

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Margitházi Beja

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)
E-mail: metropolis@c3.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Trauma és narratív film

- 7 Bevezető a „Trauma és narratív film” összeállításhoz
- 8 *Susannah Radstone*: Traumaelmélet
Kontextus, politika, etika
Andorka György fordítása
- 22 *Venyercsán Dávid*: Utóemlékezet és újrarájátszás Szabó István
Apa című filmjében
- 34 *Szekér Viktória*: Személyes trauma és narratív komplexitás
A heptapod nyelv mint terápia az *Érkezés* című filmben
- 42 *Virginás Andrea*: Trauma és western „kis nemzeti mozis”
kontextusban: *A vadászat*, a *Kutyák* és a *Kojot* példája
- 50 Trauma és narratív film – Válogatott bibliográfia
- 54 Szerzőink

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Macsári Viktória

**Borítóterv és
nyomdai előkészítés:**
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az
interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4
számra 3000 Ft személyes átvétellel,
5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a
metropolis@c3.hu
e-mail-címen jelezze!

A *Metropolis* kapható
a nagyobb könyvesboltokban.

Korábbi számaink
megvásárolhatóak az ELTE BTK
Jegyzetboltjában (1088 Bp.,
Múzeum krt. 6-8.) az Írók
Boltjában vagy megrendelhetőek
a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap.

25nka
Nemzeti Kulturális Alap

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMAI:

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

A címlapon A vadászat, a hátsó borítón a Kojot egy képkockája látható.

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2006 no. 2.	Lars von Trier
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2007 no. 1.	Bollywood
1998 nyár	Narratológia Szöts István	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2007 no. 3.	A thriller
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2008 no. 1.	Film és tér
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2008 no. 2.	Film és építészet
1999 tél	Jean-Luc Godard	2008 no. 3.	A filmmusical
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2000 no. 2.	Orson Welles	2009 no. 1.	Az animációs film
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2009 no. 2.	Robert Altman
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2001 no. 2.	Új képfajták	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2003 no. 1.	Fotó és film	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2003 no. 2.	Science fiction	2011 no. 4.	Michael Haneke
2003 no. 3.	Szabó István	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2012 no. 3.	Melodráma
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2004 no. 4.	Jeles András	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2005 no. 1.	Varratelmélet	2013 no. 3.	Film/test/film
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2005 no. 3.	Gaál István	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2006 no. 1.	A horrorfilm	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
		2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
		2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem
		2017 no. 4.	Transznacionális film
		2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@c3.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

Trauma és narratív film

Bevezető a „Trauma és narratív film” összeállításához

A *Metropolis* előző (2018/1.) összeállításában olyan szövegeket közöltünk, melyek a trauma, a traumatikus emlékezet kérdésköreit főleg a dokumentumfilm felől, dokumentumfilmese ábrázolások vizsgálatán keresztül mutatták be. Jelen összeállításunkban a trauma(ábrázolás) és mozgókép viszonyainak feltárását folytatjuk, ezúttal azonban olyan szövegeket közlünk, melyek kérdésfelvetéseinek keresztútjében fikciós filmek állnak.

Az 1980-as évektől kibontakozó, a humántudományok számos területén fontos irányzattá formálódó traumaelmélet számára kiemelt probléma, hogy az egyéni vagy kollektív katasztrófák megtapasztalása, e tapasztalat emléke miképpen dolgozható fel, miképpen reprezentálható. E kérdéskör alapvető összetevője a hiány, a kitörlődés, a részlegesség és töredékesség jelensége – a vizsgálatok sokszor éppen a hiányzó, a látszólag nyomtalanul eltűnőt kívánják feltárni. Ezen törekvések során a textuális vizsgálatok értelemszerűen olyan szövegekhez is fordulnak, melyek nem közvetlenül ábrázolnak személyes vagy kollektív katasztrófákat, traumatikus történéseket, hanem áttételeken, eltolásokon keresztül teremtik meg a traumafeldolgozás lehetőségét, tesszik láthatóvá a trauma hiányzó nyomait.

Összeállításunk teoretikus bevezetéseként is szolgál Susannah Radstone szövege, mely maga is felveti, hogy a katasztrófákkal legdirektebb módon foglalkozó szövegek a legalkalmasabbak arra, hogy feltárják a traumák esetlegesen hiányzó nyomait – a traumaábrázolás kapcsán gyakorta felmerülő reprezentálhatatlanság gondolata mintha szintén ebbe az irányba, az áttételesség szükségszerűsége felé mutatna. Radstone szövege, a traumaelmélet akadémiai kontextusának összefoglalása után, a politikai és etikai szempontok beemelésével rövid bevezetést kínál számos, ezen elmélet számára kulcsfontosságú kategóriába: többek között a szubjektivitás, a felejtés és a tanúságtétel traumaelméleti fogalmaiba.

A filmvizsgálatok sorát Vecsernyán Dávid szövege nyitja, mely Szabó István *Apa* című filmjének egy emblemikus jelenetét elemzi a traumaelmélet utóemlékezet (*postmemory*), valamint újrajátszás (*reenactment*) fogalmait alkalmazva. A szerző érvelése szerint a film önferlexív gesztusokkal a

traumatikus események ábrázolásának kritikáját hozza létre, miközben azt is ábrázolja, hogy a hiányzó emlékek helyére miféle konstrukciók kerülnek az újrajátszás hatásmechanizmusai révén. Az elemzés szemléletesen mutatja be a traumaelemzés egyik fontos jellegzetességét: a sokszoros áttételek és reflexiók rétegei közötti hiányok és törések olvasásának traumaelméleti hasznosságát.

Szekér Viktória írása a személyes trauma kérdéskörét a kortárs filmtudomány egyik másik prominens kérdésfelvetésével, a komplex narratívák vizsgálatával kapcsolja össze. A szöveg az *Érkezés* című filmet traumánarratívaként olvassa, melynek fontos eleme, hogy a traumaélmény bemutatásának lehetőségét a non-lineáris elbeszélésben találja meg. Szekér írásának további érdekessége, hogy a filmben megjelenő különös nyelvet a traumafeldolgozás sajátos eszközeként értelmezi.

Végül, az összeállítást záró szövegében Virginás Andrea egy újabb, érdekes áttételre tesz kísérletet – a kis nemzetek filmgyártásában ismeri fel annak lehetőségét, hogy az ilyen területeken megjelenő műfajokat ne elsősorban a filmipari, gazdasági előnyök (melyek a kis hazai piacokon jóval kevésbé képesek érvényesülni) felől olvassa. Ezen kísérlet részeként a kulturális traumaelmélet kontextusában három filmet vizsgál, melyek érvelése szerint a western műfaj sajátos reprezentációs apparátusának köszönhetően a kollektív befogadásban képesek mediálni a közönségnek a kollektív traumákhoz való kapcsolódásának vagy éppen azoktól való elhatárolódásának folyamatát. Virginás szerint a példaként elemzett filmek esetében a magyar, dán és román (kis nemzeti) kontextusokban egyébként ritkán használt western műfaj teszi lehetővé az egyéni vagy közösségi traumák és krízisek artikulálódását.

Az összeállításunkban közölt szövegek kiválóan bizonyítják, milyen fontos szerepet kaphatnak a történelmi, társadalmi és személyes traumák megértésében az efféle kríziseket és katasztrófákat nem közvetlenül ábrázoló (film) alkotások.

A szerkesztők

Susannah Radstone

Traumaelmélet**Kontextus, politika, etika***

A trauma csillaga az 1990-es évek eleje óta felfelé ível az tudományosság égboltján. Ha az akadémiai divatok és vonzalmak publikációkhoz köthetők, akkor a humántudományokon belül a traumát övező növekvő érdeklődés egyértelműen szemléltethető bizonyos, a területen belül azóta nagy hatásúnak bizonyuló szövegek megjelenésével: Shoshana Felman és Dori Laub *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*-ja 1992-ben jelent meg, Cathy Caruth szerkesztőként jegyzett tanulmánykötete, a *Trauma: Explorations in Memory* 1995-ben, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* című monográfiája pedig 1996-ban.¹ Vitán felül a fenti kötetek azok, amelyek a humántudományok számára ajtót nyitottak a trauma-tematika felé. A könyvek azonban nem légtüres térben fejtik ki a hatásukat. Hatásuk és befolyásuk nem kis részben azokból a kontextusokból fakad, amelyekben olvassák és befogadják őket. A nagy hatású szövegekre történő rámutatás tehát kérdéseket vet fel mind az akadémikus és kulturális kontextusokról, amelyekben ezek a könyvek felbukkantak, mind ezen kontextusok szerepéről a fenti kötetek által elterjesztett

elméletek és nézőpontok humántudományokon belüli elfogadásában, kanonizációjában és fejlődésében. Míg a kulturális mozgalmak és áramlatok felemelkedése a kultúra- és társadalmi kutatások vizsgálatának tárgyát képezi, az elméleteknek és elképzeléseknek magukon a humántudományokon belüli előretörését ritkábban vizsgálják hasonlóan beható módon. Az alábbi szöveg célja mindezek fényében az, hogy áttekintse a traumaelmélet felemelkedését az akadémiai kontextuson belül, valamint vitát indítson a traumaelméletben rejlő ígéretekről és korlátokról.

A „traumaelmélet” kifejezés Caruth *Unclaimed Experience*-ében bukkant fel először.² Az alábbi esszében a fogalmat elsődlegesen Caruth munkásságára hivatkozva használom, valamint Felmanéra és Laubéra, akiknek a traumával kapcsolatos írásai Caruth *Trauma: Explorations in Memory* című tanulmánykötetében olvashatók, és akiknek a jelentőségét Caruth számára egy Felmannak címzett köszönetnyilvánítás is mutatja az *Unclaimed Experience* kötetben.³ A traumaelmélet, ahogyan azt számos szerző megjegyzi a *Special Debate: Trauma and Screen Studies* című, általam szerkesztett és bevezetővel ellátott, trauma-tematikájú összeállításban,⁴

* A fordítás alapja: Radstone, Susannah: *Trauma Theory: Context, Politics, Ethics. Paragraph 30* (2007) no. 1. pp. 9–29.

1 Felman, Shoshana–Laub, Dori: *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York–London: Routledge, 1992.; Caruth, Cathy (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore–London, Johns Hopkins University Press, 1995.; Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore–London: Johns Hopkins University Press, 1996.

2 Caruth: *Unclaimed Experience*. p. 72.

3 *ibid.* p. ix.

4 Radstone, Susannah (ed.): *Special Debate: Trauma and Screen Studies. Screen 42* (Summer 2001) no. 2. pp. 188–216. Itt ragadnám meg a lehetőséget, hogy teljes mértékben elismerjem a traumaelmélet értékét és a benne rejlő ígéreteket, tekintettel Jane Kilby nemrégiben megjelent kritikai cikkére, melyben munkásságomat úgy reprezentálta, mint amely a traumakutatásokat élből, ellenségesen elutasítja a belső világ fantáziáinak jelentőségét elismerő freudánus nézőpont hanyagolása miatt. Kilby, Jane: *The writing of trauma: trauma theory and the liberty of reading. New Formations 47* (Summer 2002) pp. 217–230. Mindazonáltal, habár elfogadom, hogy a traumaelmélet fontos fejleményt jelent a humántudományokon belül, azt is állítom, hogy számos kockázatot hordoz magában, amelyeket fel kívánok vázolni ebben az esszében. Saját további, traumaelmélettel kapcsolatos írásaimat lásd Radstone, Susannah: *The war of the fathers: fantasy, trauma and September 11th*. In: Greenberg, Judith (ed.): *Trauma at Home*. Lincoln–London: Nebraska University Press, 2003. pp. 117–123.; *The war of the fathers: trauma, fantasy and September 11. Signs 28* (Autumn 2002) no. 1. pp. 457–459.; *History and Trauma: Reviewing Forrest Gump*. In: Rossington, Michael–Whitehead, Anne (eds.): *Between the Psyche and the Polis: Refiguring History in Literature and Theory*. Aldershot, UK–Burlington, USA: Ashgate, 2001. pp. 177–190.; *Social Bonds and Psychological Order: Testimonies. Cultural Values 5* (January 2001) no. 1. pp. 59–78.; *Screen*

tüllépést ígér szembeszökő elméleti akadályok sokaságán. Mindazonáltal ez a szinte már új elméleti ortodoxiává váló megközelítés kínálja magát, vagy talán éppenséggel megkövetel bizonyos reflexiót és reflexivitást az implikációit és kontextusait illetően, ahogyan némi gondolkodást az általa fel nem térképezett ösvényekről is. Az alábbi esszé tehát elkötelezett és kritikus viszony kialakítására bátorít a „traumaelmélet” néven ismertté vált irányzattal, valamint annak a jelenségnek a körbejárására, amit „*a trauma látszólag oximoronikus »népszerűségé«*”-nek neveztem.⁵

A traumakutatások akadémiai kontextusa

A „traumaelmélet” mára gyakran hivatkozott kategóriává vált a humántudományos írásokban.⁶ Noha az elméletre való hivatkozások számosak, eredete és hatóköre mindazonáltal ritkán vizsgált. A Caruth, Felman és Laub írásában lefektetett traumaelmélet egyfelől sokat köszönhet a dekonstrukciónak, posztstrukturalizmusnak és pszichoanalízisnek, de hatással volt rá a traumatikusnak bélyegzett élmények túlélőivel folytatott (főként USA-beli) klinikai munka is. A hatások ezen egyvelege jól lekövethető a Caruth-féle *Trauma: Explorations in Memory* tartalmán, amely a Felman és Laub által írt fejezetek mellett Van der Kolk és Van der Hart idegtudományi kutatók, valamint Georges Bataille és Harold Bloom irodalomteoretikusok szövegeit is tartalmazza. A traumaelmélet, egyik lehetséges

definíciója szerint, egyaránt magában foglalja a holocaust és más személyes és kollektív tragédiák túlélőinek élményeivel való munkát, valamint az ebből származtatható, a film- és irodalomtudományban általánosabban is alkalmazható elméleti és metodológiai eredményeket.⁷ A traumaelméletet formáló klinikai munka egy meghatározott, speciális pszichológiai elméleten alapul, amelyre hatással voltak az USA-beli pszichoanalitikus elmélet fejleményei, valamint ennek viszonya egyfelől a mentális állapotok és fogyatékoságok kategorizációjához, másfelől azokhoz a módokhoz, ahogyan ezek a kategorizációk a jogalkotáson belül megjelentek.⁸ Ezen fejlemények szempontjából kulcsfontosságú volt a poszttraumás stressz szindróma (*Post-Traumatic Stress Disorder, PTSD*) kodifikációja, ahogyan azt a rendellenesség szerepeltetése és részletes leírása mutatja a *The Diagnostic and Statistical Manual of the American Psychiatric Association* harmadik és negyedik kiadásában,⁹ amelyet Caruth a *Trauma: Explorations in Memory* első részéhez írt bevezetőjében is megemlíti. Szintügy kulcsfontosságú volt, különösen az USA-ban, az emlékezeti zavarok idegtudományi megközelítése. Ebben a kutatómunkában az emlékezetnek a tudattalan konfliktusokkal, elfojtásokkal és fantáziákkal való viszonyára helyezett freudianus hangsúlyt az emlékezet agyi funkciók kontextusában történő megértése váltotta fel.¹⁰

A humántudományokon belül, ahogy fentebb is említettük, a dekonstrukció volt az egyik elmélet, amely ezekkel a klinikai fejleményekkel együtt leginkább formálta a traumaelmélet kialakulását. Ezt a hatást jól mutatják a Paul de

ning *Trauma: Forrest Gump, Film and Memory*. In: Radstone, Susannah (ed.): *Memory and Methodology*. Oxford–New York: Berg, 2000. pp. 79–107.

5 Radstone: Special Debate. p. 189.

6 A kifejezés megjelenik Kilby cikkének címében, akárcsak Thomas Elsaesser-nél: *Post-modernism as mourning work*. (Special Debate, pp. 193–201.)

7 Radstone: Special Debate. p. 194.

8 Radstone: *Screening Trauma*. pp. 87–90. Lásd még Leys, Ruth: *Trauma: A Genealogy*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, különösen a 7. fejezetet; Kenny, Michael: *Trauma, time, illness and culture: an anthropological approach to traumatic memory*. In: Antze, Paul–Lambek, Michael (eds.): *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. New York–London: Routledge, 1996. pp. 173–198.

9 American Psychiatric Association: *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 4th Edition. Washington D.C.: American Psychiatric Association, 1994.

10 Ezen fejlemények kritikái áttekintéséhez lásd Prager, Jeffrey: *Presenting The Past: Psychoanalysis and the Sociology of Remembering*. Cambridge–London: Harvard University Press, 1998.; Antze, Paul: *The Other Inside: Memory as Metaphor in Psychoanalysis*. In: Radstone, Susannah–Hodgkin, Katharine (eds.): *Regimes of Memory*. New York–London: Routledge, 2003. pp. 96–113.

Man (Caruth néhai tanára) munkáira történő visszatérő hivatkozások Caruth *Unclaimed Experience*-ében, akárcsak a de Man-nek szentelt fejezet a Felman és Laub jegyzete *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*-ban. A lényegyet megragadva, a traumaelmélet abban látszik segíteni a humántudományokat, hogy túllépjenek az ezen elméletek által felvetett megismerési korlátokon és problémákon anélkül, hogy eredményeiket sutba dobnák. A traumaelmélet így tehát nem kerülőutat ígér az ezen elméletek által felmutatott nehézségek körül, hanem módot a rajtuk való át- és túllépésre. A következő rövid fejezetek kritikailag vizsgálják a traumaelmélet ezen ígéreteit az említett elméleti akadályokon való át- és túllépést illetően.

Referencialitás

Amennyiben a referencialitás strukturalizmusból, posztrukturalizmusból, pszichoanalízisből, szemiotikából és dekonstrukcióból származtatott kritikái, a maguk különböző módjában, azt tételezik, hogy a reprezentációk a valósággal (*actuality*) csupán erőteljesen mediált vagy indirekt viszonyban vannak, a traumaelmélet át- és túllép ezen azt állítva, ahogyan Thomas Elsaesser kifejti, hogy a traumatikus esemény „a reprezentáció létrehozásában egy (elfüggesztett) eredet státuszával bír (...) keretezett vagy felfüggesztett, mert a nyomok hiánya jellemzi”.¹¹ Ellentétben azokkal az elméletekkel, amelyek a reprezentáció és a „valóság” vagy „esemény” közötti viszony konvencionális, mediált, illuzórikus, késleltetett vagy képzeletbeli státuszát hangoztatják, a traumaelmélet azt állítja, hogy a reprezentáció és „valóság” közötti viszony felfogható olyan valamiként, amit a nyomok hiánya konstituál. Dori Laubot a nyomok ezen hiánya indítja arra, hogy a traumát „tanú nélküli esemény”-ként¹² magyarázza – a tanúként meg tapasztalás hiányaként, ami, Caruth érvelése szerint, a traumatikus esemény feldolgozhatatlan vagy megismerhetetlen természetéből fakad.¹³

A traumaelméletben a nyomok ezen hiánya mutat rá a reprezentáció egy (traumatikus) eseményhez/történéshez való viszonyára. Más szavakkal, a traumaelmélet, ahogyan Elsaesser fogalmaz, „nem is annyira a helyreállított emlékezet, mintsem (...) a helyreállított referencialitás elmélete”.¹⁴ A traumatizált emlékezet referencialitására helyezett ezen hangsúly felbukkan Caruth a *Trauma: Explorations in Memory* első szekciójához írt bevezetőjében is, amely a „Bosznia-Hercegovinában zajló háború[ra] és az Egyesült Államokban növekvő erőszak[ra]” vonatkozó hivatkozásokkal nyit.¹⁵ A holocaust-beszámoló központi szerepe Felmannál és Laubnál szintén erre világít rá. Egyértelműen érdekes és újszerű lépés ez, amely (ahogyan arra – megint csak – Elsaesser rámutat) mind történészek, mind médiateoretikusok által követhető lenne. Ezzel egyidejűleg azonban a traumatikus eseményt veszi elméleti alapul. Ahogyan azt láttuk, az egyik Laub által írt fejezet a *Testimony: Crises of Witnessing*-ben a traumát szemtanú nélküli eseményként írja le. Az eseményre helyezett hangsúly Caruth *Unclaimed Experience*-én is végigvonul, melyet már megelőlegez a kezdésnél Freud tünődésének felidézése a *Túl az örömlen-ből*: „a különös és esetenként kísérteties módok, ahogyan a katasztrofális események ismételni látszanak önmagukat”.¹⁶ Ez felveti a kérdést, hogy mi lehet a jelentése és a következménye annak, ha a traumát a reprezentáció egy általános elméletének középpontjába helyezzük, ami úgy tűnik, abból következik, hogy Caruth traumaelméletében központi szerepe van de Man általános jelentéselméletének. Vagyis milyen mértékben terjeszthetők ki a traumaelmélet által kínált meglátások a reprezentáció egész területére? Noha lehet amellet érvelni, hogy a nyelv és a reprezentáció a szubjektumot megképző elsődleges hasadásból vagy leválásból jön létre, és annak nyomait viseli, ennek a hasadásnak a traumával való összeegyeztetése, nézőpontom szerint legalábbis, eltúlzott lépés lenne, amely az élet minden nyelven és reprezentáción keresztül megélt szakaszának – vagyis az egész, legkorábbi gyermekkori túli életnek a – patologizálását implikálná.

11 Radstone: Special Debate. p. 194.

12 Felman–Laub: *Testimony: Crises...* pp. 75–92.

13 Caruth: *Trauma: Explorations in Memory*. p. 4.; Caruth: *Unclaimed Experience*. pp. 1–17.

14 Radstone: Special Debate. p. 201.

15 p. vii.

16 Caruth: *Unclaimed Experience*. p. 1. (kiemelés tőlem – S.R.)

A traumaelmélet meglátásainak általánosíthatóságát továbbá éppen azok az elméletek kérdőjelezik meg, amelyekből a traumaelmélet származik. A traumaelmélet ugyanis részben de Man jelentéseméletéből származtatott, részben pedig olyan pszichológusok idegtudományi kutatásaiból, mint Bessel A. Van der Kolk, aki amellel érvelt, Ruth Leys tolmácsolásában, hogy „*a traumatikus esemény másképp kódolódik az agyban, mint a normális emlékezet*”.¹⁷ Ha a trauma kódolása különleges, akkor vajon szolgálhat-e ez a „kódolás” a reprezentáció egy általános elméletének alapjául? Olyan kérdések ezek, amelyek további kifejtést és vitát érdemelnek. Mert arról van-e szó, hogy úgy gondoljuk, a trauma elméletei általánosságban világitanak rá a valóság és reprezentáció közötti viszonyra, vagy pedig arról, hogy a valóságra kezdünk önmagában traumatikusként tekinteni?¹⁸ Az itt a maguk nyersségében feltett kérdések véleményem szerint könnyen homályossá válhatnak, amint az elmélet a saját életét kezdi élni.

Szubjektivitás

A traumaelmélet implicit módon magába foglalja a szubjektivitás elméletét is. Az elmélet egyik kontextusát Freud nagy hatású szövegeinek folytonos újraolvasása és felülvizsgálata adta, ami – természetesen – különböző pszichoanalitikus és pszichológiai elméleti iskolák garmadájának létrejöttét eredményezte. Némileg leegyszerűsítve, a humántudományokra befolyást gyakorló traumaelmélet

pszichoanalitikus alapjai abban rejlenek, amit én Freud amerikai „posztmodernizációjának” nevezek.¹⁹ Ez alatt olyan idegtudományi kutatásokra gondolok, amit például Van der Kolk és Van der Hart munkássága képvisel.²⁰ Az emlékezetre és az agyfunkciókra helyezett hangsúly mellett ennek a „posztmodern” pszichológiának az egyik ága továbbá az interszubjektivitást és a hallgató vagy szemtanú szerepét emeli ki az asszimilálatlan emlékek felszínre hozásában.²¹ A tanúként megtapasztalás fontossága különösen jól látható Felman és Laub *Testimony: Crises of Witnessing*-jében, amely ráadásul hétből négy fejezete címében szerepelteti a szemtanú vagy tanúként megtapasztal fogalmát. Habár, ahogyan Antze rámutatott, az elbeszélés, a szemtanúság és az emlékezet interszubjektivitásának hangsúlyozása ellentétben áll a neurobiológia tudományosságával,²² a gyakorlatban a traumaelméletnek a szemtanúság mellett a disszociáció zavaraira is helyezett hangsúlya mutatja, hogy mindkét ágból táplálkozik.

Mindezidáig csekély vita övezte akár a szubjektivitás traumaelmélet által implikált modelljét, akár az ezen modell által felvetett elméleti nehézségeket. Mi az tehát, más szavakkal, amin a traumaelmélet „át” vagy „túllép” a traumatizált szubjektum konstruálásakor? A kérdés megválaszolásához Ruth Leys kitűnő traumagenealógiáját veszem kiindulópontul, amelyben Leys megmutatja, hogy a kortárs traumaelmélet továbbra sem képes egy bizonyos ellentmondás feloldására, amely az amerikai traumaelméleteket megfogadásuk óta feszíti – az ellentmondására, amely a trauma mimetikus és antimimetikus elmélete kö-

17 Leys: *Trauma: A Genealogy*. p. 7. A Leys által hivatkozott szöveg: Van der Kolk, Bessel A.–McFarlane, Alexander C.–Weisaeth, Lars (eds.): *Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society*. New York–London: Guilford Press, 1996.

18 Ld. Radstone: *Special Debate*. p. 190.

19 A trauma pszichoanalitikus hátterű megközelítéseinek USA-beli és brit csapásirányai közötti különbséget emeli ki Caroline Garland, aki a londoni Tavistock Klinikán folytatott munka traumával kapcsolatos klinikai megközelítéseiről azt írja: „Az USA-ban folytatott munkában (...) kevésbé központi, mint (...) Freudnál és Kleinél, akik úgy gondolják, hogy a traumatikus esemény emberi elmére tett hatása csak az esemény egyén szempontjából különös jelentésének a pácienssel közösen véghezvitt mély felfejtésével érthető meg és kezelhető.” Garland, Caroline: *Understanding Trauma: A Psychoanalytic Approach*, Tavistock Clinic Series. London: Duckworth, 1998. p. 4.

20 Lásd például Van der Kolk, Bessel A.–Van der Hart, Onno: Pierre Janet and the Breakdown of Adaptation in Psychological Trauma. *American Journal of Psychiatry* 146 (December 1989) no. 12. pp. 1530–1540. A traumával kapcsolatos egyik legnagyobb hatású idegtudományi könyv Herman, Judith: *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.

21 Ezzel kapcsolatos forrásokhoz lásd Antze: *The Other Inside*. p. 110., 9. lábjegyzet. A tanúként megtapasztalás fontossága különösen kiemelt Felman és Laub *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* kötetében.

