Tod felesége, Peggy abuzált múltja. A trauma szemüvegén átszűrte, sötét világlátású, ám bűnügyi izgalmakkal szerényen szolgáló *The Woman on the Beach* óriási bukás volt, amelynek oka az egyik értelmezés szerint a műfaji ambivalencia, a szerzői és hollywoodi film közti átmeneti jelleg (Bourget 2013: 545).



Álomkép. (*The Woman on the Beach*. Jean Renoir, 1947)

A II. világháborús veteránok beilleszkedési problémáiról szóló emblemikus film, az *Életünk legszebb évei* (*The Best Years of Our Lives*. William Wyler, 1946) ezzel szemben kimagasló nézettséget és árbevételt produkált, kritikailag magasra értékelték, és számos Oscar-díjjal kitüntetették. A siker ára az volt, hogy miközben mindhárom hazatérő hős az otthon újra megtalálásában nehézségekkel küzd, a szerző érintőlegesen mutatja be a háborús trauma utóhatásait. A három férfi főhős közül mindössze az egyik életében jelenik meg kimondottan a trauma rémálmok formájában, ám Fred nappali viselkedésén, érzelmein semmi nem látszik a traumatizáltságból, egyedül a harci repülőgépek temetőjében, a roncstelepen éli újra a múlt fájdalmát. A másik főhős, Homer életében is jogosan jelenhetne meg a háborús trauma, ugyanis

elvesztette mindkét kezét a háborúban, műkézzel boldogul, de azon túl, hogy fél visszatérni szerelméhez, és elvenni feleségül a hűséges lányt, nem látszik rajta semmi zavarodottság. A harmadik veterán, Al könnyen visszatér szerető családjához és munkájához, csak alkoholproblémáiban ütközik ki időnként a háborús múlt hatása. A harctéri trauma - szemben Renoir filmjével - egyik főhős életében sem játszik szerepet a szerelmi és házastársi boldogság akadályozásában. Jóval hangsúlyosabb, hogy a leszerelt katonák a társadalom és a család változásaival nem tudnak mit kezdeni, illetve fordítva, az otthon sem mindig tudja elfogadni (Fred esetében), megérteni a veteránokat.

A bűnügyi filmekben a traumatizált veteránt beilleszkedni képtelensége az erőszak felé fordítja. Elisabeth Bronfen *Specters of War - Hollywood's Engagement with Military Conflict* (2012) című könyvében megállapítja, hogy a katonáknak az erőszak a harctéren nagyra értékelt képességéről kellene lemondaniuk, ám gyakran a bűnözésben élnek tovább a háborút, amelyet nem tudtak maguk mögött hagyni, ezért a film noirban visszatérő alak a veteránfigura (Bronfen 2012: 202). A film noir a harctéri trauma másfajta tüneteit képes megragadni, mint a melodráma, így a céltalanságból, az életuntságból eredő marginalizáltság, az erőszakos bosszúban kiélt jóvátételi vágy és az agresszív acting out a bűnügyi filmek jellegzetes traumatünetei. A II. világháborút közvetlenül követő időszak műfaji filmjeinek veteránalakjaiban tehát egyértelműen megjelenik kisebb vagy nagyobb arányban a traumafókusz, amelyet a melodramákban erősebb, a bűnügyi filmekben gyengébb traumatudatosság kísér.

Az USA 20. és 21. századi történelmében a II. világháború után is folyamatosan aktuális maradt a harctéri traumától szenvedő veterán alakja. Előbb a koreai, majd a vietnámi háború tartotta életben a problémát, később pedig Afganisztán és Irak megszállása, melyek újabb és újabb muníciót jelentettek a téma - a trauma pszichológiai megértésével és ismertsége növekedésével - egyre változó filmes ábrázolásához. A trauma ábrázolásában a vietnámi háború jelentette a fordulópontot, ezért itt érdemes megállnunk és megvizsgálnunk a fordulat lezajlását. Az 1960-as években a vietnámi veterán a bűnügyi film családján belül talál helyet magának. A B-filmek előretörésével és a cenzurális korlátok elporladásával párhuzamosan a traumatizált veterán tudatos normaáthágásai és tudattalan mozgatórugói egyre erőszakosabb acting out-ok megmutatását teszik lehetővé. A lelkiileg megnyomorodott katona elegendő motivációt szolgáltatott a szociopata agresszor és gyilkos egyre népszerűbb filmes alakjához. Míg Russ Meyer *Motorpsychó*jában (1965) a veterán sorozatos nemi erőszaktevéként a motorosfilm és a szexploitation olcsó hatáskeltésre törő keveredésében találja meg a helyét, addig Peter Bogdanovich *Célpontok* (Targets, 1968) című filmjében a család és a társadalom által elvárt elfojtás, a trauma hatásának elnyomása politikai síkon is értelmezhető acting out-ban, ártatlan járókelők és autók válogatás nélküli lelövésében robban elő.

A vietnámi háborútól kezdve új motívumként az állam és a társadalom felelőssége is megjelenik. A trauma súlyos pszichés hatása már nem csupán az egyén problémája, hanem a közösségé is, amelyik (értelmetlen) háborúba küldte a fiatal férfiakat, és hazatérésük után nem törődik a háború okozta lelki károkkal. A vietnámi háború nyomán így válik a társadalomkritikus filmek sorának főhősévé a háború által tönkretett, visszaeszkedni képtelen veterán, aki semmilyen hatásos segítséget nem kap, sem környezete, sem a társadalom, sem az orvosok részéről. A veteránok antiszociális viselkedését a háborúban átélt borzalmak okozzák, és dühüket, agresszív

viselkedésüket csak fokozza a „hálátlan amerikai kormány”, hogy a mentális problémáikra nem kapnak megfelelő kezelést és kirekesztő, stigmatizáló bánásmóddal találkoznak. A traumatizált veterán ambivalens filmes karakterként komplex érzelmi hatást idéz elő a nézőkben, mert egyszerre kelt - a melodramákat követve - együttérzést a pszichés tünetekkel vívott küzdelme, elmagányosodása, elidegenedettsége, otthontalansága, és okoz félelmet, borzalmat - a bűnügyi filmek megközelítése nyomán - a harcterről hazahozott kontrollálatlan erőszakossága, szociopata viselkedése. Emblematikus példái ezeknek a filmeknek a *Taxisofőr* (Taxi Driver, 1976), a *Szarvasvadász* (1978) vagy a *Hazatérés* (Coming Home. Hal Ashby, 1978). Ezek a játékfilmek megelőzték az 1980-as DSM diagnózisleírást, mégis már - hol jobban, hol kevésbé - finomodik, árnyalódik a trauma pszichés következményeinek az ábrázolása.



Motorpsycho (Russ Meyer, 1965)

A nyolcvanas évektől egyre inkább megjelennek a kifejezetten traumafókuszú veteránfilmek, amelyekben a pszichológiai elemzés válik dominánssá. Ezek már egyaránt traumafókuszú és

