

FILMSZEM

2019

Filmtudományi online folyóirat - IX. évfolyam 1. szám



Trauma és kortárs dokumentumfilm

FILMSZEM IX./1.

trauma és kortárs dokumentumfilm



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

IX. évfolyam 1. szám - (2019) TAVASZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Margitházi Beja: *Trauma, reprezentáció, konfliktus. Hét szöveg, hét dokumentumfilm* 4-5

Traumahelyzetek új magyar dokumentumfilmekben

Horányi Péter: *Vallomás az otthon maradtaknak.*

A trauma feldolgozása a *Könnyű leckék*ben (Zurbó Dorottya: *Könnyű leckék*, 2018) 6-15

Csáti Alexandra: Nemzetek és nemzedékek között.

Történelmi trauma a Nagy Projektben (Révész Bálint: *Nagy Projekt*, 2017) 16-27

Varga Dóra: „Elindulok a nagyvilágba...”

A dokumentumfilmezés, etikai és formanyelvi kérdései az Egy nő fogságban című filmben (Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban*, 2017) 28-37

Globális és lokális traumák: munka, család, történelem

Sztupkai Marcell: Mérkőzés a partvonalon.

Trauma utáni megküzdési folyamat a Home Games-ben (Alisa Kovalenko: *Home Games*, 2017) 38-47

Somlyai Fanni: Eltűnő terek, emlékező tárgyak.

Affektív trauma, nemreprezentáció és A másik oldal (Mila Turajlić: *The Other Side of Everything*, 2017) 48-57

Máté Bori: *Traumafeldolgozás, emlékezet és reprezentáció a Srbenka című dokumentumfilmben* (Nebojša Slijepčević: *Srbenka*, 2018) 58-75

Somogyi Alíz: Think different.

Munka, betegség- és traumatudat a Szembesítésben (Heather White – Lynn Zhang: *Complicit*, 2017) 76-87

Margitházi Beja*

Trauma, reprezentáció, konfliktus

Hét szöveg, hét dokumentumfilm

A trauma – eredeti orvosi, pszichológiai jelentéseit részben megőrizve, de ezeken bőven túllépve – kortárs kultúránk kulcsfogalmává lépett elő. Az egyéni élettörténetek szintjén változatlan, és egyre elismertebb jelentősége van a traumák felismerésének, tudatosításának és feldolgozásának, de a kulturális identitás és a történelemtudat kialakulásában is egyre fontosabb szerepe lett az idő, emlékezet, felejtés és figyelem fogalmait kollektív szinten is összekapcsoló trauma-fogalomnak. A trauma potenciálisan egyesíti az esemény, a törés, a rejtettség, a múlt, jelen és jövő, a felfedezés, nyomozás, feltárás és szembesülés, megküzdés fogalmait és folyamatait, ami részben megmagyarázza, hogy ezt a sokjelentésű fogalmat tematizáló humán- és társadalomtudományi diskurzus miért vált szinte áttekinthetetlenül gazdaggá az ezredforduló után.

Ebből a körből a filmek, illetve a filmtudomány sem maradt ki. A *Filmszem* jelen tematikus száma kortárs dokumentumfilmekkel kapcsolatban vizsgálja trauma és reprezentáció néha konfliktusos viszonyát. A szövegek zömmel olyan 2017-2018-ban készült magyar, illetve kelet-európai (illetve egy kínai-amerikai) dokumentumfilmeket vizsgálnak, melyekkel a magyar közönség a 2018-as Verzió Nemzetközi és Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztiválon találkozhatott. A szám szerzői, kivétel nélkül, az ELTE Filmtudomány Tanszék első-, illetve másodéves, filmtudomány mesterszakos hallgatói, akik 2018 őszén a *Film és trauma – Írásgyakorlat* című szemináriumon vettek részt, melyet a Verzió filmfesztivállal való együttműködés tett számunkra rendkívül izgalmassá. A hallgatók rövidebb kritikákat is írhattak a filmekről, találkozhattak és beszélhettek az alkotókkal, és miközben az órákon a trauma- és a dokumentumfilmelmélet alapszövegeivel ismerkedtek, kidolgozhatták egy kritikaibb, több szempontot is átgondoló, hosszabb tanulmány tervét. Az itt olvasható hét szöveg tehát e hét filmmel folytatott, több hónapon átívelő, összetett munkánk végeredménye, és tulajdonképpen azt a folyamatot dokumentálja és önti formába, ahogyan az egyes filmek mélyrétegei kibonthatóvá váltak a téma szakirodalmának jelentősebb szövegei, bevezetett terminusai és kritikai hozzáállása segítségével.

* Margitházi Beja a *Filmtett* alapító szerkesztője, az *ELTE Filmtudomány Tanszék* adjunktusa, A magyar film társadalomtörténetét vizsgáló kutatócsoport tagja. Kutatási és érdeklődési területei: klasszikus- és kognitív filmelmélet, vizualitáskutatás, traumaelmélet, dokumentumfilm.

A mélyelemzések egyéni, kollektív, kulturális és/vagy történelmi traumák nyomáival, következményeivel küszködő szereplők történeteit követő dokfilmekkel foglalkoznak. Ilyen értelemben külön kérdés volt az adott trauma típusának, jellemzőinek megértése, és ezzel párhuzamosan az adott dokumentumfilmes reprezentációs mód tudatosítása, a filmkészítő szerepének elemzése, és a trauma-helyzet által aktivált emocionális viszony (sokk, megértés, empátia) esetleges beíródása a filmekbe. A szövegek, tárgyalt filmjeik alapján két nagyobb blokkba rendeződtek: az elsőben a magyar dokumentumfilm fiatal rendezőgenerációjának számos díjat nyert, nagy nyilvánosságot kapó, ugyanakkor nagy népszerűségnek is örvendő, markáns stílusjegyekkel rendelkező darabjai (*Könnyű leckék, Nagy Projekt, Egy nő fogságban*) kerülnek nagyító alá. A második blokk filmjeit – az ukrán *Homes Games*, az egymás párdarabjaiként is értelmezhető szerb *A másik oldal* (*The Other Side of Everything*) és a horváth *Srbenka*, illetve a kínai-amerikai *Szembesítés* (*Complicit*) – traumatizált családi, munkahelyi és nemzeti kapcsolatok fűzik össze.

A trauma mindig temporálisan és érzelmileg is gazdagon rétegzett; ha dokumentumfilmek erednek a traumák nyomába, általában nem csak ezekkel a rétegekkel, hanem a reprezentáció lehetetlenségével, de szükségességével is szembesülniük kell. A filmekről való beszélgetéseinkben és e szövegekben is ezt a konfliktusos viszonyt szerettük volna megragadni. Nem hagyhatom szó nélkül, hogy ez a több fázisban zajló munka nem jöhetett volna létre a Verzió filmfesztivál szervezőinek nyitottsága és a hallgatók kitartó érdeklődése nélkül – külön köszönet érte minden résztvevőnek és közreműködőnek.

KÖNNYŰ LECKÉK

ZURBÓ DOROTTYA
FILMJE

OKTÓBER 11-TŐL
A MOZIKBAN

Az Éclipse Film
a Magyar Nemzeti
Filmalap
Inkubátor
Programjának
támogatásával
bemutatja

KÖNNYŰ LECKÉK

szereplő

Kafiya

gyártásvezető

Böjte Ágnes

colorist

Salma Levente

zeneszerző

Balázs Ádám

hangmérnök

Várhegyi Rudolf H.A.S.E.

vágó

Sass Péter

operatőr

Natasha Pavlovskaya

producer

Ugrin Julianna

rendező

Zurbó Dorottya

SEMAINE
DE LA
CRITIQUE
LOCARNO
FESTIVAL



Syndicado

E
F
PICTURES



INKUBÁTOR

marie claire

Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12

Horányi Péter

Vallomás az otthon maradtaknak

A trauma feldolgozása a Könnyű leckékben

(Zurbó Dorottya: *Könnyű leckék*, 2018)

A *Könnyű leckék* című, 2018-ban mozikba került magyar dokumentumfilm egészen különleges alapszituációra épül: A középpontban Mahdi Said Kafiya, a 17 éves szomáliai lány áll, aki két éve Magyarországon él egy gyermekotthonban, miután hazájában anyja elhatározta, hogy megmenti őt egy idős férfival való kényszerházasságtól. Kafiya egyedül szökik meg, és traumatikus élményként éli meg a családjától való elszakadást; egyedül, egy teljesen új társadalomba csöppenve, mégis élvezettel alkalmazkodik az új világ szokásaihoz: leveszi a kendőjét, divatos ruhákat kezd hordani, modellként fotózásokra jár, megtanulja a nyelvet, magyar fiúja lesz, számos helyen dolgozik, miközben kitartóan készül a középiskolai érettségire, és a kereszténység iránt is elkezd érdeklődni. Igaz, ezalatt végig attól retteg, hogy mérhetetlen szívfájdalmat okozna szeretett édesanyjának, ha bevallaná neki, hogy messze távolodott az iszlám kultúra és vallás hagyományaitól.

Tanulmányom célja annak a bemutatása, hogy Zurbó Dorottya második egész estés dokumentumfilmje¹ milyen elbeszélésmóddal láttatja ezt a különös és összetett érzelmvilágú történetet. Hogyan ábrázolja Kafiya traumáit és dilemmáit, illetve miképpen szolgálja a film Kafiya belső konfliktusának feldolgozását? Vajon az alkotói jelenlét segíthet egy zárkózott lányt abban, hogy továbblépjen? Milyen módon oldódhat fel a megfigyelői dokumentarista formaalkotás egy empátikus rendezői közvetlenségben? Vizsgálom Bill Nichols a dokumentumfilm típusairól írt tanulmányára támaszkodva, és a narratív elemzésen keresztül a film különleges elbeszélésmódjára hívom fel a figyelmet. A későbbiekben Cathy Caruth és Richard Crownshaw traumaelméleti szövegeit felhasználva Kafiya belső drámáját fogom megvizsgálni, a traumaábrázolást az elbeszélés módszerével kötve össze. A munka harmadik szakaszában a trauma narratívába szerkesztését mutatom be, mindezt a dokumentumfilm valóságábrázolás problematikájának tükrében, Linda Williams *Emlékek nélküli tükörök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm* című tanulmányának segítségével. Összességében a célom arra rávilágítani, hogy a *Könnyű leckék* milyen újszerű módszerek segítségével ábrázolja egy vívódó, önmagát kereső kamaszlány bonyolult és sokrétű történetét.

