



Pintér Judit Nóra – Stóhr Lóránt

Az erkölcsi sérülés (*moral injury*) lélektana és filmes reprezentációi

Az Egyesült Államokban becslések szerint naponta mintegy húsz háborús veterán követ el öngyilkosságot; ez évente körülbelül 7000 halálesetet jelent, ami az USA-ban elkövetett összes öngyilkosság 18-20 százaléka (National Veteran Suicide Prevention Annual Report, 2023). Pedig a poszttraumás stressz-zavar diagnózisa már 1980 óta szerepel az Amerikai Pszichiátriai Társaság kézikönyvében, és az ezt célzó terápiás intervenciók évtizedek óta a veteránokkal foglalkozó segítő szervezetek fő profiljába tartoznak. A halmozódó tapasztalatok nyomán egyre több szakirodalom foglalkozik a trauma elkövetői oldalával is, amelynek egyik változatát a katonákat ért erkölcsi sérülés (*moral injury*) fogalmával írták le (MacNair, 2002; Litz et al., 2009; Jones, 2020). Az elkövetői trauma mint koncepció lehetőséget kínál arra, hogy a háború aktoraira, akár sokkoló kínzások elkövetőire (pl. a guantánamói vagy az iraki Abu Ghraib börtön), vagy számos civil életét követelő dróncsapások kivitelezőire stb. nemcsak elkövetőként, de trauma áldozatként is tekintsünk. E nézőpontváltással vizsgálhatjuk azt a kérdést, hogy hogyan hat az elkövetők pszichéjére az elkövetett tett, hogyan rongálhatja, nyomoríthatja meg a személyiséget (MacLeish, 2018).

A 20-21. század kollektív traumái mind kihívások elé állítják a kulturális emlékezetet: hogyan lehet a nemzet közös múltjának részévé tenni a holokausztban, a II. világháborúban, Vietnámban, Irakban vagy éppen az izraeli konfliktusokban való szerepvállalás mikéntjét, milyen jelentések mentén tudja egy-egy kulturális közösség lehorgonyozni viszonyát az átélt/elkövetett atrocitásokhoz? A filmművészet különösen jelentős szerepet játszik a kulturális emlékezet formálásában, azon belül a kollektív traumák megdolgozásában. Amerikában a vietnámi, az afganisztáni és az iraki háború évtizedek óta folyamatosan traumaként, szó szerint nyílt sebként van jelen a társadalom életében, és készíti a filmes (és természetesen irodalmi, színházi stb.) alkotókat arra, hogy újra és újra nekifussanak azok reprezentációjának. A PTSD diagnózisának megjelenése utáni évtizedekben, tehát 1980 után egyre többször megjelennek a traumatudatos és trauma fókuszú filmek, amelyek már mélységében, lélektani érzékenységgel képesek ábrázolni a poszttraumás állapotot, annak széles spektrumú, változatos tünetegyüttesét. Az amerikaiakon túl európai, valamint közel- és távolkeleti alkotók szintén a saját gyarmati, etnikai, vallási, politikai konfliktusaik

mentén nyúlnak történelmi-kulturális forró pontjaikhoz. A következőkben az elkövetői traumát, illetve a morális sérülést ábrázoló játék- és dokumentumfilmeket fogunk elemezni széles nemzetközi palettáról véve mintát, kezdve az amerikai, izraeli filmekről, egy indonéziai témájú alkotáson át egészen egy magyar példáig. Olyan filmek kerülnek terítékre, mint a *Muriel*, a *Libanoni keringő*, az *Act of Killing*, a *Good Kill*, a *National Bird*, a *Full Contact*, a *The Card Counter* és a *Mindörökké*. Utánajárunk, hogyan, milyen filmnyelvi eszközökkel reprezentálják a játék- és dokumentumfilmek a háborús helyzetben megélt erkölcsi sérülést, annak milyen lélektani, társadalmi aspektusaira fókuszálnak, illetve megfogalmazznak-e, és ha igen, milyen „statementet” a háború és az abban aktívan részt vevő individuum viszonyát, illetve a felelősségvállalás mibenlétét illetően.

Erkölcsi sérülés

Több lélektani elemzésben (Shay, 1994; Antonelli, 2017) felbukkan Akhilleusz karaktere mint a morális sérülés első nagy, eposzi előképe, akinek morális széthullása (társai cserbenhagyása, Hektor holttestének meggyalázása) valójában reakció az őt ért „szociális árulásra”, amely olyan mélyen csorbította az emberségét, hogy többé nem tudta, mi a morálisan helyes. Joshua Pederson *Sin Sick: Moral Injury in War and Literature* (2021) című könyvében a jelenlegi traumamodellek hiányosságairól ír, amikor a pszichológusok ezeket a bűn *elkövetésére* és az elkövetők által átélt lélektani következményekre próbálnák alkalmazni. Rachel MacNair *Perpetration-Induced Traumatic Stress* (2002) című könyvében a PTSD egy új alkategóriájára tesz javaslatot, amit ő „elkövetés indukálta traumatikus stressznek” hív (PITS). Egy másik fogalmi konstrukció, amely az előbbinél jobban elterjedt, és mostanra egyre szélesebb körben foglalkoztatja a pszichológusok és társadalomtudósok egy körét, az *erkölcsi/morális sérülés (moral injury)* (Shay, 1994; Litz et al., 2009). A fogalom viszonylag újkeletű, eredetileg a hadtudományokból indult, és kizárólag háborús veteránokra alkalmazták. A definíció szerint olyan felkavaró, masszívan erőszakos háborús cselekményekben való részvétel, szemtanúság, vagy az arról való tudás vezet erkölcsi sérüléshez, amely áthágja a személy erkölcsi normáit és hiedelmeit, s ezzel spirituális, egzisztenciális krízist okoz (Shay, 1994; Litz et al., 2009).

A mentális betegségek és az erkölcsi sérülés közötti kapcsolatot az 1990-es években Jonathan Shay, az amerikai Veteránügyi Minisztérium pszichiátere fogalmazta meg először, amikor megpróbálta megmagyarázni a vietnami háború veteránjai által elszenvedett PTSD tartós tüneteit. A koncepció azonban akkor még nem keltette fel a poszttraumás betegségek területén dolgozó klinikusok és kutatók figyelmét, csupán később, az iraki és afganisztáni tapasztalatok katalizálták a fogalom elismerését. Ez utóbbi háborús konfliktusokból visszatérő katonák tapasztalataiban a trauma időben elhúzódó jellegét és a társadalomba történő visszailleszkedés kihívását kulcsfontosságú ok-okozati tényezőként azonosították, ellentétben a II. világháborúval, amelynek során a résztvevő – legalábbis európai – országok polgárai sokkal inkább érintettnek érezték magukat, és személyes élményük is volt a háborúról (Jones, 2020). Az iraki és afganisztáni veteránok alaptapasztalata azonban az, hogy képtelenek

visszakapcsolódni a társadalomba, sőt, még közvetlen társas közegük vagy a családjuk kötelékébe is. Amerikai háborús veteránoknál a terápiás beavatkozások hatékonyságát elemezve azt tapasztalták, hogy a PTSD miatt különféle terápiás technikákkal (például kognitív terápia, hosszan tartó expozíciós terápia) kezelt katonák 60–72%-a a kezelés után továbbra is megfelelt a PTSD kritériumainak. Ez alapján a kutatók elkezdtek egyre inkább a PTSD mellett, azon belül, illetve azzal párhuzamosan az erkölcsi sérülés szerepét is vizsgálni, és azt feltételezték, hogy az erkölcsi sérülés vagy a poszttraumás állapot egyik eleme, vagy legalábbis egy olyan, a PTSD-től elkülöníthető jelenség, amely megakadályozza, hogy a terápiás beavatkozások hatékonyan működjenek (Jones, 2020).

A PTSD kritériumaiban a DSM-5-ben 2013-ban bevezetett változtatások már bizonyos mértékig alkalmazkodtak az erkölcsi sérülés fogalmához. A diagnózis már nem a félelem, tehetetlenség vagy rémület által jellemezhető reakción alapult, és maga az esemény is túlterjedhet a közvetlen érintettségen: a szemtanúság vagy közvetett átélés is beletartozhat. Ennek eredményeként azok az emberek, akik valószínűsíthetően erkölcsi sérülést szenvednek el tevékenységük közben – mint például a természeti katasztrófák traumatikus következményeivel szembesülő katasztrófavédelmi dolgozók vagy a katonai drónok kezelői, akik távolról figyelik csupán saját, sokszor sok ember halálát okozó rakétacsapásaik hatásait (Major és Tóth, 2022) – már megfeleltek a PTSD kritériumainak. Kérdés, hogy a traumával összefüggésben felmerülő erkölcsi sérülést a PTSD egy változatának kell-e tekinteni. Ha igen, az erkölcsi sérülés kifejezést azokra az esetekre kell-e korlátozni, amikor az egyén szégyent és bűntudatot érez anélkül, hogy ki lenne téve az új „A” kritériumnak, azaz a halál, halállal fenyegető, extrém vagy erőszakos esemény direkt vagy közvetett megélésének (Jones, 2020). Ellentétben a PTSD-vel, amely az életveszélyes eseményeknek való kitettség közvetlen eredménye, az erkölcsi sérülés a hadviselésben való aktív vagy passzív részvétel mentális/spirituális *következményeihez* kapcsolódik.

Az erkölcsi sérülés nem került be a DSM-5-be, mert a mai napig nincs konszenzus a jelenség több aspektusát illetően, és bizonytalanok a klinikai környezetben történő mérések, bár több kérdőív is létezik a mérésére, például a MIES (*Moral Injury Events Scale*, Bryan et al., 2016). Egyelőre nem teljesen világos, hogy az erkölcsi sérülés hogyan illeszkedik a jelenlegi pszichiátriai osztályozási modellekhez. Az eredeti meghatározás, amely a vietnámi korszak veteránjaival folytatott munkán alapult, a vezetők kudarcaira összpontosított. A leírás azt hangsúlyozta, hogy katonák elárulva érezték magukat a vezetőik, az „autoritás” által, ami felhatalmazta őket a transzgresszív cselekedetek elkövetésére. A Shay (1994) által javasolt eredeti definíció a vezetők kudarcát azonosította kulcstényezőként, ami az igazság elárulásának érzéséhez vezetett a katonáknál. A definíció az eseményeknek való kiszolgáltatottságot állította a középpontba, illetve azt a megélést, hogy a katonák korlátozva érezték magukat olyan számukra elfogadhatatlan hierarchikus szabályok és parancsok által, amiket teljesíteniük kellett. A későbbi meghatározásban azonban, amelynek alapját az iraki és afganisztáni háborús veteránokkal folytatott kutatás képezte, az erkölcsi sérülés középpontjában már a kudarc *személyes* észlelése áll, és nem a vezetéshez, illetve a hierarchikus katonai struktúrához való viszony.