22 Antze: *The Other Inside*. p. 97.

zött feszül. Leys traumagenealógiájában központi szerepet juttat „a hipnotikus imitációként definiált imitáció problémájá[nak]”,²³ és amellet érvel, hogy a traumatizált emlékezet korai pszichoanalitikus elméletei számára a hipnózis alatt lévő szubjektum szolgáltatta a mintát. Leys rámutat, hogy kutatási és traumatikus tünetek kezelésére alkalmas módszer mivoltán messze túlmenően, „a hipnózisnak (...) jelentős elméleti szerepe volt a trauma konceptualizálásában (...) mivel a hipnotizált személyek hajlama, hogy imitálnak vagy megismételjenek bármilyen cselekvést vagy szöveget, amire csak utastották őket, a traumatikus élmény alapvető modelljeként szolgált. A traumát mint a disszociáció vagy az énből való »hiányzás« helyzetét definiálták, ahol az áldozat az agresszort vagy traumatikus jelenetet tudattalanul imitálja vagy azonosul vele, egy erős befolyásolhatóság vagy hipnotikus transz állapotához hasonlítható helyzetben.”²⁴ Leys továbbá azt állítja, hogy a trauma és mimézis közötti ezen kapocs zavarónak bizonyult, amennyiben fenyegette az egyéni autonómia és felelősségvállalás ideáját.²⁵ Az önmagukból hiányzó, valamely múltbeli traumatikus élményt akaratlanul imitáló szubjektumok elképzelése a szubjektumok önrendelkezésének aláásásával fenyegetett. A trauma mimetikus elméletében ugyanis a traumatizált szubjektumok tetteiket teljes mértékben se nem irányítják, se nem felelősek értük. Ahogyan Leys kifejti, a trauma mimetikus elméletének kellemetlen implikációi vezettek ahhoz, hogy párhuzamosan kifejlődött „egy antimimetikus irányzat, amely úgy tekintett a traumára, mintha tisztán külsődleges esemény lenne, amely a passzivitása mellett is önrendelkező áldozatot eléri.”²⁶ Az emlékek létrejöttét ezen modellben többé nem a belső világ tudattalan, öntörvényű folyamataihoz kötődőként fogták fel, hanem ehelyett a traumatikus események mediálatlan, noha asszimilálhatatlan felvételeiként. Ezek az emlékek felfogásuk szerint „disszociáció” mennek keresztül, ami azt jelenti, hogy az elme egy külön kijelölt területét foglalják el, amely meggátolja az előhívásukat. Míg a mimetikus elméletben a trauma az éntől való fizikai disszociációt eredményez, az antimimeti-

kus elméletben a feldolgozhatatlan esemény „felvétele” az, amely disszociálódik az emlékezettől.

Ruth Leys traumagenealógiája a trauma antimimetikus elméletének megjelenését a szubjektum önrendelkezése és autonómiája melletti (ideologikus) elköteleződés védelmével kapcsolja össze. Ez a kapcsolat a jelenleg az Egyesült Királyságban és máshol is a humántudományokban importált amerikai traumaelmélet egy potenciálisan problémás aspektusára világít rá. Ruth Leys számára világosak a traumaelmélet korai megfogalmazásai között felbukkanó antimimetikus irányzat ideológiai-politikai vonzatai: az előnye az volt, hogy lehetővé tette a traumatizált szubjektum passzivitása mellett is önrendelkezőként való elgondolását. Ahogyan Leys írja a továbbiakban, ez az antimimetikus elmélet az, amely „háttérbe szorította a mimetikus-szuggesztív paradigmát, hogy szigorú dichotómiát teremtsen újra az autonóm szubjektum és a külsődleges trauma között.”²⁷

Leys szerint a mimetikus és antimimetikus irányzatok nem választhatóak szigorúan el egymástól. Inkább arról van szó, hogy a továbbiakban a két irányzat közötti ellentmondások formálták a pszichológiát és a pszichoanalízist. Leys szerint „a trauma koncepciója, amióta csak a tizenkilencedik század vége felé megszületett, alapvetően instabil, és kényelmetlenül egyensúlyoz – sőt, irányíthatatlanul kanyarog – két elképzelés, elmélet vagy paradigma között.”²⁸ A traumaelméletekből mindazonáltal kiolvashatók bizonyos tendenciák a mimetikus vagy antimimetikus paradigmák irányában. Caruth, valamint Felman és Laub traumaelmélete a felidézés hiányát, valamint a trauma át-nem-élt természetét hangsúlyozza. E tekintetben a mimetikus paradigma felé hajlik. Traumaelméletük korábban tárgyalt, magára az eseményre helyezett hangsúlya mindazonáltal egyértelműen a trauma antimimetikus felfogásához köti azt. Leys szerint míg a mimetikus elméletben a szubjektum tudat alatt imitálja vagy megismétli a traumát, az antimimetikus elméletben a szubjektum „alapvetően távol marad a traumatikus élménytől (...). Az antimimetikus

23 Leys: *Trauma: A Genealogy*. p. 8. (kiemelés az eredetiben)

24 *ibid.* pp. 8–9.

25 *ibid.* p. 9.

26 *ibid.* p. 10. (kiemelés az eredetiben)

27 *ibid.* p. 9.

28 *ibid.* p. 298.

elmélet összeegyeztethető azzal az elképzeléssel, és gyakran teret is enged neki, miszerint a trauma tisztán külsődleges esemény, amely egy teljesen megformált szubjektummal történik meg.²⁹ Ez az antimimetikus vonal befolyásolja Caruth Freud-értelmezését, amely rendre visszatér a trauma egy adott eseményhez fűződő viszonyára. Így például azt írja, hogy „az élmény, amit Freud »traumatikus neurózis«-nak nevez, egy olyan esemény újrajátszásaként áll elő, amelyet az alany nem képes egyszerűen csak maga mögött hagyni.”³⁰

Leys álláspontja a mimetikus és antimimetikus paradigmák közötti különbségeket illetően felhívja a figyelmet a traumatizált szubjektum agresszorhoz való viszonyának kérdésére is. Míg a mimetikus paradigma „feltételezi az agresszorral való azonosulás pillanatát (...) az antimimetikus elmélet az erőszakot tisztán és világosan külső támadásként festi le. Ennek megvan az az előnye, hogy a trauma elszemdedője úgy ábrázolható, mint aki semmilyen módon nem involvált mimetikus az ellene irányuló erőszakban.”³¹ Az agresszióval való azonosulás lehetősége látványosan hiányzik Caruth, valamint Felman és Laub traumaelméletéből, ezzel is demonstrálva elméletük antimimetikus paradigmához való igazodását, és a távolságot az ő traumaelméletük, valamint az általam alább támogatni kívánt elmélet között.

A traumaelmélet Freud-olvasatai számos ponton el- lenkeznek Freud kortárs újraértelmezéseivel, amelyeket az utóbbi időben jobbra európai magyarázók végeztek el, köztük az Egyesült Királyságban a tárgykapcsolat- elmélet képviselői,³² Franciaországban pedig Laplanche és Pontalis.³³ Kövessék akár a tárgykapcsolat-elméletet, akár Laplanche-t, akár a poszt-freudi elméletet általáno-

sabban, a trauma azon pszichoanalitikus elméletei, amelyekre itt fel kívánom hívni a figyelmet, a neurózisok létrejöttében mind tudatalatti konfliktust és közvetítést hangsúlyoznak, ott is, ahol látszólag egy neurózis és egy múltbéli emlék viszonyáról van szó. A trauma ezen alternatív megközelítései a traumaelméletnek az asszimilálatlan emlékek disszociációjára helyezett hangsúlyát a tudattalan asszociációk traumatikus természetére irányított fókuszra cserélik. A traumaelmélet belső világunkról alkotott topográfiája szakít a tudatos/tudatalatti és tudattalan rétegződésével, és mindezt helyettesíti egy olyan, tudatos elmével, ahol a múltbéli élmények hozzáférhetőek, valamint egy disszociált elmeterülettel, ahol a traumatikus múltbéli élmények nem hozzáférhetőek. Caruth-nál, valamint Felmannál és Laubnál az esemény át-nem-élt természete az, ami a PTSD-nek teret enged. Caruth például úgy érvel, hogy „[a]mi a flashback-ben visszatér, az nem pusztán egy megsemmisítő élmény, amelyet egy későbbi elfojtás vagy amnézia gátol, hanem olyan esemény, amely maga részben éppen a tudatosságba való integrálás hiánya által konstituált.”³⁴

A mélység önmagában nem értékelteli fogalom, ám a traumaelmélet felülvizsgált, mélység nélküli elme-topográfiája magával hozza a freudi hangsúly elhagyását a tudattalan folyamatok közvetítő szerepét illetően az elme „jeleneteinek”³⁵ és jelentéseinek létrehozásában, az emlékezetre vonatkozókat is beleértve. Ami elveszett – hogy még egyértelműbben fogalmazzunk –, az a tudattalan és annak kiszámíthatatlan folyamatai által a szubjektum önrendelkezésével szembeni kihívást illető alapvető pszichoanalitikus feltevés³⁶ – az olyan folyamatok, amelyek

29 ibid. p. 299.

30 Caruth: *Unclaimed Experience*. p. 2. (kiemelés tőlem – S. R.)

31 Leys: *Trauma: A Genealogy*. p. 299.

32 A tárgykapcsolati pszichoanalízis, főként az Egyesült Királyságon belül, Melanie Klein és követői munkásságából fejlődött ki. Freud háromszatú ego–id–szuperego modellje helyett a tárgykapcsolati megközelítés a belső világot úgy fogja fel, mint amely belső tárgyakból és rész tárgyakból áll, amelyek a csecsemő első gondozóival való találkozásainak internalizálásán keresztül jönnek létre. Ezt az iskolát jellemzően a londoni Tavistock Klinikán dolgozó klinikusokhoz kötik.

33 Laplanche, Jean–Pontalis, J. B.: *The Language of Psychoanalysis*. London: Karnac Books, 1988. (LP); Fletcher, John–Stanton, Martin (eds.): *Jean Laplanche: Seduction, Translation, Drives*. London: Institute of Contemporary Arts, 1992.

34 Caruth: *Trauma: Explorations in Memory*. p. 152.

35 A „jelenetek” kifejezést – az emlékezethez való viszonyában valamint különbségében – Paul Antze vezette be az emlékezet különböző pszichoanalitikus megértéseit tárgyaló, nemrégiben megjelent írásában. Lásd Antze: *The Other Inside*.

36 Paul Antze idézi Laplanche-t, aki, mint írja, „kitalálta az „étrangèreté” (szó szerint: „idegenség”) fogalmát, hogy megragadja Freud gon-

magukba foglalhatják, de nem kizárólagosan, az agressziorral történő azonosulást. Freud alternatív újraértelmezéseiben az emlékekhez kapcsolódó asszociációk tudattalan létrehozása, mintsem bizonyos események inherens tulajdonságai azok, amelyek az emléket traumatikussá teszik. Ezeket az asszociációkat az időbeliséggel és a fantáziával való viszonyban kell megérteni. Míg Caruth-nál maga az esemény emléke az, ami késve érkezik,³⁷ Laplanche és Pontalis szerint a „később” hozzákapcsolt jelentések azok, amelyek egy adott emléket traumatikussá tehetnek.³⁸ Leys hasonlót állít, amikor azt írja, hogy „Freud számára a traumatikus emlék inherens módon instabil vagy képlékeny, köszönhetően a tudattalan motivációknak, amelyek jelentést társítanak hozzá.”³⁹ Abban a pszichoanalitikus elméletben tehát, amely párhuzamosan fejlődött azzal, amelyből a traumaelmélet építkezik, az emlék akkor válik traumatikussá, amikor – később – beismerhetetlen jelentésekkel, vágyakkal, fantáziákkal asszociálódik, amelyek magukba foglalhatják az agressziorral történő azonosulást. A lényegyet mindebből abban látom, hogy nem az esemény az, amely természeténél fogva „mérgező” az elme számára, hanem az, amit később az emlékezettel művel. Az egyik brit tárgykapcsolati pszichoanalitikus a következőképpen írta le a folyamatot: „Az esemény természetétől függetlenül (...) [a túlélő] végül a belső világát benépesítő tárgyak közötti legzavarosabb és legnyugtalanítóbb viszonyok alapján talál értelmet benne. A túlélő ily módon legalább valami felismerhető és ismerőset hoz ki a rendkívüliből, jelentést adva neki.”⁴⁰ Mindebből következik, ahogyan azt klinikai kutatók a Tavistock Klinikán nemrégiben dokumentálták, hogy a traumatizáló hatás láthatóan nem az esemény jellegében rejlik. Egyesek nem igényelnek támogatást egy úgynevezett traumát követően, másoknak azonban segítségre van szükségük.

A traumaelmélet kidolgozottságát és kapcsolatait a radikális tudományos munkával mára adottnak veszik. Ez az elmélet azonban, Leys szerint, „elfeledkezik” a szubjektum fent tárgyalt radikális középponton kívül helyezéséről és destabilizálásáról – a szubjektum önrendelkezése hiá-

nyának és tudattalan közvetítő és értelmező folyamatainak hangsúlyozásáról –, ami továbbra is központi jelentőségű azokban az elméletekben, amelyekhez a traumaelmélet napjainkig is kötik a humántudományokon belül. Aligha szükséges megismételni, hogy azok az elméletek – pszichoanalízis, strukturalizmus, posztstrukturalizmus, dekonstrukció –, melyek hiányosságainak a traumaelmélet a leküzdését, vagy a rajtuk való átlépést ígéri, más-más módon és mértékben, de mind épp az autonómia és önrendelkezés azon koncepcióit problematizálják, amelyek a szubjektivitás burzsoá konstrukcióinak mélyén rejlenek. Így aztán némiképp paradox, hogy a kortárs traumaelméletben a katasztrófális események antimimetikus hangsúlyozása láthatóan egy olyan elméleti irányváltásra vezethető vissza, amely a szubjektivitás azon modelljének védelmében jött létre, amelyet éppen azok az elméletek kritizálnak – strukturalizmus, posztstrukturalizmus, pszichoanalízis, dekonstrukció –, amelyekkel a traumaelméletet a humántudományokon belül explicit módon összekötik, és amelyekről az elmélet szószólói úgy gondolják, azok áramát követve, mintsem hogy velük szemben úsznának.

Az egyik alapvető meglátás például, amellyel a pszichoanalízis a humántudományokat gazdagította, a szubjektum olyan, tudattalan tevékenységeit illette, mint a sűrítés (*condensation*), eltolás (*displacement*) és szimbolizáció. Ezek a felismerések lehetővé tették a humántudományok számára a szubjektum olyan modelljének felállítását, ahol az nem passzív de önrendelkező, hanem a vágy és jelentésalkotás folyamataiban vesz részt, amelyek felett nincs teljes egészében tudatos kontrollja. A középpontból származó szubjektum ezen modelljének, amely a szimbolizáció, vágy és félelem részben a tudatosság hatókörén kívül eső folyamatainak rabja, alapvető jelentősége volt a kultúra termeléséről, terjesztéséről és közvetítéséről alkotott kortárs felfogások kialakulásában. A traumaelmélet humántudományok számára termelt hasznát illető bármiféle vita szempontjából mindennek jelentősége abban áll, hogy a

dolatmenetének ezt az aspektusát. Ezt egy általa a pszichoanalízisen belül forradalminak tartott gondolattal azonosítja, a szubjektum „kopernikuszi” elképzelésével, melynek gravitációs centruma valahol máshol, a tudatosságon kívül található”. (The Other Inside. pp. 102–3.)

37 Lásd például Caruth: *Trauma: Explorations in Memory*. p. 4.; Caruth: *Unclaimed Experience*. p. 17.

38 Laplanche–Pontalis: *The Language of Psychoanalysis*. pp. 467–8.

39 Leys: *Trauma: A Genealogy*. p. 20.

40 Garland: *Understanding Trauma*. p. 12.

traumaelmélet felhagy a tudattalan radikális irányíthatatlanságára helyezett bármilyen hangsúllyal. A traumaelméletben az esemény, s nem a szubjektum az, amely kiszámíthatatlanként vagy irányíthatatlanként áll elő. Nem azért hozom ezt fel, hogy eltereljem a figyelmet a történelmi katasztrófák és az általuk eredményezett szenvedések valóságáról, hanem hogy hangsúlyozzam, a kritikai elméletnek figyelembe kell vennie azokat az inter- és intraszubjektív folyamatokat, amelyeken keresztül a jelentések a dolgokra ruháznak, terjednek és közvetítődnek. A vágy vagy a félelemvezérelt jelentésalkotás rejtett, tudattalan folyamatainak feltárása mindeztől rendkívül értékesnek bizonyult a kritikai elmélet pszichoanalízissel való kapcsolatában. A disszociáció koncepciója eltávolodik ettől a meglátástól, mivel az elme jelentést és érzelmeket létrehozó, irányíthatatlan folyamatainak helyébe az esemény asszimilálhatatlan természetét helyezi. Ebben az új traumaelméletben az esemény természete maga az, ami a disszociációt kiváltja.

Valami más is elveszik azzal, hogy a traumaelmélet vizsgálódik a tudattalan folyamatok elismerésétől az emlékek létrejöttének és felülvizsgálatának folyamatában. Annak hangsúlyozása, hogy a tudattalan folyamatok a fizikai élet minden aspektusában központi szerepet játszanak, emlékezteti az olvasókat és elemzőket ennek az életnek két fontos vonására. Először is, a pszichoanalízis egyik alapvető tétele a tudati állapotok mezejének folytonossága. A pszichoanalízis kerül bármiféle radikális szétválasztást „normális” és „patologikus” között. A traumaelmélet azonban jellemzően megkülönböztetést tesz közöttük. Az egyén vagy jelen volt egy szörnyű eseménynél, illetve traumatizált lett általa, vagy nem. Másodsorban, míg a pszichoanalízis az elme „sötét oldalát” adottnak veszi, és például a tiltott szexuális fantáziák általános előfordulását hangoztatja, a traumaelmélet azt sugallja, hogy a „sötétség” pusztán kívülről jön. Ezért relevánsak Leys már említett kommentárjai „*az erőszakot tisztán és világosan külső támadásként lefestő*” antimimetikus paradigmát illetően.⁴¹ Ezt a nézőpontot nemrégiben megkérdőjelezte Caroline Garland, aki az Egyesült Államok és a londoni Tavistock Klinika közötti, a traumával kapcsolatos perspektíváikat illető különbségekről írva azt hangsúlyozza, a Tavistock Klinika sze-

rint „[A] belső világban nincsenek véletlenek, nincs felejtés, és nincs olyan, hogy eltűnne a gyűlölet, düh vagy destruktivitás (...) a túlélők azon készítése ellenére se, hogy minden rosszat a külvilág számlájára írjanak, amely a szerencsétlenségüket okozta.”⁴² Amit tehát mondani szeretnék ezzel, az az, hogy hiába a traumaelmélet De Man-i vagy derridai dekonstrukcióban rejlő alapjainak kifinomultsága, mindezzel együtt a szubjektum egy olyan felfogását kínálja, amely visszakozik a pszichoanalízis módjára elutasítani a fizikai élet fekete-fehér képét, olyan elméletet eredményezve, amely egyértelmű, vagy akár mondhatjuk, manicheus kettősségeket állít fel „belső” és „külső”, „trauma” és „normalitás”, valamint „áldozat” és „elkövetők” között.

Ruth Leys leírása szerint Cathy Caruth munkássága a dekonstrukcionista elméletirő Paul De Man-ére épít, és Caruth nézőpontját úgy írja le, mint amely egyfajta „*dekonstrukcionista verziója Van der Kolk neurobiológiai traumaértelmezésének, amelyben az öntudatban és reprezentációban meglévő lyuk vagy vakfolt, amely az egyénileg megélt traumát felfogásuk szerint jellemzi, áll a »jelölő anyagiségának« helyére.*”⁴³ A traumaelmélet így láthatóan át- és túllép azon a „reveláción”, amit a szubjektum inkoherens mivolta vagy „arctalanítása” jelent. Át- és túllép a modernitás feltételezte koherens, autonóm és tudással rendelkező szubjektumon, de anélkül, hogy a szubjektivitást egyszerűen csak inkoherenssé, tudás nélkülivé, töredékessé tenné. Lehetséges azonban, hogy mindezt úgy teszi (ahogyan azt Leys állítja), hogy eközben tartja magát, meglehetősen kevésbé szembeszökő módon, egy önrendelkező de passzív szubjektum elképzeléséhez. Ez lenne az út azokon a „poszt”-elméleteken keresztül, amelyeket a traumaelmélet valójában kitermel magából? És olyan modellje-e ez a szubjektivitásnak, amelyet ha explicitté teszünk, követnének az elmélet támogatói? Továbbá, ha a humántudományos elméletek elkezdenék felcserélni a passzív de önrendelkező szubjektumot egy olyan szubjektumra, amely a tudatos irányítás számára nem feltétlenül elérhető folyamatok rabja, milyen módon lehetne ezt a váltást a legjobban kontextualizálni és értékelni? Olyan kérdések ezek, amelyek véleményem szerint további vizsgálatot igényelnek.

41 Leys: *Trauma: A Genealogy*. p. 299.

42 Garland: *Understanding Trauma*. p. 5.

43 Leys: *Trauma: A Genealogy*. p. 266.

Szubjektivitás, felejtés és tanúságtétel

A traumaelmélet szubjektumát az határozza meg, amit nem tud, illetve amire nem emlékszik.⁴⁴ Ez a szubjektum nem a vágy foglya, hanem a felejtés által konstituált. A traumatizált szubjektum belső világát nem elfojtott, beismerhetetlen fantáziák határozzák meg, hanem disszociált emlékek – nyom nélküli nyomok. Noha a traumaelmélet szubjektumának koherenciája nem állítható helyre az emlékezés aktusain keresztül, az elfeledett dolgok megkésétt beismerése lehetséges.⁴⁵ A traumatizált szubjektum emlékezhet a feledés tényére, ha tetszik, beismerheti a lyukak és hiányok meglétét. Különösen fontos, hogy a „helyreállítás” ezen aktsusa egy *tanúhoz* való viszonyban megy végbe. A tanúságtétel, ahogyan azt Felman és Laub nagy hatású szövegének címe is megerősíti, és ahogyan Caruth demonstrálja,⁴⁶ a traumaelmélet elsődrendű fogalma, amely a trauma alanya és a hallgató közötti tanúként megtapasztalás viszonyára vonatkozik. Felman és Laub szerint a (traumára vonatkozó) tanúságtétel tanút követel, és a traumáról tanúságot tenni csak a tanúként megtapasztalás kontextusában lehetséges. Ebben a viszonyrendszerben tehető valamiféle tanúság a trauma „nyomtalan nyomairól”. Ami itt hangsúlyozandó, az a traumaelmélet túllépése a modernitás koherens, autonóm, tudással rendelkező szubjektumán, a szubjektivitás egy olyan modellje felé, amely a tanú és a tanúságtevő közötti térre alapozódik, ahol az, ami nem tudható, egyszerre megtapasztalhatóvá válik. Ez látszólag ellentmondhat a korábbi érvelésnek azt illetően, hogy a traumaelmélet helyreállítja a szubjektum önrendelkezését. A szubjektivitásnak a tanúságtétel elméleteibe írt modellje azonban megfelel Leys leírásának: a tudás, amelyet ez a szubjektum nélkülöz, az nem a saját tudattalan folyamataira vonatkozik, hanem egy eseményre, amelyre nem képes emlékezni.

A traumaelméletben tehát az elme elfojtást disszociációra cserélő, topografikus kilapításával mintha csak az eltolás korábban intraszubjektív folyamatai kihelyeződnének az in-

terszubjektivitás terébe. A tanúságtevő és annak tanúja közötti dialogikus jelentéssalkotási folyamatok tehát láthatóan átveszik az elfojtás, közvetítés és jelentéssalkotás azon intraszubjektív, de szociálisan formált tudattalan folyamatainak a helyét, amelyek a pszichoanalízis traumatizált emlékezetet illető alternatív felfogásaiban kerülnek előtérbe.⁴⁷

Történelem

A tanúságtétel és tanúk kérdéseinek előtérbe helyezése evidenssé teszi a traumaelmélet kötődését a történelem elméletéhez és gyakorlatához. A traumaelmélet a történelem és általánosabban a humántudományok „emlékezeti” fordulatához kapcsolódik. A nagy elbeszélések, az objektivitás, univerzalitás és totalitás posztmodernizmus általi problematizálása az emlékezet részleges, lokális és szubjektív narratíváihoz fordulást ösztönözte. A történelem autoritatív igazságainak posztmodernizmus általi megkérdőjelezése ezen felül részben a holocaustról való gondolkodásnak köszönhető, amelynek hatását mind a reprezentáció, mind az emlékezés lehetetlenségéért okolták. Sokatmondó mindezek fényében, amikor Shoshana Felman azt írja a *Testimony* eleje felé, hogy Adorno híres kinyilatkoztatása az Auschwitz utáni költészetről nem azt üzeni, hogy a költészet többé nem művelhető és művelendő, csupán azt, hogy a saját lehetetlenségén „keresztültörve” kell megírni magát.⁴⁸ Az előbbivel analógiát vonva, a traumaelmélet kétségtelenül egyike a történelem[tudomány] azon próbálkozásainak, hogy az Auschwitz utáni világon „keresztül” gondolja újra magát. Ugyanis, ha a történelem[tudomány] eleve azt képviselte, hogy az események mindig is „szemtanú nélküliek” voltak, olyan értelemben, hogy bár az események megtörténnek, azok „később” pusztán reprezentáción, nyelven, a mindig részleges és kontextusba ágyazott diskurzusain és nyelvein keresztül ismerhetők meg, a traumaelmélet ennek a nézőpontnak a „határszövegét” képezte meg, mivel – Hayden White problematikus kifejezésével élve – a „holokausztikus” eseményeket „nem lehet egyszerűen elfelejteni (...) de

44 Caruth: *Unclaimed Experience*. pp. 4–7. *Trauma: Explorations in Memory*. pp. 1–5.

45 Caruth: *Trauma: Explorations in Memory*. p. 4.

46 Lásd különösen *Unclaimed Experience*. p. 108.

47 A két álláspont közötti különbség bővebb kifejtéséhez lásd Leys: *Trauma: A Genealogy*. pp. 270–292.

48 Felman–Laub: *Testimony: Crises...* p. 34.

nem lehet rájuk megfelelően emlékezni se.”⁴⁹ A traumaelmélet több módon is túl kíván lépni ezen a nézőponton: a tanúságtétel elméletein keresztül, ahogyan azt Felman és Laub munkássága példázza,⁵⁰ továbbá a reprezentáció más módjai után kutatva, amelyek a realizmusnál adekvátabbak a trauma „reprezentálhatatlanságához”,⁵¹ valamint a pszichoanalízis eszközeit alkalmazva a trauma abbéli megkérdésességének megértéséhez, ahogy a tanúságtétel feltárja a trauma nyomtalan nyomait az esemény „után”.

A történettudomány törekvése, hogy a „poszt-auschwitzi” világon „keresztültörje” magát, és az ezen törekvés, valamint a történelemtudomány irányába a „poszt”-elméletek által intézett általánosabb kihívások közötti kapcsolatok így azt egyaránt az emlékezet irányába vezették – konkrétan a traumatizált emlékezet felé.⁵² A tanúságtétel és a trauma elméletei által kínált nézőpontok történelemtudományi átvétele magától értetődően együtt jár a szubjektumot az események önrendelkező, de passzív „áldozataként” tétélező modell megtartásával, amely a traumaelméletekben általánosabban megtalálható. Mindez talán érthető, tekintve, hogy a történelem elsődleges fókuszát a tettek és történések jelentik. Mégis, a kortárs történettudomány azon domináns tendenciája, hogy összekapcsolja vagy ellentétbe állítsa a történelmet az emlékezettel – más fogalmakat, mint a fantázia vagy a képzeletbeli (imaginárius), szinte teljesen mellőzve⁵³ – némi kifejtést igényel.