¹ A két rövid alkotás, a *Hát ki az én életem?* és a *Vasárnapi ebéd* után első egész estés dokumentumfilmjét, *A monostor gyermekeit* 2017-ben mutatták be.

Elbeszélésmód

A *Könnyű leckék* az elbeszélésmódot tekintve a mai dokumentumfilmezésben népszerű *megfigyelő* vagy *követéses* stílust használja. Megfigyelői stílus alatt azt értjük, amikor megszakítatlan dramaturgiában követünk egy vagy több személyt, akinek a személyiségét, a vágyait, a félelmeit, az életének epizódjait jelenetről-jelenetre ismerjük meg, kommentár vagy riorthelyzetek nélkül.² Kafiya életét is így látjuk, s tudunk meg a világról és gondolatairól egyre többet, ahogy a cselekmény kibontakozik.

A történet az iskolai évnnyitóval kezdődik, ahol Kafiya éppen az utolsó középiskolai tanévét kezdi el. Ezt követően megérkezünk a film második fontos helyszínéhez, a gyermekotthonhoz, ahol nemcsak Kafiya mindennapjait ismerjük meg, hanem számos kifejező *direct cinema* felvételt kapunk az ott zajló életről. (Első este például rendőrök hozzák haza az egyik lányt.) A *Könnyű leckék* társadalomábrázolása mindenképp figyelemre méltó, hiszen az események magyar intézményekben és közegben játszódnak, de összességében a fókusz mégis Kafiyan van, a többi lány és a gondozó inkább csak háttérfigurák maradnak. Összesen egy-két szituáció található a filmben, amiben Kafiya nincs jelen, a cselekményvezetés tehát szorosán az ő karakterére épül. Követjük a moziba, ahol szuperhős jelmezben dolgozik, meghallgatjuk a történelemórát, amikor éppen az Osztrák-Magyar monarchiakori „duzzadó magyar öntudatról” és a „nemzetiségi asszimilációról” tanul, elkísérjük a szalagavató keringőre készülő osztálytársaihoz, illetve látjuk azt is, hogy iskolán kívül a modellkedést próbálgatja – a film tehát életének minden területét nyomon követi.

A *Könnyű leckék* megszerkesztettsége nagyban hozzájárul az összehatáshoz: a zenehasználat és a már-már stilizáltnak ható átkötő hangulatképek dramaturgiailag egységessé szervezik a Kafijáról felvett helyzeteket. Természetesen az ellesett események sem véletlen sorrendben peregnek, hanem egy fontos narratív építkezés mentén. A kitartó lány, ellenérzésein túllépve, megtanul úszni, sikeresen felkészül az érettségire – szinte a szemünk előtt nő fel a 90 perces játékidő alatt, mintha csak egy „coming-of-age” filmet látnánk. A *Könnyű leckék* tehát ilyen értelemben a narratíva szempontjából kifejezetten a játékfilmek adottságaira emlékeztet.

A megfigyelő ábrázolásmódú filmekben legtöbbször a rendező nem jelenik meg a cselekményben, hogy az alkotás a valóság beavatkozástól mentes szemlélésének tűnjön.³ A *Könnyű leckék*ben azonban nincs mindig elrejtve az alkotói jelenlét, sőt, a rendező személye, megjelenése kifejezetten fontos funkciót tölt be. „Ottléte” rögtön a film első jelenetében kiderül, amikor Zurbó a kamera mögül kérdezgeti Kafiát a vágyairól, illetve a szomáliai himnuszról.

² Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 20–41. p. 28.

³ *ibid.* p. 29.

Mindez még nem olyan leplezetlen beavatkozás, hiszen a látott kép alapján Kafiya akárkivel beszélgethet, csak egy szűk beállításban látjuk őt, nem mutatva az egész szobát. A filmi játékidő felénél sorra kerülő második interjúszerű helyzetben viszont Zurbó Dorottya rövid időre szereplővé válik, és ennek kihatása lesz a cselekmény menetére is.⁴

Ebben a jelenetben Kafiya először nevelőotthonának üres szobájában ül az ágyon, aztán lassan és megfontoltan beszélni kezd egyenesen a filmkészítőhöz – és ezzel egyetemben, ha úgy tetszik, a film nézőihez. Ez az első alkalom a film során, amikor megnyílik a magányról és magára utaltságáról, arról, hogy milyen nehéz felnőttként viselkednie, és erősnek mutatnia magát a különböző élethelyzeteiben. Ekkor a filmkészítő és a megfigyelt szereplő közti bizalom új szintre emelkedik: látjuk, ahogy Kafiyából előtörnek azok az érzések és gondolatok, amiről korábban, a neveltetéséből adódóan elnyomott.



A következő jelenetben már egy hangstúdióban vagyunk, ahol magát a rendezőt látjuk, amint azon dolgozik, hogy Kafiya hangját rögzítsék. Ahogy a lány egy hangszigetelt fülkében a mikrofon elé ül, lassan beszélni kezd, az anyanyelvén, somáliaiul: „Ezzel a filmmel szeretném megmutatni, milyen az életem, milyenek a mindennapjaim.” – vág bele halkán. Ezen a ponton a *Könnyű leckék* már elveszti egyszerű megfigyelői dokumentumfilmes jellegét, hiszen a megfigyelt alany nemcsak nyíltan tudatosítja, hogy egy filmben van, de reflektál is a saját pozíciójára a filmen belül.

⁴ A 2018-as év érdekes volt a magyar dokumentumfilmzés szempontjából, mert a *Könnyű leckék* mellett két alkotás is az alkotó jelenlétével és a lefilmezett témával kapcsolatos viszonyal foglalkozott. A *Nagyi Projekt* (rendezte: Révész Bálint) három nagymama és unokáik kapcsolatát mutatja be a holokausztra való visszaemlékezés kapcsán, az *Egy nő fogságban* pedig (rendezte: Tuza Ritter Bernadett) szintén a megfigyelő rendező és a lefilmezett alany közti szoros bizalomról szól.

Az imént leírt jelenet a film érzelmi csúcspontjának tekinthető. Kafiya-ból itt törnek elő elfojtott érzései, itt fogalmaz meg számos ki nem mondott gondolatot a hosszú hallgatás után. Ám a stúdióban rögzített vallomást valójában már a film előző részeiben is hallhattuk, mert az alkotók hangalámondásként ráillesztették olyan korábbi jelenetekre is, amelyek felvételekor talán Kafiya még nem feltétlenül érett meg a feltárulkozásra. Ezzel a megoldással az egyébként csak átkötésként szolgáló jelenetek is – például a villamosutazások – tartalmi többletet nyernek. *„Gyakran mondják rám, hogy nézd ezt a lányt, ő szomáliai, de egyáltalán nem néz ki úgy, mint egy menekült. Boldognak látszik és jól öltözik. De ők nem tudják, hogy engem kiskorom óta arra neveltek, hogy sose mutassam ki, ha valami bánt.”* – mondja Kafiya, és mi fokozatosan értjük meg, hogy tulajdonképpen saját anyját szólítja meg, és a vele kapcsolatos félelmeit fejezi ki. A film alatt futó kommentárhang leginkább olyan, mintha egy vallomást hallanánk, melyet az otthon maradt családnak olvasnak fel. Ez pedig ráébreszt minket arra, hogy bizonyos értelemben a film maga a vallomás. Kafiya tehát azért enged betekintést a saját életére a vásznon, hogy ezzel mutassa meg egy filmbe öntve, mi lett vele, mióta elmenekült Szomáliából. Ilyen módon nemcsak szereplőjévé, hanem bizonyos értelemben kreatív alkotójává is válik a filmnek, lehetőséget kapva az őt kízó belső feszültség enyhítésére.



Trauma

Mi pontosan ez a trauma, amely az előzőekben vázolt módon utat talál, és milyen formában kerül felszínre? Értelmezhető-e valamilyen módon a *Könnyű leckék*ben látott trauma a traumaelmélet tükrében? Cathy Caruth szavai szerint a „trauma” általános jelentése szerint egy váratlan, vagy katasztrofális esemény hatására elszenvedett sokkoló élmény, amely utólagosan, egy lappangási időt követően, sorozatosan visszatérő módon jelentkezik az érintett személy életében, a legtöbbször hallucinációk, rémálmok, kontrollálhatatlan viselkedések formájában.⁵ A poszttraumás stressz (angolul PTSD: *Post Traumatic Stress Disorder*) – amely jelenség Amerikában a vietnami veteránok pszichológiai kezelése során vált használatossá – a tudat mélyére süllyedt traumatikus esemény feldolgozhatatlanságból adódó kényszeresen újra és újra lejátszódó aktus.⁶ A trauma feldolgozásában fontos szerepet játszik a megnyílás, a beszéd, amivel a mélyre fojtott emlékek terápia során felhozhatóak, így a „trauma felszáll”, de átszállhat a befogadóra is, közvetetten őt is a trauma alá helyezve.⁷ Ebből adódóan, ahogy azt más traumakutatók is bemutatták Caruth után, a vizuális médiának különösen nagy felelőssége van a trauma-ábrázolásban – gondolhatunk például a holokausztról készült emblematikussá vált képekre vagy bármelyik huszadik századi háború ábrázolására.⁸

Kafiya életében a trauma nem egy konkrét, sokkoló élményhez kapcsolódik (bár Szomáliából való elmenekülése során sok komoly megpróbáltatás érhetette), hanem ahhoz a sokkhoz, amelyet családja elvesztésével az idegen kultúrába kerüléssel tapasztalt meg. Átalakulása egyszerre jelenti számára a múlt fájdalmas eseményeitől való megszabadulást, de éppen ez a megszabadulás a trauma újabb forrása is, hiszen a muszlim tradíciók elhagyása anyja iránt érzett szeretete miatt komoly belső feszültséggel jár. A film különleges adottsága, hogy ahogy halad előre a történet, a vívódó kamaszlány fokozatosan bizalmába fogadja a stábot, s ez vezet oda, hogy végül a stúdióbeli valóság elkészülhessen. A Caruth-féle értelmezésben tehát a stúdióban lezajló munka az a szakasz, amikor a trauma végre elkezd felszállni, közvetíthetővé válni. A *Könnyű leckék* narratívája tehát nemcsak nyomon követi a trauma feldolgozásának első lépését is, de egyúttal, a kimondás elősegítésével és megmutatásával, segíti is azt.