A meghatározásban az szerepel, hogy az erkölcsi sérülést olyan transzgresszív cselekedetek váltják ki, amelyek fájdalmat, szenvedést és/vagy halált okozó kegyetlen, embertelen vagy erőszakos cselekmények elkövetését, megelőzésének elmulasztását vagy az azokról való tudomást foglalják magukban (Drescher, 2007; Frankfurt és Fraizer, 2016). Az ilyen cselekedeteket leíró konstruktum *a potenciálisan morálisan káros esemény* (PMIE), amelynek való kitettség, avagy a PMIE-expozíció növeli a pszichiátriai tünetek kialakulásának kockázatát, illetve a szerhasználatot és az agressziót. Bár az erkölcsi sérülés jelenleg nem tartozik a mentális betegségek egyik kategóriájába sem, egy 13 tanulmány szisztematikus áttekintésén alapuló cikk szerint, amelyben összesen 6373 vizsgálati személy vett részt, megállapították, hogy a PMIE-k a PTSD varianciájának 9,4%-át teszik ki (Griffin et al., 2019).

Továbbra is vita van azonban a tekintetben, hogy pontosan mi számít *potenciálisan morálisan káros eseménynek*, mit igazol egy háborús helyzet, mi számít önvédelemnek (például rálőni az ellenségre különféle helyzetekben, ki számít egyáltalán ellenségnek, a gyerekkatonák kérdése, öngyilkos merénylő rizikója, dróncsapásoknál az ártatlan áldozatok stb.). A háborúban elkövetett törvényszegések kérdése továbbra is igen sok vitát vált ki. Egyesek azzal érvelnek, hogy bizonyos cselekmények, amelyek a háború általános kódjai alapján ugyan igazolhatók, potenciálisan mégis erkölcsileg károsak lehetnek az azt végrehajtó egyén számára. Mások azonban úgy vélik, hogy transzgresszív cselekményeknek csak olyanok számítanak, amelyek jogilag büntethetők, vagy akár a háborús bűnök kategóriájába tartoznak, a többi nem más, mint „*standard operational procedure*” (SOP), azaz a hadviselés hadsereg által hitelesített eszköze. Ebben az értelemben SOP-nak minősült például az iraki háborúban a foglyok megpuhítása a kihallgatások előtt, a megalázás és az emberi méltóságuktól való megfosztás igen széles eszköztárával. Az ezekről készített elhíresült fotók nyomán kirobbant botrány bejárta a világ közvéleményét, Errol Morris *Parancsot teljesítettünk (Standard Operating Procedure)* című dokumentumfilmjében pedig szinte az összes érintett katona megszólal, akik a fotókat készítették, vagy azokon szerepelnek.

MacLeish (2018) hosszan elemzi a kérdést, hogy mi különbözteti meg egy háborúban azt, ami „jó erőszaknak” számít, bátorságnak, elvárható viselkedésnek, vagy akár „szükséges rossznak”, és mi az, ami már transzgresszív cselekmény. Mi számít a háború egésze, a „hazához” vagy az adott egységhez való lojalitás, a kötelességteljesítés, a „nemzet/demokrácia/bajtársak védelme” stb. szempontjából „morálisan igazolható erőszaknak”, és mi az „immorális erőszak”? Az amerikai hadsereg szerint például drónnal lebombázni egy házat, ahol egy terroristán kívül még három gyerek van, morálisan igazolható, ha a célpont „azonnali fenyegetést jelent az amerikai életre”. De az is törvényes katonai tevékenység, ha egy terroristagyánús fogolynak a fejére alsóneműt húznak, és egész éjszaka egy vödron kell meztelenül egyensúlyoznia. A kérdés azonban, hogy azoknak a katonáknak, akik végrehajtják ezeket a hadsereg által hitelesített tevékenységeket, milyen mentális következményekkel kell számolniuk *saját morális kódjaik* mentén, amelyek nem biztos, hogy fedésben vannak az amerikai hadsereg morális/jogi kódexével.

Kérdés tehát, hogy minden háborús erőszak traumatizál-e – az is, ami szentesítve van, vagy csak a szélsőségesek? Így az is kérdés, hogy az erkölcsi sérülés esetleges

vagy szükségszerű velejárója-e a háborúnak. Mi számít gyilkosságnak, és mi számít az ellenség „likvidálásának”, civileket érintő „kényszerű” atrocitásnak vagy éppen jogos önvédelemnek? A katonák számára ezek az erkölcsi sérülés megjelenése szempontjából elemi kérdések. A katonaság és a jog hozzáállása az ártatlan civil áldozatokhoz szürke zóna, olyan, ami a háborús helyzetekben ugyan elvileg esetleges, de valójában elkerülhetetlen. MacLeish kritikailag veszi górcső alá, hogy maga a morális sérülés mint koncepció hogyan viszonyul a háborús morál mibenlétéhez, a háborúban elkövethető, szükséges, előírt, normatív „jó erőszakhoz” – nem normalizálja-e azt, mondván, hogy létezik igazolható, „morális erőszak”. A szerző szerint a PTSD és az erkölcsi sérülés konstruktumai lehetővé teszik, hogy a szenvedést azon tettek miatt, amit a katonák a nemzet, a béke, demokrácia, hazaszeretet nevében elkövetnek, illetve az ezek által felkeltett morális kérdéseket individuális szinten, az egyedi katona apolitikus pszichéjén belül, lélektani problémaként azonosítsák, háttérbe utalva a háború morálfilozófiáját, illetve a háború és a háborút művelő individuum, a katona viszonyának dilemmáit (MacLeish, 2018).

A jelenleg rendelkezésre álló adatok alapján nyilvánvaló, hogy nagyszámú veterán követett el erkölcsi meghasonlást okozó cselekményeket, mint például ellenséges katonák meggyilkolása, atrocitások szemtanúsága vagy másoknak, civileknek, bajtársaknak való segítség elmulasztása. Több kutató szerint (Shay, 2002; MacLeish, 2018) a katonák pszichéje alapvetően torzul a háborús helyzetben, és valójában az összes posztháborús mentális probléma gyökere az erkölcsi sérülés. A kutatások további, még felderítésre váró területe, hogy azok, akiknél nincs jelen az erkölcsi sérülés, vajon „morálisan robusztusak”, ijesztően amorálisak vagy egyszerűen pszichopáták.

Az erkölcsi sérülés számos tünete a PTSD-ben is jelen van: emléketörések, érzelmi tompaság, elkerülés, büntudat, szégyen, demoralizáció, kockázatvállalás, betolakodó gondolatok. Ezen kívül jellemző az ún. „*self-handicapping*”, avagy önszabotázs, a pozitív érzések, élmények kerülése, a saját jóllét aláásása, illetve igen hangsúlyos a társas visszavonulás. Az egyének egzisztenciális krízist, egzisztenciális kétségbeesést élnek át, és kiterjedt jelentésnélküliségről, az értéktelenség érzéséről számolnak be (Jamieson et al., 2020; Litz et al., 2009.) A kutatások alapján jellemző az önsebzés, önbántalmazás, öngyilkossági gondolatok is (Frankfurt és Frazier, 2016). Jordan és munkatársai (2017) kutatásában az USA aktív haditengerészeti állományának 867 fős mintájából 25% szenvedett az erkölcsi sérülés bizonyos tüneteitől. Wisco és munkatársai (2017) hasonló eredményeket találtak amerikai háborús veteránoknál, az Irakban és Afganisztánban szolgáló veteránoknál pedig az erkölcsi sérülés prevalenciája 40-65%.

Az önmagunkról alkotott negatív hiedelmek fémjelzik leginkább az erkölcsi sérülést, amelyek önszabotázshoz, önbántalmazó viselkedéshez vezetnek. Az erkölcsi sérülés kialakulásának mechanizmusai között még számos feltárandó aspektus és összefüggés van, például a szégyen szerepe. Úgy tűnik, hogy a társas visszautasítástól való félelem fokozza a szégyen érzését, ami az erkölcsi sérülés gyakori következménye. A jelenségben lényegi szerepet játszó szégyen megtapasztalásához az vezet, hogy az egyén úgy érzi, nem teljesíti azt a magatartási kódexet, amelyet magának szabott. A saját morális kód megsértésének negatív hatása van az ember saját

jóságába és a világ jóságába vetett hitére (Litz et al., 2009; Shay, 2014). A szegény még inkább felerősíti a társas helyzetekből való visszahúzódást, növelve a valahová tartozás hiányát, a magányosság érzést és az izolációt (Jamieson et al., 2023). Ezek a faktorok tovább erősítik az önmegsemmisítés különféle technikáit, a szerhasználatot és az öngyilkossági késztetéseket is (Boudreau, 2011; Bryan et al., 2016; Jamieson et al., 2020; Jordan et al., 2017; Kelley et al., 2019; Litz et al., 2009). A kutatók hangsúlyozzák, hogy a jelenség komplexitásának leírására egy bio-pszicho-szocio-*spirituális* modell lehet csupán képes.

Hangsúlyozni kell, hogy az erkölcsi sérülés nem korlátozódik a katonákra, hanem kiterjed más foglalkozásokra is, ahol rendszeresen kell emberi életéről dönteni. A COVID óta a fogalommal kapcsolatos kutatások egyre inkább teret kapnak az egészségpszichológia területén is, ahol az egészségügyi személyzet sokszor olyan erkölcsileg kihívásteli helyzetekben találja magát, amelyekben mások életéről kell dönteniük, és korlátozottak a lehetőségeik.

A film mint az erkölcsi sérülés reprezentációja és terápiás eszköze

Hogyan képes a filmművészet részt venni a kollektív emlékezetből oly gyakran kitörölni vágyott erkölcsi sérülésnek mint társadalmi jelenségnek és individuális szenvedésnek a felszínre hozatalában, tárgyalásában, megdolgozásában? A fikciós- és a dokumentumfilmeknek más és más lehetőségeik és szerepük van az erkölcsi sérülés tematizálásával kapcsolatban. Míg a dokumentumfilmek elsősorban az erkölcsi sérülést átélt emberek tanúságtételét rögzítik, megfigyelt viselkedésén és szavain keresztül letapogatják az erkölcsi sérülés külsődlegesen is tetten érhető hatását, és számot adnak a lehetséges terapeutikus eszközökről, beavatkozásokról, egzisztenciális döntésekről, addig a játékfilmek mindezekén túl a mentális élményeket, a tudattalanból előtörő szorongásokat, emléketöréseket is képesek megeleveníteni. A kortárs dokumentumfilm alkotói ugyanakkor arra törekszenek, hogy a fikciós alkotásoktól megoldásokat kölcsönözve maguk is képesek legyenek az emberi psziché mélyére látni és belső élményeket átélhetővé tenni; ezért performatív eszközökhöz nyúlnak, mint amilyen a múltbéli események rekonstrukciója vagy pszichodramából kölcsönzött technikákkal történő újrarájátatása, illetve az interjúk vagy múltbéli események animációs újrateremtése. A fikciós film is a legkülönbözőbb filmes megközelítésekkel reflektál az erkölcsi sérült traumájára, elsősorban az elbeszélés terén: a bűnhődést szimbolikussá formáló tevékenységekkel, a hétköznapi időélmény megrendítésével, a kronologikus idő felbontásával (*Muriel*), flashbackek, látomások cselekménybe történő betörésével, vagy éppen az időtlenítéssel, az idő repetitív hurkolásával, továbbá a tér hallucinatorikussá alakításával (*The Card Counter*, *Full Contact*).