Elemzők és olvasók: a traumaelemzés etikája és politikája

A trauma, tanúságtétel és a tanúként megtapasztalás elméletei napjainkban az irodalom-, film- és médiatudományokban is megjelennek. A közös törekvés, amely jellemzi őket, hogy a trauma „nyomtalan”⁵⁴ vagy hiányzó

textuális jelenlétét kutassák és tárják fel. A traumaelemzés rendszerint, bár nem kizárólag, olyan szövegeket választ tárgyául, amelyek közvetlenül foglalkoznak személyes vagy kollektív katasztrófákkal, és azokat a módokat igyekezik megmutatni, ahogyan a szövegekhez a trauma megkésztet felidézése felől közelíteni lehet. A traumaelemzés elméletét és módszereit illetően még sok az eldöntendő kérdés. A traumaelemzésnek például meg kell még vitatnia, hogy – tekintve a trauma reprezentálhatatlanságát –, hogyan választja ki az elemzendő szövegeket, és hogy feltehető-e, ahogyan azt a kritika napjainkig láthatóan elfogadta, hogy a katasztrófákkal direkt módon foglalkozó szövegek-e azok, amelyek a legvalószínűbben feltárhatják a trauma hiányzó nyomait. Mégis, noha a traumaelemzés minden oldalát illetően sok a vitás pont, a traumaelemzés megalapozó elméleteinek és a belőle nyert olvasatoknak nyílt megvitatását maga az anyag természete gátolja, illetve azok a kontextusok – különösen konferenciákon – amelyekben megvitatják. A kritika és a vita könnyen érzéketlennek vagy akár etikátlannak tűnhet egy olyan kontextusban, ahol a hallgatóság elmondhatatlan szenvedések megtapasztalójává kell, hogy váljon. Ez azonban a diszkusszió elnémitéséhez vezethet, ami számos kérdést hagy függőben a trauma akadémikus megvitatásának nem szűnően problematikus természetével kapcsolatban, valamint azt illetően, hogy úgy tűnik, a vita csak bizonyos típusú anyagok esetében elfogadott, más esetekben pedig nem. Mindazonáltal, ha az önreflexivitás minden kulturális elemzés *sine qua non*-ja, akkor a traumaelemzés három aspektusa kíván némi reflexiót: először is, a traumaszöveg elemzőjének konstruálása és pozicionálása, másodsorban, a trauma keltette izgalom, harmadszor pedig, a traumaelemzés körébe vont terület kijelölése.

Noha a traumaelemzés fejlődésének kezdeti stádiumában van, etikai jelzőbolyái elfogadottnak látszanak: a trau-

49 White, Hayden: *The Modernist Event*. In: Sobchack, Vivian (ed.): *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. New York–London: Routledge, 1996. p. 20.

50 Felman–Laub: *Testimony: Crises...*

51 White: *The Modernist Event*.

52 Radstone: *Screening Trauma*. pp. 81–90.

53 Természetesen vannak történészek, akik ezen az irányzaton kívül dolgoznak, ahogyan azt a régóta tartó és jelenleg is folyó, Sally Alexander (Goldsmiths College) és Barbara Taylor (University of East London) szervezte londoni „Psychoanalysis and History” szemináriumsorozat előadásai is mutatják.

54 Radstone: *Special Debate*. p. 199.

maelemzés a traumáról tett tanúságtétel tanújával vagy címzettjével analogikus helyzetben pozicionálja magát, és feladatát abban látja, hogy elősegítse azon traumák kulturális emlékezetét és feldolgozását, amelyek hiányzó jelenléte jellemzi az elemzett szöveg(ek)et. Hogy a részvét a traumaelemzés egyik fő mozgatórugója, nem kérdéses. Ami azonban reflexiót igényel, az a traumaelemzés azon hajlama, hogy előtérbe helyezze az elemző érzékenységét és empátiás képességeit. E tekintetben a traumaelemzés egyértelműen felülvizsgálja a reakció kifinomultságára helyezett Leavis-féle hangsúlyt, ami a traumaelmélet forrásaiul szolgáló elméletekben oly kiterjedt kritika cél-táblája volt. Carolyn Steedman kommentárjai az általa „empátiaelméletnek”⁵⁵ nevezett irányzat – különösen a tizennyolcadik századra vonatkozó – történeti genealógiájával kapcsolatban időszerű revízióját nyújtják annak a nézetnek, miszerint az empátia közszemlére tétele a kultúrkritikában fenntartások nélkül üdvözlendő: „Az [empátia]elmélet alkalmazásával egyfajta éntudat (...) artikulálódott, valaki más szenvedéssel, veszteséggel, kizsákmányolással, fájdalommal teli történetét felhasználva (...). A befogadás vibráló pillanataiban, amikor a szív együttérzően dobog, mi pedig teljesen és tökéletesen tudatában vagyunk reakcióink és azon személy reakcióinak összhangjával, akivel együttérzünk, szükségszerűnek tűnik, abszolút alapvető felcserélődésként, hogy ő, aki a megrázó történetet meséli, eltörpül az elbeszélendő történet mellett; és alárendelődik az elbeszélés aktusának.”⁵⁶ Steedman időszerű megjegyzései a traumakritika etikai vonzatait illető nagyobb fokú reflexivitásra hívnak fel, hiszen arra világítanak rá, hogy a kritikai „empátiának” megvannak a maga sötétebb aspektusai is. Amellett, hogy egy olyan hatalmi diskurzusban vesz részt, amely a kritikus érzékenységét „kifinomultabbnak” tételezi a névtelen többiekénél, a traumatizált elbeszélők és szövegek hangjainak empátiás megszólaltatása talán azok kárára történik, akikért

a traumakritika elvileg szót emel. Ebben az összefüggésben talán hasznos lehet arra is emlékeztetni (ahogyan azt a pszichoanalízis bármely árnyalatának meglátásai szemléltethetik), hogy a katasztrófa és szenvedés szövegeivel való foglalkozás szükségszerűen befolyásolt az áldozatszerepet illető, nehezebben elismerhető vonzalmak és fantáziák által is, amelyek agresszivitásban,⁵⁷ vagy a voyeurizmus és irányítás vágyában gyökereznek.⁵⁸ Az ilyen válaszok előfordulnak azok között, akik csak közvetett részesei voltak tényleges katasztrófáknak. Ahogyan arra David Alexander, az Aberdeen Centre for Trauma Research igazgatója nemrégiben rámutatott, a traumák helyszínei és áldozatai gyakran válnak voyeurisztikus vagy győzedelmes izgalom tárgyává.⁵⁹ E manőverekkel a katasztrófában közvetlenül nem érintettek az irányítás és/vagy hibáztatás szadisztikus fantáziáin keresztül védik magukat annak tudatosításától, ami bekövetkezhetett volna. Ezzel egyidejűleg a trauma helyszínei, áldozatai és szövegei az áldozatszereppel való mazochisztikus azonosulás lehetőségét is felkínálják. A traumaelemzés tehát nyerhetne annak a lehetőségnek a számbavételével, hogy a traumával való foglalkozás mozgatórugóit bizonyos mértékig az ilyen, nehezebben beismerhető izgalmak is formálhatják.

A traumaelemzésnek az elemző vagy olvasó erejét illető meggyőződése egy tekintetben világosan megmutatkozik. A traumaelmélet a tanúságtétel dialogikus természetét hangsúlyozza. A tanúságtétel megtapasztalójával való analogikus viszonya ellenére azonban a traumaelemzés láthatóan szakít a kortárs média- és irodalomtudományoknak a szövegek és sokféle nézőik/olvasóik között végbemenő, összetett értelmezési folyamatokra vonatkozó meglátásaival, és az elemzőt végtelenül hiteles, döntő szavú interpretátorként tételezi. Olybá tűnik, hogy az elemző, és csakis az elemző az, aki képes arra, hogy a trauma hiányzó nyomait felismerje.

55 Steedman, Carolyn: *Enforced Narratives: Stories of another self*. In: Cosslett, Tess, et al. (eds.): *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. London–New York: Routledge, 2000. pp. 25–39.

56 *ibid.* p. 34.

57 Ennek bővebb kifejtéséhez lásd Radstone: *Social Bonds* (különösen a 66. oldaltól).

58 Egy cikk, amely, feminista nézőpontból, annak lehetőségére reflektál, hogy a tanúságtétel publikus megtapasztalása erőteljes voyeurisztikus tekintetet provokál: Ball, Karyn: *Unspeakable Differences, Obscene Pleasures: The Holocaust as an Object of Desire*. *Women in German Yearbook* 19 (2003) no. 1. pp. 20–49.

59 David Alexander előadása a „Trauma, Therapy and Representation” konferencián, University of Aberdeen, 2003. április 11–13.

E tekintetben a traumaelmélet, úgy tűnik, egy szinte althusseri pillanathoz vezet vissza minket, ahol kizárólag a tekintéllyel bíró elemző rendelkezik azzal a képességgel, hogy felfogja a reprezentáció igazságát. Ez a hozzáállás meglehetősen eltér a szövegek sokféle, vitatható, szerteágazó vagy ellentmondásos olvasatra való bontásától, mint ami a pszichoanalízis vagy dekonstrukció által a humántudományokra hagyományozott olvasatok esetén látható. De eltávolodik attól a hangsúlytól is, amelyet a kultúratudomány a történetileg specifikus olvasók és közönségek kontextuális, lokális és sokféle olvasataira helyez. Marad tehát a kérdés, kik, mikor, hol és milyen körülmények között olvasnak vagy élnek meg bizonyos szövegeket trauma-szövegekként?

Egy további, ehhez kapcsolódó kérdés, amely a traumaelemzés megvitatását övező nehézségek miatt függőben marad, akörül forog, hogy mely eseményeket, élményeket és szövegeket kategorizáljuk traumatikusként, és melyeket zárjuk ki ebből a kategóriából. Ez azért problematikus, mert – hogy kristálytisztán fogalmazzunk – a traumakritika egyértelműen konstruálja és örzi annak a határait, hogy mit ismer el traumaként, és ezt a pozícióját csak erősebbé teszi a trauma – kivéve a legavatottabb szemek számára áthatolható – „nyomtalanságának” vagy láthatatlanságának hangoztatása. Ezen a ponton már világos kell legyen, hogy az érvelésem nem arra irányul, hogy a traumakritika hatókörét ki kellene terjeszteni, hanem arra, hogy maradtak kérdések ezen kritikai gyakorlat bennfoglalásait és kizárásait illetően. Miért van az például, hogy a traumaelméleten belül oly csekély figyelmet szenteltek a közelmúlt ruandai szenvedéseinek, összevetve azzal, ami az USA-ban szeptember 11-én bekövetkezett eseményekre irányult? Annak kérdései, hogy kik azok, akikért a traumaelmélet szót emel, és kiktől feledkezik el, másodsorban pedig, hogy mely eseményeket bélyegez „traumaként”, és melyeket nem, nem maradtak teljesen kritikai visszhang nélkül. James Berger például szeptember 11-ről írva nemrégiben rámutatott, hogy „*a világ más részein meglehetősen gyakorisággal történnek hasonló számú vagy akár több emberéletet követelő események*”,⁶⁰ mégsem méltók, céloz Berger, a traumakritika empatikus figyelmére. Berger kimondja,

hogy míg bizonyos eseményeket traumatikusnak bélyegeznek, másokat meglehetősen nyilvánvaló módon nem. Ezen felül jellemzően a Nyugaton „másikként” kategorizáltak szenvedései azok, amelyekkel a traumaelmélet nem foglalkozik – így e tekintetben olyan elmélet lesz, amely elősegíti annak az átpolitizált megkonstruálását, hogy kikkel lehetséges a traumatikus szenvedésen keresztüli azonosulás, és kik azok, akiktől az ilyen azonosulást megtagadják. Ez nem, ahogyan azt már kifejtettem, a traumaelmélet hatáskörének kibővítésére való felhívás, inkább felhívás arra, hogy a traumaelmélet politikájának ezt a vonatkozását is tekintetbe vegyük.

Steedmannak az „én” megkonstruálását és megírását a tizenhetedik századtól fölfelé vizsgáló esszéje olyan gondolatokat kínál a tanúságtétellel kapcsolatban, amelyek a fenti kérdések kontextusában egyszerre helyénvalóak és potenciálisan hasznosak is lehetnek. Steedman szerint a tizenharmadik és tizenkilencedik századi realista regények a szubjektivitást – a burzsoá autobiografikus ént – két „kolonizációs” folyamaton keresztül konstruálták meg. E regények a szubjektivitás megalkotásakor az alárendelt „másik” kikényszerített bírósági tanúvallomásait használták mintaként. Ezeket a tanúvallomásokat azután első személyű írásaiban „eltulajdonította” a középosztály, „én”-jét ezen kierőszakolt önéletrajzok alapján modellezve. Steedman szerint, ahogyan azt már láttuk, ahol a korszak regényeiben az elbeszélés egy „másvalaki” élményeinek leírásánál időzik, az elbeszélő és az olvasó olyan pozíciót vesznek fel, ahol a szenvedés ezen meséire adott reakcióik kifinomultságával kérkedhetnek. Azonban hogyha, ahogyan Steedman írja, ezek az önéletrajzi cselekmények a szubjektumaikat mások történeteinek „kolonizálásán” keresztül konstruálják, ami egyúttal annak a módja is lesz, ahogyan az elbeszélő és az olvasó szubjektum érzékenységét létrehozzák, a kortárs traumakritika mellőzése talán arra világítanak rá, hogy vannak olyan „mások”, akik még erre a kolonizálásra sem érdemesek. Ennek fényében a traumakritika befogadásainak és kizárásainak kérdése egyszerre égetőbbé és egyre bonyolultabbá válik. A traumaelmélet hatókörébe kerülés ugyanis egyúttal azon törekvések alanyává válást is jelentheti, mely megkonstruálni igyek-

60 Berger, James: There's No Backhand To This. In: Greenberg, Judith (ed.): *Trauma at Home: After 9/11*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2003.

szik egy empatis hallgató szubjektumot, valamint egy olyan szubjektivitást, amelynek modelljéül az általa vizsgált narratívák szolgálnak. Akiket azonban túlzott más-ságuk a traumakritika beolvasztó törekvéseiből kizár, a traumakritika empatis hatókörén is kívül találják magukat.

Az etikai tisztaság hangoztatására a traumakritikának sincs több jogalapja, mint bármely más kritikai gyakorlatnak. Minden más intellektuális vállalkozáshoz hasonlóan tudományos, akadémikus-intézményi, politikai és fizikai kényszerűségek összetett hálózata mozgatja. A traumakritika azonban olyan időkben bukkant fel, amikor a tudatos erkölcsi kételkedés fenntartására fordított erőfeszítés, Nyugaton legalábbis, csökkenőfélben lévőnek tűnik, és amikor a politikusok és a média által felkínált kulturális hangulatok, irányvonalak és elemzések a manicheizmus határát súrolják. A szeptember 11-re adott reakciókból, azt hiszem, képet nyerhetünk a manicheizmus uralmáról. Nancy Miller a *New York Times*-ban szeptember 11-ét követően megjelenő „Portraits of Grief” sorozatról írva megjegyezte, hogy a sorozatban elmesélt történetek kivétel nélkül a beteljesülés, boldogság és kedvesség történetei: „Nem mondhatnám, hogy sírtam a portrékat olvasva. Ellenkezőleg, gyakran erős hitetlenséget éltem meg (...); lehetséges lenne, hogy senki, aki a World Trade Center elleni támadásban meghalt, ne lett volna soha depressziós (...) önző (...) kiégett (...) ne stagnált volna a karrierje (...) vagy néha ne lett volna elege az életből!”⁶¹ Miller felmutatja és kritizálja ezt a manicheizmust, ami áthatja azt a kultúrát, amelyben a traumaelmélet teret nyert – a tiszta ártatlanság és tiszta gonoszság, a „Háború a Gonosz ellen” kultúráját.

Ahogy Berger rámutatott, a katasztrófa nyomán a kortárs Nyugaton eluralkodó teljes bizonytalanság szülte fogalmi keretezés a katasztrófa idejét apokaliptikusnak bélyegzi, és egy olyan világot hirdet, amely „letisztultnak és leegyszerűsítettnek mondatik – a jó küzdelme a rosszal, a civilizációé a barbarizmussal (...). Velünk vagy, vagy ellenünk.”⁶² Ha a tudomány az ilyen defenzív válaszok pusztá visszhangzásán túl akar lépni, azokban az időkben, amikor azok láthatóan általánossá váltak, továbbra is észben kell tartania mind az ellentmondásosságot,

mind az erkölcsi tisztatlanság elkerülhetetlenségét, mintsem hogy visszakozzon tőlük. A traumaelmélet tehát inkább fékje, mintsem motorja kell legyen a nyugati politikát és kultúrát jelenleg domináló manicheus tendenciáknak.

Andorka György fordítása

61 ibid. p. 46.

62 ibid. p. 56.

Hamarosan digitális formában is elérhető!

Vincze Teréz **Szerző a tükörben**

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben



A KÖNYV DIGITÁLIS VÁLTOZATA 2019-BEN JELENIK MEG!

A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján: www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Venyercsán Dávid

Utóemlékezet és újrajátszás Szabó István *Apa* című fimjében

Bevezetés

A vészkorszak zsidóüldöztetéseit feldolgozó vagy felelevenítő jelenetek nem ritkák a magyar filmtörténetben. A háború utáni első magyar „presztízsfilmben”, a Radványi Géza által rendezett *Valahol Európában*-ban (1947) is látható már egy jelenet, amelyben egy zakatoló, elrácsozott marhavagonból kidobnak egy gyereket, aki a földet érése után leporolja magát és elindul egyedül az országúton. Annak ellenére, hogy a (valószínűleg) zsidó származású kisfiú később a fasiszta erőkkal szembeszálló, homogén csoport részévé válik, a filmben mégis kiemelkedő pozíciót tölt be, hiszen előtörténete – sok gyerekszereplővel ellentétben –, megjelenik a film nyitóképeiben. Hasonló, a zsidó üldöztetéseket epizodikusan, ám lényegében reflektálatlanul beemelő jelenetet láthatunk Keleti Márton *Fel a fejjel* (1954) című filmjében is, ahol már jóval hangsúlyosabban megjelennek a zsidókat ért atrocitások, ennek ellenére a filmbéli zsidó kisfiú a *Valahol Európában*-ból megismert kisfiúhoz hasonlóan egy olyan közösségbe „aszsimilálódik”, amelyet kizárólag a nyilasok elleni harc tart össze.¹ Keleti filmje pontosan illeszkedik a háború alatt és

közben kialakult szovjet mintára erősen építő antifasiszta diskurzusba. Ennek a diskurzusnak a lényege, hogy a háború kiobbantásáért és a teljes lakosság minden szenvedéséért a fasiszta erők a felelősek, melyeket a szovjet Vörös Hadsereg dicsőséges módon legyőzött és felszámolt. Ez diskurzus és ellenségkép a magyar szocializmus évtizedei alatt természetesen folyamatosan változott, ám elmondható, hogy az antifasiszta narratíva, mely szerint a lakosság *kollektíve* megszzenvedte a náci Németország által elkövetett rémtetteket, a rendszer része volt, sőt, ennek a narratívának lényeges eleme volt nem csupán a háború alatti harc, hanem az utána következő is, mely soha nem érhetett a végére.² Ennek a narratívának további fontos tényezője a könnyű kiterjeszthetőség: a fasiszmus így válik a kapitalizmus egyik legszélsőségebb velejárójává, ez az összekötés pedig évtizedes határokat átszabva képes illeszkedni a Szovjetunió külpolitikájához. Kisantal Tamás Cseres Tibor *Hideg napok* (1964) című regényéről írt tanulmányában is érinti ezt a folyamatosan változó narratívát. A zsidóüldözésekről készült szövegekkel kapcsolatban megjegyzi, hogy „a témával foglalkozó szövegek mennyisége megnőtt, ám a korabeli recepció igényezett

1 Erről a jelenségről részletesebben írtam már korábban, ld. Venyercsán Dávid: „Tudom, erről nem illik beszélni...” – A magyarországi holokauszt megjelenése a '60-as évek magyar filmjeiben. In.: Czeferner Dóra – Böhm Gábor – Fedeles Tamás (eds.): *Mesterek és tanítványok 2*. Pécs: PTE BTK Tudományos Diákköri Tanács, 2018. pp. 189–212.

2 Hasonlóról ír Szécsényi András *Holokauszt-reprezentáció a Kádár-korban* című tanulmányában, melyben sorra veszi, hogy a vészkorszak zsidó üldöztetéseinek eseményei milyen korlátozott formában, milyen (geo)politikai fordulatok mentén jelentek meg a különböző társadalmi fórumokon (oktatás, közbeszéd, művészet stb.). Ebből látszik, hogy a zsidók elleni atrocitásokat sokszor egy kommunista-ellenes üldözési narratívába helyezték át, a fasiszta Németország ideológiáját meg gyakran kiterjesztették a nyugati államokra is. Szécsényi András: *Holokauszt-reprezentáció a Kádár-korban: A hatvanas évek közéleti és tudományos diskurzusának emlékezetpolitikai vetületei*. In.: Braham, L. Randolph (ed.): *Tanulmányok a holokausztról VII*. Budapest, Múlt és jövő, 2017. pp. 291–329. Szécsényi többek között idézi Lénárt András *A megtalált ellenség* című tanulmányát, melyben Lénárt a zuglói nyilasper folyamatát mutatja be, mely során kiderül, hogy a hatóságoknak sokszor konkrét bizonyítékuk volt az egykori nyilasokról, ám csupán akkor vitték bíróságra az ügyet, amikor az NSZK-t sorra kritizálták az egykori háborús bűnök elévülésével kapcsolatban, a magyarországi nyilasmozgalom elleni támadás pedig Magyarország egy antifasiszta harcot komolyan vevő ország képét mutatta volna az NSZK-val szemben. *A megtalált ellenség – Egy nyilasok ellen folytatott nyomozás a hatvanas években*. In.: Ungváry Krisztián (ed.): *Búvópatakok – A jobboldal és az állambiztonság 1945 – 1989*. Budapest: 1956-os intézet – Jaffa Kiadó, 2013. pp. 353–399.

e műveket az antifasiszta beszédmódon belül pozicionálni, mi több, gyakran olyan aktuálpolitikai üzenettel látva őket el, amely a múlt ábrázolását a jelenbeli kapitalizmus elleni harcra vetítette rá”.³

Ez az örökös „harc” és kollektivizmus erősen közrejátszott annak a „mitosznak” megteremtésében, miszerint Magyarországon a vészkorszak alatt bekövetkezett, zsidók elleni atrocitások tabusítva voltak. Az kétségtelen, hogy a szocializmus idején a holokauszt eseményeinek tárgyalása felülről irányított, lényegesen korlátozott mederben folyhatott, ám, ahogy a fenti példákban is látszik, egyáltalán nem beszélhetünk teljes elhallgatásról.⁴ Sokkal inkább az antifasiszta harc „közösségformáló” erejéről van szó, amely nem bírja el, ha különböző népcsoportok, társadalmi rétegek szenvedéstörténeteit kiemeljük, kitüntetett pozícióba helyezzük. Tovább bonyolítja és nehezíti a témát a háború és a holokauszt után Magyarországra visszatérő zsidók csapdahelyzete. A táborkból/munkaszolgálatból hazatérve ugyanis gyakran hiába szerették volna visszakapni a háború alatt elkobzott értékeiket, azokat az új tulajdonosok már a sajátjuknak érezték. Nem is szólva arról, hogy a zsidó tulajdonok hasznélvezői erősen tartottak az utólagos számonkérésektől, perekétől. Az elszámoltatástól való félelem és a zsidók „idejekorán” történt hazaérkezése miatt (amely gyakran megelőzte a hadifoglyok visszatérését⁵) sok más szovjet érdekelt országhoz hasonlóan idehaza is újra fellángolt az antiszemitizmus, amelynek elfojtása, lecsillapítása különösen fontossá vált a szovjet mintát átvevő rendszereknek.⁶

A holokauszt eseményei tehát a fenti okok miatt kerültek be egy olyan, korlátozott elbeszélésbe, melyben a holokauszt bizonyos eseményei csupán az antifasiszta narratíva keretén belül váltak elbeszélhetőkké. Ennek a korlátozott elbeszélésnek a rendszere az évtizedek alatt folyamatosan változott, újabb és újabb ábrázolásstratégiákat kitermelve. Tanulmányom témájára közelítve tehát kiemelendő, hogy a hatvanas években, a hazai filmgyártás átalakulása idején – amikor többek között az addig elhallgatott, korlátozottan kibeszélhető témák jelenkori hatásának bemutatása is lehetővé vált –, a magyar filmek ábrázolásmódját már nem csupán a sematizmus időszakát idéző antifasiszta ideológia határozta meg. A vészkorszak zsidóüldözéseinek ábrázolása a korszakban hol érintőlegesen jelenik meg, hol az egyik szereplőről derül ki, hogy egykori fogoly volt, hol pedig a háború utáni időkben játszódó történetek több szereplője által egyaránt átélt és megtapasztalt drámai eseményként, a korábbiánál sokkal árnyaltabb módon kerül bemutatásra.

Mindezzel csupán azt akartam hangsúlyozni, hogy a holokauszt különböző eseményei már rögtön a háború után megjelentek a magyar játékfilmekben, ez a tendencia pedig – jóllehet nem töretlen formában –, a hatvanas évek filmgyártásában sem volt másképp. Dolgozatomban azonban nem azoknak az ábrázolásmódoknak az áttekintésére vállalkozom, amelyeket a hatvanas évek film- és kultúrpolitikája kitermelt.⁷ Ennél szűkebb a fókuszom: kizárólag Szabó István *Apa* (1966) című filmjét, azon belül

3 Kisantal Tamás: „Urak! Erről aztán egy szót se!” – A múltfeldolgozás esélye és lehetőségei Cseres Tibor *Hideg napok* című regényében. *Literatura* (2018) no. 3. p. 282.

4 Ld. pl. Cesarani, David: A „hallgatás mítoszában” megkérdőjelezése. Háború utáni reakciók az európai zsidóság pusztulására. In.: Szász Anna Lujza–Zombory Máté (eds.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 261–287.

5 A hadifoglyok kérdéséről és a háború utáni antiszemitizmus fellángolásáról Parragi György többször írt a Magyar Nemzet hasábjain: *Kisnyilasok* (1945. augusztus 31.); *Az új antiszemitizmus?* (1945. szeptember 2.); *Akik hazatérnek...* (1946 augusztus 15.)

6 Ebben a témában ld.: Krausz Tamás: *Antiszemitizmus – Holokauszt – Államszocializmus*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1990. pp. 39–84.

7 Ilyen filmek például a *Két féldió a pokolban* (1961); *Nappali sötétség* (1963); *Hideg napok* (1966) vagy éppen az *Utószezon* (1966). Habár ezeknek a filmeknek a tárgyalása egy későbbi kutatás témája, röviden elmondható róluk, hogy – habár a korábbi évtizedek tendenciáihoz hasonlóan a holokauszt eseményeit (pl. deportálás, bujkálás, a zsidó üldözésekkel való találkozás, stb.) epizodikusán jelenítik meg –, már jóval nagyobb hangsúlyt kap a szubjektív nézőpont. Vagy az egyik szereplőről derül ki, hogy túlélő (*Párbeszéd*), vagy pedig a deportálás utóhatásait, illetve folyamatát mind szubjektív, mind pedig közösségi tanúságként jelenítik meg (*Keresztelő*). Ezen felül az évtized végére egyre nagyobb hangsúly kerül a lakosság kollektív büntudatán felül az egyéni felelősségvállalás kérdésére. (*Hideg napok*, *Utószezon*).

is annak egyik emblemikus szekvenciáját, mégpedig a filmforgatási jelenetét kívánom elemezni, melyet egyrészt a Marianne Hirsch utóemlékezet (*postmemory*) fogalmához tartozó jelenségkör egyik sajátos konstrukciójaként; másrészt pedig újrajátszásként (*re-enactment*), azon belül is Inke Arns által leírt művészi újrajátszásként (*artistic re-enactment*) fogok olvasni.