Kafiya bizonyos értelemben alakítójává válik a *Könnyű leckék*nek azzal, hogy elhatározza, hogy ezzel a filmmel szeretné megmutatni, hogyan telik

⁵ Caruth, Cathy: *Trauma and Experience*. In: Caruth, Cathy (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1995. pp. 3-12. pp. 3-4.

⁶ *ibid.* pp. 5-7.

⁷ *ibid.* p. 10.

⁸ Crownshaw, Richard: *Trauma Studies*. In: Wake, Paul – Malpas, Simon (eds.): *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*. London – New York: Routledge, 2013. pp. 167-176. p. 170.

az élete; így már nem egyszerűen alanya, hanem megtestesítője is lesz önmagának, a dokumentumfilm keretein belül. Nem színészkedik, de amint a film elkészítése számára személyesen is fontos küldetéssé válik, ez akaratlanul is reflektáltabb magatartásra készíti. Kafiya élete fordulatot vesz, többé már nem egyszerűen arról van szó, hogy az alkotók egyszerűen csak ellesik az élete pillanatait. Mivel pontosan tudja, hogy filmezik, és hogy ezzel a tudatosan vállalt helyzettel mi a célja, önmaga eljátszása performatív funkciót kap. Mivel meg akarja mutatni anyjának, hogy jól van, és helyes útra lépett, hétköznapi életének valósága végeredményben a film „performanszává” válik.

Ez a performatív jelleg párhuzamba állítható Richard Crownshaw gondolataival, amely szerint a tudat mélyére került trauma felhozásának módja nemcsak a beszédben, hanem az újrajátszó cselekvésekben is rejlik – ahogy azt a szerző a grandiózus holokauszt-dokumentumfilm, a *Shoah* kapcsán bemutatta.⁹ Kafiya az önreflektivitással („ezzel a rólam készült filmmel meg szeretnék mutatni valamit”) külső szemlélőként kezd el saját életére és problémáira tekinteni. Hirtelen már nem részese a traumának, hanem kívülről figyeli a traumát, a traumatikus emlékek megragadhatatlan, absztrakt érzései pedig narratívákká változnak át. Az emlékekből alakított narratíva már nem a közvetlen emlék, hanem az *utóemlékezés*, a feldolgozásnak újabb lépcsője.¹⁰ Ez a módosult perspektíva lehet az irány a gyógyulás felé.

A trauma narratívává válik

Az előző fejezetekben bemutattam, hogy a *Könnyű leckék* egy olyan történetet mesél el, amelynek az olyan dramaturgiai elemei, mint a zenehasználat, a felnövés-történétté összeálló jelenetsor, az epizódokat hangban kísérő belsőleges önvallomás, arra mutatnak, hogy a film nem pusztán állapotokat és riportokat tartalmaz, hanem az átalakulás eseményeit játékfilmszerű elbeszélés-módban rajzolja fel. Ez a motívum azért lényeges, mert a valóság megragadhatóságának a játékfilm-es építkezés egy egészen új stratégiáját jelenti.

Számos filmteoretikusnak kétségei vannak afelől, hogy dokumentumfilmzés képes egyáltalán a valóság hiteles ábrázolására.¹¹ Ha elképzeljük, hogy az objektív igazság, a legjobb szándék mellett is, szükségszerűen

⁹ ibid. p. 170.

¹⁰ Crownshaw az utóemlékezet (postmemory) fogalmának használatakor Marianne Hirsch terminusára támaszkodik. Ld. Crownshaw: *Trauma Studies*. p. 173. A fogalmat eredetileg lásd: Hirsch, Marianne: Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. *The Yale Journal of Criticism* 14 (2001) no. 1. pp. 5–37. p. 10. [Magyarul: Hirsch, Marianne: *Talált képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája*. (trans. Pintér Ádám) In: Szász Anna Lujza – Zombory Máté (eds.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*. Budapest: MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2014. pp. 185–213.]

¹¹ Plantinga, Carl: Dokumentumfilm. *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 10–19. pp. 13–15.

egy szubjektív alkotói megközelítés akaratlan manipulációjának van kitéve, akkor még a legnaturalisztikusabb *direct cinema* esetében is szkeptikusnak kell lennünk ebben a kérdésben. Linda Williams a nyolcvanas évekbeli népszerű dokumentumfilmeket keresztül arra mutatott rá, hogy vannak olyan alkotások, amelyek az elérhetetlenné vált múlt traumatikus eseményeihez fikciós eljárások mentén próbálnak közelíteni.¹² Errol Morris *A keskeny kék vonal* című filmjének az volt az újítása, hogy a múltból alkotott, nehezen megragadható tudást nem objektív tükörként ábrázolta, hanem játékfilmszerű, színészekkel felvett bejátszásokkal forgatta újra, ezzel egyfajta lehetséges olvasatát adva a valóságnak.¹³ Abból a posztmodern felismerésből kiindulva, hogy a dokumentumfilm az igazság esszenciájához csak bizonyos stratégiák mentén tud közelíteni, Williams magabiztosan jelenti ki, hogy „egy dokumentumfilmnek szabad és fel is kell használnia a fikciós építkezés valamennyi stratégiáját, hogy elérjen az igazságokhoz.”¹⁴

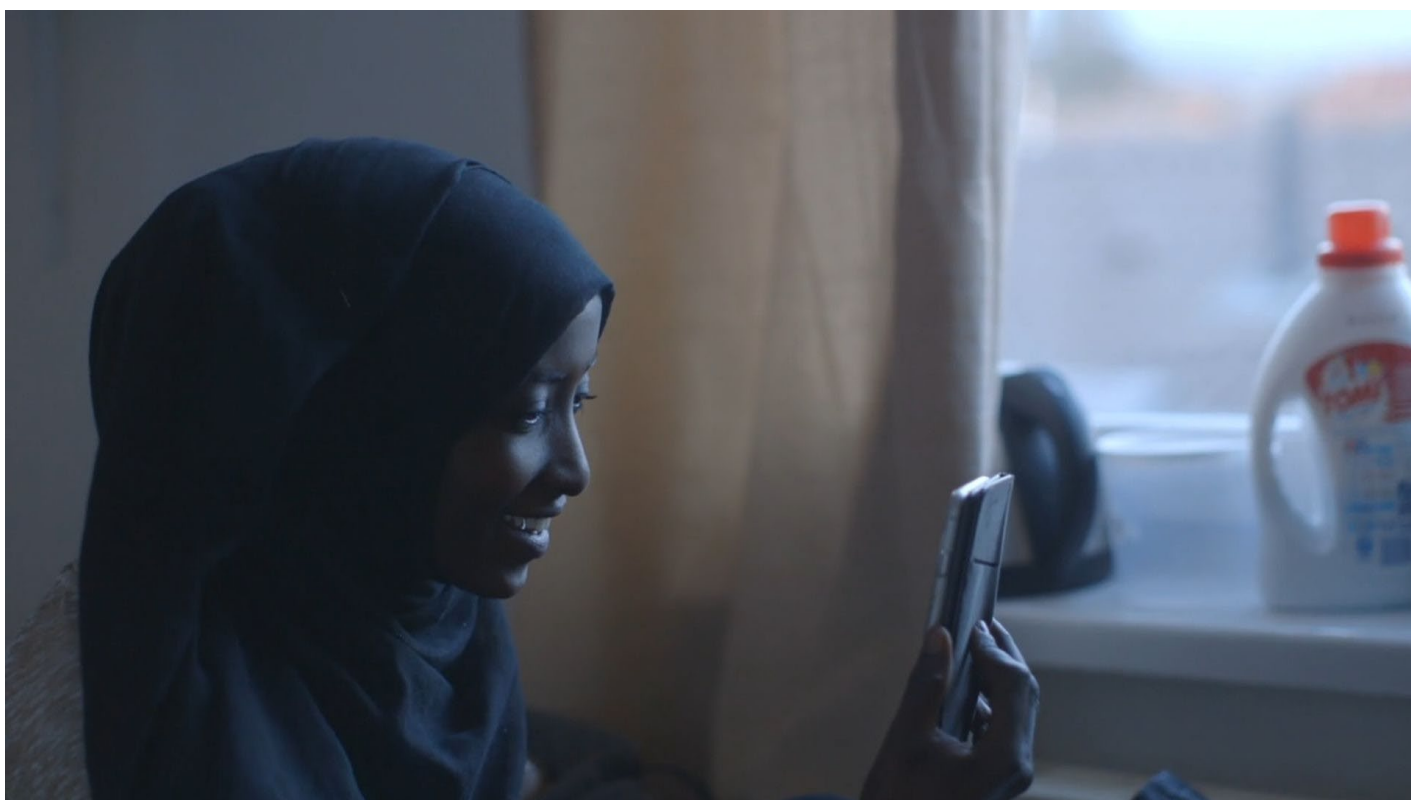
A *Könnyű leckék* coming-of-age-et idéző narratív építkezése azért hozza közelebb hozzánk Kafiya életét és értjük meg jobban helyzetének érzelmi sajátságait, mert a film a nyugati, klasszikus hollywoodi elbeszélésmódból ismerős módszerekkel dolgozik. Azáltal, hogy a film kijelöl egy azonosulásra hívó főhőst (Kafiyát), egy motivációs célt (le kell érettségizni), egy konfliktust (fel tud-e készülni?), egy érzelmi akadályt (az otthonmaradtak mit szólnak) – egy olyan nyelvrendszert használ, amelyet tökéletesen átérez az ilyen filmekben szocializált néző. Ha Kafiya életét riportban és interjúkban mutatták volna be, s megkérték volna, hogy egyszerűen csak számoljon be a kamera előtt az életéről, akkor talán nemcsak a bizalom nem alakulhatott volna ki, amely végül a stúdióban elhangzó önvallomásához vezetett, de pontosan az a dramaturgiai építkezés maradt volna el, amitől a legtöbb néző számára átélhetővé vált a történet. A *Könnyű leckék* tehát azért képes a nyugati néző számára absztrakt traumatikus szituációt hatásosan bemutatni, mert nem fél beemelni egy játékfilmes hangulatú építkezési stratégiát, amiben van egy főszereplő vágyakkal és akadályokkal, vannak mellékszereplők, van feszültség, és vannak siker- és kudarcélmények. Az így elérhető hatást még az is erősíti, hogy a *Könnyű leckék*ben az alkotók nem általánosan akarnak reflektálni a menekülthelyzetre, hanem egy személyes, individuális sorsot mutatnak be univerzálisan átélhető formában. Egy család történetének, megpróbáltatásokkal teli útjának érzékeny szemléltetése sokkal nagyobb nézői azonosulása sarkal, mint a migráció bonyolult és összetett problémájának ismertetése.