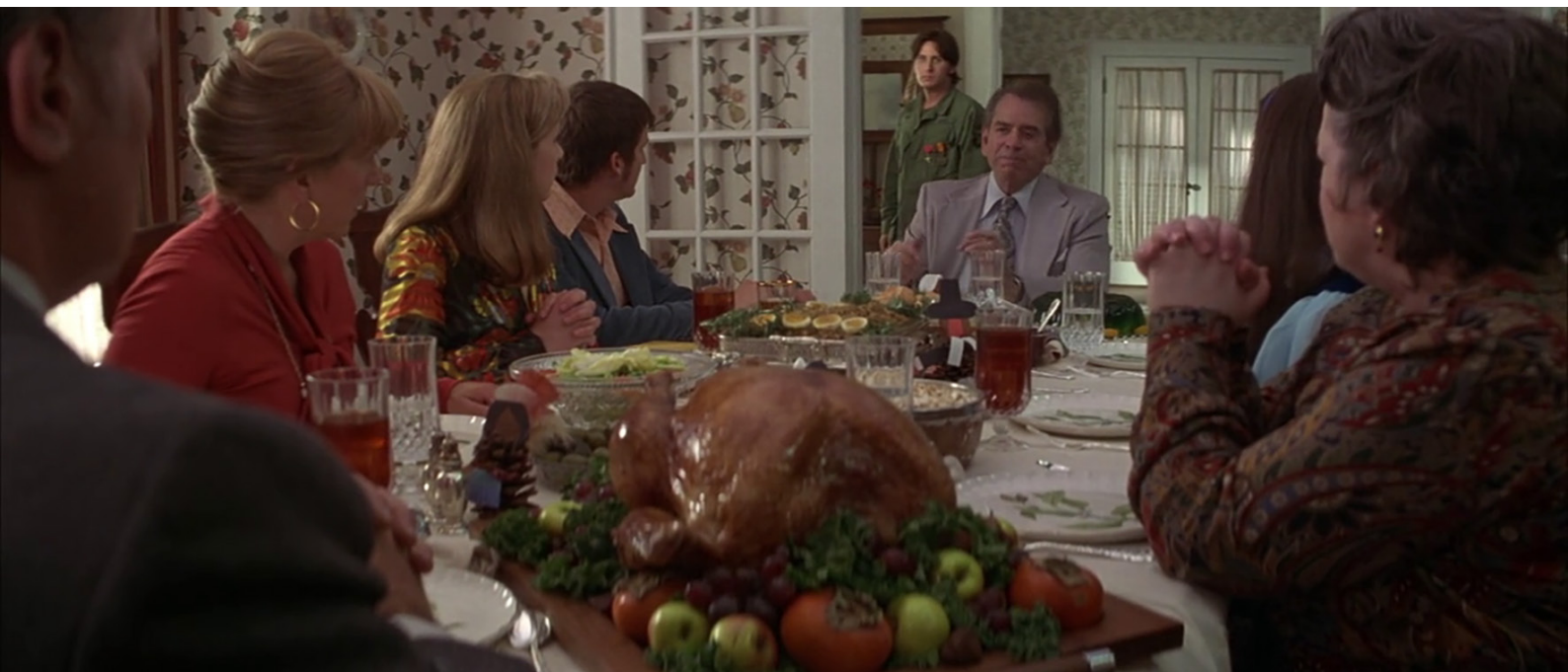
traumatudatos filmek, amelyek a poszttraumás pszichét állítják a középpontba, és kimondottan a háború hatásait próbálják feltárni. A filmek mindegyike nagyfokú pszichológiai érzékenységgel ábrázolja a trauma lelki utóhatásait. A PTSD diagnózis hivatalossá válása után a nyolcvanas évek egyik kultikus veteránmozija a *Madárka* (Birdy. Alan Parker, 1984), mely átmenetet képez az 1970-es évek társadalomkritikus és az 1980-as évek pszichológiai megközelítése között (a film alapjául szolgáló William Wharton-regény 1978-ban jelent meg). A Vietnámban súlyosan traumatizált Birdy elmegyógyintézeti kezelése, a pszichiáter elnyomó fellépése, a veterán PTSD tökéletes ignorálása a társadalom elutasítását, a hősképnek meg nem felelő katona intézményi kirekesztését jeleníti meg, ugyanakkor a madarakért rajongó fiatalember viselkedése pontosan mutatja a traumát lehasító, egy alternatív valóságot teremtő, abban élő traumatizált tüneteit. A társadalomkritika háttérbe szorulásának és a PTSD új műfaji keretek között történő megjelenésének emblematikus alkotása a *Jákob lajtorjája* (1990), melyben a filmtörténet egyik legmagányosabb és legszomorúbb hőse folyamatos flashbackektől, rémálmoktól, paranoiától és depressziótól szenved utat nyitva a horror műfaji eszköztárának és hatásmechanizmusainak. A traumatudatosság növekedése továbbra is teret hagy a nem traumafókuszú veteránfilmeknek, amelyek a társadalomkritikát (*Született július 4-én*, [Born on the Fourth of July. Oliver Stone, 1989]) vagy a hazatérés családi drámáját állítják a fókuszba (*The War at Home*. Emilio Estevez, 1996).



Szarvasvadász (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978)

A kétezres években Afganisztán és Irak továbbra is forrón tartotta a kérdést, új és új interpretációkat, narratívákat követelt, így számos további alkotás készült PTSD-témában. Martin Barker *A Toxic Genre. The Iraq War Films* (2011) című könyvében a „PTSD ipar” kritikáját adja, mondván a PTSD jelensége korántsem kizárólag egy pszichiátriai kategória, amely képes definiálni az egyén szenvedését, hanem egy jelentősen átpolitizált jelenség, amelyben társadalmi, kulturális, gyógyszeripari, politikai érdekek és tényezők egyaránt közrejátszanak. Átfogó könyvében 23

filmet elemez részletesen filmnyelvi, esztétikai, a politikai-társadalmi kontextus és a filmipar szempontjából. Olyan kérdésekkel foglalkozik, mint hogyan tükrözik vissza a filmek az USA-ban aktuálisan regnáló politikai helyzetet, háborúellenesség vagy a háborús politikával való azonosulás fejeződik-e ki bennük, netalán nem tartalmaznak politikai állásfoglalást, semleges vagy háborúellenes közönségre, politikai közhangulatra számítva készítik a filmet, misztifikálják vagy analizálják a háborút, mit állítanak az „amerikai katonáról”, hogyan jelenik meg bennük a PTSD; feldolgozhatónak vagy felemészítőnek mutatják, stb. Azzal egészíthetjük ki Barker elemzéseit, hogy a háborúkkal kapcsolatos kulturális értelmezések állandóan változóban vannak, az aktuális társadalmi helyzet és a filmtörténeti ciklusok is befolyásolják egy-egy háború hangsúlyos oldalait. A háborús trauma legfontosabb mozzanatainak kiemelése összefügg az adott háború aktuális értelmezésével. Hogy az (egykori) katonaszereplő a bajtársa elvesztése, saját megsebesülése vagy az ellenséges katona, esetleg ártatlan civil meggyilkolása miatt szenved PTSD-ben, az nagyban befolyásolja a háborúról alkotott állítást, és fordítva. Az egyik legfrissebb alkotás a 2021-es *Svindler*, amelyben igen nagyfokú pszichológiai érzékenységgel és a traumapsziché precíz ábrázolásával találkozunk. A mozi igazi traumafókuszú film, teljes mértékben a trauma pszichés dinamikájának ábrázolására van felfűzve. Ami igazán érdekessé teszi, hogy a hős az amerikai hadsereg nevében foglyokat kínozott, így az úgynevezett elkövetői trauma (*perpetrators trauma*), avagy egy viszonylag frissen, 2009-ben megfigyelt pszichológiai jelenség, a morális sérülés (*moral injury*, Shay 2014) gyötri, amely megint csak egy külön fejezet a traumakutatásban. A *Svindlert* példázza, hogy a pszichológiatörténeti fejlemények és a háború kultúrtörténeti értelmezései kölcsönösen hatnak egymásra a traumatudatos veteránfilmek esetében, amelyhez hozzávehetjük a pszichológia Barker által is említett társadalmi hatásait, egy-egy pszichológiai „kórkép”, iskola, terápia forma ismertségét és divatját.



The War at Home (Emilio Estevez, 1996)



Svindler (The Card Counter. Paul Schrader, 2021)