A témával foglalkozó játék- és dokumentumfilmek között messze felülreprezentáltak az amerikai alkotások. Ennek egyik oka, hogy az USA történelmében a II. világháború után folyamatosan aktuális a harctéri traumától szenvedő veterán alakja: előbb a koreai, majd a vietnámi háború tartotta életben a problémát, és a sor a mai napig folytatódik. Az évtizedeken át jelen lévő pszichés

problémák miatt a pszichológusok először az USA-ban vizsgálták és írták le szisztematikusan a veteránok PTSD tüneteit és gyógyításukat. A másik ok, hogy egy demokratikus berendezkedésű, a szólásszabadságot magas szinten ápoló országban az aktuális társadalmi problémák a játékfilmekben is folyamatosan tematizálódnak. A pszichológia filmre gyakorolt hatásaként az 1980-as évektől egyre több a kifejezetten trauma-fókuszú veteránfilm, amelyekben a pszichológiai elemzés válik dominánssá. Ezek a háború pszichés hatásait próbálják feltárni, szemben az addig domináns társadalomkritikai hangsúllyal (pl. *Szarvasvadász*, *Taxisofőr*) vagy (az addigi műfaji meghatározottság révén) például film noir-ba vagy melodrámba beszorított bűnügyi vagy családi fókusszal (Pintér és Stóhr, 2023). A PTSD diagnózis hivatalossá válása után, az 1990-es évektől pedig már kifejezetten traumatudatossá válnak az amerikai háborús filmek, vagyis pszichológiailag pontos ábrázolásává a háborús traumának.

A traumatudatos filmművészeti trendbe illeszkednek az erkölcsi sérülésre fókuszáló alkotások is. A témával foglalkozó játék- és dokumentumfilmek ugyanakkor gyakran politikai agenda mentén, a társadalmi szembenézést serkentendő tárgyalják a katonák erkölcsi sérülését, és kevésbé elemzik a pszichés utóhatásokat, inkább az atrocitások elkövetéséhez vezető utat, a katonai közeget és a hadseregnek az ügy eltussolására irányuló erőfeszítéseit göngyölítik fel. Brian de Palma két filmjének lényegében ugyanaz a története, csak *A háború áldozatai* (*Casualties of War*, 1989) a vietnámi, míg a *Cenzúrázatlanul – Háború másképp* (*Redacted*, 2007) az iraki háborúban játszódik: egy egység tagjai megerőszakolnak és megölnék egy civil lányt, amit az egyikük, az abszolút pozitív hős, aki nem vett részt az erőszakban, morális okokból jelent feletteseinek, de így is komoly erkölcsi tehertétellel küzd, amikor hazatér a frontról. A *Természetes fény* című magyar film is hasonló fókusszal tárgyalja az erkölcsi sérülés témáját: Nagy Dénes rendező a magyar katonák által elkövetett bűnöket, a partizánok üldözésének és egy orosz falu felégetésének rémtettét viszi vászonra, ám ellentétben Závada Pál az adaptáció alapjául szolgáló azonos című regényével, annak hosszútávú lelki következményeit már nem vizsgálja.

A háborús trauma legfontosabb mozzanatainak kiemelése jellemzően összefügg az adott háború aktuális társadalmi, kulturális értelmezéseivel, illetve azzal, hogy az adott film milyen pozíciót akar elfoglalni ebben a kérdésben. Hogy a veterán főhős a bajtársa elvesztése miatt vagy az ellenséges katona, esetleg ártatlan civilek meggyilkolása miatt szenved, és ennek milyen következménye lesz, az nagyban befolyásolja az adott film háborúról alkotott állítását is. Mint utaltunk rá, az amerikai (és az európai) filmek a háborús trauma terén messze felülreprezentáltak, ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról, hogy a világ más részén is jelentkeznek az erkölcsi sérülést feldolgozó alkotások. A bemutatott két példából azonban látni fogjuk, hogy a keresztény kultúrkörön kívül, nem demokratikus politikai rendszerekben készült filmekben kevésbé jellemző a traumafókuszú megközelítés, és az erkölcsi sérülés is más formában jelentkezik, mint az amerikai filmekben.

A következőkben az erkölcsi sérülések „elszenvedésének” pszichológiai természete mentén csoportosítva elemezzük az egyes filmeket. Milyen pozícióban van, mekkora távolságban áll az erkölcsi sérülést átélő hős (katona, veterán, drónpilóta, börtönőr, orvos stb.) attól az embertől, akinek az életéről, szenvedéséről vagy haláláról döntenie adatott? Mennyire áll hús-vér valójában szemben a másikkal, és mennyire

van közvetlen életveszélyben maga is? Három csoportot különböztetünk meg az erkölcsi sérülés tapasztalatának szempontjából: 1) olyan katonák, veteránok, akik a harctéri cselekmény során embert öltek: ellenséget vagy bajtársat; vagy elveszítették bajtársukat; vagy nem tudtak segíteni másokon, szemtanúi voltak rettenetes helyzeteknek, 2) a kiszolgáltatott, foglyul ejtett katonákkal és civil lakossággal szemben kegyetlenkedő, kínzásokra készített-kényszerített elkövetők, valamint 3) a katonai drónoknak a bevetéstől több ezer kilométerre, békés helyen dolgozó elemzői és mesterlövészei. Mint látni fogjuk, ezek a tapasztalatok és az átéltekre való lélektani reakciók átfedik egymást, azonban a különféle alkotásokban markáns játék- és dokumentumfilmes reprezentációs kódokat és narratív szerkesztési elveket érhetünk tetten.

1. Harctéren elszenvedett erkölcsi sérülés

A harctéren elszenvedett erkölcsi sérülés jellegzetessége, hogy gyakran a hagyományos értelemben vett traumával társul, hiszen a katona nemcsak elkövető, hanem maga is elszenvedője a küzdelem során keletkező pszichés sokkoknak vagy súlyos sebesüléseknek. Mint a korábbiakban kifejtettük, ez is az egyik oka annak, hogy még a PTSD kórképként történő azonosítása után sem ismerték fel, vagy nem tulajdonítottak jelentőséget a veteránok morális fájdalmainak. A filmművészet azonban a pszichológia eluralkodása előtti időszakában nagyobb hangsúlyt fektetett a háború morális olvasataira, ezért akár korábbi filmekben is reprezentálódott az erkölcsi sérülés anélkül, hogy megszületett volna az elnevezés.

A kevés magyar játékfilmes példa egyike is e körbe tartozik. A *Fábián Bálint találkozása Istennel* (1980) főhőse az I. világháborúban a harctéren szemtől szemben meggyilkolt egy olasz katonát, hazatérése után pedig mélyen szenved a gyilkosság okozta erkölcsi sérülésétől. Fábián passzív, tehetetlen, szellemileg és érzelmileg is tompa. Az erkölcsi sérülés mint trauma jeleként a gyilkossággal végződő harc jelenet flashbackek formájában többször visszatér a főhős tudatában. Az 1920-as években Fábián nem kereshet pszichológiai jellegű gyógyulást, ezért először viselkedése morálissá hangolásával próbál kiszabadulni a gyilkosság kísértő emlékéből, ám pacifista attitűdje nem kíméli meg a további történelmi és személyes csapásoktól. Az utolsó menedék a spirituális értelemkeresés lehetne, de az vallásos fanatikká váló, szintén traumatizált felesége lassú pszichés széthullása nyomán nem válhat a saját útjává, végül istenhite teljes megrendülését eredményezi. A történet végén felerősödnek a trauma pszichológiai-egzisztenciális következményei: összeomlik a hős keresztény hiten alapuló világképe, és mivel nem talál spirituális megoldást „a teremtésben elkövetett hibára”, végül is öngyilkos lesz (a film részletesebb elemzését lásd Pintér és Stóhr, 2023).

A *moral injury* legklasszikusabb amerikai játékfilmes példája a *Született július 4-én* (1989) című film, ahol a hős (Tom Cruise) a történet elején Vietnámban a nagy zűrzavarban véletlenül lelövi egyik társát, ami miatt erőteljes morális sérüléstől szenved. A film java részében a hős hazatérte utáni lelki és testi alászállását látjuk:

hogyan próbál alkalmazkodni megnyomorodott testéhez, és feldolgozni a háború traumáját és saját büntudatát. Egy hosszú mexikói út pokolraszállása elég erős lökést jelent számára, hogy végre képessé váljon arra, hogy felkeresse lelőtt társa családját és beismerje tettét. Mindez a tapasztalat lényegileg járul hozzá ahhoz is, hogy a vietnámi háború egyértelmű támogatójából a háborúellenes aktivisták egyik vezéralakjává váljon. Számára a háború tapasztalata, saját társának véletlen meggyilkolása, hosszú pokoljárás- és purgatórium perióduson átkecmeregve egy eposzi személyiségfejlődés beindítójává válik.

A téma kortárs brit feldolgozása, *A nagy menekülő* (*The Great Escaper*, r. Oliver Parker, 2014) retrospektíve eleveníti fel a múltat. A Michael Caine játszotta hős kilencven évesen visszamegy a partraszállás helyszínére, és ott hetven év után először végre szembenéz erkölcsi sérülésével, ami addig csak álmaiban és flashbackekben adott hírt magáról: nevezetesen, hogy nem tudta megmenteni bajtársát. Ennyi évtized után feleségének is el tudja mondani, végre megerednek a könnyei, és a történet végére meg tud bocsátani magának. A film üzenete, hogy egy egész emberöltő némaságba burkolózása és szenvedése kellett ahhoz, hogy egy veterán szembe tudjon nézni egy olyan büntudattal, amely kívülről nézve teljesen indokolatlan: valójában semmi köze nem volt bajtársa halálához, és semmit nem tudott tenni érte.

Számos dokumentumfilm is készült erkölcsi sérüléstől szenvedő veteránokról, ilyen a *Honoring the Code: Warriors and Moral Injury* (r. Eugene Cuevas, 2016), amely interjúkon át közelít az egykori katonák tapasztalataihoz. Az egyik interjúalany leírása világítja meg leginkább mélyrehatóan az erkölcsi sérülésnek való lélektani kitettség elkerülhetetlenségét. Az egykori katona arról beszél az interjúban, hogy a katonaság előtti egész élete, születésétől fogva abban a humanista értékrendben, keresztény tanításban telt, hogy „ne ölj”. A hadsereg pedig arra törekszik, hogy lebontsa a katonák addigi személyiségét, értékrendjét, uniformizálja őket, s megtöltse saját értékrendjével, szabályaival, morális kódjával. Ezt a kódot ő röviden úgy foglalta össze, hogy „ölj, ölj, ölj”, ölj meg annyit az ellenségből, amennyit csak tudsz. Az identitás leradírozása azonban csak átmeneti, és az ölés komplex, önkéntes-felhatalmazott-kikényszerített aktusa (a hadsereg/USA nevében, de mégiscsak én gyilkolok) utóbb, tulajdonképpen elkerülhetetlen erkölcsi sérülés formájában benyújtja a számlát. Az „ellenség likvidálása”, akárhogy is próbálja a hadsereg számukra kötelességként, parancs teljesítésként, hazaszeretetésként keretezni, végül is *gyilkosság* miatti büntudatként terheli a lelket, bármi is a hadsereg morális kódja.