¹² Williams, Linda: Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm. *Apertúra* (2014. tavasz) no. 3. <http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/> (utolsó letöltés dátuma: 2019.02.14.)

¹³ *ibid.* pp. 3–7.

¹⁴ *ibid.* p. 12.

A *Könnyű leckék* zárójelenete azért nagyon fontos, mert itt világít rá a film, hogy ez a coming-of-age történet még nem ért véget, hiszen Kafiya fejlődése folytatódik. Ebben a jelenetben azt látjuk, hogy felveszi a kendőt, mielőtt Skype-on felhívja édesanyját. Az őszinte boldogság, ami kiül az arcára, amikor anyja felveszi a telefont, azt sugallja, hogy a hidzsáb bizonyos értelemben továbbra is ugyanúgy része az identitásának, még ha el is kezdte az „új Kafiát” megtalálni magában. A befejezés tehát nyitott – semmilyen módon nem sugallja, később mi lesz Kafiával –, mivel azonban a lányban sikeresen kialakult a saját traumájára való reflektálás képessége, ezért a film küldetése itt lezárul.



Összegzés

A *Könnyű leckék* sokrétű dokumentumfilm: egy személyes sors tükrében szól a felnőtté válásról, az idegenségről, az identitás megtalálásáról, a vallás szerepéről – mindezeket túl pedig a filmkészítői empátiáról, amelyen keresztül egy zárkózott, idegen kultúrából származó kamaszlány gondolatvilága bemutatható, és narrációs módszerek segítségével, kerek történet formájában egy nyugati néző számára átélhető módon válik átadhatóvá.

Láthattuk, ahogy a megfigyelői dokumentumfilmes stílus hogyan kezd árnyalódni az alkotó és a lefilmezett alany közötti bizalom kialakulása során. A film különlegessége, hogy a rendező jelenléte felfedésre kerül, s ez egy gyógyulási folyamat megindulását eredményezi lefilmezett főszereplőben.

Amikor Kafiya beül a stúdióba, és elkezd szavakba önteni a benne lapuló érzéseket, egyszerre önreflektált módon válik a film kreatív résztvevőjévé. A hagyományos megfigyelői forma itt feloldódik, hiszen Kafiya célja az lesz, hogy megmutassa anyjának hogyan él, mit érez, és hogy a helyes úton van. A lefilmezett élet így válik performanszá.

Kafiya önreflektáltságának köszönhetően a trauma feldolgozásának megkezdődését látjuk a filmben. A Cathy Caruth által használt kifejezés értelemben a trauma elkezd „felszállni” – ahogy Kafiya a stúdióban ülve mesélni kezdi a gondolatait. Ezek a hangfelvételek a film többi jelenete alatt is megjelennek, a hétköznapi ellesett pillanatokat tartalmi többlettel felruházva, és nélkülük a *Könnyű leckék* „hagyományos”, beavatkozástól mentes megfigyelő dokumentumfilm maradna, megfosztva a nézőt annak megismerésétől, hogy a kultúra és a család elhagyása mekkora problémát jelent. A kommentárhangnak köszönhetően a szituációk mögé látunk, a kirajzolódó dráma „miért-jét” és forrását értjük meg.

Bemutattam, hogy a *Könnyű leckék* nem akarja a valóság objektív látzatát kelteni, hanem játékfilmes hangulatot idéző dramaturgiai módszerrel meséli el a történetét. A coming-of-age narratíva szerkezeti elemeinek jelenléte azt eredményezi, hogy Kafiya élete átélhetővé és azonosulásra hívóvá válik azon nézők számára is, akiket esetleg elidegenítene a riportszerű, magyarázó stílus. A film ezzel a módszerrel megszabadul az objektív valóság-ábrázolás posztmodernista kritikájától, hiszen itt nem az abszolút valóság/igazság megismerése az igény, hanem a szubjektív, személyes étellel való azonosulás, egy játékfilmes hangulatúvá stilizált perspektíván keresztül.

Két traumaelméleti szöveg vázlatos ismertetésével bemutattam, hogy a filmben a narratív funkció és az önreflexió segítségül szolgál Kafiya traumájának feldolgozásában. A *Könnyű leckék* nem akar pontos tudományos látletet adni a trauma mechanizmusáról,¹⁵ hanem irányt mutat Kafiyanak saját traumája feldolgozására. Kafiya még mindig úton van, de a film végére fontos állomáshoz ér el saját belső útján: az identitás, a kultúra és a hit újraértelmezése révén próbál túlélni az „új világban”.

¹⁵ A trauma pszichológiailag pontosabb bemutatását láthattuk például a 2018-as Verzió dokumentumfilm-fesztivál Alina Gorlova által rendezett megfigyelő dokumentumfilmjében, a *No obvious signs*ban, ami egy PTSD-ben szenvedő ukrán katonanő életét mutatja be.

NAGYI PROJEKT



RÉVÉSZ BÁLINT FILMJE

NOVEMBER 1-TŐL A MOZIKBAN



Új Budapest Filmstúdió és a Gallivant Film bemutatja, Rosanne COLCHESTER, Gudrun DECHAMPS, RÉVÉSZ Livia, Meredith COLCHESTER, Ruben WOODIN-DECHAMPS, RÉVÉSZ Bálint 'NAGYI PROJEKT' című filmjét. Operatőr Ruben WOODIN-DECHAMPS, Vágó SZALAY Károly, Zeneszerző MÁRKOS Albert, Elektronikus zene GRILLUS Ábriss, Sound design ERDÉLYI Gábor Jr., Post-production supervisor BUDAI Balázs, Associate producerek Ágnes HORVÁTH-SZABÓ, Patrícia D'INTINO, Orban WALLACE, Co-producerek KISS Mariann, Meredith COLCHESTER, Ruben WOODIN-DECHAMPS, Producerek KÁNTOR László & RÉVÉSZ Bálint, Rendező RÉVÉSZ Bálint

c 1918
1938 - 1942

EFF
PICTURES

GALLIVANT FILM

MMF
MAGYAR FILMKRITIKUSOK

A BUDAPESTI FILMSTÚDIÓ
KÖZÖSSÉGVISZONY TÁMOGATÁSA

PICTURE

ASZK
AZ ÉSZEK TÁRSASÁGA

Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12

Csáti Alexandra

Nemzetek és nemzedékek között ***Történelmi trauma a Nagyi Projektben***

(Révész Bálint: *Nagyi Projekt*, 2017)

Három idős hölgy áll a vonatra várva; két dolog közös bennük: imádják unokáikat és mindhárman személyesen tapasztalták meg a második világháborút. A következő képen már a nagymamák unokái és néhány barát is feltűnik, a kis társaság éppen ebédel, közben pedig történeteket osztanak meg egymással. A beszélgetés azonban kényes témákat érint: a német Gudrun éppen azt meséli, családjával hogyan tértek ki egykor a kötelező Hitler-köszöntés elől. Az asztal körül mindenki hallgat, lesütött szemmel, csöndben ülnek. Az idős hölgyek egymást támogatva erősítik meg, hogy a 20. századnak ez az időszaka rengeteg ember számára volt elborzasztó élmény. Lívia, a lágereket megjárt magyar nagymama a komor együttérzést a következő mondattal töri meg: „*Ezért fontos, hogy most itt együtt ebédelünk*”. Ezután a hangulat ugyan oldódni látszik, de a levegőben továbbra is ott marad a traumatikus események súlyos emléke.

A fenti jelenetre a *Nagyi Projekt* című film nagyjából felénél kerül sor. A néhány perces közös ebéd összefoglalja az addig látottak témáját és hangulatát, ugyanakkor előre is vetíti a néző számára a továbbiakat, hiszen Révész Bálint 2017-es dokumentumfilmje végig ezzel az emlék- és élményhalmazzal dolgozik, amely nagyon is meghatározó a világháborút megélték számára. A film tehát egyértelműen trauma-élménnyel, illetve az arra való reakciókkal foglalkozik, de igen egyedi módon. Richard Crownshaw a traumát „*az esemény és a tanú dinamikájaként*” írja le Cathy Caruth traumakutatót idézve.¹ Révészéknek² ennek megfeleltethetően sikerült egy olyan légkört megteremteniük a felvételek alatt, amelyben nagymamáik gátlások nélkül voltak képesek mesélni élményeikről, ugyanakkor teret hagyva a fiataloknak is a másodlagos feldolgozásra. Fontos leszögezni, hogy nem egyszerűen egy élménymesélő dokumentumfilmről van szó, hiszen nehéz lenne egyetlen, objektív világháború-élményt bemutatni; a készítők olyan módszerhez nyúltak, melynek segítségével az élmények elmondása, átadása nemcsak a kapcsolatok elmélyítését szolgálta, hanem egyfajta terápiává nőtte ki magát mind az idősebb generáció, mind pedig unokáik számára. A *Nagyi Projekt* ezen túl egy olyan

¹ Crownshaw, Richard: *Trauma Studies*. In: Maplas, Simon– Paul Wake (eds.): *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*. London – New York: Routledge, 2013. p. 167.

² A készítésben Révész Bálint mellett a brit Merredith Colchester és a német Ruben Woodin Dechamps, a másik két nagymama unokái vettek részt.

nézőpontot kínál, amely megvilágítja, hogy az egyes nemzetek és nemzedékek kollektív emlékezetében is épp úgy tovább él az élmények szellemisége, mint az események résztvevői számára. Ennek megfelelően a filmnek nem csak az idős hölgyek a főszereplői, fiúunokáik ugyanolyan fontos szereppel ruházódnak fel a filmben megörökített folyamat során. Ez a kétféle felfogás segített megteremteni azt az atmoszférát, amely a készítés során és végül a kész alkotásban is áthatotta a cselekményt. Jelen tanulmányban elsősorban azt vizsgálom majd, hogy a filmben hogyan jelenik meg a nemzetek és a nemzedékek közötti különbség, többek között Cathy Caruth trauma-definíciói, Aleida Assmann emlékezet-elméletei, továbbá Wulf Kansteiner kollektív emlékezetre vonatkozó tanulmányának segítségével. Emellett bemutatom azt a filmkészítői attitűdöt, amelyet Révész Bálinték mutatnak fel a dokumentumfilm során, továbbá a filmes eszközök használatát, elsősorban Bill Nichols és Linda Williams dokumentumfilmmezési módokat elemző tanulmányai segítségével.