Ez utóbbi játszik szerepet abban, hogy a kétezres évekre a trauma jelensége, a veterán PTSD-je evidenciává vált az Egyesült Államok társadalmában, ezért az amerikai filmek a traumafókusz nélkül is traumatudatosak maradhatnak, hiszen a karakter néhány tünetéből is pontosan érti a néző a veterán pszichológiai jellemzőit. A traumafókusz mint eredeti filmes megközelítésmód viszont már megkopott, ezért a hangsúly gyakran máshová kerül, és nem a nyilvánvaló, közvetlen pszichés következmények állnak a cselekmény középpontjában. A témát hordozó egyik legfontosabb műfaj továbbra is a melodráma, például a *Brothers* (Jim Sheridan, 2009) testvérféltékenységgel, árulással és megcsalással a központjában. Emblematikus alkotás még az *Amerikai mesterlövész* (American Sniper. Clint Eastwood, 2014) című háborús film, ahol a súlypont a háború ábrázolása felé billen, de még így is, az otthonlét rövid jeleneteiben a PTSD didaktikus jeleit próbálják precízen ábrázolni, mint a magas vérnyomás, fokozott érzékenység a veszélyes zajokra, a külvilág folyamatos veszélyesnek érzékelése, beszűkülés és elszemélytelenedés. A hős bár látszólag itt van, jelen van, de valójában még sincsen itt, még mindig „odaát” van. A szinte kizárólag az iraki harctéren játszódó *A bombák földjén*-ben (The Hurt Locker, 2008) a rendező, Bigelow saját nyilatkozatai szerint kimondottan a katonák élményeit akarta megmutatni. Barker (2011: 157) elemzésében ugyanakkor a több Oscar-díjat besöpört film egy olyan hőst emel piederasztárra, aki bár a PTSD élő megtestesülése, de ahelyett, hogy viselkedését ezzel magyarázná, „adrenalin junkie-nak” mutatja be, akit csak a kockázatvállalás éltet, s valójában lenyűgöző karakternek látatja. Bár a film traumatudatos, de mivel részben személyiségjellemzőként ábrázolja a trauma nyilvánvaló utóhatásait, ennyiben nem mondható traumafókuszúnak. A kétezres évek filmjeivel kapcsolatban általában elmondható, hogy mivel a nézőnek már eleve van egy képe a traumatizált amerikai katonáról, tudása a trauma jelenségéről, amelynek birtokában magától is kiegészíti a látottakat, a szereplő mögé rakja a traumatizáltságot mint motivációt, mint valószínű előzményt. Ezt láthatjuk *A bombák földje* esetében. Másik szempont, hogy a PTSD kórképe úgy működik, hogy a tünetek az idővel jelentős változáson mennek keresztül. A traumatikus helyzetet, kitétséget (a frontszolgálat hónapjai) követő hónapokban az emléketörések, rémálmok, acting out stb. vannak a fókuszban,

viszont a további évek, évtizedek alatt is megmarad tünetként a depresszió, az elidegenedés, az elszemélytelenedés. *A bombák földje* hősénél így például felismerhetjük a PTSD elhúzódó tüneteinek jelenlétét is mint alapállapotot.¹

A gender szempontok kapcsán megjegyezhetjük, hogy jóval kevesebb játékfilmben jelennek meg hazatérő női veteránok, de azért így is szép számmal találunk ilyen amerikai filmeket. Csak hármat említünk, amelyek jól példázzák a női veterán megjelenítését a traumatizáció szempontjából. *A bátrak hazája* (Home of the Brave. Irwin Winkler, 2006) című filmben a négy hazatérő veterán sors közül az egyik egy nőé, akire nem jellemzőek az erőszakos kitörések, acting outok, mint férfi társaira, de azért ő is traumatizált, idegenül mozog az otthoni világban, azonban erről inkább csak néhány párbeszédéből értesülünk, pár arckifejezésben érzük tetten, s végül jóval könnyebben visszatagozódik az életbe, mint a másik három veterán. Kizárólag női főhőse van a *Megan Leavey* (Gabriela Cowperthwaite) című, megtörtént eseményt feldolgozó 2017-es filmnek, akit bár hiába robbantottak fel odaát, töltött heteket-hónapokat rehabilitációval, a trauma legkisebb jele sem látszik rajta, a bombakereső kutyája adoptálásával van elfoglalva, talán ebbe csatornázza elfojtott traumáját. 2022-es a *Causeway* (Lila Neugebauer) című film, amelyben Afganisztánból tér haza a súlyosan traumatizált Jennifer Lawrence által játszott veterán. Az előzővel szemben ez a film egy klasszikus, traumából való felépülés-történet, tipikus példája a traumatudatos és -fókuszú melodramai filmnek.

Érdeemes röviden utalni a 9/11-filmekre is, amelyek igen rétegzetten tárják fel a terrortámadás amerikai társadalomra gyakorolt hatásait. A trauma-szakirodalmak alapján (Kiss 2015) beszélhetünk másodlagos traumatizációról is, amelynek során azok is traumatizálódnak, akik nem érintettek közvetlenül a traumában, hanem például szemtanúk, segítők vagy olyanok, akikkel potenciálisan megtörténhetett volna a traumatikus esemény, így könnyen sorsközösséget tudnak vállalni az áldozatokkal. Ugyan 9/11 tragédiájának pszichológiai hatásai legerősebben New York városának lakosai körében érződnek (azoknál, akik például a World Trade Center közelében éltek, a PTSD megjelenése elérte a 20%-ot), de az epicentrumtól távolabbi városrészekben, városokban és államokban is jelentős befolyással bírt. Valójában az egész amerikai társadalom traumatizálódott 9/11 során. A kutatások szerint a támadásokat követő napokban az amerikaiak közel felénél jelentkeztek a PTSD tünetei, amelyek az azt követő hetekben, hónapokban fokozatosan elmélyültek. A traumát követő évtizedekben számos film foglalkozott e trauma utóhatásaival, például a *Rém hangosan és irtó közel* (Extremely loud & incredibly close. Stephan Daldry, 2011), *A jelentés* (The Report. Scott Z. Burns, 2019), egészen a 2020-as *Mennyit ér egy élet?*-ig (Worth. Sara Colangelo).

Magyar filmek és a háborús trauma

Láttuk, hogy a folyamatos háborúkkal teli 20-21. századi amerikai történelem a kultúrában is folyamatosan előtérben tartja a trauma kérdését az USA-ban. A magyar filmtörténetben is markáns vonulatot képviselnek a háborús témájú filmek, de a traumafókusz időben csak későn és kevés alkotásban jelent meg. Mi ennek az oka? Magyarországon az utolsó, az egész országot időben hosszán, földrajzi és társadalmi értelemben kiterjedten érintő háború

¹ Ennek az állapotnak a kapcsán írja Judith Hermann pszichológus, hogy nagyon könnyű elvéteni a diagnózist, hiszen akár az átélt sem kapcsolja össze a traumatikus kiváltó helyzettel.

a II. világháború volt, amelynek számos eseménye, a holokauszt, a náci megszállás és a nyilas uralom, a 2. magyar hadsereg doni katasztrófája, az ország területén hosszú hónapokig húzódó véres harcok, a szovjet megszállás, a hadifogság traumát okozott a magyar társadalom széles rétegei számára. A trauma fogalma ugyan már akkoriban is jelen volt a magyarországi pszichológiában (Ferenczi 1934, Szummer 2008), sőt, Ferenczi Sándor munkássága például valamilyen szinten beágyazódott a hazai kultúrába, írókat és más művészeket analizált, Ignótus a Magyar Pszichoanalitikai Egyesület alapító tagja volt stb. A pszichoanalitikus értelmezés azonban mégsem hatotta át olyan mértékben a társadalmi gondolkodást és a kultúrát, hogy a trauma olyan világmagyarázó fogalomná vált volna, amely a háború különféle megrázó tapasztalatának leírására siethetett volna. A háborúból hazatért veterán figurája megjelenik ugyan a magyar filmben, a katonák által okozott-elszenvedett erőszakot pszichés nyoma cseppet sem hangsúlyos, a filmek csupán a dráma kiindulópontjának használják az ilyen alakot.² Az első művészileg jelentős film, amelyben a háború traumája közvetlenül lecsapódik a szereplők életében, az *Ének a búzamezőkről* (Szóts István, 1947), melyben az I. világháború után hadifogságból elszökött katonák éhezése és a kenyérért vívott élethalálharc traumatikus bűnként jelenik meg. A dráma középpontjában álló trauma azonban a szökött hadifogoly férjnek és halott (helyesebben halottnak hitt) katonatársa egykori feleségének házasságából született gyermek tragikus halála, amely a feleség tudattalanjában az eredeti bűn ismétléseként értelmeződik, és önbüntető vallási vezekléshez vezet. Szóts István filmjében a harctér és a hadifogolylét traumája elvesz a gyermek halála és a törvénytelen házasság miatti büntudattal terhelt patológiás gyász lélektani bemutatása mögött. A háború és hadifogság nyomán hazatérő katona traumatizáltsága a *Ház a sziklák alatt* (Makk Károly, 1958) című filmben játszik először igazi drámai szerepet. A hazatérő férfi, akit ismét az *Ének a búzamezőkről* főszereplője, Görbe János alakít, halottnak tűnik a film nyitójelenetében, a hajó mélyén fekszik mozdulatlanul egy ponyva alatt. A jelenetben elemi erővel megmutatott mozdulatlanság, tehetetlenség, élőhalott állapot előre jelzi, jól jellemzi traumatizáltságát. A film első negyedében igen lehangolt, csak fekszik az ágyában a sötétben, nem érdeklődik a külvilág, még saját gyereke iránt sem. Bár Makk Károly rendezése nem traumafókuszú, mert a történet súlypontja az összezártság, a kiúttalanság drámai helyzetére és a boldogságért elkövetett gyilkosság etikai vétségére kerül, traumatudatosságról pedig a fogalom ismeretlensége miatt nem beszélhetünk, a film első része azonban igen pontosan tudja ábrázolni a traumatizáltság egyes tüneteit, így a tehetetlenséget, a lét értelmének elvesztettségét. Kovács András *Hideg napok* (1966) című filmjében az újvidéki vérengzésben részt vett négy magyar katona háború utáni szembesülésében az elkövetői trauma helyett a büntudat meglétének és minőségének kérdése kerül a középpontba. Szóts, Makk és Kovács filmje megmutatja azt az irányt, amelyet a magyar film a veterán pszichológiai megközelítése helyett képviselt: a morális fókusz.