Ez számos játékfilmben megjelenik, fontos reprezentációs mozzanat, amikor az egyszeri katona a felettesének megvallja, hogy véletlenül lelőtte a bajtársát vagy egy civilt, vagy nem tudott segítséget nyújtani, megmenteni valakit, vagy egyszerűen csak lelkileg nem bírja tovább, és a felettes a kollektív háborús morálra hivatkozva, több-kevesebb empátiával, de jellemzően csírájában fojtja el ezeket az individuális lélektani sirámokat: az erkölcsi sérülés első megnyilvánulásait. Hazatérve azonban a frontról, visszatérve a normalitásba, megtörténik a morális összeomlás. Ahogy Lifton fogalmaz (1988), az extrém trauma permanens, rendszerszintű határhelyzete létrehoz egy második szelfet, amely a trauma kivételes állapotában másképp viszonyul az etikai normákhoz, és a lelkiismereti kérdéseket egy kollektív hátorszagra ruházza, de utóbb a lelkiismeret mégis bejelentkezik.

A több díjat elnyert *Almost Sunrise* (r. Michael Collins, 2016) című dokumentumfilm egy megindító roadmovie és fejlődéstörténet két iraki háborút megjárt veteránról, akik morális fájdmukban már az öngyilkosságot fontolgatják. Egyikőjük elhatározza, hogy gyalog átszeli az USA-t, tulajdonképpen saját maga elöl menekülve. Tervéből az egész amerikai veteránközösséget megmozgató médiaesemény lesz. A dokumentumfilm az ő és mellé szegődő társa többhónapos útját dokumentálja, ami végül a megbékélés és a személyiségfejlődés eposzi terápiás utazásává válik. A főszereplők végül képesek megbocsátani maguknak, újra kapcsolódni családjukhoz, túljutni az erkölcsi sérülésük addig elhordhatatlannak tűnő traumáján. A zárándoklatnak is van egy közösségi, segítő szándékú vetülete: felhívni a figyelmet a veteránok traumáira, sérüléseire. Az *Almost Sunrise* esete azt példázza, hogyan segítheti a filmkészítés a traumával történő megbirkózást. A film, ha nem is terápiás eszköz, de a filmkészítő és a mögötte álló potenciális nézőközönség figyelve révén elismeri az erkölcsi sérülést szenvedett veterán küzdelmét, és jelenlétével támogatja a saját maga által választott terápiás utat.

2. Kínzás, civilek ellen elkövetett erőszak

A kollektív és individuális emlékezés témájának első, szisztematikus feldolgozója a modern filmművészet ikonikus rendezője, Alain Resnais, aki korai holokauszt témájú dokumentumfilmjével, az *Éjszaka és köddel*, illetve az atombomba okozta tömeggyilkosság kollektív traumáját problematizáló első nagyjátékfilmjével, a *Szerelmem, Hirosimával* sajátos filmi megoldásokat dolgozott ki az emlékezés élményszerűvé tételére. *Muriel, avagy az idő visszatérése* című nagyjátékfilmje egy, az algériai háborúból hazatért francia fiatalember erkölcsi sérülését és azzal való birkózását állítja kontrasztba nevelőanyja és annak egykori szerelme II. világháborús traumafejejtésével/-tagadásával. Bernard Algériában részt vett egy általa Murielnek nevezett arab lány megkínzásában, és hazatérve egyedül marad morális sérülésével az aktuálisan zajló háborúról tudomást sem vevő francia társadalomban. Bernard nem képes kommunikálni, ami vele történt, sem anyjának, sem barátnőjének, ezért érzelmileg teljesen elszigetelődik mindenkitől. A huszonéves fiatalember képtelen feldolgozni a történeteket, mint naplójában írja, „minden Muriellel kezdődött, Muriel óta nem élek”, ezért fantáziájában mindenáron életben próbálja tartani a lányt. Anyjának úgy beszél Murielről, mint egy jelenvaló személyről, akivel kettesben tölti nappalait és éjszakáit. A valóságban ez azt jelenti számára, hogy egy roskadozó padlásszobában nézi az amatőr kamerával készített filmeckéit. A film felénél Bernard levetíti a szomszédjának ezeket a karcos, deszaturált, életlen „turistafelvételeket”, amelyeken a francia katonák gyakorlatozása, bajtársi mulatozása, viccelődése, algériai tájak, emberek, városrészletek láthatók, és közben elmeséli Muriel megkínzásának borzalmas részleteit. A mozgóképfelvételeken nincsen bizonyíték semmire, nem tartalmazza a traumatikus emléket, hiába nézi azokat és keresi rajta a halott lány nyomait. Bernard kis kamerájával folyamatosan forgat Boulogne-ban is, teljesen hétköznapi helyszíneket és eseményeket. Mint mondja, bizonyítékot gyűjt, amit úgy értelmezhetünk, hogy Muriel halálában és általában az algériai háborúban a francia

társadalom bűnösségére, kollektív felejtésére keres jeleket, nyomokat. Egy másik emléknym a magnófelvételen található, de ezt nem hallgatja meg, és nem mutatja meg senkinek. Amikor egy látogatója véletlenül bekapcsolja, katonák nevetgélését hallhatjuk röviden, de Bernard dühösen kitépi a kezéből, és eldobja a magnót. Az emlékeztést elősegítő technikai „protézisek”, mint a film vagy a hangfelvevő, valójában elfedik a traumatikus emlékeket, nem engedik megosztani, kommunikálni azokat a közösséggel, a rögzített nyomok jelentése csak a felvételt készítő számára evidens. Az algériai hangfelvételek Bernard számára viszont katalizátorként működnek, mint Emma Wilson fogalmaz, Marie-Claire Ropars filmteoretikust idézve: a trauma visszatér az elkövetőhöz (Wilson, 2006, 95). Bernard ezután lövi le előre megfontolt szándékkal a kínvallatásban élen járó bajtársát, a váratlanul felbukkanó Robert-t. Bár egyes értelmezők szerint Bernard a gyilkossággal fellázad a kínzás ellen (Wilson, 95), tettét helyesebb akként magyaráznunk, hogy nem tudott túllépni az erkölcsi sérülésén; azt kívülre, általában a francia társadalomra, konkrétan végül bajtársára hárítja.

Az élet lecsupaszítása: Svindler (The Card Counter)

Érdekes részletesebb elemzésnek alávetni a *Svindler (The Card Counter*, r. Paul Schrader, 2021) című amerikai filmet, mert nagyfokú pszichológiai érzékenységgel és a *moral injury* precíz ábrázolásával találkozunk benne. A hős Abu Ghraib katonai börtönében teljesített szolgálatot, ahol az amerikai hadsereg nevében foglyokat kínzott. Nyolc év börtönbüntetést kapott, mert nyilvánosságra kerültek a ténykedéseiket megörökítő fotók, csakúgy, mint a valóságban. Hősünk egyszerre elkövető és áldozat, egyrészt parancsot teljesített, másrészt a független „szakértő”, aki kiképezte őt és társait, hogyan puhítsák meg a foglyokat, megúsza a felelősségre vonást. Bill Tell az amerikai hadsereg utasításainak, a szentesített kínzási módszereknek és saját tetteinek elkövetője, de egyszersmind áldozata is.

Bill a börtönben „jól” érzi magát, az ottani rutin, monotónia keretet ad az életének, megtanul kártyázni, filozófiát olvas. Kikerülve a börtönből azonban egyik napról a másikra él, liminális terekben, motelről motelra, kaszinóról kaszinóra járja az USA városait, önmagát profi kártyásszá képezi, ezzel tartja fenn magát. Átlátható, minimumra limitált világot teremt maga köré, ami üresre mart identitásának, önbüntetésének kielégítő hátteret jelent. Nincs otthona, motelszobáit mindenhol fehér vásznakkal borítja be. Érdekes, sokrétegű szimbolika ez: szólhat arról, hogy ne hagyjon nyomot, de talán a sterilitás vágyaként, a tisztaságra, azaz büntelenségre törekvésnént is értelmezhetjük. Elképzelhető az is, hogy a lecsupaszítottság a börtön otthonalan otthonára emlékezteti, így hibernálva egyszersmind büntudata senkiföldjén.

„Az ember olyan súlyt cipel, amelytől soha nem szabadulhat”, fogalmaz Bill, majd beismeri, „semmi nem igazolja, amit tettem”. Nincs benne szikrányi önfelmentés, racionalizáció, önegyüttérzés, meg sem kísérel harcolni büntudatával. A börtönbüntetését követően szabadlábban folytatja a bűnhődést. Nem akar megszabadulni büntudatától, elfogadja mint jogos büntetést. Egyik napról a másikra él,

miközben csendesen és mélyen szenved. Éli tovább a trauma világát, a trauma nem múlt örök jelenét, amelyben élete kiüresítésével mintegy törleszt. Hendin és Haas (1984) több száz harctéri veteránnal folytatott kvalitatív kutatásukban (Melanie Klein felosztása nyomán) alapvetően kétféle pszichés adaptációt találtak: a paranoid és a depresszív adaptációt. A kettő közötti különbség röviden úgy foglalható össze, hogy a paranoid válasz során az egyéni megélés szintjén a harcnak soha nincs vége, folyamatos éberség és ellentámadás szükséges a túléléshez. A depresszív válasz a visszahozhatatlan veszteségre, a halál élet fölötti győzelmére reflektál. William Tell éppen ebben a depresszív pozícióban éli világát.

„Véget ér-e valaha a bűnhődés?” – kérdezi hősünk naplójában, amikor váratlanul fordulat áll be a történetben. Megjelenik egyik bajtársa fia, aki új célt, új értelmet ad az addig sehová nem tartó egzisztálásnak. A fiú azt tervezi, hogy bosszút áll apja öngyilkosságáért és saját gyerekkoráért azzal, hogy megöli John Gordót, apja kiképzőjét. Hősünkben is sokáig éltek ilyen bosszúfantáziák, de kínkeservvel leküzdötte magában ezeket a késztetéseket, s most mindent megpróbál, hogy a fiút is lebeszélje erről. Ekkor jelennek meg Billnél a *tudatos* jóvátételi, vezeklési törekvések: meggyőzni a fiút terve értelmetlenségéről, kifizetni adósságait, helyretenni a huszoneves fiatalember apja traumája miatt kisiklott életét. A foglyokat megfosztotta méltóságuktól, emberségüktől, életüktől, most ennek visszajaként végre értelmet nyer az élete: valakinek mindenét odaadja, és ezzel törleszt. Ez az irracionális kiegyenlítési, jóvátételi szándék arra szolgál számára, hogy helyrebillentse a kiképzett morált. Elkezd nagy tétekben, bajnokságokon kártyázni, szerelmi kapcsolatba kerül egy nővel, és naplójába egyik nap már azt írja, hogy „egy másik ember megbocsátásán keresztül bocsáthat meg talán saját magának”. Szimbolikus, hogy azt tervezi, hogy a végső nagy pókermeccs után „kiszáll”. Kérdés, hogy csak a pókerre érti-e, vagy talán lassan úgy érzi, hogy eleget bűnhődött, maga mögött hagyhatja traumája örök jelenét. Elkezd ágensnek megélni magát, kilép a kaszinók repetitív monotonitásából, a fehér leplekkel letakart motelszobák egymásutánjából, ami domesztikált ismétlési kényszerként benne tartotta a trauma és a vezeklés nem múlt jelenében.