Nemzetek közti különbségek

Ahogy a bevezetésben említettem a második világháborúnak nem lehet egy, univerzális és örökérvényű tapasztalatát kijelölni.³ Az eseményekre való reflexió nem egységes, nem csak a különböző országok lakói között lehetnek óriási különbségek, de a többé-kevésbé közös nemzeti emlékezet is lehet nagyon színes, és eltérő. A megéltek elmésélése, továbbadása ugyancsak nagy eltéréseket mutathat az egyes nemzetek esetében, hiszen, „*annyi emlékezet van, ahány csoport,*” írja Maurice Halbwachsot idézve Pierre Nora emlékezet-ről szóló tanulmányában.⁴ A filmben ez remekül kirajzolódik, hiszen míg például Merry nagymamája, az angol Zan igazi partner a fiúk játékos ötleteinek kivitelezésében, illetve az események egyfajta reenactmentjére is hajlandó, vele ellentétben Lívia, Bálint nagymamája nem képes a deportálással viccelődni, még egy „mi-lett-volna-ha” jelenetet eljátszásának erejéig sem. A *Nagy Projekt* címszereplői mind különböző országokban élték át az eseményeket: Zan az Egyesült Királyságban, Gudrun Németországban, Lívia pedig Magyarországon élve volt kénytelen részt venni meg az 1940-es évek eseményeiben.

³ A film nem is törekszik egyetlen örökérvényű háború-élményt létrehozni. Linda Williams hasonlóképpen jellemzi *A keskeny, kék vonal* című filmet. A szerző kiemeli, hogy a megjelenített „események töredékek, a múltnak az emlékezet által felidézett darabjai, amelyek nem egységesként reprezentálható igazságok...” Lásd: Williams, Linda: Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm. (trans. Tokai Tamás – Török Ervin). *Apertúra* (2014/tavaszi) no. 3.

<http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm>

⁴ Nora, Pierre: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *Aetas* (1999) no. 3. <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00012/99-3-10.html>



Rosanne „Zan” Colchester Angliában tapasztalta meg a második világháború történéseit. Családja révén már a háború előtt számos befolyásos politikussal találkozott, erről naplójában több ízben is beszámolt, különös figyelmet szentelve a háború előtti Hitler személyének.⁵ Később kódfejtőként dolgozott a brit kormánynak, saját bevallása szerint antifasiszta és antikommunista szellemiség vette őt körül a negyvenes évektől. A háborúban betöltött szerepét talán mindvégig áthatotta a győztesek nyugalma, azonban Zan részvétele korántsem volt traumamentes; nehezen viselte az azzal való szembesülést, hogy az általa feltört kódok lehetővé tették ellenséges repülőök kilövését, így vetve véget számos ember életének. A történetek német oldalát Gudrun Dechamps személyes élményei mentén követhetjük. Gudrun kislánként még nem értette a nemzetszocializmus mibenlétét, csak a zászló szépségét és az indulók dallamosságát csodálta. Visszaemlékezései alapján azonban kiderül, hogy – családjához hasonlóan – nem minden német állampolgár volt hajlandó elfogadni Adolf Hitler vezetését és módszereit; róla is megtudjuk, hogy ahogyan idősödött, egyre világosabban látta, és egyre több szégyennel töltötte el a nemzetszocializmus kegyetlen oldala. A fent leírt jelenetben éppen azt meséli el, ahogyan édesapja úgy tett, mintha kislánya épp el akart volna futni, ezért kézen kellett fognia, így kerülve el a kötelező Hitler-köszöntést. A német nagyfi egy másik ponton is bekapcsolható a Németországban zajló eseményekbe;

⁵ Rosanne fiatalkori naplójában többször ír arról, milyen jó kiállítású embernek tartja Hitlert, illetve, hogy néha még álmódott is vele. Ez a hozzáállás bizonyos szinten áttevődik unokájára is, pontosabban hasonló formában jelenik meg. Merry inkább félelem és másodlagos jelentések nélkül képes beszélni az egykori német vezetőről, ezzel szemben társai tartással, óvatosan emlegetik a nevet.

nagyapja Johannes Müller a náciizmus ellenző kiritikai attitűd jegyében igyekezett alternatív vallást létrehozni. Mindezen tények, illetve a közösségi német kulturális emlékezet erősen megterheli a német fiú, Ruben hozzáállását is. Aleida Assmann egyik tanulmányában arról ír, hogy a múlthoz való viszony keretei folyton újradefiniálódnak a társadalom által, illetve, hogy a kollektív emlékezet változásait befolyásolhatja a nemzedékek változása.⁶ Ezért elképzelhető, hogy a fiatal német srác nem hajlandó családja múltjáról, főleg Müllerről beszélni barátainak. Valamivel később később Ruben elmeséli a többieknek, hogy kellemetlenül érzi magát a nemzeti múlt történései miatt, és úgy érzi, a bűntudat erősen megterheli a generációk közti kapcsolatokat, még abban az esetben is, ha a család nem követett el náci rémtetteket. A három nagymama közül talán a világháborút leginkább megszenvedő Révész Lívia történeteit hallva rajzolódik ki igazán a háború kegyetlensége. Bálint nagymamája kegyetlen és szívszorító emlékekkel rendelkezik az 1940-es évekről, hiszen barátaival együtt deportálták őket zsidó származásuk miatt. Holokauszt-túlélőként a továbbiakban kommunistaként jellemzi magát: sok más magyarországi zsidóhoz hasonlóan új ideát, reményt látott az új rendszerben. Az idős hölgy nem hajlandó – és talán nem is képes – humorral kezelni a történeteket, a fiúkat is megkéri, hogy vegyék komolyabban a témát.⁷ A beszélgetésekből fokozatosan kiderül, hogy Lívia a történetek miatt hatalmas ellenérzéssel fordult minden felé, ami fasiszta és *német*. A film során azonban számára is láthatóvá válik, hogy bizonyos német családok ugyanúgy traumával élték végig az eseményeket, így hozzáállása megváltozik, majd Gudrunnal barátságot is kötnek és a személyes találkozásokon túl is tartják a kapcsolatot.



⁶ Assmann, Aleida: *Személyes visszaemlékezés és kollektív emlékezet Németországban 1945 után*. In: Kovács Mónika (ed.): *Holokauszt: történelem és emlékezet*. Budapest: Hannah Arendt Egyesület– Jaffa, 2005. p. 358.

⁷ Ennek is természetesen van kivétele: egy jelenetben, dominózás közben Lívia orra alá egy fekete dominó-darabot tesz, ezzel imitálva Hitlert, nyilvánvalóan humoros megközelítésben.

Kollektív emlékezet, empátia és terápia

Ahogyan az láthatóvá vált, a film során egyfajta győztes–résztvevő–áldozat dinamika épül fel a nagymamák emlékezet-narratívái között. Ezt a dinamikát kiegészítve szeretném felidézni Aleida Assmann holokauszt-emlékezetet leíró hármas modelljét.⁸ A szerző ebben a tanulmányában írja le az emlékezetközvetítés három eltérő formáját.⁹ Elsőként az *identifikációs módot* jelöli ki, amely leginkább a zsidó áldozatokra jellemző, így a *Nagyi Projekt*ben ezt a szerepet egyértelműen Lívia tölti be. Ebben az esetben a családon belül, illetve a túlélők rokonai között tudatos az átadás és az azonosulás, továbbá „megemlékezésésként szolgál a generációk között.”¹⁰ Assmann második kategóriaként az *etikai módot* írja le, amely a második világháború rémtetteinek elkövetőire, illetve honfitársaikra vonatkozik, a filmben ez Gudrunra, és másodlagosan unokájára, Rubenre hárul. A tanulmány leírja, ahogyan a német és osztrák családok évtizedekig csendben hordozták magukkal az 1940-es évek eseményeit; továbbá, hogy a következő generáció is egyfajta késői büntudattal ruházódik fel.¹¹ Ruben viselkedésére egyértelműen hat ez az etikai mód, melynek során büntudat, szégyen, felelősségtudat és gyász tölti el a szembe-sülés során a történetekkel kapcsolatban.¹² Assmann harmadik kategóriája az *empatikus mód*, melyet a „szemlélőkre”, kívülálókra alkalmaz, vagyis azokra az emberekre, akik sem áldozatai, sem elkövetői nem voltak a Holokausztnak. Ezt a szemlélői szerepet a filmben az angol nagyi, Zan tölti be, ugyanakkor, véleményem szerint mindhárom fiúra is jellemző lehet. Assmann leírja, hogy csak akkor lehet empátiáról¹³ beszélni – ellentétben a részvétellel –, ha az adott esett résztvevői (akár a média közvetítésével, akár személyesen) képesek valódi átérzésre a másik szenvedésével kapcsolatban. Rosanne esetében ez a többi nagymamával való találkozás, történeteik meghallgatása során alakul ki; a három fiúnál ugyancsak a történetmesélések, továbbá az archív felvételek és a „vajon milyen volt?” típusú elmélkedések segítik elő az empátia egyre erősebb kialakulását.

Az említett hármas filmbeli építkezés a *Nagyi Projekt*ben azt is láthatóvá teszi, hogy a nemzeti identitás sok esetben mennyire megterhelődik a történelmi eseményekkel. Azonban, ahogyan Cathy Caruth vonatkozó tanulmányában megfogalmazza, „a trauma maga kapcsolatot teremthet kultúrák között”,¹⁴ és bizony egy világméretű eseménynek igenis lehet kollektivizáló

⁹ ibid. p. 28.

¹⁰ ibid. p. 29.

¹¹ ibid. p. 30.

¹² ibid. p. 31.

¹³ Assmann a következőképpen írja le az empátiát: „Az empátia lehetővé teszi az emberek számára azt, hogy mások fejével gondolkodjanak és elképzeljék egy másik ember szenvedését.” (ibid. p. 33.)