A magyar történelemben a következő háborús időszak, az 1956-os szabadságharc időben rövid volt, pár napra terjedt ki, ráadásul térben is korlátozott volt, ezért annak kapcsán nem a harcok okozta trauma vált a társadalomban és kultúrában meghatározóvá, hanem az eseményhez kapcsolódó, jóval szélesebb tömegeket érintő további traumatikus események: a kivándorlás

² Gelencsér Gábor részletesen elemzi az I. világháború ábrázolását a magyar filmben. Megállapítása szerint a korai hangosfilmben egyetlen film szól a trauma ábrázolásáról, ez az *Elkésztett levél* (Rodriguez Endre, 1940), amelyben azonban nem a háborús erőszak, hanem a férfi vélt elvesztése okozza a nő számára a traumát. (Gelencsér 2022: 166)

családokat szétválasztó és próbára tevő dilemmája (Éjfélkor [Révész György, 1957], *Szerelmesfilm* [Szabó István, 1970], *Szerencsés Dániel* [Sándor Pál, 1983]), a forradalom leverését követő megtorlások, a bebörtönzés, vallatás, kivégzés családtagokat, hátrahagyottakat is érintő traumái. A magyar társadalmat legközelebb az 1990-es évek délszláv háborúi érintették közvetlenül, amelynek társadalmi-kulturális okai abban gyökereznek, hogy szomszédos országban, a határtól néha csak száz kilométerre történt a II. világháború utáni Európában addig elképzelhetetlen kegyetlenkedés és népiirtás, továbbá azért is, mert a Vajdaságban élő magyarok is elszenvedői voltak, akár besorozott katonaként, akár a sorozás és az atrocitások elől Magyarországra menekülteként.

A délszláv háborút leszámítva a huszadik századi háborúk magyarokat érintő kollektív traumái évtizedek messzeségébe távolodtak, amire megjelent és lassanként elterjedté vált a trauma mai fogalma. A háborús traumákat évtizedekkel korábban élték át emberek és a társadalom, mire a trauma (egyéni és kollektív) fogalma bekerült a köztudatba és keretezni kezdte az ilyen jellegű tapasztalatokat. Mivel azokról a történelmi tapasztalatokról születnek jellemzően filmek (kulturpolitikai megrendeléseket félretéve), amelyek a kulturális emlékezetben mozgásban vannak, ezért jelenthetjük ki, hogy a háború, amikor tematizálódik, elsősorban nem traumaként jelenik meg a magyar filmekben. Az egyetlen háborúhoz köthető trauma, amelynek filmes ábrázolásában már az 1980-as években megjelent és a mai napig eleven a traumafókusz, nem más, mint a holokauszt, aminek oka részben annak az államszocializmus időszakában történő tabusítása, részben a holokauszt transzgenerációs traumaként történő továbbélése.

További kérdés, hogy miért nem jelentek meg azonban nagyobb számban trauma-fókuszú (háborús) filmek a rendszerváltást követően, amikor igaz lassanként, de egyre markánsabban a pszichológia vált világmagyarázó elvé - a trauma fogalma pedig a személyes és kollektív történelem központi motívumává (Elsaesser 2001), felváltva a Kádár-korban domináns történelemtudományt és szociológiát? A magyar szerzői filmes hagyomány még a rendszerváltást követően is tágabb fókuszú maradt, többnyire nem a lélektani realista megközelítést választotta, és nem „szűkült le” a traumapsziché elemzésére. A rendszerváltás időszakában filozófiai-etikai kérdések dominálták a szerzői filmet (Györffy 2001), amely a 2000-es évek első évtizedében betört szerzői filmes generációnál változott meg (Stóhr 2007). Az első filmszerző, aki egész életművét a trauma köré építette, Fliegau Benedek, ő azonban nem történelmi eseményeket elemzett, hanem személyes traumákból (gyerekkori abúzusokból a felnőtt hősök tudattalanjában, amilyen a *Rengeteg* (2003) egyes epizódjai, *Hypnos* (2001), *Liliom ösvény* (2016), a súlyos kábítószerfüggőséget a *Dealerben* (2004), a feldolgozatlan gyászt a *Womb-ban* [2010]), illetve a *Csak a szélben* (2012) a román elleni gyilkosságsorozat kollektív traumájából kiindulva alkotott általánosabb, filozofikus színezetű mozgóképes világtapasztalatot. A traumafókuszú megközelítés a 2010-es években kapott szárnyra, elsősorban a női lét traumáit, a szexuális erőszakot (*Bibliothèque Pascal* [Hajdu Szabolcs, 2010], *Legjobb tudomásom szerint* [Lőrincz Nándor - Nagy Bálint, 2021], *FOMO* [Hartung Attila, 2019], *Aurora Borealis* [Mészáros Márta, 2017]) és a szülést tematizálva (*Pieces of a Woman* [Mundruczó Kornél, 2020]).

A háború témája sem tűnt el a kortárs magyar filmből, ám kifejezetten csak a holokauszt mentén kapcsolódott össze a traumafókuszú megközelítéssel (*Evolúció* [Mundruczó Kornél, 2021], *Akik maradtak* [Tóth Barnabás, 2019]). Az I. és II. világháború harctéri tapasztalatának traumafókusz

mellőző ábrázolásának lehetséges oka részben a magyar filmes hagyománynak, részben a hollywoodi típusú tömegszórakoztatásnak a vonzerejében keresendő. A populáris mozi felé tájékozódó rendezők a háborús filmet a többi műfaj sorában próbálták ki (*Szürke senkik* [Kovács István, 2016], *Drága Elza!* [Füle Zoltán, 2014])³. A hollywoodi mércével mérve drágának számító háborús film a populáris műfajok egyik hazai adaptálásra váró képviselőjévé vált a 2010-es években, amelyben – az alacsony költségvetés ellenére – a harctéri akciók kivitelezése és a fegyveres küzdelem izgalma teszi hatásossá a lélektanilag motivált drámai magot. A populáris megközelítés természetesen nem zárja ki a traumafókuszot, mint azt a hollywoodi filmekben láttuk is, ám a költségvetési korlátok miatt csak szórványosan előforduló műfaji kísérletek a harctéren végbemenő drámai izgalomra és morális kérdésekre korlátozódtak. A művészfilmes paradigmát képviselő Nagy Dénes számára a háború reprezentációja megőrizte a magyar filmtörténetben domináns morális fókuszát (*Természetes fény*, 2021). Nagy egyetlen rövid epizódot adaptált Závada Pál *Természetes fény* című regényéből. Nagy Dénes mindösszesen magát a magyar katonák által elkövetett bűnöket, a partizánok üldözésének és egy orosz falu felégetésének rémtettét viszi vászonra. A könyv cselekménye a szereplőt tovább kíséri azon túl is, hogy részt vesz a megtorlásokban, tömeggyilkosságokban, a háború után az elkövetői trauma áldozataként súlyosan leépül, elmagányosodott alkoholistává züllik. Nagy Dénes a bűn elkövetésének mechanizmusát és morális jelentőségét filmesíti meg, ám a traumapsziché elemzése kívül marad a műve keretein. Akár a populáris, akár a művészfilmes változatokat tekintjük, az I. és II. világháború emlékezeti és érzelmi távolsága a különböző filmtörténeti hagyományok, valamint az „időtlen”, „univerzális” drámák felé terelte az alkotókat a traumatizált psziché a jelenhez jobban kötődő pszichológiai leírása helyett.