Am ekkor tragikus fordulat következik. A Willem Dafoe alakította egykori katonai kiképző megöli a fiút, aki megpróbálta lelőni őt. Hősünk kínkeservvel felépített védelmi világa összeomlik. Eddig minden erejével próbálta elfojtani saját bosszúfantáziáit, a fiút is próbálta lebeszélni róla, de nem járt sikerrel, s most pártfogoltja halott. Bosszút áll: „most helyrehozzuk a dolgokat, igazságot teszünk”, mondja John Gordónak, s szó szerint a trauma ismétlésébe kezd. Kölcsönösen megkínózzák egymást azzal az emberrel, aki mestereként, feletteseként a kínzásra tanította őt, s ez Bill számára egyszerre bosszú és a vezeklés része. Elengedhetetlen ugyanis számára, hogy őt is megkínózzák, *szimbolikus áldozatiságából ezzel lép át ugyanis a hús-vér áldozatok közé*. Egyúttal végre kiéli bosszúvágyát, megkínozza és megöli Gordót, ezzel mintegy végképp, *a valóságba is visszairja a trauma nem múlt, addig csupán pszichés jelenét*. Átadja magát az ismétlési kényszer örvényszerű gravitációs erejének: hús-vér jelenné teszi a múltbéli traumát. Ezek után maga hívja a rendőrséget. Visszakerül a börtönbe, ahol megnyugszik, „hazatalált”, oda tartozik.

A film alapjául szolgáló eseményeket feldolgozó *Parancsot teljesítettünk* (*Standard Operating Procedure*, r. Errol Morris, 2008) című dokumentumfilm azokat

az amerikai katonákat mutatja be, akik az Abu Ghraib börtönben iraki fogvatartottak ellen követtek el kínzásokat és megalázásokat, és rengeteg fotóval dokumentálták ténykedéseiket. A játékfilmmel ellentétben ezeknek a megdöbbentő interjúknak az összbenyomása, hogy a katonáknak évekkel később, börtönbüntetésüket letöltve sincs semmilyen – legalábbis verbalizált – büntudatuk. Jobbára csak igazolni próbálják, amit tettek, és másokra tolni a felelősséget. „Parancsot teljesítettünk” – hangzik az egybehangzó indoklás. A nonverbális gesztusaikon és kis megjegyzéseikből látszik, hogy pszichésen rajtuk is nyomot hagyott, amit tettek: „ők már nem azok az emberek, akik akkor voltak”, mondja az egyikük, egy másik katona pedig arról beszél, hogyan próbálta megőrizni a normalitás morzsáit a börtönben, és azóta is minden éjjel az ott történetekkel álmodik. A film végén a filmkészítő mindegyikőjükéről megkérdezi, hogy mit tettek volna másként, erre azonban egyikőjüknek sincs válasza. A többi e tanulmányban elemzett dokumentumfilmhez képest feltűnő az elkövetők attitűdjében mutatkozó különbség. Erre részben a filmkészítő távolságtartó hozzáállása, az ültetett interjú forma szolgálhat magyarázatul: a filmkészítő leginkább a vizsgálóbíró, a történész szerepét ölti magára, és mellőzi a kortárs trauma-dokumentumfilmre jellemző terapeuta szerepet. Így a kevésbé reflektált szereplők szükségképpen önmagukat, egykori cselekedeteiket próbálják védeni a nyilvánosság előtt ahelyett, hogy megnyílnának a kamerának, és átadnák magukat bármilyen látható érzelmenek, büntudatnak, szenvedésnek múltbéli tetteik miatt.

A dokumentumfilm terápiás jelentőségét példázza Ari Folman *Libanoni keringő* című alkotása (2008), aki saját személyes morális sérülésének eredet nyomába. Folman az interjúkra épülő dokumentumfilm formáját éppen a trauma természetét aláhúzóan dolgozza meg: a saját egykori bajtársaival, pszichológusával és egy harctéri tudósítóval készült személyes hangvétellű eredeti interjút megszerkesztette, az interjúképeket animációs eljárással újrarajzolta, az elmesélt emlékeket, álmokképeket pedig a rajz és a szín eszközeivel szabadon újratemtette. A történet kiindulópontja a filmkészítő-főszereplő hirtelen emléketörése: egykori katonatársa elmeséli neki visszatérő rémálmát, mire Folman tudatába még aznap este betör a húsz évvel korábban történt libanoni háborúval kapcsolatos totális amnéziáját megszakító fantáziakép: Bajtársaival együtt a tengerben lebeg az éjszakában, majd géppisztolyaikkal együtt kiemelkednek a lágy vízből, hogy aztán síró asszonyok sokaságával találkozzanak a város utcáin. Raya Morag értelmezésében Folman számára azért tartott ilyen sokáig az elkövetőként átélt elkövetői trauma elfojtása, mert másodgenerációs holokauszt-túlélőként a tudattalan munkáját a túszejtővel való azonosulás pszichés folyamata bonyolította. A náci elkövető alakjával történő azonosulás blokkolta a büntudattal teli emlék felszínre kerülését, amely a baráti beszélgetés nyomán egy eltolásokkal teli fantáziakép formájában öltött testet. (Morag, 2013, 134-135.) A főszereplő ezután elindul, hogy volt bajtársait kifaggassa a háborús élményeiről, és ezeken a beszélgetéseken keresztül végre megértse az álmokkép jelentését. A veteránokkal készült interjúk a megszólalók különféle harctéri traumatikus emlékeit fedik fel, s ennek nyomán a főszereplő emlékeit is egyre tisztábban sikerül a felszínre hozni, ugyanakkor még mindig nem világos, mi áll a középpontban, mi az az emlék, amelyet ilyen elemi erővel fed el tudattalanja. Az utolsó beszélgetés segít felszínre hozni ezt az emléket: a libanoni elnök elleni

merénylet megtorlásaként falangista katonák betörnek a sabrai és shatilai palesztin menekülttáborba, és brutális tömeggyilkosságba kezdenek ártatlan civilek ellen, miközben az izraeli katonák, köztük a filmkészítő, kint némán asszisztálnak a tisztogató akcióhoz. Az animációs képet akkor váltja fel a dokumentumkép, amikor az elfojtott traumatikus emlék eléri a tudatot, amikor szembenéz szégyenteljes tetteivel, amit ugyan „parancsra tett” (illetve nem tett, hiszen csak passzívan álltak a táboron kívül), de saját – holokauszt-túlélő fiaként különösen terhelt – pszichéje elemi erővel tiltakozik a beismerés ellen.

Az erkölcsi sérülést a *Libanoni keringőben* maga a filmkészítő szenvedte el, és ő eredetesen terápiás céllal saját bűnének nyomába – de mi történik abban az esetben, ha a filmkészítők szembesítik az egykori gyilkosokat rémtetteikkel? Két kelet-ázsiai film két eltérő példával szolgál, ám mindkét esetben a performatív aktus segít megértetni az elkövetőkkel tetteik súlyát. Az első *Az ölés aktusa* (*Act of Killing*, r. Joshua Oppenheimer, 2012) című film, amely az 1965-66-os indonéziai népirtás egy csapat elkövetőjének emlékeit és fantáziáit hozza a felszínre a játékfilmforgatás ürügyével. Joshua Oppenheimer azon keresztül tud közel kerülni a kommunistaellenes tömeggyilkosság még ma is élő elkövetőihez, akik büszkén vállalják tetteiket, hogy kedvenc hollywoodi filmjeik, főként gengszterfilmek mintájára leforgathatják, mit, hogyan és miért csináltak annak idején. *Az ölés aktusa* sajátossága a korábban tárgyalt alkotásokhoz képest, hogy mivel még mindig azok voltak hatalmon a forgatás idején, akik a tömeggyilkosságok elkövetésekor, a nem hivatásos katonaként a rezsim által felbízott-felbérelt bűnözők, gyilkosok folyamatos megerősítést kaptak a politika és a média felől tetteik helyességéről. Az indonéziai elkövetők esetében nem történt erkölcsi sérülés, hiába öltek meg pusztá kézzel, késsel, fojtogatással egyenként több száz embert, mert nem ütközött saját morális kódjukba brutális tettük.

Egy pszichodramatikus jellegű szerepcsere segít a számtalan egykori gyilkosság súlyát utólag átérezni: egy hollywoodi jellegű gengszterfilmes jelenet forgatása során az egyik gyilkos, Anwar Congo játssza el a vallatás közben megkínzott és fémdróttal kivégzett áldozat szerepét, amitől – bár cimborái, tetteistársai játsszák brutálisan valóságként a kínzóit, gyilkosait – fizikailag rosszul lesz. Nem hagyja nyugodni az élmény, később unokái körében videón megnézi a felvett jelenetet, és ekkor merül fel benne először, hogy áldozatai számára milyen lehetett, amit velük tett. „Bűnt követtem el?”, kérdezi, valószínűleg életében először, és elsírja magát. Az élmény hatására kettesben a filmkészítővel felmegy arra a helyre, ahol az áldozatokat meggyilkolták, és itt hányingerével küszködve halálhörgéshez fogható hangokat hallat. Az amerikai és európai filmekkel szemben a diktatórikus berendezkedésen túl a vallási hiedelemvilág is fontos tényező az erkölcsi sérülés megélésében, ugyanis Anwar Congo attól való félelmében sír, hogy a számtalan meggyilkolt ember szelleme vissza fog térni hozzá, és a gyilkosság helyszínén is feltehetően a meggyilkoltak szellemei kísértik. Az egyik vágyteljesítő jelenet éppen ezért, amikor azt forgathatják le játékfilmes módon egy giccses musicaljelenetben, ahogy az áldozatok megköszönik nekik, hogy meggyilkolták, és így a mennyországba juttatták őket. A hosszú évtizedeken át elfojtott elkövetői trauma, amelyet a gyilkosságokról mint igazságos cselekvésről vallott társadalmi és személyes meggyőződés is segített a tudatküszöb alatt tartani, a

filmkészítés dramatikus helyzetében, a re-enactmenteken keresztül tör a felszínre, és válik tudatosan vállalt erkölcsi sérüléssé.