¹⁴ Caruth, Cathy: *Trauma and Experience*. In: *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1995. p. 11.

ereje, a nemzeti különbségeken túl is. A *Nagyi Projekt* során többször látunk a bevezetésben felvázolthoz hasonló találkozás, összeülős jelenetet, melyek során az idős hölgyek rálátnak és rádöbbennek a többiek tapasztalatára, a „Má-sik” nézőpontjára; így jön létre és körvonalazódik egyre inkább az országok közti kapocs. Itt tartom érdekesnek Linda Williams azon megfogalmazását, mely szerint „*a jelen és a múlt együttes kontextualizálása válik a leghatásosabb reprezentációs stratégiává*”, amit a szerző a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) és *A keskeny, kék vonal* (Errol Morris: *The Thin Blue Line*, 1988) kapcsán írt,¹⁵ azonban jelen filmre is teljes mértékben alkalmazható. Erre az együttes feldolgozásra csak akkor van lehetőség, ha nem csak a múltbeli eseményeket és nem csak nosztalgikus jóérzéssel vizsgáljuk, hanem szembenézünk azzal a horrorral, amit több ezer ember számára jelentett. Aleida Assmann Hannah Arendt kutatónőt idézi tanulmányában ezzel kapcsolatban. Arendt a következőt jelentette ki: „*Nem engedhetjük meg többé, hogy csak a múlt jó eseményeit emeljük ki és használjuk őket örökségünként.*”¹⁶ Révész Bálinték filmje egyértelműen foglal állást e gondolat mellett, hiszen nem a pozitívumokra koncentrálnak, sőt elsősorban a negatívumokat igyeksenek felszínre hozni, ezzel is elősegítve a traumatikus események feldolgozását. Nem csak a mesélés, de a hallgatás is hasznosulhat terápiaként a filmben. Gyakran látjuk a három fiatal maguk közt arról beszélni, hogy vajon milyen érzés lehetett akkor és ott benne lenni, átélni az eseményeket; nekik is meg kell tanulniuk „*hogyan hallgassák az elmúlást.*”¹⁷ Ez a reflexió a fiúk részéről is igen sokrétű a film során. Van, hogy komolyan beszélgetnek arról, hogyan is kellene éreznük magukat egy-egy emlékmegosztás után, ugyanakkor a dokumentumfilmre nagyrészt jellemző játékosság vezeti végig a hét évet összefogó narratívát; a későbbiekben ennek egy módját részletesebben is bemutatok majd.

Ez a kétfajta nézőpont kizár egy harmadikat: a filmben nagyon hangsúlyosan nem jelennek meg a fiúk szülei, vagyis a közbülső generáció. Így a nagymamák és unokáik közötti életkori különbségek nagyon speciálisan járulnak hozzá a mű hangvételének kialakításához és fenntartásához. Révész Bálint rendezőnek ez volt egyébként az elsődleges célja, hiszen nem holokauszt-filmet akartak készíteni, hanem megragadni azt a saját elmondása szerint „*transzcendentális*” kapcsolatot, amely unokák és nagyszülei között létezik.¹⁸ És valóban, a film során egyértelművé válik, mennyire közvetlen és személyes az a kapcsolat, mely eleve létezett, de a forgatás során egyre csak mélyült a főszereplő két nemzedék tagjai. A három nagyi bekerül a fiúk által megteremtett „semleges” közegbe, ahol biztonságos keretek között mesélhetnek,

¹⁵ Williams, Linda: *Emlékek nélküli tükrök*.

¹⁶ Assmann: *Transformations of Holocaust memory*. p. 27.

¹⁷ Caruth: *Trauma and Experience*. p. 10.

¹⁸ Till Attila interjúja Révész Bálinttal a Propaganda című televíziós műsorban. 2018. tavasz, 2. adás. TV2. (interneten elérhető: https://tv2.hu/musoraink/propaganda/264185_revesz-balint-kulisszatitkokat-arult-el-a-nagymamakrol-forgatott-filmrol---propaganda-2018.-tavasz-7.-adas-2.-resz.html)

és amely akár még az életkorbeli különbségeket is képes áthidalni. Az forgatás hét éve (!) alatt a felek rengeteget változtak ebben a közegben, amely végsősoron maga a film diegézisévé nőtte ki magát. A fent említett módon a fiúk megtanultak hallgatni, figyelni, kérdezni és befogadni az éppen átadott élményeket, a nagymamák pedig felismerték, hogyan tudják a történetüket összefoglalni, és mi az, amiről mindenképpen mesélniük kell a fiataloknak. Ez a különös, folyton változó dinamika végig kíséri a film hangulatát, továbbá különös helyet kap benne az eltérő generációs és tapasztalati hangnem-különbség.



Elsőként az idős hölgyek nagyon is közeli, szubjektív élményei állíthatók szembe a fiatal fiúk objektív, többnyire történelemkönyvekből ismert általános tudásával. A második világháború közvetlen, személyes tapasztalata, a konkrét élmények, a mély benyomások, éles emlékképek még ma is erősen élnek bennük. Ezeket a „nem-szimbolikus visszaemlékezéseket” Caruth Sigmund Freudra és több modern analitikusra hivatkozva írja le, kifejtve azt, hogy a traumatikus események emlékei sokszor „szó szerint” és „élénken” raktározódnak el az elszenvedők tudatában vagy tudatalattijában.¹⁹ Azonban ez az eleven emlékezés önmagában mégsem elég. A magyar nagymamával készült interjúbán Lívia azt mondja, „nem lehet a tapasztalatot úgy átadni verbálisan, [...] hitelesnek kell lenni.”²⁰ A *Nagyi Projekt* hét éve éppen erre készítette fel mind az idősebb generáció tagjait, mind a húszas éveikben járó unokáikat. A film készítése során a fiúk evidensen őszinte érdeklődése bizonyára nagy segítséget jelentett a nagyik számára abban, hogy az emlékekhez és élményekhez köthető merevséget – vagy akár az azok okozta blokkoltságot – feloldja,

¹⁹ Caruth: *Trauma and Experience*. p. 5.

²⁰ Till Attila interjúja Révész Líviával a *Propaganda* című televíziós műsorban. 2018. tavasz, 3. adás. TV2. (interneten elérhető: <https://tv2.hu/musoraink/propaganda/264184-azert-vallalta-el-revesz-balint-nagymamaja-a-tortenelmi-dokumentumfilm-szereplest---propaganda-2018.-tavasz-7.-adas-3.-resz.html>)

ezzel is segítve a dokumentumfilmen belüli utazás terápia jellegét.²¹ Másfelől ez az utazás és terápia a mű és a benne szereplők hangnemének változására is utalhat. A film egészére jellemző játékos, fésületlen, kissé talán komolytalan – de korántsem tiszteletlen – hangnem a fiatalok részéről a játékidő alatt láthatóan megváltozik. Az egyik első jelenetben még pszichedelikus buli-élményekről van szó, később a „vajon milyen lehetett?” kérdései merülnek fel, majd a „nem volt egyszerű” együttérzése, végül pedig az elmúlás²² elkerülhetetlensége jellemzi az atmoszférát. A narratíva előrehaladtával, ahogyan egyre több és több információ derül ki arról, milyen volt átlagemberként megélni a világháborút, úgy ível át a teljes objektivitás egyfajta átadott-átvett szubjektivitássá, de legalábbis egy közelebbi emlékezet ismeretévé. Az idők részéről ez egyfajta mítoszrombolásként figyelhető meg: mindhárom nagymama kialakult, berögzült eszmékkel érkezett, majd az egymással való találkozások és beszélgetések folyamán ezek többsége komoly változáson ment keresztül. Zan mindent rossznak gondolt, ami kommunista, azonban Livia elmesélte, hogy ő miért és hogyan látta jónak a szocializmust. Hasonlóképpen, Gudrun élményeinek hallatán Livia is átértékelte magában a németekkel és németességgel kapcsolatos előítéleteit. Mindezek – kulturális háttér, hagyományok, valaki, aki mesél és valaki, aki hallgat – együttese alakítja ki nem csak a dokumentumfilm, de a világháború (és bármelyik történelmi esemény) kollektív emlékezetét. Wulf Kansteinerrel egyetértve elmondható, hogy a közösségi emlékezet ezen három összetevő interakciójának együttese, és nem jöhet létre az egyik vagy a másik hiányában.²³

Filmkészítői attitúd

A különös hangnem mellett maga a filmkészítés stílusa is különleges helyet foglal el a dokumentumfilmes szcénában. Révészék filmje, Bill Nichols terminológiájára utalva,²⁴ a résztvevő dokumentumfilm kategóriájába sorolható, hiszen a mű alkotói észlelhetően és hangsúlyosan részt vesznek a történésekben, jelenlétük befolyásolja, sőt alakítja azokat,²⁵

²¹ Révész Bálint több helyen is említi, hogy a film elsősorban nem feltétlenül a történetekről, sokkal inkább a nagymamákról és róluk, azaz az unokákról szól. (Lásd például: Till Attila interjúja Révész Bálinttal a Propaganda című televíziós műsorban.)

²² A forgatás során az angol nagymama, Zan szívroham következtében meghalt. A fiúk természetesen tiszteletüket tették sírjánál, ahol az elmúlásról beszélgettek. A film záróképe után egy inzerttel emlékeznek meg Rosanne-ról.

²³ Kansteiner, Wulf: Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies. In: *History and Theory* 41. (2002) no. 2. p. 180.

²⁴ Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 20–41.