Ha az I. és II. világháború túl messze van a traumatapasztalat felelevenítéséhez, akkor, gondolhatnánk, a délszláv háború szolgáltathat friss élményeket a pszichológiai megközelítés számára. A háború elől elmenekült katona mutat ugyan poszttraumatikus tünetként értelmezhető viselkedésszerűségeket az *Arccal a földnek* (Tolnai Szabolcs, 2001) és az *Isteni műszak* (Bodzsár Már, 2012) című filmekben, az előbbiben a céltalan lödörgést, kapcsolódási nehézségeket, az utóbbiban a civil életben is továbbvitt erőszakot, szélsőségesen kockázatkereső viselkedést, ám a történet súlypontja mindkét filmben egészen máshová esik ahhoz, hogy traumafókuszúnak vagy akár csak traumatudatosnak nevezhetnénk. A délszláv háború kapcsán az egyetlen magyar traumafókuszú fikciós alkotás Kovács István vajdasági származású rendező *Ostrom* (2018) című kisjátékfilmje, amelyben a körbezárt, ostromlott Szarajevóban egy nő hajmosásán keresztül a civilek háborús mindennapjainak traumatikus tapasztalatát jeleníti meg.

Miután feltártuk a traumatudatos és traumafókuszú magyar veteránfilmek hiányának lehetséges okait, a következőkben részletesebben elemzünk két alkotást a filmtörténet különböző korszakaiból, amelyek a harctéri traumára érzékenyen állítják középpontba egy háborúban szolgáló vagy onnan hazatért katona alakját. Mindkét filmben erőteljes hangsúlyt kap az elkövetői trauma és az abból eredő büntudat.

³ Kovács István SZFE-s vizsgafilmjeiben tudatosan populáris műfaji sémákkal élt (*Csúszópénz*, *Idegen föld*, *Betonzaj*), Füle Zoltán 2006-ban *Csillagok háborúja* rajongói sci-fi-t készített.

„Helyrehozhatatlan hiba a teremtésben”: Fábrián Bálint találkozása Istennel

A Fábrián Bálint találkozása *Istennel* (1980) az első nagyjátékfilm a magyar filmtörténetben, amely traumatudatosan ábrázolja a háború veterán alakját. Bár Fábri Zoltán életművében korábban is foglalkozott a háború embert megnyomorító hatásával, elsősorban morális szemszögből vizsgálta a háború határhelyzetében létező szereplők érzéseit, gondolatait, döntéseit. A Balázs József kisregényéből készült adaptációjában a morális dilemmák azonban hangsúlyozottan egy traumatizált veterán pszichéjén szűrődnek keresztül. Fábrián Bálint viselkedését, érzésvilágát mindvégig a háborús trauma határozza meg. A film a háború realisztikus ábrázolásával kezdődik, lábszárig állnak a magyar katonák a vízben a folyó menti erdőben, ám ahogy az olasz katonák a várakozó főhős felé közelednek, úgy a valóságghű ábrázolás átfordul lassított felvétellel, áttűnéssel, expresszív zenével érzékeltetett belső látomásba. Magát a harcot nem mutatja meg Fábri, az első lövés eldördülése előtt véget vet a képsornak. Legközelebb a rendező már a háború után mutatja Fábrián Bálintot, belső rímként a harctérre, szintén folyóparton, a napfényes Tisza-part fái között. Ahogyan a film eleji olaszországi folyó a gyilkosság helyszíne volt, úgy a Tisza is az, a fiai itt fullasztották vízbe az anyjuk szeretőjét, a falu papját. A hőst viszontlátva azonnal szembeötlő traumatizáltsága: mozgása szétesett, görnyedve vonszolja magát, szellemileg és érzelmileg is tompának mutatkozik. A film eleji élénkségével szemben a továbbiakban mindvégig alélnak, passzívnak mutatkozik, tehetetlenségében egyértelműen kiütözik a trauma nyoma. A traumatizált psziché másik megnyilatkozása, hogy a film elején elvágott harcjelenet flashbackek formájában többször visszatér. Az első alkalommal a harc életlen, lassított, helyenként kimerevített, szétszabdalt képsorai idézik meg Fábrián emléketörését, amelynek végén különös hangsúllyal az olasz katona arcközelije és vízbe csúszó véres kezének nagyközelije állnak. A másik emléketörés, amikor felismerni véli a hegedűs cigányban a megölt olasz katonát, és a rendezés megismétli a harctéri gyilkosság részletképeit. Fontos hangsúlyozni, hogy a flashbackek a rendező, Fábri leleményei, melyekkel a trauma lélektanát erősíti meg, az eredeti Balázs József-kisregényben nincsenek visszapillantások, a háborús jelenetet a kisregény rögtön az elején végigbeszéli. Gelencsér Gábor „az új akadémiizmus klasszikus stílusmegoldásait érvényesítő” (Gelencsér 2015: 343) filmnek tartja a két Balázs József-adaptációt, szemben Fábri szintén ebben az időszakban készült *Requiemjével*, amelyben az időrend-felbontásos tudatfilm formához nyúlt, de nem említi azt a flashbacket, amely hangsúlyosan eltér Balázs lineáris elbeszélésétől, és ami éppen a traumát érzékelteti.

A flashbackek szerint Fábrián veteránként az elkövetői traumától szenved, attól, hogy a hatalom által rárótt szerepéből adódóan gyilkossá vált. Fábri számára ez a kiemelés lehetőséget ad arra, hogy állandó témáját, a kisember morális felelősségét járja körbe. Az elbeszélés jelentős részében a harctéri (elkövetői) trauma morális-politikai következményei a hangsúlyosak. Fábrián Bálint azért nem vesz részt a Tanácsköztársaságban, nem támad a báró ellen, segíti őt elrejtőzni és marad pacifista, mert a harctéri gyilkosságért vezekel, és igyekszik elkerülni, hogy ismét a gyilkosság bűnébe essen. Az elbeszélés világállapotként mutatja fel a háború traumáját azzal, hogy megkettőzi azt. Fábrián feleségének, Annának a szeretőjét, a fiatal papot a film kezdetén megölték a háborúban szolgáló férfi fiai. Anna, szerelme meggyilkolását traumaként éli meg, amelynek nyomán elidegenedik mindenkitől, nem érintkezik - jogosan - bűnösnek

tartott családtagjaival sem. Anna passzivitása a szeretője látogatásának részletét újraidéző kényszeres takarítással váltakozik. A mély depressziója lassú, önpusztító leépüléshez és korai halálához vezet.

A történet végén felerősödnek a trauma pszichológiai-egzisztenciális következményei. Összeomlik a hős keresztény hiten alapuló világképe, aminek nyomán a traumatizált emberekre jellemzően értelemkeresésbe kezd. „Helyrehozhatatlan hiba van a teremtésben” - fogalmaz a főhős egy arcközelin, majd a kamera az őt ironikusan nyalka lovaskatonaként ábrázoló I. világháborús emléklapra svenkel, miközben megszólal a háborút kísérő, ellentétes hangulatú, mesés, idilli zene. Ezzel a rendezői megoldással Fábri összeköti a lét értelmének elvesztését a háborús trauma tapasztalatával. Találkozni akar Istennel, meg akarja kérdezni tőle, mi végre vagyunk, hiszen számára a traumatikus tapasztalat nyomán a lét értelme elveszett. Míg a felesége a trauma után a vallásba menekült, és erőn felüli anyagi áldozatokkal a templomban keresett átmeneti menedéket lassú haldoklása során, Fábriant a keresztény hitvilág sem segíti, nem lesz - pszichológiai terminussal - „poszttraumás növekedés”, azaz például spirituális eszmélés a harctéri gyilkosság és az azt követő veszteségek után, felesége halálának és két fia elvesztésének nyomán. Fábrián Bálint a traumatizált emberek körében szignifikánsan jellemző módon végzi életét: öngyilkos lesz.