Az *Apa* elemezni kívánt jelenete több szempontból is érdekes. Habár a magyarországi zsidóüldöztetések mai szemszögből nézve széles körben ismert jelenetét – nevezetesen a zsidók deportálását – dolgozza fel⁸, ezt a momentumot egy fiktív filmforgatási keretbe ágyazza, amely véleményem szerint egyrészt a traumatikus események ábrázoláskritikáját hozza létre, másrészt viszont utat enged a szereplők történelem tapasztalásának (illetve e tapasztalás hiányának) felszínre kerüléséhez. Dolgozatom szempontjából az utóbbi aspektus a fontos, ugyanis az első kérdés – a holokauszt eseményeinek leírhatatlansága, szűkebben véve a (film)es ábrázolásának kérdése – inkább egy, a Szabó filmjéhez képest későbbre datálható diskurzus egyik központi problémája. Éppen ezért dolgozatomban igyekszem a Zombory Máté, Lénárt András és Szász Anna Lujza által használt „*prospektív szemléletet*”⁹ alkalmazni, tehát a film, illetve annak főhőse, Takó és a többi szereplő jelenéből, jelenidejű kontextusából és perspektívájából kiindulva megvizsgálni, hogy a vészorszakhoz köthető emlékeik hiányában hogyan konstruálták meg maguknak ezeket, és a mesterségesen létrejött, gyakran tudatosan torzított/elfojtott élmények miképpen kerülnek felszínre

a filmforgatási jelenet újrajátszási hatásmechanizmusai révén. Fontos megjegyezni, hogy Hirsch elmélete nem tartozik a már fent említett, „visszavetítő” elméletekhez, ugyanis olyan általános, (szinte) mindenkori jelenséget ír le, amely nem csupán a holokauszt eseményeire jellemző és nem csak a fotókhoz köthető, annak ellenére, hogy a terminust Hirsch nagyobb részben a zsidóüldözések eseményeihez és a mára már „ikonikusnak” számító, folyamatosan felbukkanó fotográfiákhoz kapcsolja.¹⁰

A fent említett jelenségek mellett a tárgyalni kívánt forgatási jelenet kiemeli a háború alatti áldozat-elkövető-szemtanú hármasságát, amelynek kérdése a mai napig lezáratlannak tekinthető.¹¹

1. Utóemlékezet

Marianne Hirsch az utóemlékezet fogalmát Art Spiegelman *Maus* című képregényének olvasása során alkotta meg. Későbbi tanulmányában így definiálta koncepcióját: „Az utóemlékezet a kulturális, vagy kollektív traumát túlélők gyermekeinek a szüleik tapasztalatához fűződő viszonya, amely tapasztalatokra a leszármazottak csupán a növekedésüket végigkísérő elbeszéléseken és képeken keresztül ’emlékeznek’, miközben ezek mégis olyan erősek és monumentálisak, hogy saját emlékeket is képesek generálni”.¹² Hirsch a későbbiekben arra is felhívja a figyelmet, hogy az utóemlékezet révén „mások traumatikus élményeit és az azokról szóló emlékeit úgy éljük meg, mintha azok a sajátjaink lennének, sőt

8 A zsidók menetének filmes megjelenítésével foglalkozik Marczisovszky Anna tanulmánya. Ld.: Marczisovszky Anna: Metszéspontok, szinkroneltolódások és a traumatikus emlékek egymásra rétegződése – A zsidók menete mint a társadalom traumatikus emlékbetörése az ötvenes, hatvanas évek filmjeiben. *Jelenkor* (2017) no. 9. pp. 979–985.

9 Zombory Máté – Lénárt András – Szász Anna Lujza: Elfelejtett szembenézés – Holokauszt és emlékezés Fábri Zoltán *Utószerezen* c. filmjében. *BUKSZ*, 2013/3. p. 246.

10 Ahogy Hirsch írja: „Nem szeretném az utóemlékezet fogalmát kizárólag a holokausztra való emlékezéssel azonosítani, sem pedig a holokausztot egy egyedülálló vagy lehető leghatékonyabb tapasztalatként azonosítva elsőbbségben részesíteni; a holokauszt csupán az a tér, amin keresztül én magam kapcsolódom a témához. Bár a téma bármilyen kontextusban értelmezhető, a holokauszt mégis olyan jellegzetes előfordulási terepe az utóemlékezetnek, amely mindenképp figyelmet és megszólalást igényel, ez pedig túlnyúlik a saját önéletrajzi érintettségemen is.” Marianne Hirsch: Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája. In: Zombory Máté – Szász Anna Lujza (eds.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*. Budapest: Befejzetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 185–213.

11 Bővebben lásd többek között: Assman, Aleida: *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában. Beavatkozás*. Budapest: Múlt és Jövő Kiadó, 2016.; Goldhagen, Daniel: *Hitler's Willing Executioners – Ordinary Germans and the Holocaust*. New York: Alfred A. Knopf, 1996.; Gross, Jan T.: *Szomszédok*. Budapest: Új Mandátum Kiadó, 2004.

12 Hirsch: *Túlélő képek*. p. 190.

még saját élettörténetünkbe is beillesztjük őket”.¹³ Miképpen jelenik meg ez az *Apa* esetében?

Ahogy bevezetőmben említettem, Hirsch nem „sajátítja ki” az utóemlékezet fogalmát a holokauszt eseményeinek és nem gondolja úgy, hogy ennek az emlékezetformának az egyetlen medializációs csatornája a fénykép lehetne. Ahhoz, hogy megvizsgálhassuk, hogy Takó esetében hogyan konstruálódnak az utóemlékezethez köthető folyamatok, számba kell vennünk, hogy a főszereplő milyen formában képes sajátjaként átalakítani apja emlékeit, tetteit, röviden: Takó milyen mediális eszközök révén kreálja meg apja emlékezetét és milyen sajátságai vannak ezeknek az „álemlékeknek”.

Mindezek előtt azonban érdemes kicsit árnyalni Hirsch koncepciójának felhasználhatóságát az *Apa* esetében. Hirsch modelljének univerzális alkalmazása úgy gondolom alapvető fontosságú, ám attól függetlenül, hogy a fényképek utókori hatása nem kizárólag a holokauszt esetében figyelhető meg, a traumatizálás még így is kardinalis része Hirsch elméletének. Ahogy a későbbi elemzés során láthatjuk, Anni kivételével a szereplők esetében nem beszélhetünk klasszikus értelemben vett traumáról, ám véleményem szerint a különböző tárgyi és szóbeli emlékek által generált fantáziák az utóemlékezethez hasonló folyamatokhoz hasonlatosak. Ebből kifolyólag az utóemlékezet fogalma átfedésbe kerül Takó fantáziáival, a fényképek (ahogy később látjuk az *Apa* esetében, a családi emléktöredékek és az újrajátszás) pedig a hirsch-i traumatizáló folyamatokhoz hasonló hatást vált ki egyes szereplőkben (például Anniban). Mindezek figyelembevétele után érdemes közelebbről megvizsgálni az *Apa* utóemlékezeti vetületeit.

A film történetének központjában egy olyan gyerek (majd később pályakezdő fiatal) áll, aki igen korán elvesztette édesapját, éppen ezért – egyetlen homályos emléken kívül –, semmilyen kapcsolata nincs vele. Fantáziákkal dú-

sított emlékeit csupán mások darabos, szelektált visszaemlékezései alapján alkotja meg. Rögtön a film elején láthatunk erre egy ékes példát, amikor a még kisfiú Takó édesanyja elviszi moziba. A film előtt egy több valódi filmhíradóból összevágott pszeudótudósítást néznek, melyben többek között Szalasi Ferenc és Baky László kivégzését mutatják be. A kisfiú megijed a vásznon látottaktól, ám anyja megnyugtatja, hogy a halálra ítélték igazi tömeggyilkosok, akik sok emberrel végeztek és őket is meg akarták ölni, sőt édesapját el is kapták, ám megszökött, leugrott egy villamosról. A fiú ebből az igen korlátozott információmorzsból már létre is hoz egy, a korabeli kalandfilmek műfaji eszköztárát felsorakoztató fantázia-epizódot.¹⁴ Láthatjuk, hogy a fiatal Takó erősen építkezik a kor populáris filmtermésének műfaji sajátosságaira és ezeknek a sémáknak a segítségével hoz létre apjáról egy, a valóságtól igen elrugaskodott emléket, melyben apja mint hős „kalandor” küzd a csetlőbotló nyilasok ellen. Ezen „emlékét” pedig sajátjává teszi meg, és további történeteket sző apja hőstetteiről. Fontos megjegyezni, hogy habár egyértelműen egy gyászoló kisfiú fantáziavilágát mutatják be ezek az epizódok, a különböző beszámolókból kreált fantáziaemlékek egy idő után szervesen beépülnek Takó saját élettörténetébe. Erre bizonyíték a film vége felé látható két jelenet. Az egyikben a már felnőtt Takó a barátjának meséli el, hogy miket tudott meg apjáról annak egykori lakhelyén, ám ezúttal is kiszínezi a valóságot és egy hamis történet keretében nagyítja fel apja alakját. Ennek ellenére később szint vall a lánynak, és elmondja, hogy a legtöbb történet, amit apjáról mesélt, pusztá hazugság: „*Volt benne sok igaz dolog is, de hogy mi, azt már nem tudom. Meséltem csak, és így könnyebb lett minden*”. A másik ehhez hasonló szekvencia a Duna átúsását bemutató jelenet, melyben Takó saját erejéből igyekszik átúszni a folyót, közben pedig belső monológját hallhatjuk: „*Át kell úszni a Dunát egyedül. Nem mesélni, hogy apa átúszta, higgyetek nekem, mintha én úsztam volna át*”.

¹³ ibid. p. 192.

¹⁴ A párhuzam már a korabeli kritikákban is megjelent. A külföldi sajtó a James Bond-filmekhez hasonlította a kisfiú álomjelenetét, míg a hazai kritikusok partizánfilmekhez kötötték az üldözési jeleneteket. Ld. például Földes: *Apa*. Gondolatébresztő film. *Nők lapja*, 1966. december 17.; Jerry Megahan: *Az Apa* a kelet-európai kiválóság egyik példája. *The News*, december 1. Érdekes, hogy Megahan James Bond mellett *A nagy menekülés* című filmet is említi (bemutatása előtt így fordították John Struges 1963-as *The Great Escape* című filmjét, bemutató után már *A nagy szökés* lett a hivatalos cím) mint ihletforrást, annak ellenére, hogy Magyarországon (habár pl. a Moszkvai Nemzetközi Filmfesztiválon való szerepléséről írtak) 1966-ban mutatták csak be. Ennek ellenére nem kizárt, hogy Szabó valamelyik külföldi útján (vagy éppen az orosz filmfesztiválon) láthatta.

Ezekből látszik, hogy Takó egyrészt valós beszámolók alapján kreálja meg apjához fűződő „emlékeit”, ám ha félretesszük a gyermeki fantáziából eredő egyértelmű ferdtéseket, a film központi témája az, hogy Takó ezeket a fantazmagóriákat később megpróbálja saját személyiségébe is beilleszteni, igyekszik megfelelni ezeknek a hamis képeknek.¹⁵ Másrészt pedig saját „erőből” próbálja meg kitölteni az apja személyiségében tátongó lyukakat, még azután is, hogy a szülőfalubéli látogatása után rá kell döbennie, hogy apja hétköznapi orvos volt, aki semmi kiemelkedőt nem tett, sőt, még feleségét is valószínűleg rendszeresen megcsalta.

A szóbeli beszámolókon kívül számos fontos emlékforrása van az ifjú Takónak: többek között apja órája, kabátja, amelyeket a film során gyermeki fantáziálgatásból átment a későbbi identitásába, ugyanis még gyermekként azért lopja el és veszi fel őket, hogy (részben) saját apjává váljon, egyetemista korában már hasonlítani szeretne apjához, így öltözékeit saját, édesapja által inspirált, stílusaként viseli. Ezek közül az emléktárgyak közül talán a legfontosabb az apjáról fennmaradt egyetlen fotója. Ahogy többször utaltam rá, Hirsch elméletében központi helye van a fényképeknek. Szabó filmjében két szempontból érdekes ez az apáról készült tablófotó, ezekből az egyiket csupán említés szintjén kívánom tárgyalni, utóbbi aspektusa szorosan kapcsolódik a film szereplőinek valódi kulturális háttéréhez, ami alatt azt értem, hogy ez a háttér nem töredezett emlékekből konstruált, csúsztatásokon alapuló identitás, hanem már valóban átélt események által megformált tapasztalatokon nyugszik. Az egyik jelenetben láthatjuk, hogy a kisiskolás Takó felteve előveszi apja fotóját, egy marcona tábornokot ábrázoló tankönyvi illusztráció mellé helyezi, majd elkezdí átmásolni apja mellére is a különböző kitüntetésekkel. Annak ellenére, hogy egyértelműen a különböző rangjelzéseket, medálokat igyekszik átrajzolni apjára – ezáltal pedig a tankönyvi képen látható hivatalos emlékképet kreálni róla – a jelenet mindössze az apja mellére került csillagot mutatja meg, utána vágás következik. Véleményem szerint itt a film már másodszorra igyekszik sejtetni Takó származását, ugyanis a mozi jelenetben már hallhattuk, hogy Takó apját a nyilasok elfogták, majd egy villamosról

megszökött, ennél a jelenetnél pedig csupán a mellkason megrajzolt csillagot látjuk, ám Szabó nagy valószínűséggel csupán a film végi felismerésnek akart dramaturgiailag megágyazni, tehát addig kívánta árnyalni az apa képét, amíg a lehető legnagyobb erővel hat a tény, hogy a fiú apja valójában egyszerű orvos volt.

A fénykép egy ötvenes évekbeli május 1-i felvonulás során újra felbukkan: Takó úttörőként vesz részt az ünnepi menetben, amikor is a diákok a Rákosi-rendszert idéző óriás portrékat hordoznak körbe a főváros utcáin, ám a gyermeki fantázia ismét közbelép, és Takó apja már korábban bemutatott portréfotóját képzeletben a hatalmas fényképek helyeire. Ez egyrészt (mérészkelt) ironizálja a Rákosi-rendszer kultuszpolitikáját, másrészt főleg abból az aspektusból fontos, hogy ebből a korszakból (korai ötvenes évek) származnak Takó és társainak első valódi emlékei. Ehhez kapcsolódik Szabó korábbi filmjének, az *Álmodozások korának* (1965) egyik jelenete, melyben a szintén Bálint András által alakított főszereplő elviszi moziba kedvesét. A film előtt egy filmhíradót vetítenek, amely az elmúlt évek eseményeit mutatja be, a vészkorszak gyötrelmes időszakától egészen a '56-ig. A filmhíradó két részre osztható: a vészkorszak eseményeire és az ötvenes évektől kezdődő időszakra, a jelenet pedig igen élesen megmutatja Takó generációjának múltához való viszonyát. Míg a háború véres eseményeit láthatjuk (egy pillanatra a zsidóüldözöttek képei is felvillannak), a pár hangosan beszélget, egyáltalán nem reflektálnak a vásznon pergő képekre, csupán egykori diákéveiket idézik fel egymásnak. Abszolút hiányzik belőlük az *Apában* látható fiatal Takó gyermeki rémülete, csupán egymásra koncentrálnak, hiszen nincsen semmi történelmi referenciájuk a látottakhoz, maximum nagyon homályos, töredezett emlékképek, illetve szülei beszámolóit.

Az ötvenes évek eseményeit bemutató epizódnál azonban már elkezdik figyelni a híradót, ugyanis a lány kiskorában jelen volt a film felvételénél, így a propagandafelvételeken magukat, illetve egykori osztálytársaikat keresik, felelevenítik a diákkori barátságokat, szerelmeket stb., '56 eseményeinél pedig saját szerepükről és történelemfelfogásáról beszélgetnek. Ez a generációs tapasztalat az *Apára* is rávetíthető: egy olyan korosztály alkotja a film

¹⁵ Erre bizonyíték például az '56-os eseményeket bemutató rövid jelenet, melyben hősiesen próbál szerezni egy zászlót a diákcsoportnak, ám később kiderül, hogy rajta kívül még egy tucat fiatal megtette már.

szereplőit, akiknek a vészkorszak maximum a (közvetlen és közvetett) tapasztalat hiányát jelenti. Ezt szemlélteti az *Apa* azon jelenete, melyben a pap megkéri a gyerekeket, hogy csupán azok jelentkezzenek az adományokért, akiknek édesapja meghalt a háború alatt, a felkérés után pedig szinte az egész osztály feláll. Takóék generációjának a vészkorszak maximum medializált formában elérhető, ám felmenők nélkül a múlt eseményeinek „utóemlékezeti” megtapasztalása semmilyen fajta érzelmet nem vált ki belőlük.

Annak ellenére, hogy az *Álmodozások* korában a felmenők hiánya nincs tematizálva, véleményem szerint a film az *Apa* „kontextualizáló” előfutáraként is olvasható,¹⁶ amely (legalábbis ebben a jelenetben mindenképpen) felmutatja Takóék generációjának történelmi tapasztalatát, tehát egy olyan közeget, amelyben a vészkorszak eseményei csupán közvetett módon érhetőek el, ám ezek a csatornák nem familiáris beszámolókat jelentenek, hanem szocialista ideológia alapján megszerkesztett propagandaanyagokat.¹⁷

Hirsch szövege végén feleleveníti az ismétlődő fotók traumatizáló hatásmechanizmusait: „Ahogy én látom, az ismétlődés nem képez olyan homeopátiás védőpajzsot, amely kiszűrné a fekete lyukat; ez a fajta fixálódás nem érzéstelenít, hanem inkább traumatizál. [...] Az utóemlékező nézők, akik újra meg újra kiteszik magukat ugyanazon képek látványának, maguknak teremtik meg a traumatikus ismétlődésnek azt az érzését, amely a trauma áldozatait is megbénítja”.¹⁸ Később Hirsch mellett érvel, hogy ezek a folyamatosan ismétlődő, kanonikus képek „[c]sak új szövegekben és új kontextusban felmerülve lesznek képesek [...] visszanyerni az utóemlékező feldolgozást elősegítő képességüket”.¹⁹ Marczisovszky Anna korábban említett szövege a magyar filmekben gyakran felbukkanó „zsidók menetével” foglalkozik, és a már az ötvenes évektől kezdődő, a lakosság által jól ismert esemény megjelenését kollektív emléketörésként

értelmezi, amely éppen reflektálatlansága miatt a társadalom egésze számára vált traumatikus eseménnyé. Ha elfogadjuk Hirsch érvelését, láthatjuk, hogy a deportálásokat epizodikusan, jóformán reflektálatlanul bemutató filmek (például a *Fel a fejjel*) mellett az *Apában* látható forgatási jelenet Hirsch „ellenpéldáihoz” hasonlóan működik. Egy széles körben ismert és megtapasztalt, művészi feldolgozásban gyakran előforduló eseményt új kontextusban, merőben eltérő módon dolgoz fel: fikciós keretbe helyezve, művészi újrajátszásként ábrázolja azt, ahol az újrjátszók nem egykori résztvevők, hanem egy olyan generáció tagjai, amelynek – néhány példától eltekintve –, semmilyen emléke sincs az adott korról. Éppen ezért a múlt traumatikus, büntudattal és gyakran elhallgatással tarkított eseményeit – művészi szempontból –, saját performativitásuk révén élük át, és, ahogy később láthatjuk, ez a folyamat elindítja bennük a felmenőik iránti érdeklődést.

2. Újrjátszás

A fentiekből láthatjuk, hogy az *Apa* szereplőit nem tekinthetjük „tipikus” utóemlékezőknek. A film központi témája is ez, és csupán egyetlen olyan jelenet van, ahol Takó és barátai kapcsolatba kerülnek a vészkorszak eseményeivel: a filmforgatás, amely nagymértékben megváltoztatja történelmi tapasztalatukat, illetve felmenőikkel kapcsolatos véleményüket vagy éppen annak hiányát.

Az újrjátszások kategorizálásakor Inke Arns két fő csoportot állít fel: az elsőbe azok az újrjátszások tartoznak, amelyeknek nincs semmiféle kapcsolat a jelennel, lényegük, hogy egy csoport/társulat valamely történelmi korszak miliójét igyekszik megidézni, mivel korhű jelmezt húznak, megpróbálják felvenni az akkori beszédmodot, utánozni életkörülményeket, vagy egy specifikus esemény esetében (pl. egy híres ütközet) megpróbálják a lehető leg-

16 Ezzel a megjegyzéssel korántsem azt kívánom mondani, hogy az *Álmodozások kora* nem önállóan értékelhető mű, ám az *Apával* való összekapcsolása különböző nézőpontok alapján egyáltalán nem elvetendő, hiszen ugyan annak a generációnak a hétköznapi problémáit dolgozza fel, erősen a múlt eseményeiből táplálkozva. Ebben a tekintetben mind a kettő film az ún. magyar újhullám tipikus alkotásainak tekinthető, melyek tükrözik Szabó szemléletmódját.

17 Ez a tudósításason is erősen érezhető a bevezetőben már említett antifasiszta narratíva, melyet '56 eseményei kissé reflektálatlanul törnek meg.

18 Hirsch: *Túlélő képek*. p. 210.

19 ibid. pp. 210–211.

hitelesebben rekonstruálni azt. Arns ezeket a különböző újrajátszási módokat (pl. Living History, live action role-playing) történelmi újrajátszásként definiálja.²⁰ Ezzel áll szemben a művészi újrajátszás fogalma, amely nem csupán újraalkotni kívánja a múltat, hanem valamilyen módon a jelenhez is kapcsolja, tehát a múltbeli események által generált utóhatásokat performatív módon áthozza a jelenbe.²¹ Dánél Mónika szerint „[a] [művészi] újrajátszás jelenbelisége a megtestesítésből is adódik, [...] a történelmi múlt belülről való megtapasztalását teszi lehetővé”.²² Dánél később arról ír, hogy ezáltal az újrajátszó nem szerepet játszik, hanem résztvevő válik, ugyanis „egyéni tapasztalattá alakít(hat)ja a múltbeli eseményt, nyomot hagy a testben, így a múltbeli traumák (utólagos) tanúkká változtatják a játzókat”.²³ Ez a tanúság pedig lehetővé teszi, hogy „a múltbeli esemény személyes élményként élhető át”.²⁴

Jerome de Groot Dánélhoz és Arns-hoz hasonló példákat hoz fel *Consuming History* (2009) című kötetének újrajátszásokkal foglalkozó fejezetében. De Groot felidézi többek között a *The Lifeline Expedition Project* nevű vállalási szervezet újrajátszásait, melyek során a csoport tagjai (fehérek és feketék egyaránt) láncra verve elzarándokoltak a hírhedt rabszolga-kereskedő országok egykori kikötőjéhez, ahol letérdelve kértek bocsánatot a fekete közösséget ért több évszázados kizsákmányolás miatt, majd szimbolikusan megszabadultak a láncaiktól. De Groot véleménye szerint „[az] újrajátszás itt nem mozdulatlan, hanem valamifajta ágenciával rendelkezik: dinamikus, többé nem reprezentatív, hanem aktív”.²⁵ A Lifeline által szervezett zárán-

dokutakhoz hasonlítja a szerző Mike Figgis *The Battle of Orgrave* (2001) című dokumentumfilmjét, mely a Jeremy Deller által rendezett angliai bányászok és rendőrök közötti 1984-es véres összecsapás újrajátszását örökíti meg, amelyben többek között az egykori résztvevők is újra szerepet vállaltak. De Groot idézi Deller is: „Több kell egy művészi protjektnél, hogy begyógyítsuk a sebeket. Ez [az újrajátszás] arról szól, hogy szembenézzünk valamivel, ne féljünk újra megvizsgálni és beszéljünk róla”. A szerző szerint Deller művészi újrajátszást hoz létre,²⁶ ami „arra használ egy újrajátszott eseményt, hogy jobban megértsük [a múltbeli eseményt] és hozzá kapcsolódhassunk a múlthoz [...]”.²⁷

Habár ezeknél a koncepcióknál (főleg de Groot példájánál) az újrajátszások célja a múlttal való kapcsolódás és a traumatizálás modellálása, azaz a különböző művészi eszközök segítségével a „traumaélmény” leghatásosabb létrehozása, az Apában is valami hasonlót láthatunk a szereplők esetében, csak indirekt módon. A Lifeline szervezet tagjai a bocsánatkérésen túl nagy valószínűséggel a performatív újrajátszások során valamiféle belső „feloldozást” kívánnak elérni, azaz egy olyan esemény keretében akarják művészi szempontból átélni a rabszolgák egykori helyzetét, amelynek célja a traumatizáció utáni párbeszéd, gyász és esetleges mérsékelt feloldozás elérése. Ez az újfajta emlékezésforma egybecseng Hirsch újító szándékú fényképfelhasználási elképzelésével, amikor is egy jól ismert történelmi dokumentum új kontextusba kerülve nem csupán bénítóan traumatizálja

20 Természetesen a fenti kategóriák is különböznek egymástól: például a különböző korszakok mindennapjait bemutató live action role-playing „játékok” a másik kettővel ellentétben teljesen fikción alapulnak.

21 Arns, Inke: History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance. In: Arns, Inke – Horn, Gaby (eds.): *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2007. pp. 37-63. <http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf>. (Utolsó letöltés dátuma: 2019.01.18.)

22 Dánél Mónika: Széthangzó forradalom. Az 1989-es romániai történelem újrajátszásai, remedializációi. *Metropolis* (2016) no. 2. p. 29.

23 ibid. p. 30.

24 ibid. p. 30.

25 de Groot, Jerome: *Consuming History – Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. New-York: Routledge, 2009. p. 128.

26 Az eredeti szövegben de Groot a creative re-enactment kifejezést használja, ám véleményem szerint ez egybecseng Arns kategorizációjával.

27 de Groot: *Consuming History*. p. 129.

a befogadót, de a performativitás révén megadja a lehetőségét a gyász munka elindításához.²⁸

Az *Apa* fiktív filmje nagy valószínűséggel egy adott történelmi eseményt, kort kíván rekonstruálni, melynek (kiindulva a kor filmes holokausztábrázolásából) a zsidók deportálása csupán egy szelete.²⁹ Éppen ezért magát a filmforgatást nem tekintem művészi újrajátszásnak, „csupán” rekonstrukciónak, amely – törekedve a hitelességre –, bemutatja egy adott kor (esetünkben a vészkorszak) tipikus jelenetét. Takóék részvételi szándékát sem tartom azonosnak például a *Lifeline* célkitűzéseivel, mert ahogy ebben a filmforgatási jelenetben is hallható, a résztvevő diákok fő célja a könnyű pénzszerzési lehetőség. Ha kilépünk a fiktív filmforgatási keretből, és átlépünk az *Apa* szintjére, ott már világosan kirajzolódik Szabó alapvető koncepciója, tehát azok a folyamatok, amelyek a film szereplőiben zajlanak le a forgatás során. Ezeket a folyamatokat pedig már a forgatást megelőző pillanatokban elindulnak, méghozzá a sárga csillagok felhelyezésekor.