A nép ellenségei (Enemies of the People, r. Thet Sambath – Rob Lemkin, 2009) című filmben a kambodzsai Vörös Khmer-rezsim idején elkövetett gyilkosságok elkövetőit és vezetőit az egyik túlélő (akinek szüleit kivégezték) kutatja fel, férkőzik a bizalmukba, és veszi rá őket a vallomásra. Az egyik egykori gyilkost szintén egy performatív aktus bírja rá, hogy még jobban involválódjon a múltfeltárás projektjében. Thet Sambath arra veszi rá, hogy mutassa meg, hogyan ölt: előbb maga ajánlkozik az áldozat szerepére, de abba az idős férfi nem megy bele, inkább egy szomszédjukon mutatja meg az ölés aktusát. Annak idején is kényszerítettek a kivégzésekben való részvételre, ezért egyértelműen erkölcsi sérülést okozott neki a tömeges gyilkolás. A tetteit azzal próbálja jóvátenni, hogy tanúskodik, leleplezi az egykori gyilkosokat, és megpróbálja rávenni őket az egész országban, hogy tanúskodjanak. A tanúskodás a holokauszt áldozatainak esetében szélesen tematizált mint a gyász és a veszteség újraélése, mely az újratraumatizáció ellenére terápiás funkcióval bír (Goodman – Meyers, 2012). *A nép ellenségei* megerősíti, hogy az erkölcsi sérüléstől szenvedő elkövetők számára is hatása lehet. A tanúskodás azonban nem szünteti meg a gyilkos bűntudatát, aki buddhistaként úgy véli, hogy a pokol számos bugarán át kell mennie, mire egyáltalán újjászülehet, de bűnei miatt emberi alakot már sosem fog ölteni a lélekvándorlás során.

3. A távoli elkövetők: a drónpilóták lélektana

A harci drónok működtetői igen speciális helyzetben vannak a harctéren szolgáló bajtársaikhoz képest. Az amerikai filmek szerint a hátszországban, a nevadai sivatagban egy konténerből figyelik és elemzik a repülő által közvetített felvételeket, melyek alapján egyikük egy joystickkal irányítva a célkeresztet meghúzza a ravaszt, és több ezer kilométerrel távolabb felszáll és becsapódik egy rakéta. A drónpilóták a munkaidő leteltével hazamennek, pihenhetnek, szórakozhatnak szokásos környezetükben, akár a családjukkal együtt is élhetnek, ami egészen abszurdá teszi háborús részvételüket. Ha a harctérről hazatérő veteránok esetében a háború realitásáról mit sem sejtő családi és társadalmi környezetbe csöppennek vissza, akkor a drónpilóták minden nap megélik ezt a pszichésen felfoghatatlan ugrást a két világ között. A PTSD bevett értelmezése szerint nem szenvednek el traumát, hiszen semmilyen életveszély, sokk nem fenyegeti őket, pszichésen mégis sokan szenvednek tetteiktől. Ez az, ami felfoghatatlan környezetük számára, ráadásul a katonai titoktartás is nehezíti, hogy a mindennapos morális sérülések terhére megosszák másokkal. A drónoperátorokat gyakran a számítógépes játékosok köréből toborozzák, nincsen semmilyen harci tapasztalatuk, ezért számukra még sokkolóbb szembesülni tetteik következményeivel, mint a harcra tudatosan, különféle dresszúrákkal felkészített katonáknak. A drónpilóták pszichés megélését tovább súlyosbítja az ismeretlen másikkal, mint egy filmszereplőhöz történő egyoldalú érzelmi csatlakozás. Gyakran napokon át követik a gyanúsak vélt távoli ellenségek vagy éppen ártatlan civilek életét, látják őket a faluközösség vagy családjuk körében, megismerik őket és közel kerülnek hozzájuk, akár egy film nézése

esetében. Létrejön a távoli másikhoz történő érzelmi csatlakozás, majd amikor az elemzők nyomán a felettesek kiadják a terroristának ítélt célszemély elpusztításának parancsát, akkor jó katonaként meg kell tudni húzniuk a ravaszt. (Hijazi et al., 2019) A kilőtt rakéta nem csak egyetlen célszemélyt pusztíthat el, hanem az őt körbevevő családját, az arra sétáló szomszédot, az ott játszó gyerekeket is. A drónoperátorok morális meghasonlását befolyásoló további szempont a bürokratikus döntéshozatal; hiába látják pontosabban, hogy valóban ellenség-e a célpont, és milyen további áldozatai lesznek a rakétacsapásnak, mégis a felettesek döntenek a kilövésről. A hadsereg által elvégzett morális mérlegelés, amely mindig arra lyukad ki, hogy egyetlen terrorista likvidálása a körülötte levő ártatlanok életének árán is megéri, nagy valószínűséggel nem egyezik a rakéta kilövőjének vagy a halottakat (gyakran szétrobbant testrészek azonosításával) összeszámláló elemzők saját morális ítéletével.

Ezeket a morális és pszichés ellentmondásokat beszéli ki részletesen a *National Bird* (r. Sonia Kennebeck, 2016) című dokumentumfilm, amely elsősorban politikai szempontból közelít a drónháború kérdésköréhez. A három főszereplő, három leszerelt drónkezelő más-más módon küzd meg az átélt élmények hatásával, de közös bennük, hogy morális sérüléseikre valamiféle morális választ is adnak. Daniel politikai utat választ és háborúellenes aktivistává válik, akit a hatóságok kémtevékenység miatt zaklatnak. Lisa Afganisztánba utazik, hogy találkozzon azzal a családdal, aki elvesztette gyermekeit egy rakétacsapásban. Az egészen fiatalon katonai képelemzővé vált Heather szenved a legsúlyosabban a morális sérülés következményeitől. Kinézetén, viselkedésén mély nyomot hagytak az emlékek, neki kellett azonosítania a likvidálandó ellenségeket, végignézni az emberek haldoklását és a szétszóródott maradványok alapján megbecsülni az áldozatok számát. A fiatal nő szorong, alvászavarban szenved, rémálmok gyötrik, végül ügyvédi segítséggel PTSD-vel diagnosztizálják, és elsőként részesül államilag támogatott terápiás segítségben a drónprogram résztvevői közül. Heather kétségbeesésében több irányban próbál vigasztalást találni az őt gyötrő büntudatra: az egyik a gondoskodás, segítségnyújtás: terápiás masszázst tanul, és a fizikai kontaktuson keresztül próbál adni magából, mások gyógyításán keresztül saját magát szeretné meggyógyítani. A másik a politikai-morális válasz: a *Guardian*-ban leleplező információkat tesz közzé az Egyesült Államok drónprogramjáról. Ez azonban dühödt kommentáradatot zúdít a nyakába: egyik oldalról nemzetellenesnek, kémnek nevezik, másik oldalról kegyetlen gyilkosnak, ezért politikai aktivizmusával újratraumatizálódik, ahelyett, hogy megbocsátást nyerne.

Heather is utal rá, hogy a drónoperátorok úgy képesek elviselni tetteik súlyát, hogy alkohol- és drogfogyasztással folyamatosan érzéstelenítik magukat. Ezt a maladaptív megküzdési stratégiát állítja középpontba az *Arctalan ellenség* (*Good Kill*, r. Andrew Niccol, 2014) című hollywoodi film, amelynek főhőse a joystickot kezelő, a lövést leadó drónoperátor. Tommy házasságos, van két gyereke, egy sivar, új építésű kertvárosi sorházban él Las Vegasban, a középosztálybeli normalitás védőhálója azonban nem óvja meg attól, hogy masszív alkoholistaként ne azonnal egy italtólba hajtson a munka letétele után. Tommy akkor esik szét még jobban, amikor a terroristagyánús embert saját házában, családjával együtt kell kivégeznie, majd a romok közül az áldozatok kimentő, összeseregglő szomszédokat egy újabb légcsapással köteles

elpusztítani. Tommy úgy él együtt a feleségével, mintha jelen sem volna, a nő által kezdeményezett szexuális aktus során is egészen máshol jár érzelmileg. Nem beszélhet családjának arról, hogy mit csinál, ezért a depresszióját arra fogja, hogy vadászpilóta létére nem repülhet, és hiányzik neki a repülés közben átélt jóleső félelem. A munkájában szerzett folytonos morális sérülések egyre növekvő stresszt okoznak benne, ami végül egy családon belüli erőszakban robban ki. Mivel azonban egy nagy sztár (Ethan Hawke) főszereplésével készült hollywoodi film nem végződhet teljes kilátástalansággal, a főhős legalább morális szinten helyreállítja integritását: az információs kapcsolat hibáját szimulálva szabotálja civilek likvidálását, a büntetésként kapott megfigyelői feladat során kivégzi azt az afgán férfit, aki rendszeresen megerőszkol egy nőt, majd megtagadja a szolgálatot, és elhajt autóján a sivatagban. A morális sérülésre, akárcsak a *National Bird*-ben, morális válaszokat ad a drónoperátor, és otthagyja traumatizáló munkáját, ám kérdéses, hogy ezek elégségesek-e pszichés egészsége helyreállításához.

A büntudat senkiföldjén: Full Contact

Sok szempontból hasonló a főhőse a *Full Contact* (r. David Verbeek, 2015) című holland filmnek, ám az európai művészfilmes megközelítés radikálisabb válaszokat ad a drónoperátorok morális sérüléseire. A francia Ivan ugyanúgy a nevadai sivatagban, egy konténerben mozgatja a halálosztó joysticket, mint Tommy, de neki nincs családja, teljesen magányosan él egy szinte csupasz lakásban a semmi közepén, egyetlen társként egy hatalmas szőrös pókot nevelget. Ivan homokszínű egyenruhája szinte beleolvad a nevadai sivatagba munkába menet, leradírozta személyiségét, érzelmei eltűntek a parancsok mögött. A rendezés az emberektől tartott távolságot hangsúlyozza különféle variációkon keresztül: Ivan szenvtelenül figyelő tekintetét a gyakori nagyközele képek emelik ki, a szemében tükröződik a robbanások monitoron keresztül közvetített képe, bukósisakján az éjszakai út vibráló fényei motorozás közben. Ami Tommynak az alkohol, az Ivannak az erotikus klubok látogatása. Ivan éppen olyan kitartó figyelemmel, szinte pislogás nélkül, vadászként figyeli a rúdtáncosnőt, ahogy az ellenséges terroristák képeit a munkahelyén. Az ellenségtől és általában a többi embertől való távolságtartás Ivan legfőbb jellemzője, nem képes érzelmi-testi kontaktusba kerülni másokkal – abszurd ellentétben a sikeres rakétalövés és robbanás után személytelen géphangon felhangzó „contact” szóval. A kontaktus az ezer kilométerekre élő emberek likvidálását jelenti Ivan számára, ezért a szó hagyományos emberi értelmét nem képes megélni.