Fábrián Bálint találkozása Istennel (Fábri Zoltán, 1980)

A trauma nem múltó jelene: Mindörökké

Pálfi György 2022-es filmje a közeljövőben Magyarországon, de azon belül meg nem határozott térben és időben játszódik, egy olyan háborús helyzetben, ami minden elhúzódó háborúnak sajátja. A háború által beiktatott határhelyzet, avagy kivételes állapot, amelynek minden kívüli állapota ugyanakkor normaként realizálódik a benne élők számára. A *Mindörökké* háttérországában egy kisváros lakói háborúra berendezkedett hétköznapjait látjuk: a sebesülteket a kórházban, az üres tengődést a kocsmában, az ügyeskedést, a seftelést, a vízszerezést egy mesterlövész fenyegetésében. A filmbeli szereplők így vagy úgy, de kénytelenek alkalmazkodni a helyzethez. Hősünket, Ocsenás Jánost egy jóra való, segítőkész katonaként exponálja a film, aki éppen betegszabadságon van. Mivel állapota engedi, és ideje is van, segít, ahol tud: segít a betegek ápolásában, ajándékokkal kedveskedik barátnőjének. Lassacskán azonban Ocsenást elkezdjük más perspektívából látni. Amit addig pusztán segítőkészségnek, önzetlenségnek gondoltunk, kényszeresnek és abszurdnak tűnik: öntudatlan részeg borotvál, a kocsmabeli részegeket mindenféle holmival látja el. Ez már túlzás, gondoljuk, mi szükség van minderre? Értetlenségünk tovább fokozódik, amikor a barátnőjét, akiért látszólag odavolt, lecseréli egy szellemi fogyatékossgal élő nőre.

A film végi csattanó után érthetjük meg viselkedését. Ocsenás is mesterlövész ugyanis, aki ráadásul - még ha parancsot teljesít is - ártatlan civilekre, ünneplő sokaságra lő, ugyanolyan emberekre, mint akikkel a kisvárosban együtt élt, és akiről gondoskodott. A választ a viselkedésére az elkövetői trauma lélektanában kereshetjük. Nincs tudatos, reflektált büntudata, legalábbis nem látni rajta ilyesmit, büntudata tünetként, kényszeres gondoskodásban ölt testet. Ha kell, ha nem, „segít”, nem válogat: kórházban lebénult veteránokat pesztrál, halottat mosdat, öntudatlan részeg borotvál, kocsmabelieknek italt visz, ruhát guberál, szellemi fogyatékos táncoltat. Élőkről és halottakról egyaránt gondoskodik. Az abszurdba forduló gondoskodása mögött tehát egy „fordított” ismétlési kényszer áll, az események értelmezhető tárgyakapcsolat-elméleti keretben, Melanie Klein nyomán mániás helyreállításként, amikor valaki tudattalanul a saját sérült énrészét egy másik emberbe vetíti, s rajta keresztül tulajdonképpen magán próbál segíteni. Freud (1920, 2011) nyomán megállapítható, hogy akkor is kényszeres egy ilyen tevékenység, ha akaratlagos cselekvés benyomását kelti. Ténykedése tehát a traumatikus büntudat tünete: Ocsenás büntudatának tudattalan megnyilvánulásai, valójában jóvátételi törekvések. A gondoskodás tudattalan kompenzáció nála. Kényszeres törekvés kompenzálni a kioltott életet, begyógyítani az elkövetői trauma láthatatlan „nyílt sebet” (a trauma szó a görög „átfúr” igéből származik, külső behatás nyomán előálló sebesülést jelent).

Gondoskodása ráadásul jellemzően nagyon is testi, testközelű. Igen intim együttléteket valósul meg az általa „gondozottal”, amiket azok egyáltalán nem kérnek: kéretlenül teszi, amit tesz. Szemléletes példa erre, amikor a magát eszméletlenülre vedelő újdonsült ismerősét, amíg az öntudatlan, megborotválja. Felébredve a férfi Ocsenásnak esik haragjában. A gondoskodásnak ezen határátlépő, értelmetlenül túlzó aktusai mellett azonban valódi emberi kapcsolódásra nem képes. A film elején még szerelmi viszonynak látszó kapcsolata helyett az öntudatlan, szellemi fogyatékos nőnek a „gondozását” választja, akivel nyilvánvalóan semmilyen kölcsönös kapcsolatra sincsen esély. Ha lelkiileg képes lenne kapcsolódni barátnőjéhez, akkor az azt jelentené, hogy kívülre került a trauma dinamikáján. Ocsenás azonban nem képes erre. Traumatizáltsága és

a jóvátétel tudattalan programja rögeszmés gépiességgel végezteti vele az ismétlési kényszer önjáró körforgását. Ez a gépiesség Saulra emlékeztet a *Saul fia* (Nemes Jeles László, 2015) című filmből, aki szintén ilyen abszurdnak látszó rögeszmésséggel viszi misszióját: próbálja megmenteni saját halottját. Ez a trauma világa: kiüresíti az identitást, és a trauma jelene időtlenné válik az átélő számára.



Mindörökké (Pálfi György, 2021)

A történet íve végül visszavisz a kiindulópontra: visszalépünk a mesterlövész általi fenyegetettségbe, csak éppen ez a mesterlövész most már a hősünk: az elkövető, aki eddig az áldozat volt. Nincs megváltás, nincs jóvátétel: a trauma körforgása *mindörökké* tart. A háború határhelyzete a szürke zóna világa, ahol a tettes áldozat és az áldozat tettes.



Mindörökké (Pálfi György, 2021)

Magyar holokauszt-trauma filmek

Végezetül ki kell térnünk a holokauszt-traumát tárgyaló filmekre, ugyanakkor ebben a cikkben csak egy rövidebb számvetésre van lehetőség, hiszen hatalmas témáról van szó, amely külön tanulmányt érdemel. A II. világháború kitüntetett jelentőségű fejezete, a holokauszt magyar filmes feldolgozásában - szemben a veteránfilmekkel - mára intenzíven megjelent a traumafókusz. Mi az oka ennek? Az elsődleges, illetve a jelenben már inkább a másod- és harmadgenerációs holokauszt-túlélők túlélő-szindrómája, részben a holokauszt-narratíva lezáratlansága miatt, elevenen él a magyar társadalomban és a kultúrában. A transzgenerációs hatás jóval erőteljesebben érvényesül a holokauszt-túlélők, mint az I. és II. világháborús veteránok kapcsán. A háborús veteránok gyerekei esetében is beszélhetünk másodgenerációs traumatizációról, amelyeknek kötődési és önértékelési zavarokban jelentkezik a hatása (Pearrow és Cosgrove 2009: 77-82.). Ugyanakkor az egykori katonák esetében gyermekeik tünetei kevésbé egyértelműen kötődnek apáik harctéri traumáihoz, mint ahogyan az a holokauszt kapcsán megfigyelhető. A II. világháborús magyar veteránok és leszármazottaik kapcsán a trauma évtizedekkel később sem vált pszichológiai problémává, (szemben a holokauszt-túlélők esetével),⁴ ez is oka lehet, hogy a játékfilmekben sem jelent meg igazán a traumafókusz. Ezzel szemben a magyar társadalomban mai napig jelenlévő antiszemitizmus és a múltfeldolgozás ellentmondásossága, a holokausztban történt szerepvállalással való szembenézés hiánya folyamatosan életben tartja a témát, amelyhez a pszichológiával és azon belül a trauma fogalmával mélyen átitatott kortárs kultúrában logikusan kapcsolódik a traumafókuszú megközelítés.

A II. világháborún belül a holokauszt az, amelynek mozgóképes feldolgozásában már viszonylag korán megjelentek a kifejezetten traumafókuszú filmek. Bár vizsgálódásunkon kívül esik, érdemes megjegyezni, hogy a dokumentumfilmben már az 1960-as évek elején megjelenik a holokauszt traumája az *Éva A 5116* (Nádasy László, 1963) című alkotásban: a holokauszt túlélői jelenlétükkel, visszaemlékezéseikkel a filmkészítő traumatudatossága nélkül is tanúskodnak a poszttraumás állapotról. A játékfilmekben azonban tudatos szerzői stratégiára van szükség ahhoz, hogy a karakterek traumatizáltsága megjelenjen, a tünetek a néző számára is olvashatóak legyenek. A történelmi határhelyzetek megélésének lélektana talán Fábri Zoltánt foglalkoztatja legkitartóbban a magyar filmtörténet alkotói közül, ezért nem meglepő, hogy *Utószezon* (1965) című filmjében ő foglalkozik először a holokauszt utóhatásaival. Bár a tanú büntudata, traumatizáltsága áll a fókuszban, ugyanakkor sokkal inkább a moralizálás a domináns, nem pedig a pszichologizálás. A lélektani folyamatokat a Fábri által kedvelt tudatfilmes elbeszélő szerkezet, a jelen impulzusai nyomán ébredő múltbéli emlékek asszociációs struktúrája modellálja, vagyis a múltra történő visszatekintések nem a traumatikus pillanatok váratlanul, ismétlődő módon megjelenő flashbackek. A kisémbert látjuk a történelem viharaiban, határhelyzeteiben, kimondottan morális szempontból, ami a magyar játékfilm fő témája az 1950-es évek végétől.