„A fiú jelentés nélkül nézi apa bőrkabátjára varrt sárga csillagot, Anni arca gondolkodó, miután felvarrják kabátjára, igyekszik annak hajtókájával eltakarni”. Olvasható a film jeleneteinek leírásában.³⁰ A leírás nem tér ki rá, de Takó is igyekszik eltakarni a csillagot, Anni pedig többször zavartan mosolyog más egyetemistákkal egyetemben. Ezután kezdődik maga a forgatás: a Lánchídon a nyilasok terelik a zsidó foglyok egy részét. A jelenet több aspektusból is vizsgálható. Az egyik ilyen magának

a menetnek a szerepe. A forgatás során a rendezőasszisztens folyamatosan instruálja a statisztákat: „Önöket most haláltáborokban szállítják. Fáradtak, meggyötörtek, fáznak!” A rendezői instrukciót nem mindenkinek sikerül követnie, a szerepbe való elmélyülés nehezen megy, többen zavarukban mosolyognak, a nyilasokat alakító statiszták nem elég határozottak stb. „Ne nevéssünk, nincs ezen semmi nevetnivaló!” – vágja a tömeghez a rendezőasszisztens, majd újra és újra a híd elejére küldi a menetet, hogy ismételten elindulhassanak. Marczisovszky tanulmánya is kitér erre a jelenetre, szerinte a zsidók folyamatosan elinduló, majd visszatérő menete a kollektív gyász és szegényérzet metaforájává válik. A Hirsch által ismertetett ismétlést láthatjuk itt is, ám fényképek helyett egy jól dokumentált, a vészkorszakban több ezer ember által látott jelenet indul el újra és újra, ám ebben az esetben az egykori szemtanúk és azok leszármazottjai játsszák a deportált, majd legyilkolt zsidóságot. A zsidók menetének visszarendelése majd újbóli elindítása a múltbéli események lezáratlanságára hívják fel a figyelmet: a kollektív büntudatot és a trauma megoldatlanságát elevenítik fel, így a folyamatos ismétlődés és a viszonylagos történelmi közelség miatt a tömeg – a performatív részvétel miatt –, képtelen elvonatkoztatni az eljátszott szereptől, ezáltal pedig szereplőből résztvevővé válik, a múlt eseményei éppen ezért nem a történelmi tények távolságában, hanem átélhető eseményként jelenik meg számukra.³¹

28 Jörn Rüsen hasonlóan vélekedik a *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban* című tanulmányában, amiben a detraumatizálás helyett felveti a retraumatizálás lehetőségét. A retraumatizálás során a befogadók traumatizálása után beindulhat az esetleges gyász munka. Rüsen fogalma, habár a történelmi munkákkal kapcsolatban hozza fel elképzeléseit, véleményem szerint ráilleszthető a Hirsch-féle utóemlékezet koncepcióra is. Rüsen, Jörn: *Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban*. (trans. Karádi Éva). *Magyar Lettre International* (2004) no. 54. <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00038/rusen.htm> (Utolsó letöltés dátuma: 2019.01.18.)

29 Természetesen ez is újrajátszás, ám ennek fő célja nem feltétlenül a múlttal való kapcsolódás, hanem egy adott kor bemutatása, esetleg edukáció. A történelem lezártságát hirdeti, tehát egy olyan „sötét” kort mutat be, ami ilyen-olyan okokból kifolyólag már befejeződött. Éppen ezért közelebb áll a hagyományörzéshez, mint a művészi újrajátszáshoz, ennek ellenére megjelenhet – egy kor bemutatásán túl –, a résztvevők személyes történelemtapasztalata is.

30 A Magyar Nemzeti Filmarchívum olvasótermében az *Apa* sajtóanyagait összegyűjtő mappában olvashatóak az egyes jelenetek leírásai, illetve forgatókönyv-részletek. A leírások nagy valószínűséggel nem a film bemutatásakor készültek, hanem valamikor a hetvenes, nyolcvanas években, ezért (részben) tekinthetjük a benne foglaltakat visszatekintőnek is, ám véleményem szerint a különböző jelenetek leírásai még így is tanulságosak. A film aktájának száma: 2079.

31 Ehhez még hozzájárulhat a rendezői instrukcióknál hallható fáradtság érzése, ami a jelenet folyamatos ismételtetése miatt szintén megjelenik a szereplőkön. Természetesen a valóságot a forgatás által előidézett testi tünetek meg sem közelítik, ám a korhű ruházat és a fiziológiai következmények szintén hozzájárulnak a szerep átéléséhez.

A másik aspektus az áldozat-elkövető-szemtanú hármasságára épít, amelynek legikonikusabb momentuma, amikor rendezői utasításra Takót egyik pillanatról a másikra nyilassá öltöztetik át, hogy mostantól ő is terelje a zsidó szereplőket. A filmről készült korabeli kritikák is kiemelték ezt a jelenetet, többek között Geszti Pál a *Film, Színház, Muzsikában* olvasható kritikájában írja: „Aztán – az asszisztens egyetlen szavára – nyilassá vedlik. Nem kell hozzá más, csak egy rántás, amely letépi a csillogót, egy mozdulat, amely sapkát nyom a fejére, meg egy karszalag, az árpádsávós gyilkosok jelvénye, nyilaskereszttel. A jelenet olyan meglepő és gyors [...], hogy első pillanatban szinte céltalannak tűnik – és mégsem hagyja nyugodni a nézőt. Gondolatsort indít meg: az egyén helyéről a világban, a véletlenek szerepéről, a vak erők játékszerévé lefokozott ember tehetetlenségéről [...]”.³² A sárga csillag letépésének szimbolikus aktsa már ismert a *Fel a fejjel* esetében, ám itt Szabó tovább megy, Takóból villámgyorsan nyilast farag, aki az asszisztens instrukcióit követve igyekszik fegyelmezetten kordában tartani a tömeget. „Határozottabban! Ne sajnálja őket!”, mondja a rendező, Takó pedig teljesen összezavarodik a hirtelen szerepváltástól. Míg egyik pillanatban „fáradt, elgyötört” zsidók helyzetét kellett magára öltetni, most a másik oldalon kell barátait tisztágnia, hajtania. A jelenet ezen a drámai fordulaton kívül némiképp humoros is, hiszen a jelmez komikusan mutat a fiún: hol túl nagy a sapka, hol túl kicsi, a rohamtempóban ráhelyezett karszalag félrecsúszik, a kezébe nyomott puskát pedig nem tudja rendesen tartani. Máriássy Judit a film talán legemlékezetesebb jelenetének tartja a forgatási epizódot, ám véleménye szerint Szabó túl messzire ment: „A rendezőasszisztens már nem elégszik meg annyi gorombasággal, amennyi foglalkozása gyakorlásához szükséges, pedig ennyi is elég lenne ahhoz, hogy egy Obersturnführerre emlékeztessen.

A rendezőasszisztens eljátszik egy Obersturnführert [kiemelés tőlem]”.³³ Habár a kritika jogos, és az asszisztens viselkedése valóban olyan helyzetet hoz létre, amely elvont módon igyekszik különböző – véskorszakból ismert –, szerepeknek megfeleltetni a résztvevőket, ezáltal pedig egy nem túl bonyolult metaforát húzni az egészre, az újrajátszás statisztákban elindított érzelmi változásait azonban nem érvényteleníti, sőt szélesebb spektrumba helyezi. Ezen felül nem csupán ironizálja a háború alatt megfigyelhető, betonszilárdságúnak hitt szerepeket, hanem utat enged az esetleges átjárhatóságuknak, Takó esetében pedig identitásának gyökértelenségét is felidézi. Ez összecseng például Primo Levi *Szürke övezet* című esszéjében leírtakkal, miszerint a holokauszt eseményeiben résztvevő egyéneket nem lehet, sőt nem is szabad a különböző művészi műfajokból, erkölcsi előítéletekből ismert szerepkörökbe osztani, legtöbbjük egyfajta szürke zónába kerülnek, melyben ilyen-olyan fokozatban összemosódhatnak a tetteik mögötti erkölcsi értékek. Ahogy írja: „Mármost a légerekben sem volt egyszerű az emberi kapcsolatok hálója: nem két tömbbel volt dolgunk, az üldözökével és az áldozatokéval”.³⁴ Néhány oldallal később pedig így folytatja: „Sok minden arra vall, hogy ideje felderíteni azt a teret [t.i. a szürke övezetet], amely az áldozatok és az üldözők között húzódik (nem csak a náci légerekben!), és pedig óvatosabban és higgadtabban, mint ahogy például egyes filmek láttak hozzá [betoldás tőlem]”.³⁵ Levi ezek után (főleg) két példán keresztül (Sonderkommando és Chaim Rumkowski) próbál rávilágítani arra, hogy a nemzetszocializmushoz hasonló totalitárius rendszerek miképpen képesek felszámolni az elkövető és áldozat romantikus szerepköreit, azaz milyen machinációkkal képesek átfedésbe helyezni ezt a kettő elsőre könnyen beazonosíthatónak hitt kategóriát.³⁶ Eből kifolyólag tehát érthető, hogy habár Takó hirtelen

32 Geszti Pál: Apa – Egy hit története film. *Film, Színház, Muzsika*. X. évf. (1966) no. 49. pp. 4-5.

33 Máriássy Judit: Az illúzióvesztés kora. *Filmkultúra* (1966) no. 6.

34 Levi, Primo: A szürke övezet. In.: Primo Levi: *Akik odavesztek és akik megmenekültek*. Budapest: Európa Kiadó, 1990. p. 40.

35 ibid. 44.

36 Levi itt többek között a mellett érvel, hogy például Auschwitzban azok a foglyok, akik betartották mind a tábor mind pedig a társadalmi szabályokat, szinte kivétel nélkül néhány hónapon belül elpusztultak, éppen ezért kizárólag azoknak volt esélye, akik ilyen-olyan módon igyekeztek kijátszani ezeket a rendszereket. Éppen ezért nem lehetséges az esetleges túlélőket besorolása egy erkölcsileg magasabb pozícióba, ahogy az elkövetőket sem zárhatjuk az egyértelmű bűnösök kategóriájába. Példának hozza fel Erich Mushfeldet, aki az egyik felelős tisztje volt az auschwitzi-i krematóriumoknak. Levi felidéz egy, Nyiszli Miklós által is elmesélt esetet, amikor az egyik transzport tagja, egy tizenhat éves lány túléli a gázkamrát. Mushfeld hajlott rá, hogy titokban elhelyezzék a lányt az

szerepcseréje során a fiúnak rohamos gyorsasággal kéne váltania a különböző attitűdök, érzélemvilágok között, ám zavarodottságát figyelve erre képtelen.

Habár maga az újrajátszás folyamata is érdekes, a hatás (a traumatikus eseményeknél ismert módon), az esemény után jelenik meg. Két jelenet is a filmforgatás utáni reakciókat mutatja be. A filmezés után a baráti társaság beül egy közeli presszóba. Egy darabig némán ülnek, aztán egyikük váratlanul megszólal: „Ebből mi kimaradtunk. Jobb volt később születni, nem? Érdekes, fogalmam sincs mit csinált apám '44-ben. Katona volt. Biztos nem is tudott semmiről. És ha a bőrét mentette? Az se lehetett könnyű. Az egész háborúból csak homályos foltokra emlékszem: döglött lovak, bombázás”. Ez a váratlan gondolatmenet – habár tömörsége miatt nem egyértelműen bizonyíthatóan –, kapcsolódik Takó sorsához: a főszereplőhöz hasonlóan ez a fiú is elveszítette apját, akiről (nagy valószínűséggel) csupán töredékes elbeszélések által generált emlékei vannak, és habár neki van fogalma a vézskorszak egyes eseményeiről (bombázások), Takóhoz hasonlóan – bár jóval mérsékeltebb formában – fantáziákat sző felmenőiről. A „Biztos nem is tudott semmiről” megjegyzés egyértelműen a zsidóság deportálására utal, egyúttal pedig igyekszik felmenteni apját és az üldözött rétegbe, méghozzá a nyilasok elől menekülő katonaszökevényekhez helyezni őt. Ez a felmentő stratégia az újrajátszás hatásmechanizmusai miatt jön létre: az *Álmodozások korából* kiindulva, mivel ezeknek a fiataloknak nincsen közvetlen (vagy családi szinten „csak” közvetett) tapasztalata a vézskorszakkal, az akkor lejárolt események lényegében irrelevánsak a számukra, ám a zsidó üldözöttség subjektív megtapasztalásának performativitása révén már jóval hatásosabb módon érintik meg őket a háború eseményei. Habár Takó, és nem a fiú élte át a hirtelen háborús szerepcserét, ebből is kiindulhatott benne a felelősségérzet és apja iránti felmentés igénye: a sárga csillag megalázó mivolta, a rendezőasszisztens „tiszi” viselkedése mellett a kollektív felelősségérzet és az információ hiányból eredő bizonytalanság is az újrajátszásból eredő érzelmi folyamatoknak köszönhető.

egyik táborrészben, ám korára való tekintettel mégis a kivégzése mellett döntött, habár az ítélet végrehajtását másra hagyta. Levi szerint „[e]z az egyetlen, nyomban elmúló pillanat, amikor rátört a számalom, semmiképp sem elegendő ok rá, hogy felmentsük [...], arra azonban elegendő, hogy őt is a szürke övezetbe, a terrorra és szolgálalkúségre épülő rendszerekből sugárzó kétes színű fénysugarba soroljuk, ha csak a legszélésre is”. *ibid.* 68.

37 Hirsch: *Túlélő képek.* p. 186.

A másik jelenet, amely az újrajátszás utóhatásait mutatja be a Duna-parton játszódik. Anni és Takó a folyó partján sétál, amikor is Anni hirtelen kiborul és könyözve beszél szüleiéről: „Tudod mi a rettenetes? Sokáig letagadtam, hogy apám Mauthausen-ben halt meg. Kitaláltam róla valamit, csak hogy ne kelljen bevallanom, hogy zsidó vagyok. Aztán egyszer rájöttem, hogy hiába minden és elkezdtem vállalni. Elmentem Auschwitz-ba is az egyik buszcsoporthal és mindent lefényképeztem, hogy hazahozzam és mutogassam”. A továbbiakban Anni arról beszél, hogy a zsidó és magyar identitása között vergődött: egyrészt fel akarta vállalni örökségét, ám szégyellt folyton arra hivatkozni, hogy szüleit megölték a németek, ám máskor teljesen szakítani akart múltjával és egyszerűen „csak magyar akart lenni és kész”. Anni monológja sok szempontból kapcsolódik Hirsch modelljéhez, ugyanis Anni számára is fontos tényezőnek számítottak a fényképek, mint a múlt dokumentumai, ám Hirsch által tárgyalt fényképekkel ellentétben számára Auschwitz turisztikai látványossággá vált: „De a fényképeken jól öltözött turisták vannak, azt mutogassam?” Itt közel sem azokról a cirkuláló, elkövetők és felszabadítók által készített fotókról van szó, melyekben a holttestekről készült fényképek párhuzamosan magukba hordozzák a halál állandósítását és a feledés lehetőségét, nem beszélve a gyilkos nemzet szocialista tekintetéről, hanem csupán a letisztult, szó szerinti és átvitt értelemben is értendő eltemetett múltat jelentik. Anni Auschwitz-tapasztalatában az egykori haláltábor csupán múzeumi funkcióval bír, és az általa készített fényképek közel sem hordoznak akkora erőt magukban, mint például a Hirsch által megidézett Alice Kaplan esetében, aki elhunyt apja egyik fiókjában találja meg a nürnbergi per iratanyagai között a táborok felszabadítása utáni fotókat. Kaplan feltett szándéka az volt, hogy összegyűjtve a fotókat megmutassa osztálytársainak a történelem legsötétebb időszakát, ugyanis véleménye szerint „[...] barátainknak nincs joguk továbbra is anélkül élni, hogy tudnának ezekről a képekről”.³⁷ Anni szándékai nagy valószínűséggel hasonlóak voltak, ám az ő Auschwitz-tapasztalata merőben eltérő, hiszen a

felszabadítók lencséi előtt heverő hullapiramisok helyett jól öltözött turisták szemlélik a rekonstruált gázkamrákat. Éppen emiatt válik kardinálissá számára az újrajátszás: olyan, már szinte kézzelfoghatónak nevezhető tapasztalat lesz, amely talán először teszi átérezhetővé szülei örökségét, hiszen egy olyan helyszínen és olyan díszletek között tudja felvenni szüleihez hasonló identitást, amely jóval közelebb áll hozzá, mint Auschwitz múzeum jellege. A medializáló közeg tehát itt nem egy fénykép, hanem a performatív újrajátszás.

A fényképek mellett Anni arról is beszél, hogy örökséget különböző történetekkel igyekezte elfedni mások elől, tehát Takóhoz hasonlóan különböző kitalált történetekkel igyekezett megtagadni zsidó múltját, szülei történetét. Természetesen elsőre is látható a két karakter közötti elmentés: míg Takó hiányos (vagy éppen nem létező) emlékeit igyekezett fantáziákkal kitölteni, addig Anni éppen ellenkezőleg, helyettesíteni akarta őket. Véleményem szerint a többiekhez hasonlóan Anni esetében is katalizátorként működik az újrajátszás, ám a lánynál az áldozatiság vállalásának kérdését hozza felszínre a forgatási jelenet. Láthatjuk, hogy a szereplők különböző háttérrel rendelkeznek, de Anni az egyetlen olyan szereplő, akinél a forgatási jelenet egy viszonylag szilárd alapokon nyugvó „örökséget” és az ahhoz fűződő korabeli megítéléssel járó és a kollektivizálásból eredő problémákat hozza elő. Anni esetében tehát nem hiányról beszélünk, hanem *elfojtásról*, amit az újrajátszás hoz felszínre, tudatosít és egyenesen következik belőle a Takónak előadott feldúlt monológ.

Mindezekből látszik, hogy az *Apa* filmforgatási jelenetének újrajátszás jellege, eltérő módon hat a szereplőkre, melyek között Anni esetében a másodgeneráció utólagos traumatizációját is megfigyelhetjük, míg a többi szereplő esetében a vészkorszak eddig homályos, töredezett és gyakran fantáziákkal kiegészített emlékképeinek hamisságával való szembekerülését. Véleményem szerint itt nem csupán a történelmi múlttal való szembesítés sokkját láthatjuk, hanem egy olyan hirschi értelemben vett új közeget/kontextust, amely utat enged a szereplőknek (és ezáltal a nézőknek) a vészkorszak eseményeivel való szembenézésnek, beleértve ebbe felmenőik szerepét vagy éppen a zsidó identitás kérdését.

Dávid Venyercsán

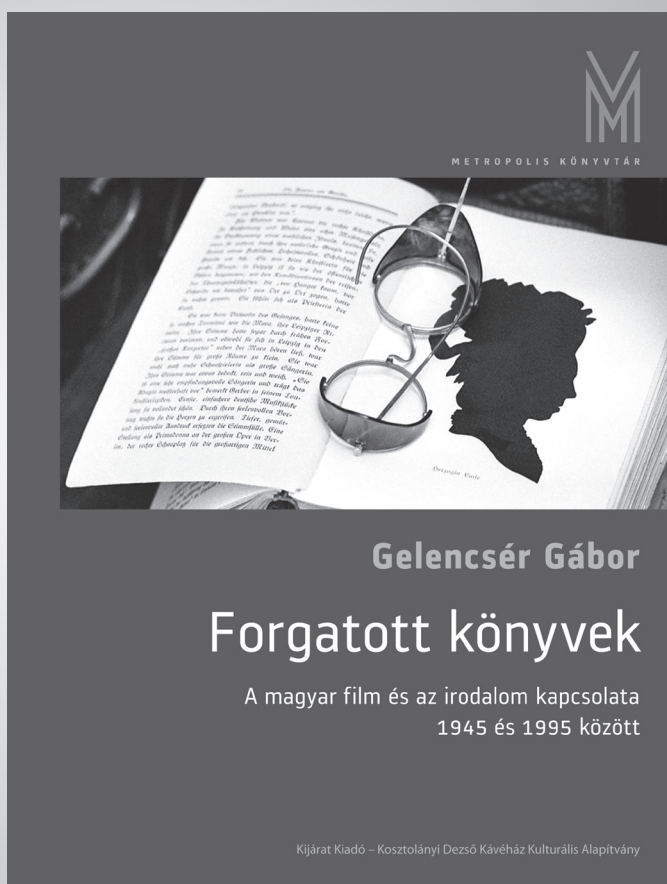
Postmemory and re-enactment in István Szabó's *Father*

My paper analyzes the example of István Szabó's *Father (Apa)* from 1966. After the contextual introduction, which contains the short summary of the Hungarian film approaching the different events of the Hungarian Holocaust from the '40s to the '60s, I would like to focus only on one scene from the movie, which I consider an artistic re-enactment driven by the diverse mechanisms of postmemory, a concept which was introduced by Marianne Hirsch. The analyzed scene shows a fictional movie shooting where the main protagonists, Takó, and his friends plays Jewish citizens who are being deported from Budapest to a concentration camp. In my opinion, the shooting works as a re-enactment bearing physical and emotional impact on the different characters through which they could connect to their incomplete memories of the war, which memories are mainly formed by the postmemory-driven family tales, propaganda pictures and the different social backgrounds (Jewish and non-Jewish). Besides the analysis of the various traumatic effects caused by the artistic re-enactment, the scene also tackles other issues, for example the flexible concept of 'victim-perpetrator-bystander' roles etc.

Hamarosan digitális formában is elérhető!

Gelencsér Gábor Forgatott könyvek

A magyar film
és az irodalom kapcsolata
1945 és 1995 között



A KÖNYV DIGITÁLIS VÁLTOZATA 2019-BEN JELENIK MEG!

A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján: www.metropolis.org.hu


METROPOLIS KÖNYVTÁR

Szekér Viktória

Személyes trauma és narratív komplexitás A heptapod nyelv mint terápia az *Érkezés* című filmben

Jelen tanulmányom¹ Denis Villeneuve filmje, az *Érkezés* (*Arrival*, 2016) trauma narratíváját állítja fókuszába. Célom, hogy trauma és narratív komplexitás kapcsolódási pontjainak feltérképezése után bemutassam, az említett alkotás milyen új módszerrel használja a nem lineáris elbeszélés trauma élményt bemutató lehetőségeit.

A narratív komplexitás és a trauma kapcsolódási pontjainak áttekintését követően azzal foglalkozom, hogy milyen alkategóriákba sorolhatóak az efajta elbeszéléssel operáló, traumatikus élményt tematizáló kortárs filmek. Legvégül azt a kérdést válaszolom meg, hogy mindehhez viszonyítva az *Érkezés* hogyan integrálta ezen eszközöket, és hogy a film központi eleme, a heptapod nyelv mennyiben értelmezhető a trauma feldolgozását segítő eszközként.

A trauma mint beépíthetetlen történetyszál

Az előző évezred végén egy új filmes elbeszélési technika kezdett térhódításba, melyre olyan elnevezéseket alkalmaztak azóta, mint például elmejátékfilm,² moduláris narratíva,³ adatbázis elvű elbeszélés. Tanulmányomban az említett

stratégiára – mely felbont és manipulál időt, teret és nézőpontot – narratív komplexitásként fogok utalni. A filmes elbeszélésben „[k]omplexitásról beszélünk, ha a dolgok összefüggenek, de nem adódnak össze; ha az események megtörténnek, de nem a lineáris idő folyamatán belül; és ha a jelenségek ugyan osztoznak egy téren, ám nem térképezhetőek fel egyetlen halmazhoz tartozó háromdimenziós koordinátákkal.”⁴

A pszichológia traumának nevezi, amikor az egyén olyan eseményt él át, amelyben halál vagy súlyos sérülés fenyegette, ha valamilyen módon bántalmazták, veszélybe került saját vagy mások testi épsége. Ennek következtében gyakori az érzelmi sokk, a bénultság és hogy az érintett személy nem tudja beépíteni a traumatikus élményt élet-történetébe, mivel a „trauma megszakítja a mindennapi tapasztalatunkat. Egy testet és lelket egyaránt fenyegető törés, mely tüneteken keresztül fejt ki ránk hatását. Hogy valami történt, biztos, ugyanakkor az, hogy pontosan mi, megértésre szorul.”⁵ A valóság narratívája tehát megbomlik.

A tanulmányomban elemzett filmek komplex narratíváiban megjelenő traumát olyan elemnek tekintettem „... amely pusztán megtörténtével felszámolja arra való kulturális képességeinket, hogy behelyezzük egy történelmi időrendbe, amelyen belül megérthetjük, és ennek megfelelően elrendezhet-

1 Jelen tanulmányom az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékén, 2015-ben írt *Trauma és narratív komplexitás a kortárs filmben* című szakközlő tanulmány kutatási eredményeire támaszkodik. L. Székér Viktória: *Trauma és narratív komplexitás kapcsolata a kortárs filmben*. Budapest: ELTE Bölcsészettudományi Kar, 2015. Kézirat.

2 Elsaesser, Thomas: *The Mind Game Film*. In: Buckland, Warren (ed.): *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford, 2009. pp. 1341. (Magyarul ld. Elsaesser, Thomas: *Az elmejátékfilm*. (trans. Fábics Natália) *Metropolis* 16 (2012) no. 2. pp. 8–29.)

3 Cameron, Allan: *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

4 Mol, Annemarie – Law, John: *Complexities: An introduction*. In: Mol – Law (eds.): *Complexities: Social studies of knowledge practices*. Durham, NC: Duke University Press. pp. 1–22. Az idézet forrása magyarul: Virginás Andrea: *Első filmek és műfaji allegóriák*. Komplex narratív eljárások Natali, Aronofsky, Tykwer és Nolan egy-egy filmjében. *Metropolis* 16 (2012) no. 1. pp. 56–71. p. 57.

5 Slade, Andrew: *Hiroshima, Mon Amour, Trauma, and the Sublime*. In: Kaplan, Ann – Wang, Ban (eds.): *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004. pp. 165–182. p. 165. A magyar fordítással nem rendelkező idézeteket saját fordításban közlöm. (SZ.V.)

jük az életünket.”⁶ Felmerül a kérdés, hogy amennyiben a traumát az elbeszélésben bekövetkező töréssel azonosítom, kezelhető-e a narratív komplexitás úgy, mint trauma? A trauma úgy, mint narratív komplexitás?

Amennyiben szó szerint és kizárólagosan akarjuk értelmezni az előbbi kérdéseket, fontos megemlíteni, hogy természetesen a narratív komplexitás és a trauma nem felcserélhető fogalmak. Ahogy az sem jelenthető ki, hogy minden komplex narratív stratégiával rendelkező filmben egy trauma elbeszélése állna a központban. Nem egy trauma elbeszélését szolgálja a komplex narratíva például *A lé meg a Lola* (*Run Lola Run*, 1998), az *Idétlen időkgig* (*Groundhog Day*, 1993), vagy *A holnap határa* (*Edge of Tomorrow*, 2014) című filmekben. Ez a stratégia tehát más élmények elbeszéléséhez is kapcsolódhat. Különösen érdekes azt megfigyelni, hogy ezen filmek esetében a néző már a filmidő elején tisztában van a komplex narratíva működésmódjával és okával, míg a traumatikus élményt bemutató alkotásoknál – ahogy az majd később az *Érkezés* elemzése során is megfigyelhető lesz – jelentős ideig ezen stratégia pontos működése és oka rejtve marad a befogadó előtt. Ezen késleltetés célja elsősorban a bizonytalanság megteremtése, és ezáltal a trauma szubjektív élményének hatékonyabb átadása.

A két fogalom fel nem cserélhetőségével kapcsolatos pontosítás visszafelé is éppúgy igaz. A traumát elbeszélő filmek nem szükségszerűen narratívan komplexek. A lelki megrázkódtatás elbeszélését egészen más módon közelítik meg például az *Iszonyat* (*Repulsion*, 1965), a *Vadon* (*Wild*, 2014), vagy a *Gettómilliomos* (*Slumdog Millionaire*, 2008) című filmek.