A kiüresedettség és az érzéstelenítés hasonlatos az amerikai film hőséhez, ám a traumatikusan immorális cselekedet, Ivan esetében egy iskola lebombázása, radikálisabb önbüntetést eredményez. Bár felettese a katonai hierarchiára és a magasabb jóra tekintettel felmenti őt, és a hadsereg pszichológusának is határozottan állítja, hogy nincs semmi baja, súlyos pokolraszálláson megy keresztül. A lelkiismeretét felkavaró tett előtt egy frissen megismert rúdtáncosnőnek azt állítja, hogy impotens, az iskola lebombázása után mégis heves szexuális aktusban magáévá teszi a nőt, mintha megpróbálná elérni a full contactot az eddigi távolságtartó, voyeur

pozíció után, de a legközelebbi alkalommal már erkölcsi önbüntetése részeként megtagadja magától az iránta érdeklődő nőt. „Nem is létezel” – mondja neki a megbántott nő. A francia férfi az utolsó emberi kapcsolata megtagadásával elkezd pokolra szállását, megpróbálja eltörölni saját magát, saját korábbi életét: meztelen teste szinte beleolvad a vezeklése helyszínéül választott kősvatagba az óceán partján. Mindenét hátrahagyva, teljesen egyedül, ruhátlanul bűnhődik, majd szemétként kidobott rongyokban igazi remeteként húzza meg magát. A vásznon Ivan belső hallucinációi öltenek testet: az üres, nyugodt óceán, a napégette sziklás táj, amelyben valószerűtlen módon, lelkiismerete megtestesüléseként fel-feltűnik egy kutya – az egyetlen lény, akivel képes fizikai kontaktusba lépni. Ivan étlen-szomjan, meztelenül vezekel bűneiért, a szenvedése okozta látomásában megelevenednek, sátrat ütnek az óceánparton a rakétacsapásban meggyilkolt alakok, akiket képzeletében ismét meggyilkol, ezúttal szemtől-szemben, géppisztollyal a kezében. Ivan pokolra szállása nem kegyelemmel ér véget, nem sikerül magának megbocsátania, tovább menekül a lebombázott ártatlanok és potenciális terroristák kísértete előtt.

Az időtlen, belső élményként megmutatott remeteség után következik önbüntetése második felvonása: Európában repülőtéren rakodómunkásként keresi kenyerét, és csatlakozik egy főként arab bevándorlók által látogatott thai bokszklubhoz. A boksz full contact változatában megleli a fizikai szenvedésben rejlő bűnhődést, edzőjében pedig a meggyilkolt terroristát látja viszont, akinek részvétlen tekintete előtt sorra szenved el a fájdalmas ütések. Az edző átlát Ivanon, szerinte a férfi Isten megbocsátására vágyik, de a főhős tagadja, hogy megbocsátásra volna szüksége, nem hisz Istenben sem. Az edző szavait igazolja, hogy profi bokszolóként vívott első mérkőzésén az ellenfelével vívott véres harc váratlan feloldásaként (a valóság és képzelet határai ezúttal is erősen elmosódnak) szeretetteljesen összeölelkeznek, mintha végre kölcsönösen kiengesztelődne a képzeletében thai bokszolókkal azonosított közel-keleti áldozatok közösségével. A megbocsátás testi gesztusa feloldozást ígér, ám a befejező képsoron ismét remeterongyaiban áll a kősvatagban a drónkép célkeresztjében, a rakétafelvezető pittyegő hang mellett. Az erkölcsi sérülés pszichés valóságából nincs menekvés, a drónoperátor ott ragad a morális érzékét súlyosan megsértő elkövetés kimerevedett pillanatában, nem talál bocsánatot tettére.

Kényszeres gondoskodás mint jóvátétel: Mindörökké

A távoli elkövető egyik esete a civilekre is lövöldöző mesterlövész. Pálfi György 2022-es filmje a közeli jövőben Magyarországon, de azon belül meg nem határozott térben és időben játszódik, egy olyan háborús helyzetben, amely minden elhúzódó háborúnak sajátja. A háború határhelyzet, amelynek renden kívüli állapota ugyanakkor normaként realizálódik a benne élők számára. A *Mindörökké* hátországában 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 jóra való, segítőkész katonaként exponálja a film, aki éppen betegszabadságon van. Mivel állapota engedi, és ideje is

van, segít, ahol tud: segédkezik 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 akikről 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 tancoltat. Élőkről és halottakról egyaránt gondoskodik. Abszurdba forduló gondoskodása mögött tehát egy „fordított” ismétlési kényszer áll. Freud (1920) nyomán megállapítható, hogy egy ilyen tevékenység akkor is kényszeres, ha akaratlagos cselekvés benyomását kelti. Ocsenás ténykedése tehát a traumatikus büntudat tünete: valójában jóvátételi törekvés, akárcsak az amerikai kártyás esetében láttuk. A gondoskodás nála tudattalan és 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). Traumatizáltsága és a jóvátétel tudattalan programja rögeszmés gépiességgel végezteti vele az ismétlési kényszer önjáró körforgását.

Izgalmas kérdés, hogy pszichoanalitikus keretben mi lehet ennek a megfelelő értelmezése. Interpretálhatjuk valamely önfeláldozó elhárítási típusként (lásd Plutchik és Kellerman, 1979), mint például reakcióképzés (Anna Freud), pszeudo-altruizmus, de mániás helyreállításként (Melanie Klein) vagy akár segítő szindrómaként is. Az események tárgykapcsolat-elméleti keretben való értelmezése szerint mániás helyreállításként érthetnénk meg, ami mögött egy erős kompenzációs törekvés áll. Ez ugyanakkor nem valódi, hanem „mániás” helyreállítás, amivel el lehet hárítani a valódi helyreállítással együtt járó depresszív szorongást. Ugyanakkor a segítő szindróma is eszünkbe juthat, amikor valaki tudattalanul a saját sérült énrészét egy másik emberbe vetíti, s rajta keresztül tulajdonképpen magán próbál segíteni. Anna Freud nyomán a reakcióképzés alapján is megpróbálhatjuk keretezni a hős viselkedését, ennek értelmében valamely elfogadhatatlan vágy, impulzus elhárítása történik egy azzal ellentétes irányú másik készítés elfogadása révén, például az agresszív készítesek ellentétbe fordítása útján. Ekkor a tudattalan megszállással ellentétes tudatos megszállás jön tehát létre, amelynek neurotikus jellegét éppen a merevség, a túlzás és a kényszeresség leplezi le. E sajátos megküzdési forma, énvédő mechanizmus során a tudatosan szándékolt hatással szemben gyakran ellentétes hatás jön létre, például a segítőkészség fojtogatóvá válik és kudarchoz vezet (Ullmann, 2017). Adná magát a fogalom (ellentétbe fordítás, ellenhatás képzés), de a reakcióképzésben jelen van egy tudattalan vágy, készítés, motivációs komponens, amivel ellentétes cselekvést, attitűdöt fejez ki az illető. A filmbéli hősnél azonban nem ez a vágystruktúra van jelen,

s tágabban a moral injury esetében sincs egy eredendő vágy a gyilkosságra, amivel szemben megjelenne a gondoskodás mint reakcióképzés.

Ocsenás gondoskodása továbbá nagyon is testi, testközeli. Igen intim együttlétekben valósul meg az általa „gondozottakkal”, amiket azok egyáltalán nem kérnek: kéretlenül teszi, amit tesz. Szemléletes példa erre, amikor a magát eszméletlenülre vedelő újdonsült ismerőst 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 lelkileg 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* (r. Nemes Jeles László, 2015) című filmből, aki szintén ilyen abszurdnak látszó rögeszmével viszi misszióját: próbál megmenteni egy halottat. A halott megmentése Saulnál, a halott mosdatása Ocsenásnál egy irányba mutat: visszatalálni az emberi mivolt világába, ahová kérdés, hogy vissza lehet-e találni ilyen mély erkölcsi sérüléssel.

A morális sérülés kérdése a holokauszt kapcsán is, elkövetői és áldozati oldalon egyaránt felmerül. Primo Levi jól ismert fejtegetései a szürke zónáról erről tanúskodnak. Levi arról ír, hogy „ideje felderíteni azt a teret, amely az áldozatok és üldözök közt húzódik”, „ez a körvonalaiban nehezen meghatározható, szürke övezet” (Levi, 1986, 47.) – a kápók, a Sonderkommando, a zsidótanácsok hibrid osztálya, akik kikényszerített együttműködésükkel tevőlegesen is hozzájárultak társaik megsemmisítéséhez. A *Grauzone*-ban az áldozat hóhérrá vált, és a hóhér áldozattá, a tábor tanítása „a testvériség az elvetemültségben” volt – írja Levi, aki végül maga is öngyilkos lett. A koncentrációs tábor túlélői trauma-magjában a büntudat és a szégyen áll, a teher, hogy mások helyettük haltak meg, hogy mi mindent kellett megtenniük a túlélésért, mivé kényszerítették őket. Az e tapasztalat hatására kiüresedett identitás elemi erejű példája a *Saul fia*, aki abszurdnak látszó küldetésével próbálja helyre billenteni a kizökkent morált. Nemes filmjében a koncentrációs tábor „valóságában” láthatjuk, hogy a KZ gépezete hogyan fejti ki hatását, a kamera dokumentálja, hogy az, ami „Saul üresre mart identitásából megmaradt, hogyan próbál kitörni, és rögeszmés-gépiességgel visszatalálni az emberi mivolt világába azzal, hogy magára veszi a halott fiú eltemetésének a küldetését” (Pintér, 2017, 55). Ez a film világában egy szimbolikus jóvátételi aktusként fogható fel, ami azt célozza, hogy megmentse a halottat, azaz megadja számára a végtisztességet, ezzel lélektanilag ellensúlyozva az SS-szel való kényszerű együttműködése miatti büntudatát is. Itt is, akárcsak az *Eszterkönyv* (r. Deák Krisztina, 1990) című filmben megjelenik a holokauszt-traumát hordozókra jellemző sajátos büntudat, avagy a lélektani szakirodalomban alaposan feltárt ún. túlélő büntudat (Erős, 2017), amely az áldozatoknál a vészidőszak határhelyzetében kikényszerített döntéseik, tevékenységeik nyomán viselkedésük, szenvedésük hajtómotorja. Saul esetében nincs, nem lehet személyes megváltás, túl messzire juttatták az elhordhatatlan bűnök senkiföldjén. A halott megmentése így a

szimbolikusba íródik, a halottaknak megadott végtisztesség az áldozatokra való emlékezés áttételes gesztusában nyer értelmet. A *Mindörökké* című filmben a történet íve végül visszavisz a kiindulópontokra: visszalépünk a mesterlövész általi fenyegetettségbe, csak éppen ez a mesterlövész most már a hősről: az elkövető, aki eddig az áldozat volt.

Konklúzió

Az erkölcsi sérülést tematizáló elemzett filmpéldák a pszichés jelenségek és terápiás kísérletek, sikerek és kudarcok közül számosat lefednek, amelyeket a pszichológiai szakirodalom is tárgyal. A játék- és dokumentumfilmek egyaránt hangsúlyozzák a tanúskodás, a bűnök kibeszélésének, családi, baráti körben, valamint a szélesebb nyilvánosság számára történő megosztásának szerepét, továbbá a fizikai kontaktus, az ölelés, a gondoskodás terápiás jelentőségét, ami enyhíti a büntudatot, segíti a feloldozást. A maladaptív stratégiák közül az alkoholizmus mellett ki kell emelni a másoktól való tudatos vagy tudattalan elszigetelődést, az önbüntetést, az önmagukra rótt testi szenvedést, a lelkiismeretfurdalást csillapítani hivatott bosszúfantáziákat. A bosszúfantáziák szublimálása gyakran a politikai cselekvésben ölt testet, az elkövetőket gyilkosságokra, kínzásokra kényszerítő felettesekkel szembeni harag a hadsereg vagy a politikai vezetés ellen irányuló aktivizmussá kereteződik.