Az 1980-as évek jelentik a fordulópontot a holokauszt társadalmi-kulturális tematizálásában és azon belül filmes ábrázolásában. Az 1980-as években az államszocialista emlékezetpolitika tabuinak oldódásával és a zsidó identitás újrafelfedezésével párhuzamosan egyre-másra

4 Az eltérésre magyarázat lehet a kétféle trauma eltérő működésmódja és hatásmechanizmusa: máshogyan hat a pszichére egy erőszakos harctéri cselekmény részese lenni, mint egy haláltáborban a személyiség teljes megsemmisítését átélni, de ennek a lélektani elemzése egy külön tanulmányt érdemelne.

készülnek a holokausztról szóló magyar játék- és dokumentumfilmek (*Circus Maximus* [Radványi Géza és Almási Tamás, 1980], *Miss Arizona* [Sándor Pál, 1989], *Jób lázadása* [Gyöngyössy Imre és Kabay Barna, 1983], *Elysium* [Szántó Erika, 1986]), de a játékfilmek többsége ismét csak magáról a zsidók üldözésének és elpusztításának morális konzekvenciáiról szól, nem az elszennvedett traumáról (lásd Murai 2008: 177–187.). Jóllehet az 1980-as években vált a trauma - a Ferenczi-féle pszichoanalitikus értelmezésen túllépve, kiszélesítve azt - bevett fogalommá Magyarországon a pszichológiában, egyúttal össze is kapcsolódott a holokauszt-túlélők tapasztalatával. Virág Teréz 1982-ben a Magyar Pszichológiai Társaság ülésén tartott előadást a holokauszt-túlélőkkel folytatott terápiás munkáról, és beszélt először Magyarországon egy előadás keretében a holokauszt transzgenerációs hatásáról,⁵ majd alapította meg 1990-ben a holokauszt-túlélők terápiás csoportját és a KÚT Pszichoterápiás rendelőt. A szemléletváltást tükröző fontos filmtörténeti állomás Deák Krisztina rendezésében az *Eszterkönyv* (1989), ami valójában az első, a holokauszt traumatikus hatásait pszichológiai szempontból, traumafókusszal ábrázoló film. A történet szerint Eszter, aki lányát hátrahagyva elmenekült a vészkorszak idején, sokáig próbál nyomára bukkanni Annának, majd lassacskán azonosul vele, tovább írva gyermeke naplóját. A film középpontjában az anya traumája, büntudata áll: egyszerre áldozat és sajátos értelemben „elkövető”: gyermekét cserbenhagyó nő, aki lassacskán beleőrül a büntudatba és a feldolgozatlan gyászba.

A kortárs filmben is a holokauszthoz kapcsolódnak a traumafókuszú történelmi filmek, nem pedig egyéb háborús eseményekhez, amelynek vélhető okát fent kifejtettük. A közelmúltban több alkotás is született a témában: Nemes László *Saul fia* (2015), Török Ferenc *1945* (2017), Tóth Barnabás *Akik maradtak* (2019), Mundruczó Kornél *Evolúció* (2021) című filmjei. Ez a négy film ebben a sorrendben érdekes módon időrendben is leköveti a holokauszttól való időbeli távolságot és annak hatásait. A *Saul fiában* még a koncentrációs táborban láthatjuk, hogy a KZ gépezete hogyan fejt ki hatását, mi az, ami traumatizálja az embert, és hogyan működik magában a trauma határhelyzetében a traumapsziché. Nemes filmjében „a kamera képes dokumentálni, hogy az, ami Saul üresre mart identitásából megmaradt, hogyan próbál kitörni, és rögeszmés-gépiességgel visszatálatni az emberi mivolt világába azzal, hogy magára veszi a halott fiú eltemetésének a küldetését” (Pintér 2017: 55). Ez a film világában egy szimbolikus jóvátételi aktusnak fogható fel, ami azt célozza, hogy megmentse a halottat, azaz megadja neki a végtisztességet, ezzel lélektanilag ellensúlyozva az SS-sel való kényszerű együttműködése miatti büntudatát is. Itt is, akárcsak az *Eszterkönyv*ben megjelenik tehát a holokauszt-traumát hordozókra jellemző sajátos büntudat, avagy a lélektani szakirodalomban alaposan feltárt ún. túlélő büntudat (Erős 2017), amely a vészkorszak határhelyzetében kikényszerített döntéseik, tevékenységeik nyomán viselkedésük, szenvedésük hajtómotorja.

A következő film az *1945* közvetlenül a háború után játszódik, és a holokausztot nem az áldozatok, hanem az elkövetők szempontjából tematizálja, ily módon ez is inkább az elkövetői trauma ábrázolására lehetne példa: egy kis falu lakói hogyan reagálnak a haláltáborokból visszatérő két zsidó megjelenésére. Török filmjének zárlata, amelyben a falu népe elfordul a zsidók vélt követeléseit vehemensen ellenző jegyzőtől, a társadalmi igazságosság egyfajta

5 Mészáros Judit: Töredékek Virág Terézről. In Bárdos Katalin, Erős Ferenc, Kardos Péter (szerk.): „...aki nyomott hagyott”. In memoriam Virág Teréz. Budapest, Animula, 2003. 18-19.; valamint Erős Ferenc: A zsidó identitás „felfedezése” Magyarországon a nyolcvanas években. Uo. 56.

szimbolikus helyreállítása akar lenni, de ezt inkább jóvátételi fantáziának foghatjuk fel, ugyanis sem a falusiak hozzáállásának filmbeli előtörténetéből nem következik, sem a háború utáni vagy a mai magyar társadalom hozzáállását nem tükrözi a jelenet. Herman (2003) leírja, hogy a traumából való gyógyulás alapfeltétele az igazság társadalmi szintű kimondása és elismerése, a társadalmi rend helyreállítása, amely elengedhetetlen a túlélők igazságérzetének és a világban való otthonosság érzésének helyreállításához, azaz az őket ért trauma feldolgozásához. A fenti műalkotások ilyesfajta szimbolikus jóvátételre törekcsenek: Saul még a haláltábor valós idejében egy személyes jóvátételi küldetésbe kezd - az ő karakterét és lelkiállapotát messzemenő pszichológiai érzékenységgel mutatja be a film. Az *1945* a magyar falu kis közösségének szintjén láttat egy morális gesztust. Török filmje a moralizáló történelmi filmes hagyományhoz kapcsolódik, kevésbé a lélektani mozgatórugók érdeklík, még ha egy sematikus képet fel is vázol: a főbűnös jegyző, a mohó szomszédasszony, a hipokrita lelkész stb. alakjait felvonultatva.

Az *Akik maradtak* már a negyvenes évek végén és az ötvenes években játszódik. Két traumatizált holokauszt-túlélő találkozik egymással, egy negyvenes éveiben járó orvos, Aldó és egy kamaszlány, Klára találnak egymásra. Mindkettejük családját kiirtották a vészkorszakban, de Klára ezt még nem képes tudomásul venni, hazavárja szeretteit, a férfi viszont a PTSD hosszabb távon jellemző karakterisztikumait viseli magán: fásult, üres, teng-leng az életében. Az *Akik maradtak* a kapcsolat gyógyító hatásáról szól: bár mindketten súlyosan traumatizáltak, érzelmileg mégis képesek közel kerülni egymáshoz, és új családdá válnak egymás számára. Ez a film nem egy szimbolikus, hanem egy valódi kárpótlást, helyreállítást, ha tetszik, traumából való gyógyulást és tovább lépni tudást helyez a központba.