Thomas Elsaesser a tanulmányomban is elemzett narratív stratégiára az elmejátékfilm elnevezéssel hivatkozik, ahol a főszereplő egy olyan esemény résztvevője, melynek nem érti az értelmét, és így szükségszerűen megbízhatat-

lan narrátorrá válik.⁷ A dolgozatomban elemzett filmek esetében ezen esemény értelmezhetetlensége a traumatikus jellegéből adódik, mely folyamatos retrospekcióra és újragondolásra kényszeríti átélőjét. E kényszer által a trauma olyan élménnyé válik, mely nem mesélhető el a linearitás keretei között. A linearitás megtörése pedig sokszor oly módon történik, hogy a flashback, a flashforward és a jelen idejű elbeszélés határai nem tiszták.⁸

Bordwell a klasszikus – lineáris – elbeszélésmód elemzése során a főhőst az okozatiság teremtőjeként azonosítja. Ezen lélektanilag meghatározott egyén egyértelmű kérdések megoldásáért, célokért küzd, a nézői azonosulás tárgya. Ezzel szemben a művészfilmes elbeszélésmód – a trauma narratív komplex elbeszéléséhez közel álló – lélektani realizmust alkalmazza, melyben az álmok, emlékek, fantáziák kerülnek a középpontba.⁹ A bordwelli felosztást követve így kijelenthető, hogy amennyiben a film főhősének egy lelkileg zaklatott egyént választunk, aki a traumatikus élmény sajátos tapasztalataiból adódóan a múlt folyamatos újragondolására kényszerül, az szükségszerűen kihatással lesz a narratívára is. Ahogy arra Susannah Radstone is felhívja a figyelmet, a trauma áldozata azzal definiálható leginkább, hogy mit nem tud és mire nem emlékszik.¹⁰ Az újragondolás tehát a megrázó élmény által okozott törés, a múlt narratívájának hiányosságához is köthető.

Erik H. Erikson az identitást egyfajta narratívaként értelmezi, amennyiben az a személyes események történetévé rendezése által jöhet létre. Ezáltal az emlékezés és a film azonos módon, valamilyen narratív folyamatot mutat be.¹¹ Tehát a trauma non-lineáris elbeszélési tapasztalata az identitásválság problémáját is magában hordozza. Érdeemes felhívni a figyelmet mindeközben, hogy ezt a mondatot újra kell majd értelmezni, mikor az *Érkezés* elemzéséhez jutunk. A memóriára elbeszélési konstruk-

6 Rüsen, Jörn: Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban. (trans. Karády Éva) *Magyar Lettre Internationale* 54 (2004 őszi) no. 14.

7 Elsaesser: *Az elmejátékfilm*. pp. 8–29.

8 Cameron: *Modular Narratives in Contemporary Cinema*.

9 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. (Magyarul ld. Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. (trans. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.)

10 Radstone, Susannah: Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics. *Paragraph* 30 (2007) no. 1. pp. 9–29. (Magyarul: Radstone, Susannah: (trans. Andorka György) *Metropolis* (2018) no. 2. pp. 8–20.

11 Erikson, Erik Homburger: *Gyermekek és társadalom*. (trans. Heimlich Katalin). Budapest: Osiris Kiadó, 2003. Ugyanehhez a gondolathoz lásd még: Berta Zsóka: Elmejátékok a kortárs filmben. *Metropolis* 16 (2012) no. 2. pp. 30–42.

cióként tekint Jeanne-Marie Viljoen is, aki elemzésében arra az éles szembenállásra hívja fel a figyelmet, ami a hagyományos narratíva egysége, kontinuitása és a trauma túlélőjének tapasztalata között húzódik. Így felveti annak a gondolatát, hogy a nemkonvencionális elbeszélés valamilyen mértékben kifejezhető élménnyé alakíthatja a megélt eseményt.¹² Ezt a feltevést fontos visszakapcsolnunk Berta Zsóka írásához, amelyben kétfajta, implicit és explicit emlékezetet különít el. Előbbi, mivel egy szándékosan előidézett, tudatos folyamatot jelöl, a bordwelli klasszikus elbeszélésmóddal azonosítható. Utóbbi, mely felvillanó, kontextus nélküli emlékképek formájában jelenik meg, a felidézhetőség kérdését érinti, és így egyértelműen kapcsolható a traumához és a megbontott elbeszéléshez.

A komplex elbeszélés időkezelését illetően különösen fontos Cathy Caruth írása, mely a traumatikus élménnyel kapcsolatban a látencia jelenségére hívja fel a figyelmet. „A trauma egy olyan eseménnyel történő konfrontáció, amely váratlanságából és borzalmából adódóan nem illeszthető korábbi ismeret vagy séma kereteibe [...] Mivel történése idejében nem épülhetett be, az esemény nem válhat – ahogy Janet mondja – narratív emlékké, mely a múlt befejezett történetének integrált része.”¹³ Mivel a történet idejében az áldozat nem képes teljes mértékben megélni az élményt, így a traumát nemcsak magával az eseménnyel azonosítja, hanem annak folyamatos újraélésével is, mely akadályozza a múlt történeté alakítását.¹⁴ Meghiúsult élménnyel azonosítja a traumát Van Alphen is. Ezen élmény azzal a tulajdonságával kapcsolódik a narratív komplexitás stratégiáihoz, hogy egyszerre tud olyan ambivalens kategóriákba tartozni, mint igaz vagy hamis, fantázia vagy emlék, dokumentum vagy fikció.¹⁵ A traumát tehát a hasadás, elfojtás és emléktöredékek hívószavaival határolhatjuk be, melyeken keresztül a komplex elbeszélésmóddhoz köthető, míg a terápia a tudatossá tétellel és az összerakással azonosítható, mely a filmes fabula megalkotásának feleltethető meg. Ebből kifolyólag a film mint terápia gondolata is felmerül.

Film és pszichoanalízis közös sajátosságaira Claude Lanzmann hívja fel a figyelmet. „A film küldetés, igazságkeresés, hasonló módon, ahogy a pszichoanalízis is nyomozás az igazság után; az igazságot mindkettő a beszélgetés, a dialógus, a párbeszéd aktusán keresztül keresi. [...] Mind a film, mind a pszichoanalízis az emlékezésre irányuló küldetést kezdeményez, a múlt küldetését, mely mindazonáltal csak a jelen képein és eseményein keresztül történik, a beszéd egyidejű gazdagsága segítségével. [...] A film is, hasonlóan a pszichoanalízishez, ismétlésekkel és végtelenül mélyülő körökkel dolgozik.”¹⁶

Ezen gondolathoz érdemes hozzáfűzni, hogy kevésbé maga a film és a pszichoanalízis azonosítható egymással, hanem sokkal inkább a törekvésük. A film nézőjének elvárása, hogy bár narratívan komplex alkotást fogad be, a végén mégis egy lineáris történet tudjon megszületni a fejében. Így a traumát bemutató narratívan komplex filmeknek vállalniuk kell azt, hogy ezt az elvárást teljesítsék. Ugyanígy a traumát megélt – esetlegesen terápiába járó – egyén elvárása is hasonló a saját személyes narratívájával kapcsolatban. Célja, hogy az a folyamat végén koherens, az identitásába beépíthető, a linearitás keretei között elmesélhető történet legyen. A film és a pszichoanalízis legfőbb közös pontja tehát – különösen a narratívan komplex alkotások esetében – az elbeszélés nehézségeinek tematizálása, mely első sorban a történetrészek folyamatos ismétlése által jöhet létre.

Kijelenthető tehát, hogy amennyiben trauma és komplex elbeszélés kapcsolatát vizsgáljuk, az időbeliség és a szubjektivitás játssza a legnagyobb szerepet. Az időbeliség abban a tekintetben meghatározó, hogy a trauma értelmezhetetlensége és megélhetőségének látenciája folyamatos retrospekcióra, újraélésre kényszeríti alanyát. A szubjektivitás kérdése pedig a személyes narratíva megtörése miatti identitásválság és a traumatizált egyén lélektani realizmusa által merül fel. Ezen két összetevő kapcsolja legszorosabban a traumatikus tapasztalatot a komplex elbeszélés stratégiáihoz.

12 Viljoen, Jeanne-Marie: Representing the “Unrepresentable”: The Unpredictable Life of Memory and Experience in Waltz with Bashir. *Scrutiny2: Issues in English Studies in Southern Africa* 18 (2013) no. 2. pp. 66–80.

13 Caruth, Cathy: *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: JHU Press, 1995. p. 153.

14 *ibid.*

15 Radstone, Susannah: Trauma and Screen Studies: Opening the Debate. *Screen* 42 (2001) no. 2. pp. 188–193.

16 Lanzmann, Claude: The Obscurity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann. In: Caruth, (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. p. 202.

Narratív kategorizálási lehetőségek

Korábbi tanulmányomban külön hangsúlyt fektettem annak vizsgálatára, hogy azon narratív komplexitással dolgozó filmek, amelyeknek a történeteiben traumatikus élmény szerepel, milyen kategóriákat tudnak képezni. Ezen csoportokat olyan szempontok mentén elemeztem, mint a nézői befogadás, a múlt emlékeinek megjelenési módja, az időkezelés, az identitásválság, valamint a szubjektív megélés.

1. Anomáliás narratíva

Az első, anomáliás narratívának nevezett csoportba tartozó filmek – mint például a *Maradj! (Stay, 2005)* és *A gépész (The Machinist, 2004)* – a narratív csavarokra helyezik a hangsúlyt és a trauma tüneteit tekintve a felerősödő típusba tartoznak. Ezen filmek elbeszélési stratégiája leginkább a nézői befogadáson keresztül ragadható meg. Füzi Izabella a filmi befogadást vizsgálva kétféle, deklaratív és procedurális tudást különít el. Előbbi alatt a néző által előzetesen birtokolt sémák alkalmazását kell érteni, utóbbi az ellentmondásos információk lehetőségei közti döntésképességet jelzi.¹⁷ Fontos kiemelni, hogy ebben a kategóriában a néző és a karakter által ismert információ-mennyiség közé egyenlőségjel tehető, azaz maradéktalanul osztoznak egymás zavarodottságában.

Amennyiben Bordwell elkülönítését vesszük figyelembe a film magatartását illetően, a néző hipotéziseivel kapcsolatban – megformálja, gyengíti vagy erősíti azokat – kijelenthetjük, hogy ezen filmek a néző – és ezáltal a protagonista – hipotéziseinek gyengítésére törekuszenek.¹⁸ A gyengítés az egyszerre disztributív és késleltetett expozí-

ció által jöhet létre, mivel a cselekmény csakis az előzetes traumatikus történések fényében válik értelmezhetővé. Ebből kifolyólag a múlt felfedésének pontjái az arra utaló képek, dialóg részletek értelmezhetetlenek. Ezen részletek nevezhetőek anomáliáknak.

Mivel ezen anomáliák nem irányított, szándékos módon jelennek meg a karakter számára, ezért ezen kategória filmjeit úgy is lehet jellemezni, mint amik a múlt traumájának jelenbe történő betörését tematizálják.

2. Retrospektív narratíva

A második, retrospektív narratívának nevezett csoportba sorolható filmek – például a *Libanoni keringő (Vals im Bashir, 2008)*, vagy a *Memento (Memento, 2000)* – a nézői figyelmet az időfelbontásos vagy hátramenetes elbeszéléssel igyekeznek megragadni, a bennük megjelenő trauma tüneteit tekintve pedig elkerülő magatartást mutatnak, mely sok esetben emlékeztetkiesés formájában nyilvánul meg. Füzi Izabella kétféle befogadói tudása¹⁹ közül az ebbe a kategóriába tartozó filmek a procedurális tudásra, az ellentmondásos információk közötti döntésképességre fekteti a hangsúlyt. Hasonlóságok fedezhetők fel az első két csoport között a disztributív és egyben késleltetett expozíciójuk terén is. Bordwell nézői hipotézisekkel kapcsolatos besorolását²⁰ illetően viszont a retrospektív narratívában különbségek fedezhetők fel az anomáliás narratívához képest. A retrospektív kategória filmjei történetvezetésükkel erősítik a néző hipotéziseit. Ezen tulajdonságuk abból ered, hogy míg az első csoport filmjei esetében egy hamis szubjektív valóság dekonstrukciója vezet az igazsághoz, addig a retrospektív narratívák esetében a hiányzó események, emlékek rekonstrukciójára kerül a hangsúly.

Ezen a ponton érdemes megemlíteni a posztraumás stressz szindróma Caruth által említett jellegzetességeit.²¹

17 Füzi Izabella: Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje. In: Füzi Izabella (szerk.): *Filmelméleti szöveggyűjtemény az Apertúra trósaiból*. Szeged, 2009.

http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/index8795.html?option=com_tananyag&task=showElements&id_tananyag=55, (utolsó letöltés dátuma: 2018. december 10.)

18 Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. p. 51.

19 Füzi: *Megismerés és narráció*.

20 Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. pp. 42–60.

21 Caruth: *Trauma: Explorations in Memory*. p. 153. Lásd még: Elsaesser, Thomas: Postmodernism as Mourning Work. *Screen* 42 (2001) no. 2. pp. 193–201.

Kiemelendő, hogy ebben az esetben a traumatikus esemény jelen idejében nincs teljesen átélve, áldozata ezért csak megkésétt válasszal – ismétlődő álmok, hallucinációk, gondolatok formájában – tud reagálni. A trauma tehát nem csupán feldolgozhatatlan esemény, hanem olyan esemény, amely ezáltal folyamatosan visszatér.²² Ebből kifolyólag Caruth a traumát a lehetetlen történettel azonosítja.

A retrospektív narratívákat az identitásválság és -keresés történeteinek is tekinthetjük, mivel emlékek hiányát, bizonytalanságát emelik ki és „*az idő múlásával halványuló, változó, néha azonban kikristályosodó emlékeinktől függ, kik vagyunk, és kikké válunk. Az idő és emlékezet e dinamikus kölcsönhatásából ered élettörténetünk – az életünk során átélt események gyűjteménye.*”²³

Összegezve kijelenthető, hogy a retrospektív narratívák erősen kapcsolódnak a karakterek identitásválságához, mely az élettörténetükben egy trauma által bekövetkezett törés miatt alakult ki. A film narratívája tehát a traumatikus élmény integrálódásának történeteként is felfogható, mivel „*[A]z identitás: a személyes azonosság és folyamatosság szubjektív megléte, amely egy közös világkép azonosságában és folyamatosságában való hittel párosul.*”²⁴ A csoportba tartozó filmekben fontos szerepet játszanak a flashback-ek, melyek a múlt felé irányítják a figyelmet, és amelyek keverednek a képzelgés és a hallucináció képeivel, a trauma integrálatlan természete miatt.

Ezen kategória alkotásai tehát, ellentétben az anomáliás narratívákkal, a trauma élményének feldolgozására, tudatossá tételére tett kísérletet tematizálják.

3. Szubjektív valóságok

A harmadik – jelen elemzésem szempontjából kevésbé releváns –, szubjektív valóságoknak nevezett csoportba tartozó alkotások – mint például *A forrás* (*The Fountain*, 2006) és *A faun labirintusa* (*Pan's Labyrinth*, 2006) – a nézői figyelmet a párhuzamos világok megmutatásával ragadják meg, tehát a narratív komplexitás két fő stratégiája közül a többszörözés eszközével élnek. A filmben

megjelenő trauma tünetei tolokodó módon jelennek meg, szimbólumokon keresztül. A filmcsoport jellemzője még, hogy a bemutatott valóságok egymással párhuzamosan vannak jelen, valamint hogy az objektív valóság síkján végbe menő traumatikus élmény mindig a szubjektív szálakba való átlépést eredményezi.

Mindezekon felül érdekes különbség még az anomáliás és retrospektív narratívához képest az a tulajdonsága, hogy viszonyítási alapot ad nézőjének a valóban megtörtént események tekintetében. A szubjektív valóságok kategóriájának darabjai így sem a trauma betörésére vagy feldolgozására tesznek kísérletet, sokkal inkább magának a traumatikus élménynek a bemutatására.

Összességében fontos még a kategorizálással kapcsolatban kiemelni, hogy egy alkotás lehet egyszerre több csoport tagja is. Példának okáért, ha a fentebb említett szempontok alapján tekintünk az *Érkezésre*, akkor kijelenthető, hogy egyszerre tartozhat az anomáliás és a retrospektív – illetőleg a fordított időkezelése miatt prospektív – kategóriákba is.

A heptapod nyelv mint terápia

Ha egy mondatban kéne meghatároznom, hogy milyen az *Érkezés* történetvezetése, akkor úgy fogalmaznám meg, hogy egy „inverz narratív komplexitással” bemutatott trauma elbeszélés. Ennek megfelelően az idő és a tapasztalás viszonyának problémássága már rögtön a nyitóképek alatt meg is fogalmazódik. „*Egy ideig azt hittem, itt kezdődött a történeted. De az emlékezetünk furcsán működik. Nem úgy, ahogy feltételeztem volna. Az idő ránk kényszeríti magát. És szigorú rendjét.*” E mondatok hallatán és a képeket befogadva a néző rögtön könnyen értelmet, mennyire traumatikus és szigorú is e kényszer. A főszereplőt, Dr. Louise Banks-et látjuk, ahogy a kórházi ágyon búcsút vesz elhunyt lányától. A nyitójelenet tehát azonnal pozicionálja a nézőt. Az első dolog, amit megismerünk az azonosulási pontként szolgáló karakterből, az a traumája. Ez az indítás pedig a filmidő túlnyomó

22 Alexander, Jeffrey C.: *Trauma: A Social Theory*. Cambridge: Polity Press, 2012. p. 5.

23 Schacter, Daniel L.: *Emlékeink nyomában*. (trans. Dankó Zoltán) Budapest: Háttér Kiadó, 1998. p. 107.

24 Erikson, Erik H.: Identitásválság önéletrajzi vetületben. In: Erikson, Erik H. (ed.): *A fiatal Luther és más írások*. (trans. Erős Ferenc) Budapest: Gondolat, 1991. p. 402.

„Az idő ránk kényszeríti magát és szigorú rendjét.”
/Érkezés nyitójelenete/

LINEÁRIS NARRATÍVA

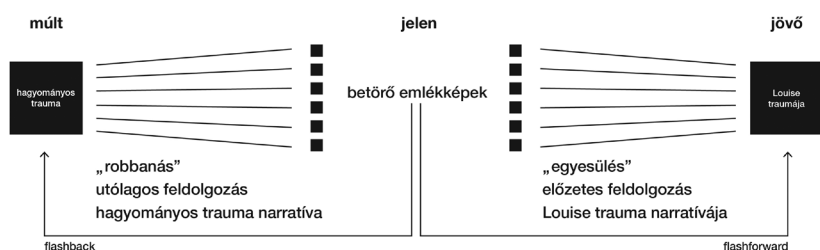
- nem traumatikus
- emberi időfelfogás
- trauma nem része a személyes narratívának
- hasadás, elfojtás, látencia

„Bár előre látom az utat, és az út végét, át akarom élni.”
/Érkezés zárójelenete/

NARRATÍV KOMPLEXITÁS

- traumatikus
- heptapod időfelfogás
- trauma a személyes narratíva része
- heptapod nyelv elsajátítása=trauma tudatossá tétele

INVERZ NARRATÍV KOMPLEXITÁS



1. ábra

részére kontextust ad a betörő képeknek, úgy jelennek meg a néző számára, mint flashback-ek, Louise múltjának részletei.

Amennyiben a film sajátos trauma narratíváját szeretnénk hatékonyan megragadni, két fő – a narratív komplexitás és trauma kapcsolatát elemző részekben is már megjelenő – elemzési szempont mentén érdemes megközelíteni az *Érkezést*. Ezen szempontok az időbeliség és a szubjektivitás, az identitás kérdése. Louise, mikor megismerjük, egy átlagos emberi lény, hagyományos időfelfogással. Az emberi időfelfogás lineáris, mely a nem traumatikus élmények feldolgozására megfelelő, és melyben egy traumatikus eseményt a tanulmányomban eddig kifejtett módon lehet tapasztalni. A trauma tehát a megtörténte a személyes narratívába beilleszthetetlen, a lineáris keretek között nem értelmezhető, ezáltal az elszenvédőjét folyamatos retrospekcióra kényszerítő esemény. Feldolgozatlansága a már szintén említett posztraumás stressz szindrómát válthatja ki, mely a jelen idejében meg nem élhető élményre érkezett megkésett válaszként azonosítható.²⁵

Annak érdekében, hogy könnyebben leírható legyen az általam „inverz narratív komplexitásnak” nevezett jelenség, a hagyományos, múltban történő traumát

egy robbanással fogom azonosítani. A múltban hirtelen bekövetkező törésként, mely számtalan beilleszthetetlen emlékdarabot hagy maga után, melyek kontextus nélkül bukkannak fel a jelenben. Ennek megfelelően a hagyományos narratív komplexitással operáló film „küldetés, igazságkeresés, hasonló módon, ahogy a pszichoanalízis is nyomozás az igazság után.”²⁶ Amennyiben ezen igazságkeresés sikeres, a kontextus nélküli darabok beépíthetővé válnak a szereplő személyes narratívájába.

Pontosan ez az a szerkezet, melyet az *Érkezés* megtűrközve, inverz módon használ fel. Louise személyes narratívájában ugyanis bekövetkezik egy váltás, a heptapod nyelv elsajátítása miatt. Ezt vezeti fel az Ian által kezdeményezett párbeszéd: „Olvastam egy feltevésről. A lényeg az, hogy, aki elmélyed egy idegen nyelvben, az átprogramozza a saját agyát. – Igen a Sapir-Whorf-hipotézis. Ez az elmélet azt mondja ki, hogy a beszélt nyelv határozza meg a gondolkozást.” Ennek megfelelően amikor Louise ténylegesen elsajátítja a heptapod nyelvet, az az időérzékelésére is hatással lesz.

A heptapod nyelv ugyanis maga a komplexitás, ahol bár az események megtörténnek, „de nem a lineáris idő folyamatán belül.”²⁷ Az idegenek írása a logogram, amely független az időtől. Erről a filmben is külön említés törté-

²⁵ Alexander: *Trauma: A Social Theory*. p. 5.

²⁶ Lanzmann: *The Obscenity of Understanding*. p. 202.

²⁷ Virginás: *Első filmek és műfaji allegóriák*. p. 57.

nik. „Az írásuknak, a hajójukhoz, és a testükhöz hasonlóan nincs meghatározott eleje és vége. A nyelvészek nyelvén ez nem lineáris kalligráfia. Felmerül hát a kérdés: így is gondolkodnak?” A válasz pedig a film narratívája alapján nagy valószínűséggel az, hogy igen, és mindez kihat az időfelfogásukra, és ezáltal az identitásukra is.

Ezen a ponton válik fontossá másik fő elemzési szempontunk, az identitás. Louise a nyelvtanulási folyamat által olyan változáson megy keresztül, melynek hatására időfelfogása már nem lineáris lesz, hanem komplex. Ez pedig a nézői befogadásra is kihatással van, amikor a filmidő háromnegyedénél lelepleződik az, hogy az összes olyan emlék, melyet eddig Louise múltjába helyeztünk, valójában a jövőjében szereplő esemény. Ezáltal az eddig leírt dinamika 180 fokban irányt vált.

Felmerül tehát a kérdés, hogy a heptapod nyelv elsajátítását önmagában lehet-e szintén valamilyen traumaként értékelni? Egy kezdeti fázisban biztosan, hisz számtalan közös jellemzőjük azonosítható. A heptapod nyelv olyan élménnyel szembesíti az embert, mely első körben nehezen dolgozható fel, tehát traumatikus. Szinte halálközeli tapasztalat ez, hisz hagyományos idő keretei lebomlanak és egyszerre láthatjuk létezésünk minden pillanatát, a legvégét is. Így alanyuk – jelen esetben Louise – személyes narratívája, identitása már nem alkotható meg a linearitás keretei között, emlékezetének részévé válnak az anomáliás, a jelen időben értelmezhetetlen képek, dialógusrészletek, ezért folyamatos újragondolásra kényszerül. Ennek megfelelően, ha az előző fejezetben tárgyalt felosztásban szeretném elhelyezni az *Érkezést*, az első, anomáliás narratívák kategóriájába sorolnám.

Viszont mindezen jellemzők mellett nagyon fontos kiemelni egy tényezőt, amely a feje tetejére állítja a hagyományos trauma dinamikát. Ezen tényező pedig az az adottság, hogy új nyelvtudása ellenére Louise ugyanúgy emberi lény marad, akinek élete a linearitás keretei között fog tovább folyni, annak ellenére, hogy a tudata már nem ezen meghatározottság szerint érzékeli. Értelemszerűen a jelent a jövő követi majd, és ezen trivialitásnak köszönhető, hogy jövőbeli traumája pont a heptapod nyelv által feldolgozhatóvá válik.

Louise traumája ugyanis inkább jellemezhető az egyesülés, mint a robbanás hasonlatával. A már emlí-

tett „robbanás” a jövőjében történik, ezáltal a jelenben tapasztalt emlékképek nem maradványokként vannak jelen, hanem olyan töredékeként, melyek az idő előrehaladása által végül egy irányba vezetnek, egy képpé egyesülnek. Így az a paradox helyzet áll elő, hogy Louise-nak lehetősége nyílik előre feldolgozni elkövetkezendő traumáját, és poszttraumás tünetei, flashback-jei valójában „pretraumás” tünetekké és flashforward-okká válnak.

A heptapod nyelv birtokában ugyanis, mely természetessé teszi számára a narratíván komplex tapasztalást, lehetősége nyílik az előre megismert traumája ellenére megalkotnia identitását. Érdekes ellentmondás, hogy mindeközben a narratíván komplex filmek esetében pontosan a non-linearitás veti fel az identitásválság kérdését.

A keretes szerkezetben elhangzó mondatok is arra utalnak, hogy a heptapod nyelv nem csupán a jövőbe látás eszköze, hanem a feldolgozása is. „Bár előre látom az utat, és az út végét, át akarom élni. És várom minden egyes pillanatát.” Traumája újraélése ugyanis személyes narratívájának természetes, beépített részévé válik, mivel az csak majd a jövőben fog bekövetkezni, és az összes tünetét előre fel tudja dolgozni. Mindezek mellett érdekes – a film által megválaszolatlan – kérdés marad, hogy vajon Louise fog-e szenvedni traumájától a jövőben is, amikor az már valójában a múltja része lesz?

Lezáró gondolatok

Végezetül fontosnak tartom, hogy a narratív komplexitást és a traumát összekötő filmek közös jellemzőiről felvessek néhány lezáró gondolatot. Legelsőként érdemes megfigyelni a film főhősét, aki minden esetben azonos a trauma áldozatával. Bordwell a főhőst az okozatiság teremtőjeként azonosítja, aki a nézői azonosulás tárgya és a művészfilmes elbeszélésben – mely azonosságokat mutat a komplex elbeszélés stratégiáival – a lélektani realizmus kiindulópontja.²⁸ A protagonista olyan esemény résztvevője, melynek értelmét traumatikus volta miatt nem érti, és így elbeszélni sem tudja a linearitás szigorú szabályai között. Mindezen felül a megélést illetően is falakba ütközik, mely állandó retrospekcióra és újraélésre kényszeríti őt.

Ezáltal fogalmazódnak meg kérdések a nézői befogadással kapcsolatban, ugyanis a traumatizált karakter és a néző által birtokolt információmennyiség közé egyenlőségjel kerül.²⁹ Így különösen nagy hangsúly tevődik a néző procedurális tudására és hipotéziseire,³⁰ mivel az említett filmek főhősei leginkább azzal definiálhatóak, hogy mire nem emlékeznek. Emlékeik hiánya pedig – mely a trauma valós időben történő megélhetetlenségéből adódik – törést okoz személyes narratívájukban, identitásukban.³¹ Felmerül az is, hogy az elbeszélést széttörő elemek lehetőséget nyújthatnak a traumatikus élmény szubjektív megmutatására.³² Az elemek összerakása, a múlt történetének rekonstrukciója pedig párhuzamba állítható a pszichoanalízis által alkalmazott terápiás folyamattal, mely a gyógyulást a tudatosság tételével és az elbeszéléssel éri el. A filmes narratíva tehát a traumatikus élmények integrálódásaként is felfogható.