²⁵ „...azt várjuk, hogy a történelmi világot olyasvalaki ábrázolásában lássuk majd, aki e világgal aktív kapcsolatban van...” (Nichols, *ibid.* p. 30.)

a filmkészítő pozíciója²⁶ egyértelműen a mindenkori „helyszín,”²⁷ ebben az esetben ez a nagymamákkal való találkozás, illetve történeteik személyes meghallgatása. A szerző ezt a dokumentumfilm-készítési módot elsősorban a *cinema verité*-hez hasonlítja. Mindez, ha elfogadjuk a *verité* megnevezést, kiegészíthető Linda Williams korábban már említett tanulmányának gondolataival: „A vérité-film (...) kiváltságos pillanataiban (...) a múlt ismétlődik meg.” Ennek az ismétlésnek – mesélésnek, helyenként egyfajta re-enactmentnek – az ereje abban áll, „hogyan jelenben, az ismétlésekben és az ellenállásokban rábukkannak a múlt nyomaira.”²⁸ Ezen felsorolt elemek és eszközök, mind feltűnnek, és fontos szerepet töltenek be a *Nagyi Projekt*-ben. A három fiatal játékosabb hozzáállásáról már esett szó a narratívabeli hangnemművelődéssel kapcsolatban, érdemes azonban szót ejteni arról is, ahogyan ez a fesztelenség a film vizuális stílusát, képi világát befolyásolta. Ilyen például a kerekesszékek szerepe, amelyek hasznos és egyértelmű funkciójukon túl lépve, ugyanolyan fontos részeivé váltak a forgatásnak, mint bármelyik más technikai eszköz: sokszor látjuk a nagyikat és a széket toló fiúkat alulnézetből, így kínálva egy, a *Nagyi Projekt* számára meghatározó beállítást, amely többször visszatér; máskor a fiúk is beülnek a tolószékbe, és így beszélnek, közlekednek, már-már integrálják a filmkészítés rutinjába az egészségügyi segédeszközt. A három fiatal néhol nem-konvencionális dokumentumfilm-eszközökkel dolgozik, sokkal inkább egy kortárs akciófilm esztétikájára hajazó miliőt teremt. Ennek egyik legerősebb jelenléte a film első felében látható lépcsőházi „lövöldözés” jelenete, melyben a srácok videójátékokat idéző vágási- és nézőpontváltási technikával veszik fel a nácirajtaütést imitáló szekvenciát. A jelenet még gyorsütemű, pisztolylövést utánozó hangeffekteket is tartalmaz, miközben a fiúk „narrációja” csak alátámasztja a képsorok által felállított hangulatot. A mű egyébként legnagyobb százalékban remekül használja fel a dokumentumfilmkészítés alapeszközeit, kézikamerával, nem túl-stabilizált kékpekkel dolgozva; az sem baj, ha látszik a mikrofon vagy a másik kamera, sőt, néhány jelenetben fel is értékelődik a szerepük.²⁹

²⁶ Bonitzer terminológiáját használva nevezhetjük „képmezőn kívüli térnek” azt a közeget, melyet a fiúk, mint filmkészítők foglalnak el. Lásd: Bonitzer, Pascal: A képmezőn kívüli tér. (trans. Huszár Linda) *Apertúra*. (2008/tavaszi) <http://apertura.hu/2008/tavaszi/bonitzer>

²⁷ Nichols: *A dokumentumfilm típusai*. p. 31.

²⁸ Williams: *Emlékek nélküli tükrök*.

²⁹ Ilyen jelenet például, mikor a három fiú meglátogatja Bálint édesapjának sírját, és a mikrofont közel tartva próbálják az elhunyt férfi hangját hallani

Konklúzió

A fentiekben tehát azt igyekeztem bizonyítani, hogy Révész Bálinték nem „csupán” egy világháborús élményekkel foglalkozó, holokauszt-emlékezetet felidéző dokumentumfilmmel álltak elő. Természetesen a negyvenes évek eseményei és azok elmesélése a mű fontos kulcspontja, de a film valójában a három idős nagymama és három fiú unoka között kialakuló különös dinamikát mutatja be egy olyan – személyes és társas – utazás során, ahol nem csak új felfogások, de új érdeklődések is születnek. Traumát látunk, annak nyomait, és annak feldolgozását, barátságok kialakulását, felkínált kölcsönös nézőpontokat, ugyanakkor szórakoztató elgondolkodtatást. A *Nagy Projekt* kilépett a konvencionális dokumentumfilm-formából, sőt a világháború-narratívából is; mindezt úgy, hogy közben a készítők bebizonyították, hogy egy „kedves, nagysis” film is lehet nehéz, fajsúlyos – és fontos.



Révész Bálint filmje

Nagyi projekt

Kérdezd, amíg lehet!



NOVEMBER 1-TŐL A MOZIKBAN

NAGYI PROJEKT RÉVÉSZ BÁLINT MEREDITH COLCHESTER RUBEN WOODEN BECKAMPS FŐLÉ SZERKEZTE A GALLIVANT FILM ÉS A BUDAPEST FILMSTUDIO
SZERKEZTE BOSZÁNYI COLCHESTER GURRIN BECKAMPS RÉVÉSZ LÍVIA MEREDITH COLCHESTER RUBEN WOODEN BECKAMPS RÉVÉSZ BÁLINT
MŰVÉSZETI TANÁCSADÓK RUBEN WOODEN BECKAMPS ÉS SZALAI KÁROLY ÉS MÁRKOS ALBERT SZERKEZTE AZ ERŐTŐS ÁBRIG ÉS AZ ERŐTŐS GABRIEL ÉS AZ ERŐTŐS SZERKEZTE BUDAI BALÁZS
MŰVÉSZETI TANÁCSADÓK PATRICIA O'RYNÓ ERŐTŐS ÁBRIG ÉS MÁRKOS ALBERT SZERKEZTE KISS BARBARA MEREDITH COLCHESTER RUBEN WOODEN BECKAMPS
PRODUKCIÓ KANTOR LÁSZLÓ ÉS RÉVÉSZ BÁLINT MŰVÉSZETI RÉVÉSZ BÁLINT



Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12



Are YOU free?

A WOMAN CAPTURED

A film by **BERNADETT TUZA-RITTER**



SYNDICADO PRESENTS AN ÉCLIPSE FILM PRODUCTION IN CO-PRODUCTION WITH CORSO FILM WITH THE SUPPORT OF THE MEDIA COUNCIL "A MAGYAR MÉDIA MECENATÚRA KERETÉBEN" AND THE CREATIVE EUROPE PROGRAMME-MEDIA OF THE EUROPEAN UNION AND FILM UND MEDIENSTIFTUNG NRW A FILM BY BERNADETT TUZA-RITTER "A WOMAN CAPTURED" SCRIPT CONSULTANT BÁLINT NADAS SOUND TAMÁCS BOHÁCS, KRISTÓF MÁRTON MUSIC CSABA KALOTÁS EDITORS BERNADETT TUZA-RITTER, NÓRA RICHTER CO-PRODUCERS ERIK WINKER, MARTIN ROELLY PRODUCERS JULIANNA UGRIN, VIKI RÉKA KISS PHOTOGRAPHED AND DIRECTED BY BERNADETT TUZA-RITTER INTERNATIONAL SALES SYNDICADO 2017 © ÉCLIPSE FILM, CORSO FILM



Varga Dóra

„Elindulok a nagyvilába...”

A dokumentumfilmzés etikai és formanyelvi kérdései az Egy nő fogságban című filmben

(Tuza-Ritter Bernadett: *Egy nő fogságban*, 2017)

Jelen tanulmányomban Tuza-Ritter Bernadett *Egy nő fogságban* című filmjét elsősorban a következő négy szempont mentén gondolom át: a dokumentumfilm forgatás során felmerülő etikai kérdések (1), a megfigyelő és résztvevő jelenlétre utaló elemek aránya a filmben (2), a film, mint a trauma feldolgozásának egy lehetséges módja (3), valamint mindezeknek a film formanyelvére gyakorolt hatása (4). Mielőtt azonban belekezdenék az elemzésbe, fontosnak tartom néhány gondolatban összefoglalni a film által problematizált kortárs társadalmi jelenség hátterét.

Tuza-Ritter Bernadett filmje a modernkori rabszolgaság jelenségét mutatja be a cselekmény „főszereplője”, Maris hétköznapijain keresztül. A történet egy főiskolai feladat témájából (*Egy ember egy napja*), nőtte ki magát és formálódott egészestés filmmé. Az ötvenes évei elején járó Maris modernkori rabszolgaként él olyan embereknél, akik folyamatos fizikai és mentális terror alatt tartják, megfosztják identitásától (elveszik tőle a személyes iratait, új nevet adnak neki), elvégeztetik vele a házimunkát, dolgoztatják egy gyárban, az ott megkeresett fizetését pedig az utolsó forintig elveszik tőle. Első hallásra a rabszolgaság jelensége idejétmúlt, de legalábbis harmadik világbeli problémának hangozhat, azonban a statisztikai adatok világosan mutatják, hogy korunk egyik égetően fontos problémájáról van szó, amely rohamosan terjed és korántsem csak a tőlünk távolabb eső, elmaradott országokat érinti.

A modernkori rabszolgaság jelensége kapcsán először is fontosnak találok egyértelműsíteni azt, hogy mit is foglal pontosan magában ez a bűncselekmény típus. Modernkori rabszolgaság alatt értik, amikor egy embert megfosztanak a személyes szabadságától, kizsákmányolják, birtokba veszik és tulajdonként kezelik, emellett pedig még munkára is kényszeríthetik. Abban az esetben pedig, amikor a jogaitól megfosztott személy megpróbál kitörni ebből a rabságból, a kizsákmányoló fizikai vagy verbális erőszakot alkalmazva kényszeríti a kiszabott munkák elvégzésére, a parancsok végrehajtására.

„Összességében így a szabadság megvonás és kizsákmányolás mértéke szerint a modernkori rabszolgaság által felölelt bűncselekmények: kényszermunka, szexuális kizsákmányolás (szexuális rabszolgaság), adósrabszolgaság,

*kényszerházasság, rabszolgaság és a gyermekmunka.*¹

Napjainkban nehéz pontosan számszerűsíteni a rabszolgaságra kényszerített emberek számát, mivel a legtöbb esetben ez a bűncselekmény rejtett módon működik. 2014 végén közzétett adatok alapján hozzávetőlegesen világszerte negyven millióan, Európában több mint egy millióan, Magyarországon pedig a becslések szerint közel harminchatezren élik mindennapjaikat a modernkori rabszolgaság intézményében (a lista élén Észak-Korea áll, ahol tíz emberből egyet dolgoztatnak szolgaként). A kutatások azt is kimutatták, hogy egyértelműen vannak olyan egyének és embercsoportok, akik különösen veszélyeztetettek. Ide tartoznak a nők, a gyermekek, migránsok, bennszülöttek, bizonyos kisebbségek és a mélyszegénységben élők.² Tavalyi adatok alapján a rabszolgák háromnegyede nő, a negyede pedig gyermek. A felsorolt számok pedig a legtöbb országban évről-évre növekednek.

