

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 megtörténnének, 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 szakdolgozatom 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 *Gettómiliom* (*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 megbízhatatlan

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. Érdekes 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: *Gyermekkor 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 trászából*. 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.



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 megtörténtkor 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 trivialisnak 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 szételő 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.