Mindez hatványozottan igaz az *Érkezés* esetében. A heptapod nyelvvel ugyanis nemcsak az emberiség kap alternatívát arra, hogy hogyan tekintsen múltjára és jövőjére, hanem Louise is eszközt kap traumája feldolgozására. Így kerülhet a film, a terápia és a heptapod nyelv egy kategóriába. „A film küldetés, igazságkeresés, hasonló módon, ahogy a pszichoanalízis is nyomozás az igazság után; az igazságot mindkettő a beszélgetés, a dialógus, a párbeszéd aktusán keresztül keresi. [...] Mind a film, mind a pszichoanalízis az emlékezésre irányuló küldetést kezdeményez, a múlt küldetését, mely mindazonáltal csak a jelen képein és eseményein keresztül történik, a beszéd egyidejű gazdagsága segítségével. [...] A film is, hasonlóan a pszichoanalízishez, ismétlésekkel és végtelenül mélyülő körökkel dolgozik.”³³

Ezen gondolatot követve kimondható, hogy a film, a pszichoanalízis és a heptapod nyelv elsajátítása is egyfajta nyomozás az igazság után. Melynek során az először kontextus nélkül felbukkanó – jelen esetben traumatikus jövőképeknek is nevezhető – emlékképek integrálódnak a nyelvtanuló személyes narratívájába, ezáltal lehetővé téve számára az identitása újraalkotását. Mindhárom az

emlékezésre irányuló küldetést kezdeményez, a heptapod nyelv a jövő küldetését, mely csak a jelen képein keresztül tud történni. A film és a heptapod nyelv is, hasonlóan a pszichoanalízishez, ismétlésekkel és végtelenül mélyülő körökkel dolgozik, és a traumatikus tapasztalat elbeszélésének lehetőségeit kutatja.

Viktória Szekér

Personal trauma and narrative complexity

The Heptapod language as a therapy in the film *Arrival*

This essay examines the connection between narrative complexity and trauma, handling aspects such as absence, fragmental memories, temporal conditions, identity crisis, and subjective perception. Aside from the films using the most common strategies – categorized in the narratives of anomaly, retrospection, and subjective reality –, the unusual narrative structure – the so called “inverse narrative complexity” – of Denis Villeneuve’s film, *Arrival* (2016) is put under thorough analysis.

In the course of this analysis, the essay approaches the trauma, using the analogy of “explosion”, referring to the fractions caused by an unprocessed experience in the past, and “reunion”, referring to the unusual temporal condition, in which Dr. Louise Banks experiences her trauma, in the future. A highlighted emphasis is going to be put on the characteristics of the Heptapod language, which enable the protagonist to process her trauma and hence reconstruct her identity.

29 ibid.

30 Füzi: *Megismerés és narráció*.

31 Berta: *Elmejátékok a kortárs filmben*. pp. 30–42.

32 Stöhr Lóránt: *Feltépett sebek*. *Médiakutató* (2011) ősz. http://www.mediakutato.hu/cikk/2011_03_osz/07_feltepett_sebek (utolsó letöltés dátuma: 2014. október 24.)

33 Lanzmann: *The Obscenity of Understanding*. p. 202.

Virginás Andrea

Trauma és western „kis nemzeti mozis” kontextusban

A vadászat, a Kutják és a Kojot példája

A kis nemzeti (*small cinema*) műfajfilmek látszólag paradox képződmények: az őket létrehozó filmgyártások és filfterjesztési rendszerek nem alapulhatnak nagy méretű piacokon, szabványosított és profitorientált ipari struktúrákon, hisz a paradigma a kis(ebb) területű, kevés lakosságú, általában alacsony GDP-jű, és a más nemzetek általi dominanciában létező országokat öleli fel.¹ Ugyanakkor a műfaji filmek, az ismétlődés energiájából táplálkozva, alapvetően tömegfilmekként, ezekben a feltételrendszerekben léteznek. Ily módon a kis nemzeti kontextusban megjelenő műfajiság más irányból is megközelíthető, mint a filmipari előnyök kiaknázása, hisz ezek nemigen érvényesülhetnek a hazai piacokon, ugyanakkor a kis nemzeti műfajfilmek nem is exportálhatóak könnyűszerrel, mert a nyelvi és kulturális különbségek gátját jelentik a külföldi terjesztésnek, még akkor is, ha a műfajiságból eredő, mondhatni transzkulturális ismétlődések részben megkönnyíthetik a kis nemzeti közegen túli befogadást. Következésképp, ha a kis nemzeti filmes műfajiságnak az adott nemzeti, esetleg régiós kultúrán belüli szükségszerűségére és innen eredeztethető motivációira irányítjuk a figyelmünket, különösen érvényesnek tűnhet egy ilyesfajta célkitűzés eltérő régiókban ismétlődő jelenségek összehasonlítására.

E tanulmány kontextusában a kulturális traumaelmélet fogalmi keretét idézem meg, hogy a fent nevezett kis nemzeti filmes műfajiság specifikus megjelenési formáját

vizsgáljam, Jeffrey C. Alexander azon gondolatából ihletődve, mely szerint „[a]hhoz, hogy a traumák a közösség szintjén is megjelenjenek, a társadalmi kríziseknek kulturális krízisekké kell alakulniuk.”² Az egyéni és a kollektív traumatikus élménynek egyaránt jellemzői a roppant nehéz integrálhatatlanság, a narrativizációnak és a reprezentációnak való ellenállás, amely okokból kifolyólag a trauma feldolgozása késleltetett és többszörösen áttételes folyamat. A palesztin filmről írott monográfiájukban Nurith Gertz és George Khleifi a következőképpen írják le a traumatikus élmény ezen dimenzióját: „A trauma egy annyira szörnyűséges esemény, hogy a tudat nem is vesz tudomást róla, ezért a trauma ellenáll a szekvenciális és kauzális történetbe való alámerülésnek – lett légyen az személyes, avagy kollektív.”³ A kollektív befogadást igénylő mozifilm, sajátos reprezentációs apparátusa révén, elindíthatja a filmek nézőközönségének a kollektív traumához való kapcsolódási, avagy, épp ellenkezőleg, az attól való elhatárol(ód)ási folyamatát. Alább következő elemzéseim révén arra teszek kísérletet, hogy a három példafilm – a dán *A vadászat* (*Jagten*, Thomas Vinterberg, 2012), a román *Kutyák* (*Căini*, Bogdan Mirică, 2016), és a magyar *Kojot* (Kostyál Márk, 2017) – hasonló stilisztikai vonásait kibontva érveljek egy kettős hipotézis mellett. Ennek értelmében e filmekben nem csak az egyéni és közösségi traumatizáltságra utaló krízishelyzetek narratíváit látjuk, hanem a westernre jellemző sajátosságok megjelenése a kortárs dán, magyar

1 Hjort, Mette – Duncan Petrie: *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

2 Alexander, Jeffrey C.: Toward a theory of cultural trauma. In: Alexander, Jeffrey C. – Eyerman, Ron – Giesen, Bernhard – Smelser, Neils. J. – Sztompka, Piotr (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2004. pp. 1–30. p. 10. Amennyiben ezt a végső szakirodalomban másként nem jelzem, az idézetek saját fordításaim (V. A.)

3 Gertz, Nurith – Khleifi, George: *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2008. p. 3.

vagy román film kontextusában egy olyan, alexanderi értelemben vett „kulturális krízis”-nek minősíthető, melynek a skandináv és kelet-európai kis nemzeti kontextusokban ritkán használt western műfajára van szüksége ahhoz, hogy egyáltalán artikulálódni tudjon.

Ahogy azt korábbi munkámban kifejtettem, a kis nemzeti műfajfilmek bizonyos elvek mentén kódolják át a mainstream, globális körforgásban szóródó ún. *template*-filmeket a saját közönségük számára.⁴ Ezek az elvek többek között a Kristin Thompson-féle „film-többlet” (*cinematic excess*)⁵, illetve a glamúrosság kerülése,⁶ a korlátozott látványosságra való törekvés, továbbá a bazini elvekből levezethető filmes realizmus képalkotó rendszerének alkalmazása,⁷ természetesen az adott filmműfaj paraméterein belül. Ezen szempontok mentén szituálhatjuk az elemzési korpuszomat: olyan 21. századi, a western műfaji sajátosságaiából kiinduló filmeket, amelyek skandináv, illetve kelet-európai kontextusban használják a műfajt. A korlátozott látványosság létrehozása és a glamúrosság kerülése mellett ezeknek a filmeknek a témája is nagyon hasonló, így férfi főhősök is sok rokon vonással bírnak. A dán *A vadászat*, a román *Kutyák*, és a magyar *Kojot* kisközösségekből erőszakkal elűzött férfiak történeteiként zanzásíthatók: az első példában a dán kistelepülés vadászó, baráti közössége hurcolja meg az óvodai gondozó Lukast; a *Kutyák*ban a démoni Samir által dominált dobudzsai bűnbanda végez a fővárosi, a körzetben földet

öröklő ficsúrral és ügyvédjével; végezetül a *Kojot*ban a tűzkői kiskirályok szorítják ki a szintén fővárosi, a gyökereihez romantikus fellángolásból visszatérni szándékozó fiú-unokát. Mindhárom filmben a western műfajának több jellemzője⁸ is visszaköszön: a természeti táj megjelenítései, a műfaj rituáléi (például a vadásszá avatás *A vadászat*ban), és territórium-vitái, vagy egyéb konfliktustípusai (lásd a földterület feletti tulajdonog érvényesítése a két kelet-európai filmben). Ezek a tematikai hasonlatosságok szolgáltatták jelen írás apropóját, amennyiben ezek a western műfaji jegyeiben beazonosítható ismétlődések a kollektív traumatizáltság megjeleníthetőségére rákérdező kultúraelméleti keretben nem pusztán véletlenszerű vagy egyszerűen az alkotói-kreatív izlésvilágot kifejező vonásokká lesznek, hanem több okból is szükségszerűnek, mondhatni túldeterminálnak tűnnek. Olyan mozzanatokként válnak érthetővé, amelyek a kis nemzeti létre és az ebből eredő kollektívan traumatikus tapasztalatokra reflektálnak, a társadalmi valósággal mindig összefonódó filmes kifejezőeszközök révén.⁹

Nurith Gertz és George Khleifi Edward Saidnak tulajdonítják azt a gondolatot, amelynek értelmében „a földrajzi teret a kollektív emlékezet hozza létre”.¹⁰ A western műfaja a külső helyszínnek – a Said-i „kollektív emlékezetként fel fogott földrajzi tér” – kodifikált diegetizálásában élenjáró kulturális képződmény, és szimbolikus energiái jelentős részben a természet (falu, vidék) vs. kultúra (város, civi-

4 Virginás Andrea: *Traces of genre in New Romanian Cinema: a narrow path for a small entity?* In: Christina Stojanova (ed.): *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. pp. 180–193.

5 Thompson, Kristin: *The Concept of Cinematic Excess*. *Ciné-Tracts. A Journal of Film, Communications, Culture and Politics*. (1977) no. 1. pp. 54–64.

6 Erről bővebben lásd: Virginás Andrea: *Female stardom in contemporary Romanian New Wave cinema: Unglamour?* *Alphaville Journal of Film and Screen Media*. (2015) no. 10. pp. 1–20.

7 Lásd: Virginás Andrea: *The “burden of the real” in Eastern European and Scandinavian genre films: knitwear, dancing bodies, and endoscopy*. In: Doru Pop (ed.): *Provocation as Art—Scandal, Shock and Sexuality in Contemporary Visual Culture: Proceedings of the 2nd Ekphrasis Conference*. Cluj-Napoca: Accent, 2015. pp. 123–132.

8 Langford, Barry: *The Western: Genre and History*. In: Uő: *Film Genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. pp. 54–81.

9 Erről az értelmezési keretről bővebben lásd: Virginás Andrea – Bíró Emese – Botházi Mária – Kassay Réka: *Kollektív emlékeink a mobilitásról: a női alakoktól a női alkotókig magyar gyártási kontextusban*. In: Győri Zsolt – Kalmár György (eds.): *Nemi és etnikai terek viszonyai a magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2018. pp. 45–58; és Virginás Andrea: *Embodied memories of geographical and social mobility. White-collar women in postcommunist films about Romania*. *Journal of European Studies* 48 (2018). nos. 3-4. pp. 278–294.

10 Gertz – Khleifi: *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*. p. 70.

lizáció) dichotómiát dramatizáló ún. *frontier*-narratívák-ból, a térbeli és társadalmi mobilitás reprezentációjából származnak. A skandináv és kelet-európai, kis nemzeti filmgyártásokból felépülő régiók történelmi tapasztalatai – a második világháború rombolásai, a hidegháborús korszak erőltetett modernizációs törekvései, majd a tranzíciós/neoliberális periódus destrukturálódási folyamatai – kétségtelenül közösségileg megrázó, esetenként traumatikus élményekként írhatóak le. E korszakolt és hirtelen – egyben térbeli és társadalmi mobilitási – traumák átalakították/ják, s ily módon ráíródtak/nak a skandináv és a kelet-európai tájra. Ugyanakkor ezek az élmények egyrészt el nem múló egyéni és közösségi hatást gyakorolnak, másrészt nem fejezhetőek ki a szokásos (film)művészeti reprezentációs módokon. Megelőlegezve az alábbi elemzések végkövetkeztéseit, e kis nemzeti filmpéldákban a western mintegy áteresztő közegként működik, amely alkalmas arra, hogy a jelzett nagyléptékű, kollektív traumatizáltságnak közösségileg megélhető formát biztosítson úgy a skandináv, mind a kelet-európai filmkánonban.

Kai Erikson úgy jellemzi a kollektív traumatizáltságot, mint „a társadalmi élet alapvető szövetét érő, az embereket összekötő kapcsolatokat roncsoló ütést”, kitérve arra is, hogy a kollektív trauma nyilván nem bír az egyéni trauma „hirtelen/váratlan” természetével, hanem lassabban és diffúzabban hat.¹¹ Ezen megállapítás holdudvarában erősödik fel Ann Rigney meghatározása a (közösségi) traumákra vonatkozóan: Rigney a traumákat olyan „eseményekként” azonosítja, amelyek „az áldozatok élénk emlékezete ellenére [...] ellenállnak a közösségi emlékezés szokásos regiszterein történő elmondhatóságnak [...]. [Ilyen értelemben] a traumák nemcsak a tapasztalásban jelentenek szakadást, hanem a kulturális emlékezet gyakorlataiban is, tulajdonképp magának a kultúrának a kudarcát jelentik.”¹² Ilyen értelemben a kortárs, 21. századi kontextusban különösen érdekessé válik a (neo) western filmműfaji jegyeknek a dán, a román vagy a magyar kis nemzeti filmtörténetek kontextusában

való megjelenése és problematizálása. Noha a klasszikus narratív filmműfajok egyikeként a western történetileg és esztétikailag is kidolgozott apparátussal bírt a 20. század folyamán,¹³ a külső helyszíneken való akciódús, továbbá festőien látványcentrikus filmezés imperatívusza komoly filmipari szervezetséget és költségátteret feltételezett. Ezekre a kis nemzeti filmipari kontextusokban ritkán lehetett támaszkodni, noha a western rurális beágyazottsága és kisközösségi dramaturgiája adekvát felhasználással bírhatott volna úgy a dán, mind a román vagy a magyar filmtörténetben, hisz ez utóbbiak erőteljes rurális beágyazottságú, a tömegtársadalmi folyamatoknak sokáig ellenálló szociális közegekből sarjadtak ki. Természetesen nem állítom, hogy a műfajjal való foglalatalkodásnak ne lennének nyomaira a vizsgált kis nemzeti filmtörténetekben – elegendő a román *Ardelenii* trilógiára (1978, Dan Pița; 1980, Mircea Veroiu; 1981, Dan Pița) vagy Szomjas György 1976-os *Talpak alatt fűtyül a szél* című filmjére utalnunk – de komoly elterjedtségét a műfajnak aligha tudnánk demonstrálni a dán, a román, vagy a magyar film(történet)ben. A „kulturális emlékezeti gyakorlatokban bekövetkezett szakadásnak/kudarcnak”¹⁴ a túllépésére azonban mégiscsak hasznosnak tűnhetett a (neo) western – dán, román, magyar filmkontextusban mégoly szokatlan – apparátusa a jelzett filmek alkotói számára. Talán itt érdemes azt is megemlíteni, hogy mindhárom film esetében személyes, alkotói indíttatásról és/vagy szerzői filmes habitusról beszélhetünk: úgy Bogdan Mirică, mind Kostyál Márk megemlíti nyilatkozataikban a szerzőiség védjegyeknek tulajdonítható egyéni tapasztalatokat, az ezek művészi kifejezésére törekvő erős ösztönzést és a műfajiság fogalmának a fellazítását,¹⁵ Thomas Vinterberg aetetur-voltát pedig kanonizálnak tekinthetjük. Azaz a vizsgált filmek alkotóinak esetében a (neo) western irányában nem fedezhetjük fel azt az alkotói lojalitást, amely mondjuk John Ford vagy a Coen-testvérek esetében releváns vonás: tehát az elemzett kis nemzeti filmek esetében a western elemek

11 Kai Erikson-t idézi Alexander: *Toward a theory of cultural trauma*. p. 4.

12 Rigney, Ann: *Cultural memory studies: mediation, narrative, and the aesthetic*. In: Tota, Anne Lisa – Hagen, Trever (eds.): *Routledge International Handbook of Memory Studies*. London–New York: Routledge, 2016. pp. 65–76. p. 72.

13 Langford: *The Western: Genre and History*. pp. 54–81.

14 Rigney: *Cultural memory studies: mediation, narrative, and the aesthetic*. p. 72.

15 Lásd Kostyál Márk: „Vér is vesgyül bele”. *Csapó* 2017. április 11, <https://www.youtube.com/watch?v=qEes4sELWKQ> (Utolsó letöltés 2018. december 17.)

szándékos, akár egyszeri döntés eredményei, s nem valamiféle pályafolytonosság motiválja őket. A kis nemzeti westerneket ritka előfordulásuk miatt (is) alkalmasnak tarthatjuk arra, hogy az adott régiókban releváns közösségi traumatizáltság élményét kreatív (azaz nem megszokott) módon kommunikálják, a fentiekben már említett, műfaj-specifikus táj-reprezentációs módszerek, valamint a westernben dramatizálódó mobilitási narratívák és az ezekből leszűrődő krízishelyzetek mellett, amelyeket poétikai motivációknak is nevezhetünk a közösségi traumatizáltság megjeleníthetőségének szempontjából.

De milyen közösségleg pozicionálható, kis nemzetekhez köthető, kollektívan traumatikus tapasztalatok megjelenítésére lehetett szükség épp *A vadászat*, a *Kojot* vagy a *Kutyák* (neo) western apparátusában? Mindkét régióban számos olyan 20. és 21. századi történelmi eseményt sorolhatunk fel, amelyek krízishelyzeteket generálhatnak a visszaemlékezés folyamatában úgy a skandináv, mind a kelet-európai kontextusban, különös tekintettel Romániára és Magyarországra. Felidézhetjük a két világháború akár még személyes tapasztalatként is létező eseményeit, valamint a mindkét világegést követő területi átrendeződéseket, amelyek számos etnikai és társadalmi csoportot érintettek negatívan. Továbbá említést tehetünk a szociáldemokrata állam átgondoltabb és a kommunista diktatúrák agresszívabb modernizációs törekvéseiről, amelyek úgy a táj, mind a társadalmi szerkezet szövetében maradandó nyomokat hagytak. Végezetül az 1989-es rendszerváltások óta eltelt, immár harminc éves tranzíciós időszak távlatából, feltétlenül fel kell vennünk képzeletbeli listánkra a posztkommunista és neoliberais időszak etnikai tisztogatásait, az általánossá váló rasszista indíttatású, társadalmilag nem szankcionált erőszakot, valamint a társadalmi osztályalapú, hihetetlenül romboló erejű intoleranciát.

Filmelemzéseken alapuló érvelésem szempontjából nem annak van jelentősége, hogy ezek a kollektív emlékezetben nem egykönnyen, vagy egyáltalán nem tárolható, traumatikus tapasztalatok és az általuk okozott reprezentációs krízisek hol helyezkednek el az egyéni, megtestesült

emlékezet és a kulturálisan kodifikált társadalmi visszaemlékezés által meghatározott skálán. Ennek megvilágítására hadd hozzak fel két nagyon fontos érvet, amelyek erőteljesen keretezik azon kulturális emlékezeti, illetve közösségi traumafeldolgozó szerepet, amelyet e kis nemzeti (neo) westernfilmeknek tulajdonítok. A Vivian Sobchack által Maurice Merleau-Ponty „egzisztenciális fenomenológiájából” levezetett megállapítás értelmében „*a testi létezés az eredeti és eredendő materiális alapfeltétele a jelentésnek és a szignifikációnak,*”¹⁶ s ekként az individuális és a közösségi szintek egybefonódnak a közösségi traumafeldolgozásban is. Annál is inkább fenntartható ez az állítás, mivel ezen esszé rendszerében „*a jelentés és a szignifikáció*” a western műfajisággal dolgozó narratív játékfilmet jelenti. Ahogyan arra a tanulmány bevezető részében utaltam már, a narratív játékfilm nemcsak az egyéni és közösségi traumatizáltság megjelenítésére alkalmas, hanem időben kibomló és identifikációra serkentő sajátosságainál (is) fogva, valamint a kollektív befogadás rituális voltának okán (is) a kulturális mediatisztált reprezentáció intézményesült módja egyszersmind. Ilyen minőségében a kortárs társadalmak egyik olyan apparátusának tekinthető, amely elősegítheti az egyéni és a kollektív (kulturális) trauma-élmények megjelenítését, a velük való egyéni és kollektív foglalatosságot, és ezáltal a poszttraumatikus helyzetbe való átlépést.

A sajátos kulturális és mediális kódrendszerként fel-fogott narratív játékfilm azzal, hogy létrehoz egy elbeszélésben kibomló, időtartamhoz kötött diegetikus világot, valamint – a nézőponton keresztül – kijelöli a néző audiovizuális médiumban kódolt pozícióját, egyértelműen alkalmas arra, hogy a térben pozicionált, az eredeti traumatikus esemény tehetetlen megfigyelőjének a helyzetét képezze le. Ebben a vonatkozásban különösen árulkodó mindhárom film azon poétikai jellegzetessége, hogy a természeti tájkeretbe foglalt férfi főhősöket gyakran és hosszan kitarottnan mutatják, amint számukra fenyegető és nagy mértékben idegen, tehát érthetetlen, ugyanakkor agresszív cselekménysort figyelnek. Ilyen például az a jelenet, melyben a mozgó halszemoptikában keretezett Lukas

16 Eredetileg: „the embodied nature of human consciousness», with »bodily existence as the original and originating material premise of sense and signification». Sobchack, Vivian: The scene of the screen: envisioning cinematic and electronic “presence”. In Stam, Robert – Miller, Toby (eds.): *Film and Theory: An Anthology*. Oxford, UK: Blackwell Publishers, 2000. pp. 66–84. p. 70. (Magyarul: Sobchack, Vivian: A vászon és a képernyő színhelye: a filmes és az elektronikus „jelenlét.” (trans. Kaposi Ildikó) *Metropolis* 5 (2001) no. 2. pp. 8–22.)

az óvodai játszás felügyelete közben tehetetlenül figyeli az ellene hozott molesztálási vádat kivizsgáló szakember joviális előrehaladását. De hasonló hatást kelt a nagyapjától örökölt tornácról és udvarról a messi tájat néző, hosszan mutatott Roman a *Kutyákban*, aki nem értheti a megvadult kutya őrzőngését és az éjben fel-felvillanó reflektorok jelentését, mindössze szemlélőként van pozicionálva. Kostyál filmjében dramaturgiailag elaprózottabb módon bomlik ki az a folyamat, amelynek során a főhőshöz kötődő optikai és narratív nézőpont hangsúlyos megképzése mondhatni rákényszeríti a nézőre (is) a traumatikus eseményt kívülről szemlélő tanú pozícióját. Ifj. Bicsérdi Mihálynak a klasszikus, patriárchális férfiaságban gyökerező identitását jelenetről-jelentről csúfolják ki, köpik le, verik szét, s mindezt oly módon, hogy a főhősnek esélye sincs a megvilágosodás és a morális felsőbbrendűség pillanatait megélni, ahogyan az a western paradigmájában viszont megjelenik, az 1952-es *Délidő* (*High Noon*, Fred Zinnermann) szorongatott Will Kane-jétől a 2007-es *Nem vénnek való vidék* (*No Country for Old Men*, Ethan Coen–Joel Coen) sztoikus Ed Tom Bell-jéig vagy kitarótán küzdő Llewelyn Moss-jáig.

Ugyanakkor a filmes apparátus alkalmas a traumatikus eseményt megfigyelő és a traumatikus eseményt konkrétan átélő nézőpontok közti közvetítésre is, hisz erőteljes szimbolizációs folyamatokba ágyazott, amelyeknek alapfeltétele az any (a film nézője) másikkal (a film ábrázoltjához) való viszonyrendszerben való elgondolása. Juliet Mitchell szavait idézve: „[a]z emberi kapcsolatok szempontjából a szimbolizálás képessége azon múlik, mennyire képes valaki olyan pontra helyezkedni, ahonnan saját magát a másikkal való kapcsolatában látja.”¹⁷ Mindhárom film ezen a ponton bicsaklik azonban meg, s ezáltal ragadható meg leginkább az a mód, ahogyan felkínálják a traumatizáltság tapasztalatát is: a gonosz erők ezekben a kis nemzeti kontextusokban képtelenek a mitchell-i azon pont felvételére, melyből saját magukat „a másikkal való kapcsolatukban láthatnák”, s így esélye sincs a traumatikus/traumatizáló ciklusok műfaj-specifikus megállapításának. Holott Coenék említett filmjében, minden realizmusra törekvésük dacára, éppen ez történik azáltal,

hogy az elementáris rosszat megtestesítő Anton Chiurgh figurája köré diegetikusan motivált mitizálási gyakorlatokat szórnak el, eltávolítva őt a valóságtól (s ezt a célt szolgálja tulajdonképpen teljes egészében a racionális Carson Wells karaktere is). Ezzel szemben a dán vadászó családapák, a dobрудzsai Samir és bandája, valamint a magyarországi Szojkának alárendelt vidéki adminisztráció a kortárs valóságban tobzódik, miközben ugyanúgy nem „láthatóak a másikkal való kapcsolatukban”, mint a sátáni Chiurgh.