A dokumentumfilmek és játékfilmek alapvető módszerbeli eltérésüknél fogva máshová helyezik a hangsúlyokat. A dokumentumfilmek két gyökeresen ellentétes célt követnek. Az egyik, hogy az áldozatok oldalára állva igyekeznek tanúságtételre bírni a katonákat, gyilkosokat, és tudatosítani bennük tettüket, az erkölcsi sérülést a tudattalan rémálmokból a felszínre hozni, hogy ezáltal az egész traumatizált közösség gyógyulása megkezdődhessen. A másik cél, hogy az elkövetők szempontjával azonosulnak, afirmálják az erkölcsi sérülésük által okozott büntudatot, szenvedést, és a társadalom számára is segítenek elfogadtatni, hogy azok a magasabb célok nevében gyilkoló katonák, akik a közvélemény szemében brutális atrocitások elkövetői, traumát szenvedtek el, s ezen keresztül az erkölcsi felelősséget a szélesebb politikai közösségre, a katonai és a politikai vezetésre testálják. A dokumentumfilmekben az erkölcsi sérüléseiket felvállaló szereplők részéről megjelennek a jóvátételi törekvések, a kompenzáció, a gondoskodás, a morális, vagy egyéb motivációjú tettek, a politikai aktivizmus, a kormány tetteinek leleplezése, az áldozatok melletti kiállás. A dokumentumfilm maga is része a szereplők morális-politikai projektjének, és a filmkészítő támogató jelenléte révén terápiás funkcióval bír.

A morális sérüléssel küszködő veterán főhősnek megtevő játékfilmeknek szintén kétféle irányvonalát találhatjuk az elemzett filmpéldák között. Az első a klasszikus hollywoodi elbeszélés világos motiváltságát és célirányosságát követi: a főhős hosszú válságot követően a pokolra száll, eljut élete mélypontjára, családjá széteséséig, személyisége széthullásáig, vagy szembenéz múltjával és leküzdöi traumáját, megbocsát magának, és képes lesz emberi kapcsolódásra, értelmes életre. A művészfilmes elbeszélésmódban fogant játékfilmek jóval kilátástalanabb képet

festenek az erkölcsi sérülést elszenvedő katonákról. A főhős eszerint vagy már eleve benne él az elkövetői traumában, vagy a cselekmény elején történik valami, ami összeomlasztja erkölcsi világát. Onnantól kezdve kényszerpályán mozog, tehetetlenné válik, kényszeres cselekvéseket hajt végre, önmagát bünteti fizikailag, ismétlődően ugyanazokat a maladaptív megoldási kísérleteket teszi – nem tud megbocsátani magának, és nem nyer sem metafizikai, sem társadalmi, sem személyes (baráti, családi, párkapcsolati) szintű megbocsátást tetteire, ezért itt a cselekmény jellemzően körkörös szerkezetű. A történet íve visszatér a kiindulóponttra, a háborús határhelyzet ezekben a mozikban az örök szürke zóna világaként tűnik fel, ahol a tettes áldozat és az áldozat tettes, aki számára nincs megváltás, nincs jóvátétel: a trauma körforgása *mindörökké* tart.

Felhasznált irodalom

- Antonelli, M. (2017). Moral injury. *The American Journal of Psychoanalysis*, 77(4): 406-416. <https://doi.org/10.1057/s11231-017-9107-4>
- Boudreau, T. (2011). The morally injured. *The Massachusetts Review*, 52(3/4): 746-754. <https://www.jstor.org/stable/23210143>
- Bryan, C. J., Bryan, A. O., Anestis, M. D., Anestis, J. C., Green, B. A., Etienne, N., & Ray-Sannerud, B. (2016). Measuring moral injury: Psychometric properties of the moral injury events scale in two military samples. *Assessment*, 23(5): 557-570.
- Bryan, C. J., Bryan, A. O., Roberge, E., Leifker, F. R., & Rozek, D. C. (2018). Moral injury, posttraumatic stress disorder, and suicidal behavior among National Guard personnel. *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 10(1): 36-45. <https://doi.org/10.1037/tra0000290>
- Erős F. (2017). Emlékezet és utóemlékezet a holokauszt utáni magyar irodalomban és filmen. *Imágó Budapest*, 6(1): 31-44. https://imagobudapest.hu/wp-content/uploads/2017/02/IB_2017_1-szam_pp031-44_ErosFerenc.pdf
- Frankfurt, S. – Fraizer, S. (2016). A Review of Research on Moral Injury in Combat Veterans. *Military Psychology*, 28(5): 318-330.
- Goodman, N. – Meyers, M. (eds.) (2012). *The Power of Witnessing. Reflections, Reverberations, and Traces of the Holocaust*. New York, London: Routledge.
- Griffin, B. J., Purcell, N., Burkman, K., Litz, B. T., Bryan, C. J., Schmitz, M., Villierme, C., Walsh, J., & Maguen, S. (2019). Moral injury: An integrative review. *Journal of Traumatic Stress*, 32(3): 350-362. <https://doi.org/10.1002/jts.22362>
- Hendin, H. – Haas, A. P. (1988). Posttraumatic stress disorder. In: C. G. Last (Ed.), *Handbook of Anxiety Disorders* (127-141). New York: Pergamon Press.

- Hijazi, A., Ferguson, C., Hall, H., Hovee, M., Ferraro, F. R., & Wilcox, S.** (2019). Psychological Dimensions of Drone Warfare. *Current Psychology*, 38(5): 1285-1296. <https://doi.org/10.1007/s12144-017-9684-7>
- Jamieson, N., Carey, L. B., Jamieson, A., & Maple, M.** (2023). Examining the Association Between Moral Injury and Suicidal Behavior in Military Populations: A Systematic Review. *Journal of Religion and Health*, 62(6): 3904-3925. <https://doi.org/10.1007/s10943-023-01885-6>
- Jamieson, N., Usher, K., Maple, M., & Ratnarajah, D.** (2020). Invisible Wounds and Suicide: Moral Injury and Veteran Mental Health. *International Journal of Mental Health Nursing*, 29(2): 105-109. <https://doi.org/10.1111/inm.12704>
- Jones, E.** (2020). Moral injury in a context of trauma. *The British Journal of Psychiatry*, 216(3): 127-128. <https://doi.org/10.1192/bjp.2020.46>
- Jordan, A. H., Eisen, E., Bolton, E., Nash, W. P., & Litz, B. T.** (2017). Distinguishing war-related PTSD resulting from perpetration-and betrayal-based morally injurious events. *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 9(6): 627-634. <https://doi.org/10.1037/tra0000249>
- Levi, P.** (1990). *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. Ford. Betlen János. Budapest: Európa.
- Lifton, R. J.** (1988). Understanding the traumatized self: Imagery, symbolization, and transformation. In: J. P. Wilson, Z. Harel, & B. Kahana (Eds), *Human Adaptation to Extreme Stress: From the Holocaust to Vietnam* (7-31). Boston, MA: Springer.
- Litz, B. T., Stein, N., Delaney, E., Lebowitz, L., Nash, W. P., Silva, C., & Maguen, S.** (2009). Moral injury and moral repair in war veterans: A preliminary model and intervention strategy. *Clinical Psychology Review*, 29(8): 695-706. <https://doi.org/10.1016/j.cpr.2009.07.003>
- MacLeish, K.** (2018). On 'moral injury' Psychic fringes and war violence. *History of the Human Sciences*, 31(2): 128-146. <https://doi.org/10.1177/0952695117750342>
- MacNair, R.** (2002). *Perpetration-Induced Traumatic Stress: The Psychological Consequences of Killing*. New York: Bloomsbury Academic.
- Major G. – Tóth Z.** (2022). A háborút is megjárt UAV-k pilótáinak mentális átfarmálódása. *Repüléstudományi Közlemények*, 34(2): 107-128.
- Morag, R.** (2013). *Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*. London, New York: I.B. Tauris.
- Nash, W. P., Marino Carper, T. L., Mills, M. A., Au, T., Goldsmith, A., & Litz, B. T.** (2013). Psychometric evaluation of the Moral Injury Events Scale. *Military Medicine*, 178(6): 646-652. <https://doi.org/10.7205/milmed-d-13-00017>
- National Veteran Suicide Prevention Annual Report.** U.S. Department of Veterans Affairs, Office of Mental Health and Suicide Prevention, 2023. <https://www.mentalhealth.va.gov/docs/data-sheets/2023/2023-National-Veteran-Suicide-Prevention-Annual-Report-FINAL-508.pdf>

- Pederson, J.** (2021). *Sin Sick: Moral Injury in War and Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- Pietrzak, R. H.** (2017). Moral injury in US combat veterans: Results from the national health and resilience in veterans study. *Depression and Anxiety*, 34(4): 340-347. <https://doi.org/10.1002/da.22614>
- Pintér J. N.** (2017). Bűnhődés, emlékezet, arc. *Imágó Budapest*, 6(1): 47-57. https://imagobudapest.hu/wp-content/uploads/2017/02/IB_2017_1-szam_pp047-57_PinterJuditNora.pdf
- Pintér J. N. – Stóhr L.** (2023). Traumatudatos és traumafókuszú háborús filmek. Az amerikai és magyar példa. *APERTÚRA*, 18(2). <https://www.apertura.hu/2023/tel/pinter-stohr-traumatudatos-es-traumafokuszu-haborus-filmek-az-amerikai-es-magyar-pelda/>
- Plutchik, R. – Kellerman, H. – Conte, H. R.** (1979). A structural theory of ego defenses and emotions. In: *Emotions in Personality and Psychopathology* (227-257). Boston, MA: Springer.
- Plutchik, R. – Kellerman, H.** (1980): Ego defenses as regulators of emotions. In: Plutchik – Kellerman (Eds.), *Emotion. Theory, Research, and Experience*. New York, London, Toronto, Sydney, San Francisco: Academic Press.
- Shay, J.** (1994). *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Scribner.
- Shay, J.** (2014). Moral injury. *Psychoanalytic Psychology*, 31(2): 182-191. <https://doi.org/10.1037/a0036090>
- Wilson, E.** (2006). *Alain Resnais*. Manchester: Manchester University Press.
- Wisco, B. E., Marx, B. P., May, C. L., Martini, B., Krystal, J. H., Southwick, S. M., & Pietrzak, R. H.** (2017). Moral injury in U.S. Combat veterans: Results from the national health and resilience in veterans study. *Depression and Anxiety*, 34(4): 340-347. <https://doi.org/10.1002/da.22614>