Végezetül, az *Evolúció* című film napjainkban játszódik, a transzgenerációs holokauszt-trauma emblematikus filmje, amely három generáció reakcióit mutatja meg a traumára. A filmbeli nagymama, Éva a lágerben született, s egész élete az erre való válasz, ahogyan Kertész Imre (2003) találóan írja *Felszámolás* című regényében: „egy önként vállalt, szelídített Auschwitz, amelybe azért ugyanúgy bele lehetett pusztulni, akár a valódiba”. Ez ellen, a holokauszt tovább cipelt valóságával szemben lázad lánya, Léna, akinek a hozzáállása egyetlen filmbéli mondatból is jól megragadható: „én nem túlélő akarok lenni, hanem élő”. A harmadik generációt pedig már az unoka, Jónás képviseli, akinek a sorsában, Wéber Kata, a film társszerzője megfogalmazásában egy „jóféle” traumafeldolgozást akartak ábrázolni. Nehéz letagadnia a filmnek a tanító célatot, az *Evolúció* direkten, szinte tankönyvszerűen mondja fel a transzgenerációs trauma tünettanát, Éva és Léna párbeszédei didaktikusan magyarázzák el a nézőnek a holokauszt-túlélő tapasztalatát és egészen a harmadik generációig kiható súlyos lelki örökségét.

Konklúzió

Az USA történelme során a mai napig számos háborút vívott és vív, ezáltal folyamatos számvetésre is kényszerül, társadalmi és kulturális szinten egyaránt. A mérhetetlen számú, minőségű és műfajiságú filmes reprezentáció is ezt bizonyítja. Magyarország huszadik századi történelme szintén tele van tüzdelve kollektív és személyes traumákkal, de az igazán jelentős háborús jellegű kataklizma, a II. világháború óta már sok évtized eltelt. Az időbeli távolság arra is lehetőséget teremthet a hazai filmkészítőknek, hogy friss szemüvegen át tekintsenek újra a témára. Ugyanakkor a magyar háborús film tradíciójában a jelenkorig továbbra is leginkább

a moralizáló, illetve a társadalmi kontextusra fókuszáló drámák állnak, kevésbé jellemző a pszichológiai érdeklődés. Modernkori történelmünkben a holokauszt az, amely az időbeli távolság ellenére olyan eleven sebként él, hogy a traumatizáció az utóbbi évtizedekben egyre rétegzettebb tudásain keresztül újabb és újabb reprezentációs kísérleteknek szolgál alapul, amelyek változatos eszköztárral és megközelítéssel próbálják feltárni a trauma hatásait és a traumapsziché mibenlétét.

Irodalom:

- American Psychiatric Association (2013): *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders:DSM-5*. American Psychiatric Publishing.
- Barker, Martin. (2011): *A „toxic genre”: the Iraq War films*. Pluto Press.
- Bronfen, Elisabeth. (2012): *Specters of war: Hollywood's engagement with military conflict*. Rutgers University Press.
- Bourget, Jean-Loup (2013): The Woman on the Beach. Renoir's *Dark Lady*. In *A companion to Jean Renoir*. Szerk. Alastair Phillips-Ginette Vincendeau. Wiley-Blackwell, 544-554.
- Elsaesser, Thomas (2001): Postmodernism as mourning work. *Screen*, 42(2), 193-201.
- Erős, Ferenc (2017): Emlékezet és utóemlékezet a holokauszt utáni magyar irodalomban és filmen. *IMÁGÓ BUDAPEST*, 31.
- Ferenczi Sándor (1934): A trauma a psychoanalysisben. *Gyógyászat*, 20. szám.
- Freud, Sigmund (2011): *A halálöszön és az életöszönök*. Budapest, Belső Egészség.
- Gelencsér Gábor (2015): *Forgatott könyvek. A magyar film és irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest, Kijárat Kiadó, Kosztolányi Dezső Kávéház Kiadó.
- Gelencsér, Gábor (2022): Mesék a hátrországból. Első világháborús magyar filmek. In uő: *Közelkép*. Budapest, Gondolat.
- Györffy Miklós (2001): *A tizedik évtized. A magyar film a kilencvenes években és más tanulmányok*. Budapest, Palatinus - Magyar Nemzeti Filmarchívum.
- Hermann, Judith. (2003): *Trauma és gyógyulás*. Budapest, Háttér-KávÉ-NANÉ.
- Kiss, Enikő Csilla (2015): *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*. Pécs, Pannónia könyvek
- Kopka, Katalina (2018): Cultural Hauntings: Narrating Trauma in Contemporary Films about the Iraq War. *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*, 1(2), 103-120.
- Mészáros Judit (2003): Töredékek Virág Terézről. In „...aki nyomott hagyott”. in *memoriam Virág Teréz*. Szerk. Bárdos Katalin, Erős Ferenc, Kardos Péter. Budapest, Animula.
- Murai András (2008): A holokauszt a rendszerváltozás utáni magyar filmben. In uő: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely, Savaria University Press, 177–187.
- Pearrow, Melissa, Cosgrove, Lisa (2009): The Aftermath of Combat-Related PTSD. Toward an Understanding of Transgenerational Trauma. *Communication Disorders Quarterly*, 30(2), 77-82.
- Pintér Judit Nóra (2014): *A nem múló jelen: trauma és nosztalgia*. Budapest, L'Harmattan.
- Pintér Judit Nóra (2017): Bűnhődés, emlékezet, arc. *IMÁGÓ BUDAPEST*, 47.
- Shay, Johnatan. (2014): Moral injury. *Psychoanalytic psychology*, 31(2), 182.
- Stóhr Lóránt (2007): Csapatfotó. Fiala filmek. *Filmvilág*, 2007/1. 12-16.
- Szumner Csaba (2008): Freud, Ferenczi és a trauma-elmélet reneszánsza. In *Typus Budapestiensis*. Szerk. Erős Ferenc - Lénárd Kata - Bókay Antal. Budapest, Thalassa, 281-304.

Filmográfia

- 1945 (Török Ferenc, 2017)
- A bátrak hazája* (Home of the Brave. Irvin Winkler, 2006)
- A jelentés* (The Report. Scott Z. Burns, 2019)
- Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019)
- Amerikai mesterlövész* (American Sniper. Clint Eastwood, 2014)
- Aurora Borealis* (Mészáros Márta, 2017)
- Bibliothèque Pascal* (Hajdu Szabolcs, 2010)
- Bombák földjén* (The Hurt Locker. Kathryn Bigelow, 2008)
- Célpontok* (Targets. Peter Bogdanovich, 1968)
- Circus Maximus* (Radványi Géza, 1980)

Csak a szél (Fliegauß Benedek, 2012)
Dealer (Fliegauß Benedek, 2004)
Drága Elza! (Füle Zoltán, 2014)
Életünk legszebb évei (Best Years of our Lives. William Wyler, 1946)
Elysium (Szántó Erika, 1986)
Ének a búzamezőkről (Szóts István, 1947)
Eszterkönyv (Deák Krisztina, 1989)
Éva A 5116 (Nádasy László, 1964)
Evolúció (Mundruczó Kornél, 2021)
Fábián Bálin találkozása Istennel (Fábri Zoltán, 1980)
FOMO – Megosztod és uralkodsz (Hartung Attila, 2019)
Házi háború (The War at Home. Emilio Estevez, 1996)
Hideg napok (Kovács András, 1966)
Hypnos (Fliegauß Benedek, 2003)
Jákob lajtorjája (Jacob's Ladder. Adrian Lyne, 1990)
Jób lázadása (Kabay Barna – Gyöngyössy Imre, 1983)
Legjobb tudomásom szerint (Lőrincz Nándor – Nagy Bálint, 2021)
Liliom ösvény (Fliegauß Benedek, 2016)
Madárka (Birdy. Alan Parker, 1984)
Mennyit ér egy élet? (What is Life Worth? Sara Colangelo, 2020)
Mindörökké (Pálfi György, 2022)
Miss Arizona (Sándor Pál, 1988)
Motorpsycho (Russ Meyer, 1965)
Pieces of a Woman (Mundruczó Kornél, 2020)
Rém hangosan és irtó közel (Extremely loud & incredibly close. Stephan Daldry, 2011)
Saul fia (Nemes Jeles László, 2015)
Svindler (The Card Counter. Paul Schrader, 2022)
Szarvasvadász (The Deer Hunter. Michael Cimino, 1978)
Szerencsés Dániel (Sándor Pál, 1982)
Született július 4-én (Born on the 4th of July. Oliver Stone, 1989)
Szürke senkik (Kovács István, 2016)
Taxisofőr (Taxi Driver. Martin Scorsese, 1976)
Természetes fény (Nagy Dénes, 2021)
Testvérek (Brothers. Jim Sheridan, 2009)
The Girl of The Port (Bert Glennon, 1930)
The Woman on the Beach (Jean Renoir, 1947)
Utószezon (Fábri Zoltán, 1966)
Womb (Fliegauß Benedek, 2010)