Ahogyan a fenti megállapítások is mutatják, a Coen-testvérek *Nem vénnek való vidék* című (neo) western alkotása az egyik 21. századi, globálisan (el)ismert *template* filmként idézhető meg: a vele való összehasonlítás a fenti filmek kis nemzeti sajátosságait még inkább megfoghatóvá teszi, reményeim szerint kiugratva regionális poétikai és ideológiai sajátosságaikat. Természetesen a skandináv vs. kelet-európai összehasonlítás hozadéka is lényeges: hisz míg mindhárom kis nemzeti, western-elemekkel dolgozó film középpontjában a férfi(as) egókonstrukció törekvésének a felismerése által traumatizált főhősöket találunk, addig a helyi táj(beli) és társadalom-szerkezeti sajátosságok történetileg és történelmileg szituált, a kommunista/posztkommunista/tranziációs sajátosságokra építő értelmezése pusztán a két kelet-európai példában jut hangsúlyos szerephez. Ebből kifolyólag a western műfajából kölcsönzött, látszólag transzparens/nem hipermediált táj-megjelenítéseket mindhárom film esetében olyan (túl)esztétizáló megoldásokként pozicionálom, amelyek látszólag a western műfaji arzenálját idézik meg, ám szerepük a kollektív traumatizáltság megjelenítése, a fentiekben kifejtett műfaj-specifikus táj-reprezentációs keretben, továbbá azon a módon is, ahogyan Janet Walker leírja a „traumafilm” arzenálját, hangsúlyozva e filmtípus erőteljesen kreatív, nem szokványos poétikai eljárásait: „A traumafilm stilisztikai és narratív modalitása nonrealista. A traumatikus emlékekhez hasonlóan, amelyek »a verbális narratíva és kontextus« helyett élénk testi és vizuális benyomásokat tartalmaznak, ezeket a filmeket a non-linearitás, a fragmentáltság, az aszinkron hang, az ismétlés, a gyors vágás és a furcsa kameraszögek jellemzik.”¹⁸

17 Mitchell, Juliet: Trauma, felismerés és a nyelv helye. (trans. Pándy Gabi – Hárs György Péter). *Thalassa* (1999) nos. 2-3. pp. 61–81. p. 77.

18 Walker, Janet: Trauma cinema: false memories and true experience. *Screen* 42 (2001) no. 2. pp. 211–216.

Különösen erős ez a hatás Vinterberg filmjében, amely mindössze néhány őszi erdős, mozgó/seprő kameramozgással rögzített, melankolikus húros hangszer kísérette nagytotált tartalmaz, éles ellentétben a kis település lakóinak meghitt otthonaiban játszódó belsővel. A *vadászat* westernre hajazó külső beállításai egyben a vadászatok mozzanatait is keretezik, s így „a fragmentáltság, a furcsa kameraszögek és az érzelmileg szituált múlt” diegetikusán is motiválttá lesznek Lukas, a gyerekmolesztálással vádolt férfi történetének megjelenítésében.

A Walker által említett „*élénk testi és vizuális benyomások*” hangsúlyos szerephez jutnak Kostyál Márk filmjének szintén pengetős hangszerrel/gitárral kísért nyári külső panorámáiban, amelyek a nagypapa által ráhagyott faluszéli telken építkező ifj. Bicsérdi Mihály bankhivatalnok érzékelését és a vihar előtti csendet egyaránt közvetítik. A fával benőtt domboldalak, a dülök és a napsütötte táj gyakorta gyors vágások martalékává válnak, a történet kibontakozása közben előre- és visszautalva a helyi kiskirályok agresszív fellépésre, amellyel ifj. Bicsérdit elűzni próbálják, a western műfajának leghagyományosabb kérdésfelvetését követve. Ugyanez a konfliktus ismétlődik meg a román *Kutyák* című filmben, ahol a bukaresti értelmiségi unoka öröklí meg nagypapa beláthatatlan nagyságú dobrudzsai földterületeit, ám a helyi törvénytelenységben utazó kiskirályok természetesen megakadályozzák a legális tulajdonjog érvényesülését. Itt a tájék is puszta, már-már kiégetten vörös, poros, és a lankás domboldalokról készült és hosszasan kitarított, tágas panorámák, amelyeket mindannyiszor visszatérő alampelódia kísér, a másik két filmhez hasonlóan, erőteljes ellenpontjai a kisrealista szociális drámáknak, amelyek valójában mindhárom film epicentrumát képezik.

A tájnak ez a western-klisékhez köthető, filmművészeti eszközökkel történő erőteljes átesztétizálása természetesen a 2007-es *Nem vénnek való vidék* kezdő képsoraiban is megjelenik, nem beszélve a műfaj olyan klasszikus darabjáról, mint az 1952-es *Déliidő*. Ám míg ezekben a globális műfaji példákban a nemzeti közösségek és a történelmi léptékek mérhető kollektív traumatizáltság összekapcsolása nem közvetlen és egyértelmű, addig a kis nemzeti példák esetében

elmondható, hogy a traumatizált férfi hősök, a traumatizált kisközösségek és a Walker által említett „traumafilmes” megoldásokkal megjelenített természeti panorámák között feltételezhető egyfajta folytonosság. Különösen a két kelet-európai példában szembetűnő az, ahogyan a western műfajhasználati elemek kibontásával elfedik és be is mutatják a kis nemzeti közösségeket erőteljesen roncsoló, azon típusú kollektív traumatizáltságot, amelyet az erőszakos földrajzi és társadalmi mobilitás gerjesztett a kommunista állam időszakából eredően (és bár kisebb amplitúdóval, de hasonló folyamatok felidézhetőek a skandináv jóléti állammal azonosított szociáldemokrata állam gyakorlatából is).¹⁹

Mobilitásról szóló könyvében Peter Adey kulturális geográfus a mobilitás kettős jelentését hangsúlyozza: „[t]alán a mobilitás mindig jelentőséggel teli, és soha nem pusztán mozgást ír le. [...] A mobilitás a haladás és a gazdagság pozitív jele, mint a vásárló avagy a fogyasztó (esetében), más esetekben viszont piszkosnak és elmaradottnak nevezhető. A mobilitás jelentésteli és ideologikus kódolása kontextuális társadalmi attitűdöket és társadalmi gyakorlatokat tükrözhet”.²⁰ A földrajzi értelemben vett átrendeződések, áthelyezések, helyváltoztatások a kelet-európaiak mindennapi tapasztalatainak nevezhetőek a 20-21. század meghatározta időszakban, bár természetesen ezekhez nem társítható a határvidéknek/frontiernek a western film mítoszában megszokott fétiszálása, s itt máris megnevezhetjük a kis nemzeti műfaji átkódolás egyik fontos elemét, amely a jelzett filmekben egyértelműen megjelenik. Kelet-európai kontextusban mindehhez hozzá kell tennünk, hogy a hosszútávú, nagyléptékű, a kommunista állam által instrumentalizált társadalmi mobilitás nemcsak egyéni szintén, hanem közösségi élményként is erőteljes traumatizáltságot idézett elő, amelynek hatása máig érezhető. Pierre Bourdieu osztályelmélete különösen megvilágító erejű lehet ebben a vonatkozásban, hisz a francia szociológus „*a saját, társadalomban elfoglalt helyünk tudásának*” (*the sense of one's place*) a fontosságát emeli ki, amely természetesen mindig a többiek helyzetének az ismeretéről is szól.²¹ Ezt a közmegegyezéses tudást „roncsolta” a kommunizmusban erőszakolt társadalmi mobilitás, majd a posztkommunizmusban kényszerré lett földrajzi mobilitás.

19 Lásd például az IKEA avagy a LEGO brandek alapítóinak élettörténetét.

20 Adey, Peter: *Mobility*. London–New York: Routledge, 2010. pp. 70–71.

21 Bourdieu, Pierre: What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups. *Berkeley Journal of Sociology* (1987) no. 32. pp. 1–17. p. 5.

A három kismemzeti (ál-)westernben a férfi főhősök egyértelműen kívülállók a territóriumharcban jobb pozíciókkal bíró kisközösségi bully-k által definiált világban, ahova viszont szükségszerűen sodródnak, házasság (A vadászat esetében) avagy a megelőző generációra visszamenő vérokonsági kapcsolatok által (a román és a magyar film fiú-unokái). Az ezen eseménysorokat meglátásomban madzagszerűen összerántó, s a western műfajának alap gondolatát is képező fogalom a mozgás és a mobilitás, s e kis nemzeti férfihősök a megelőző generáció rurális–urbánus közegek közti migrációjának képviselői, amely különösen Roman és ifj. Bicsérdi esetében látványos és pozitív irányú társadalmi mobilitással kapcsolódik össze. Míg a nagyapák az atavisztikus paraszti világot testesítik meg, a western bölcs öregjének variációiként, az apák a közegbe besimuló kismemberek, a fiúk/unokák viszont erőteljesen kortárs világnézetben és gyakorlatokban tobzódó, az ún. affluens középosztályhoz csatlakozott alakokként írhatóak le. Ilyen minőségükben is megsemmisülnek a filmek cselekményében, miközben elvesztik státusz-jelölő tárgyaikat és viselkedésmódjukat a rájuk irányuló hajsza közben. Érdekes módon A vadászat, a Kutya és a Kojot is beleillenek Hamid Naficy száműzetés-film (*exilic cinema*) kategóriájába, amelynek olyan, a mi elemzéseinkkel is összevethető jellemzői vannak, mint az „erőteljes visszatérési narratívák” és a „szülőföld fetiszizálás révén történő memorializálása”, hisz „a száműzöttek elsődleges kapcsolata eredetük országához és kultúrájához kötődik, egy olyan eredendő élmény látványához, hangjához, ízéhez és érzéséhez, amely máshol és máskor létezik.”²² Azzal a pontosítással természetesen, hogy itt nem a hátrahagyott ország, hanem a hátrahagyott természeti táj, földrajzi régió és alacsonyabb társadalmi osztály töltik be „az eredendő élmény látványának, hangjának, ízének”²³ szerepét, ezáltal tartva életben a közösségre is értelmezhető traumatizáltság okait és élményét a kis nemzeti nézőközönség számára.

A fenti elemzések során figyelmet fordítottam az adott műfaj globálisan elfogadott jellemzőinek a mibenlétére, amelyek viszont a kis nemzeti kontextusba konvertálva számos módosuláson eshetnek és esnek át. Mindezek a vonások együttesen járulhattak hozzá azon hipotézisem

megfogalmazásához, mely szerint a kis nemzeti beágyazottság, illetve a kulturális traumaelmélet teszi érthetővé jelen esetben a (neo) western elemeinek a felhasználását olyan, 21. században készült európai kis mozis példákban, mint a dán A vadászat, a román Kutya és a magyar Kojot. A közösségi traumatizáltság kivételése a film formai-stilisztikai rétegébe jól leírt jelenségnek számít,²⁴ s ehhez kapcsolódóan beszéltem a „traumafilm” fogalmáról. Míg a vizsgált filmek a műfajiság és a western esztétikájának megfelelően kódolják át és szűkítik a traumatizáltság filmes eszköztárát, sikerül megfogalmazniuk azokat a kis nemzeti közösségeket illető kérdéseket is, amelyek ebben a keretben jeleníthetők meg a legadekvátabb módon. Következtetésem értelmében a férfi hősök és a társadalmi egyensúly és térvesztés kérdései a western alapproblémáinak összefüggésében kerülnek kifejtésre a vizsgált kis nemzeti kontextusokban, s mindezek a megjelenítés módzatai tekintetében hasonló dramaturgiai és poétikai audiovizuális megoldásokat hívnak elő.

Andrea Virginás

Trauma and western in small national cinemas

A comparative analysis of *The Hunt*, *Dogs*, and *Kojot*

Based on the idea that a preference for cinematic non-excess, limited spectacle, unglamour, and Bazinian cinematic realism characterize the re-coding of global genre panels for small national, domestic audiences, this study examines a Romanian (*Dogs*), a Hungarian (*Kojot*) and a Danish (*The Hunt*) film from the perspective of their reworking classical western features, while using the 2007 global arthouse hit *No Country for Old Men* as a template. The argument is made that western genre features (from the narratives of spatial and social mobility to the transparent ideals of western vistas and the dramatic crises of small groups) are employed in these small national films as a mode of representing regionally specific collective traumas. Thus, the western genre usage, not common in Danish, Hungarian, or Romanian film history, may be seen as a creative mode that is capable of articulating traumatic social crises in the form of a cultural crisis (as Jeffrey C. Alexander observes of the possibility of processing collective traumas).

22 Naficy, Hamid: Situating Accented Cinema. In: Ezra, Elizabeth – Rowden, Terry (eds.): *Transnational Cinema: The Film Reader*. London and New York: Routledge, 2006. pp. 111–130. p. 112.

23 Ibid. p. 112.

24 Ahogy az az előzőekben idézett Gertz és Khleifi, avagy Walker munkája is mutatja.

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Call for papers

Tervezett összeállítások:

Subjects to be Treated:

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE

SOCIAL HISTORY OF HUNGARIAN CINEMA

KORTÁRS MAGYAR FILMIPAR

CONTEMPORARY HUNGARIAN FILM INDUSTRY

100 ÉVES A KOREAI FILM:
RENDEZŐPORTRÉK

CENTENARY OF KOREAN CINEMA:
DIRECTORS' PORTRAITS

KORTÁRS KÍSÉRLETI FILM

CONTEMPORARY EXPERIMENTAL CINEMA

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍV(UM)OK

ARCHIVE FOOTAGES AND FILM ARCHIVES

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet.

Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@c3.hu

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY
Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@c3.hu

Trauma és narratív film – Válogatott bibliográfia

Monográfiák, szerkesztett kötetek

- Blake, Linnie: *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Elm, Michael – Kobi Kabalek – Julia B. Köhne (eds.): *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence, Void, Visualization*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Elsaesser, Thomas: *German Cinema – Terror and Trauma: Cultural Memory since 1945*. New York: Routledge, 2013.
- Gertz, Nurith – George Khleifi: *Palestinian Cinema: Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel: *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almodóvar*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Hirsch, Joshua: *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- Hodgin, Nick – Amit Thakkar (eds.): *Scars and Wounds: Film and Legacies of Trauma*. Palgrave MacMillan, 2017.
- Jelaca, Dijana: *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. Palgrave MacMillan, 2016.
- Kaes, Anton: *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.
- Kaplan, E. Ann – Ban Wang (eds.): *Trauma and Cinema: Cross-cultural Explorations*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2004.
- Kaplan, E. Ann: *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. Rutgers University Press, 2015.
- King, Claire Sisco: *Washed in Blood: Male Sacrifice, Trauma, and the Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2011.
- Lowenstein, Adam: *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Rothberg, Michael: *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Vighi, Fabio: *Traumatic Encounters in Italian film: Locating the Cinematic Unconscious*. Bristol: Intellect Books, 2006.
- Yosef, Raz – Boaz Hagin (eds.): *Deeper than Oblivion: Trauma and Memory in Israeli Cinema*. New York: Bloomsbury Publishing, 2013.
- Yosef, Raz: *The Politics of Loss and Trauma in Contemporary Israeli Cinema*. New York: Routledge, 2011.

Cikkek, tanulmányok, könyvfejezetek

- Adam, Elena – Simona Mitroiu: Remembering the Past: Representations of Women's Trauma in Post-1989 Romanian Cinema. *Cogent Arts & Humanities* 3 (2016) no. 1. pp. 1–14.
- Austin, Guy: Seeing and Listening from the Site of Trauma. The Algerian War in Contemporary French Cinema. *Yale French Studies* 115 (2009) no. 2. pp. 115–125.
- Bainbridge, Caroline: The Trauma Debate: Just Looking? Traumatic Affect, Film Form and Spectatorship in the Work of Lars von Trier. *Screen* 45 (2004) no. 4. pp. 391–400.
- Baishya, Anirban Kapil: Trauma, Post-Apocalyptic Science Fiction and the Post-Human. *Wide Screen* 3 (2011) no. 1. pp. 1–25.

- Baraban, Elena: *The Fate of a Man* by Sergei Bondarchuk and the Soviet Cinema of Trauma. *The Slavic and East European Journal* 51 (2007) no. 3. pp. 514–534.
- Blaney, Aileen: Remembering Historical Trauma in Paul Greengrass's *Bloody Sunday*. *History & Memory* 19 (2007) no. 2. pp. 113–138.
- Bean, Jennifer M.: 'Trauma thrills': Notes on Early Action Cinema. In: Tasker, Yvonne (ed.): *Action and Adventure Cinema*. London: Routledge, 2004. pp. 17–30.
- Cameron, Allan: History in Real Time: National Trauma and Narrative Synchrony in *United 93* and *Out of the Blue*. *Quarterly Review of Film and Video* 29 (2012) no. 4. pp. 365–376.
- Caruth, Cathy: Literature and the Enactment of Memory. Duras, Resnais: *Hiroshima mon amour*. In: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. pp. 25–56. [Magyarul: Caruth, Cathy: Az irodalom és az emlékezet működése (Duras, Resnais, *Szerelmem, Hiroshima*) *Apertúra* (2015) tél. <http://uj.apertura.hu/2015/tel/caruth-az-irodalom-es-az-emlekezet-mukodese-duras-resnais-szerelmem-hiroshima/>]
- Dragon Zoltán: Tanúvá válva. Julie Taymor *Titus* című filmjének traumatikus narratívája. *Filológiai közlöny* 59 (2013) no. 3. pp. 288–300.
- Elsaesser, Thomas: Postmodernism as Mourning Work. *Screen* 42 (2001) no. 2. pp. 193–201.
- Hallam, Lindsay: Genre Cinema as Trauma Cinema: Post 9/11 Trauma and the Rise of 'Torture Porn' in Recent Horror Films. In: Broderick, Mick – Antonio Traverso (ed.): *Trauma, Media, Art: New Perspectives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. pp. 228–236.
- Hales, Barbara: Projecting Trauma: The Femme Fatale in Weimar and Hollywood Film Noir. *Women in German Yearbook* 23 (2007) pp. 224–243.
- Hodgkins, John: Not Fade Away: Adapting History and Trauma in László Krasznahorkai's *The Melancholy of Resistance* and Béla Tarr's *Werckmeister Harmonies*. *Adaptation* 2 (2009) no. 1. pp. 49–64.
- Kalmár György: Testekbe írott kegyetlenség. Sport, trauma és férfiasság a *Fehér tenyérben*. *Apertúra* (2015) ősz. <http://uj.apertura.hu/2015/osz/kalmar-testekbe-irott-kegyetlenség-sport-trauma-es-ferfiassag-afeher-tenyerben/>
- Kaplan, E. Ann: Melodrama, Cinema and Trauma. *Screen* 42 (2001) no. 2. pp. 201–205.
- Luckhurst, Roger: Flashbacks, Mosaics and Loops: Trauma and Narrative Cinema. In: *The Trauma Question*. London – New York: Routledge, 2013. pp. 177–208.
- Maron, Jeremy: Bringing the Psychological Past into the Physical Present: The Formal and Narrative Emergence of Traumatic Memory in Sidney Lumet's *The Pawnbroker* (1964). *Holocaust Studies* 15 (2009) no. 3. pp. 57–70.
- Maseda, Rebeca: The Secret Lives of Women in the Aftermath of Combat: Female Post Traumatic Stress Disorder in European Cinema. *International Journal of the Humanities* 9 (2011) no. 9. pp. 123–134.
- Narine, Neil: Global Trauma and Narrative Cinema. *Theory, culture & society* 27 (2010) no. 4. pp. 119–145.
- Morag, Raya: Defeated Masculinity: Cost-traumatic cinema in the Aftermath of the Vietnam War. *The Communication Review* 9 (2006) no. 3. pp. 189–219.
- Pheasant-Kelly, Fran: The Ecstasy of Chaos: Mediations of 9/11, Terrorism and Traumatic Memory in *The Dark Knight* (2008). *Journal of War & Culture Studies* 4 (2011) no. 2. pp. 235–249.
- Portuges, Catherine: Traumatic Memory, Jewish Identities: Remapping the Past in Hungarian Cinema. In: Imre, Anikó (ed.): *East European Cinemas*. New York: Routledge, 2005. pp. 121–133.
- Radstone, Susannah: Trauma and Screen Studies: Opening the Debate. *Screen* 42 (2001) no. 2. pp. 188–193.
- Radstone, Susannah: Screening Trauma: *Forrest Gump*, Film and Memory. *Memory and Methodology* (2000) no. 4. pp. 79–110.
- Rashkin, Esther: Unmourned Dead, Filtered History, and the Screening of Anti-Semitism in Kieślowski's *A Short Film About Killing*. *American Imago* 66 (2009) no. 3. pp. 311–342. [Magyarul: Rashkin, Esther: El nem gyászolt halál, átszűrt történelem és az antiszemitizmus ábrázolása Kieślowski *Rövidfilm a gyilkolásról* című alkotásában. (trans. Hárs György Péter) *Imágó Budapest* (2013) no. 3. pp. 71–100.]

- Rutherford, Anne: Film, Trauma and the Enunciative Present. In: Atkinson, Meera – Richardson, Michael (eds.): *Traumatic Affect*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. pp. 80–102.
- Rutten, Ellen: Art as Therapy. Sorokin's Strife with the Soviet Trauma Across Media. *Russian Literature* 65 (2009) no. 4. pp. 539–559.
- Turim, Maureen: The Trauma of History: Flashbacks upon Flashbacks. *Screen* 42 (2001) no. 2. pp. 205–210.
- Varga Balázs: Kézzel kikapart múlt. Trauma, emlékezés és identitás kortárs lengyel filmekben. In: Szűcs Teri (ed.): *Bevésett nevek*. Konferenciakötet. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2015. pp. 292–304.
- Virginás Andrea: Katalin Varga és Lisbeth Salander: a trauma közvetlen és hipermediális nyomai. In: Kalmár György – Györi Zsolt (eds.): *Test és szubjektivitás a rendszerváltás utáni magyar filmben*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013. pp. 15–30.
- Virginás, Andrea: Female Trauma in the Films of Szabolcs Hajdu, David Lynch, Cristian Mungiu and Peter Strickland. *Studies in Eastern European Cinema* 5 (2014) no. 2. pp. 155–168.
- Virtue, Nancy E.: Memory, Trauma, and the French-Algerian War: Michael Haneke's *Cache* (2005). *Modern & Contemporary France* 19 (2011) no. 3. pp. 281–296.
- Walker, Janet: Trauma Cinema: False Memories and True Experience. *Screen* 42 (2001) no. 2. pp. 211–216.
- Zeng, Li: Ghostly Vengeance, Historical Trauma: *The Lonely Ghost in the Dark Mansion* (1989). *Journal of Chinese Cinemas* 7 (2013) no. 2. pp. 109–121.
- Zombory Máté – Lénárt András – Szász Anna Lujza: Elfeledett szembenézés. Holokauszt és emlékezet Fábri Zoltán *Utószézon* című filmjében. *Buksz* 25 (2013) no. 3. pp. 245–257.
- Wells, Robert: Trauma, Male Fantasies, and Cultural Capital in the Films of Pablo Larraín. *Journal of Latin American Cultural Studies* 26 (2017) no. 4. pp. 503–522.

Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó **Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány** számlájára



az adózók által felajánlott 1%-okból 2017-ben 60 211 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásait – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálással köszönjük!

Kérjük, 2018. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat! Segítsen Ön is, hogy a 20 éve folyamatosan megjelenő **Metropolis** filmelméleti és filmtörténeti folyóirat ne tűnjön el a piacról!

METROPOLIS
FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!

Teljes körű nyomdai megoldások

magánszemélyeknek, cégeknek,
partnernyomdáknak egyaránt.



Print

Digitális Nyomdai
Demonstratóterem

gyors, költséghatékony, inspiráló

KIS PÉLDÁNYSZÁMÚ KÖNYVNYOMTATÁS



Hagyományos
nyomdai termékek kis-
és nagy példányszámban
egyaránt:

szórólapok, plakátok, brossurák,
névjegyek, cégkártyák, meghívók,
sorszámozott VIP-, tagsági
és törzsvásárló kártyák
öntapadós termékcímkék, önátíró tömbök
levélpapírok, borítékok, dossziék
füzetek, újságok, könyvek,



Kérje tevékenységi körre szabott ajánlatunkat!
pl. gyógynövényboltok, fitness- és konditermek, szépség stúdiók,
ékszer-, ajándék- és divatcikkboltok, fogászati és
egyéb orvosi rendelők részére összeállított
nyomdai csomagjainkat.

**XIII. kerület,
Kresz Géza utca 12.**

(Kresz Géza u. – Katona József u. sarok)



**Kapcsolat:
nyomda@x-site.hu
+36 70 905 5936**

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In:**. Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Szerzőink

ANDORKA GYÖRGY

Andorka György 1985-ben született Budapesten. A BME Építészmérnöki Karán folytatott tanulmányok után 2012-ben az ELTE BTK szabad bölcsészet alapszakán végzett filmelmélet és filmtörténet szakirányon, majd 2016-ban filmtudomány mesterszakon. A *Metropolis* kortárs Hollywooddal foglalkozó számának társszerkesztője. 2015-ben a Titanic Nemzetközi Filmfesztivál munkatársa. Filmes tárgyú írásai és szakfordításai a *Filmvilágban* és a *Metropolisban* jelentek meg.

RADSTONE, SUSANNAH

A kulturális emlékezet egyik elismert kutatója, 1994 és 2013 között a University of East London docense, majd professzora, a Raphael Samuel Történeti Központ aktív tagja. Társszerkesztője volt a Routledge kiadó *Studies in Memory and Narrative* című sorozatának. 2013-tól a Dél-Ausztráliai Egyetem Oktatási, Művészeti és Társadalomtudományi Karának dékánja. Fontosabb szerkesztett kötetei: *Memory and Methodology*, Oxford and New York: Berg, 2000; *Memory, History, Nation: The Politics of Memory*, Piscataway, US: Transaction, 2005 (Katharine Hodgkin-al); *Memory: Histories, Theories, Debates*, New York: Fordham University Press, 2010 (Bill Schwartz-cal).

SZEKÉR VIKTÓRIA

1993-ban született Budapesten. Az ELTE BTK Filmelmélet és filmtörténet szakán 2015-ben, majd a Budapesti Metropolitan Egyetem Média design szakán 2018-ban szerzett BA diplomát. 2016-ban megalapította a *Not targets* társadalmi szervezetet, melynek keretében előadásokat tartott többek közt az ELTE karain és külföldi workshopokon, valamint kutatói munkát végez a társadalmi kampányok vizuális stratégiái témában. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem Látványtervező művész MA képzését végzi. Szabadúszó vizuális művészként és nyelvtanárként dolgozik.

VENYERCSÁN DÁVID

1992-ben született Szekszárdon. A PTE magyar nyelv és irodalom szakán szerzett diplomát. 2017 szeptembere óta a PTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza. Filmkritikái a *Jelenkor* és a *Vörös Postakocsi* folyóiratokban jelennek meg.

VIRGINÁS ANDREA

A kolozsvári Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Média Tanszékének docense. Egyetemi és tudományos fokozatait a kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetemen (BA, MA), a budapesti Közép-Európai Egyetemen (MA) és a Debreceni Egyetemen (PhD) szerezte. Érdeklődési és kutatási területe: kultúratudományok, intermedialitás, a filmműfajok története, film-narratológia, kis nemzeti filmgyártások. Fontosabb kötetei: *(Post)modern Crime: Changing Paradigms? From Agatha Christie to Palahniuk, from Film Noir to Memento*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2011; *Audiovizuális kommunikáció*. Kolozsvár: Scientia, 2015; *A kortárs tömegfilm (tömegkultúra, műfajok médiumok)*. Kolozsvár: Ábel Kiadó, 2016. Szerkesztett kötete: *The Use of Cultural Studies Approaches in the Study of Eastern European Cinema: Spaces, Bodies, Memories*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Vol. 22. no. 2.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
Jenő Király
András Bálint Kovács

Editors:

Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Beja Margitházi

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)
E-mail: metropolis@c3.hu
www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Trauma and Narrative Film

- 7 Editorial Introduction
- 8 *Susannah Radstone: Trauma Theory: Context, Politics, Ethics*
- 22 *Dávid Venyercsán: Postmemory and Re-enactment in István Szabó's *Father**
- 34 *Viktória Szekér: Personal Trauma and Narrative Complexity The Heptapod Language as a Therapy in the Film *Arrival**
- 42 *Andrea Virginás: Trauma and Western in Small National Cinemas A Comparative Analysis of *The Hunt, Dogs, and Kojot**
- 50 Selected Bibliography