A film során kirajzolódik a nézőnek Maris rabszolgaként tengetett nem mindennapi élete, melyről a számok fényében ki kell mondani, hogy nagyon is mindennapi. Egy ember (Maris) egy napjában, több mint negyven millió ember napja koncentrálódik. Bár már Till Attila rövidfilmje, a 2011-ben bemutatott *Csicska* is ráirányította a figyelmet a modernkori rabszolgaság intézményének jelenségére, ennek a bűncselekménynek a súlyos aktualitása és jelentősége még mindig nem ivódott be eléggé a köztudatba. Sok más nemzetközi fesztiválszereplés mellett a Sundance-re is beválogatott *Egy nő fogságban* című film erősségét többek között az adja, hogy a rendező Tuza-Ritter Bernadett teljesen testközelbe hozza a problémát. A filmben ugyan szándékosan nincsen megnevezve az a hely, ahol Marist fogva tartották (annyi derül ki, hogy Budapest közelében), mégis olyan érzést ébreszt a nézőben, hogy akár a szomszédban is megtörténhet egy hasonló eset. Ilyen súlyos és fontos jelenségek kapcsán felmerül a társadalom, illetve az egyén felelősségének a kérdése is, amely a film egy pontján a következőképpen jelenik meg: Marisnak szembesülnie kell azzal, hogy a különféle, elvileg segítségre specializálódott társadalmi intézmények gyakorlatilag tehetetlenek: sem a rendőrök, sem a krízisközpontok sem a különféle segélyszervezetek nem tudnak a gyakorlatban segíteni abban, hogy kiléphessen rabszolgaleletéből. Fontos lenne még, hogy a segítség ne csak felülről, hanem belülről is érkezzen, hiszen az elmagányosodás, a társadalom tagjainak közönye vagy az erkölcsi nihil ugyanúgy felelősek a kialakult helyzetért.³

¹ Klemencsics Andrea: Modernkori rabszolgaság, különös tekintettel az Emberi Jogok Európai Bíróságának joggyakorlatára. *Jogászvilág*, 2018. március 8. <https://jogaszvilag.hu/vilagjogasz/modernkori-rabszolgasag-kulonos-tekintettel-az-emberi-jogok-europai-birosaganak-joggyakorlatara>

² Julia Bard – David Rosenberg: *Modernkori rabszolgaság. Képzési kézikönyv*. Budapest: Anthropolis, 2015. pp.19-20.

³ Gyöngyösi Lilla: *Bírsz te mindent – Egy nő fogságban. Filmtekercs*. <https://www.filmtekercs.hu/fesztival/egy-no-fogsagban-kritika>



A rendező (kisebb–nagyobb megszakításokkal) közel másfél éven át rögzítette Maris rabszolgaként eltöltött mindennapjait, közvetlen módon a verbális és közvetett módon a fizikális megaláztatásait is. Tuza-Ritter a forgatás során nem tudott teljesen kívülálló maradni, a megtapasztalt hatására kilépett megfigyelői pozíciójából és részese lett az eseményeknek, idővel pedig Maris támaszává vált. Ezen a ponton nagyon fontos kitérni a dokumentumfilm-készítéssel kapcsolatban felvethető etikai, morális kérdésekre. Carl Plantinga dokumentumfilmről szóló összegző írásában külön alfejezetben foglalkozik a dokumentumfilm-készítés etikájával. Plantinga szerint: „*A dokumentumfilmek jelentősen módosíthatják a közvéleményt, és komoly kihatással lehetnek azoknak az életére, akiről a felvételek készültek. Az erkölcsi megfontolások ezért központi szerepet érdemelnek a dokumentumfilm-készítésben...*”⁴ Tuza-Ritter végig nagyon tapintatos módon viselkedett Marissal szemben, a forgatás során figyelt a fokozatosságra, hagyta, hogy a nő a saját tempójában nyíljon meg neki és fogadja őt bizalmába. Továbbá több interjúban is megemlítette, hogy azokban az esetekben, amikor Maris éppen nem szeretett volna szerepelni, mindig kikapcsolta a kamerát.

Az etikai kérdések azonban nem csak Marissal, hanem fogvatartójával, Etával kapcsolatban is felvethetők. Ahogy Plantinga írja: „*Etikai szempontból azok az érdekes kérdések, hogy kikre terjed ki a védelmi kötelezettség és milyen kontextusokban.*”⁵ Az *Egy nő fogságban* esetében felmerülhet a kérdés, hogy vajon Etát, aki egyébként álnéven szerepel a filmben hogyan, milyen módon tájékoztatták a készülő film lehetséges bemutatásáról

⁴ Plantinga Carl: Dokumentumfilm. (trans. Tóth Tamás). *Metropolis* (2009) no. 4. p. 9.

⁵ *ibid.* p. 11.

vagy terjesztéséről – bár az valószínűnek tűnik, hogy ha ezt megteszik, a film sohasem készülhetett volna el. A téma érzékenysége és annak széleskörű megmutatásának fontossága miatt, ezúttal jogos lehet, hogy háttérbe szorulnak az Etát érintő etikai problémák, ahogyan Plantinga is írja tanulmányában: „... bizonyos esetekben a védelmi kötelezettséget felülírhatja a közérdekű információhoz való jog”.⁶ Ugyanakkor az is tény, hogy mivel „Eta” arcát soha nem láthatjuk, ilyen formában az ő magánéletéhez való joga és privát szférája alapvetően nem sérül meg.

Az *Egy nő fogságban* című film ábrázolásmódját tekintve egyaránt felhasználja a megfigyelő, illetve a résztvevő dokumentumfilm megoldásait is, mivel a két alműfaj határán helyezkedik el. Bill Nichols *A dokumentumfilm típusai* című írásában kifejtett tipológiai rendszerében, hat különféle dokumentumfilm-típust különböztet meg: a költőt, a magyarázót, a résztvevőt, a megfigyelőt, a reflexívet és a performatívat. Az egyes típusok szabadon keveredhetnek egymással, egy adott filmen belül akár többféle ábrázolásmód elemeit is fel lehet használni. Az alkotóknak tehát eléggé nagy mozgásterük van, ugyanis a kijelölt domináns alműfajon belül, amely megadja a film alapstruktúráját, szabadon válogathatják össze azt, hogy milyen elemekkel töltsék fel filmük vázát. Ennek a keveredésnek lehetünk szemtanúi az *Egy nő fogságban* című film nézése közben is. A szemünk előtt, minden átmenet nélkül vált át a rendező, Tuza-Ritter Bernadett, a megfigyelő ábrázolásmódból, a résztvevő dokumentumfilmes megközelítésbe.



⁶ ibid. p. 11.

Általánosságban véve a megfigyelő dokumentumfilm ábrázolásmódjával lehetősége nyílt a rendezőknek arra, hogy hétköznapi eseményeket rendezés vagy beavatkozás nélkül rögzítsenek filmre. A dokumentumfilmek ezen típusánál nincsen kommentárhang, nondiegetikus zene, hangeffekt, képközi feliratok, a kamerának megismételt cselekvések vagy interjúk. Az ilyen „*légy a falon*” jellegű dokumentumfilmeknél, az élet úgy tárul elénk, ahogy az emberek a valóságban megélik, a szereplők ugyanis egymással kerülnek interakcióba. A megfigyelő dokumentumfilmek alapfeltevése szerint, az, amit látunk, akkor is megtörtént volna, ha kamera nincs ott, hogy rögzítse.⁷

A megfigyelő ábrázolásmód felvet bizonyos morális kérdéseket is, többek között azt, mennyire etikus másokat megfigyelni mindennapi tevékenységeik közben (azaz voyeurizmusnak számít-e ez). Felmerülhetnek továbbá olyan kérdések is, miszerint a rendező kért-e beleegyezést a résztvevőktől vagy tájékoztatta-e őket arról, mihez is adják pontosan az arcukat és milyen következményekkel járhat ez. Érdeemes még kitérni a megfigyelő dokumentumfilm különleges helyzetére is. A rendező alapvetően láthatatlan, az eseményeken kívül áll, csak megfigyeli azt, ami történik, ezért felmerülhet az a kérdés, hogy vajon mikor jön el az a pillanat, amikor a filmkészítőnek kötelessége lenne beleavatkozni az eseményekbe.⁸ Tuza-Ritter Bernadettnél is eljön az a pont, amikor kilép a megfigyelő szerepéből, és bár mérsékelten, de részesévé válik az eseményeknek.

Amíg a megfigyelő dokumentumfilm megmutatta, milyen érzés lehet benne lenni egy adott szituációban, addig a résztvevő dokumentumfilm a rendezőre fókuszál, és megmutatja, ő hogyan érzi magát abban a helyzetben, illetve, hogy a jelenléte miként változtatja meg a szituációt. Tehát a rendező leereszkedik a „*légy a falon*” perspektívájából és olyan szereplővé válik, mint bárki más a filmben (azt leszámítva, hogy az ő kezében van a kamera, tehát továbbra is ő dönt arról, hogy a történésekből mit követ és mit mutat meg). A résztvevő dokumentumfilmek hangsúlyosan a rendező és a szereplő közti dinamikára, interakciókra épülnek, vagyis ennek a kapcsolatnak a milyenségétől és jellegétől függ az, hogy mit tudunk meg az adott helyzetről és karakterekről. Az *Egy nő fogságban* című film is a filmkészítő és az alany között kialakuló bizalmi kapcsolatra épül. A résztvevő dokumentumfilmekben a rendező többféle szerepet is magára ölthet: lehet kritikus, mentor, együttműködő vagy provokátor. A kettejük közti kapcsolat is felvethet kérdéseket; adott esetben ragaszkodhat-e a rendező, és ha igen, meddig a tanúságtételhez, ha a folyamat közben látja, hogy ez a másik fél számára fájdalmas; mennyiben befolyásolja a filmkészítő a szereplő által adott érzelmi reakciókat; avagy milyen mértékig felelős a film szereplője sorsának későbbi alakulásért? Tiszán látható, hogy a résztvevő dokumentumfilm alapfeltevése szöges ellentéte

⁷ Bill Nichols: A dokumentumfilm típusai. (trans. Cifra Réka). *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 27-28.

⁸ *ibid.* p. 28.

lesz a megfigyelő dokumentumfilm tézisének. Vagyis a résztvevő dokumentumfilm, csak akkor létezik, ha magunk helyett egy kamera van a helyszínen. Fontos jellegzetessége még a résztvevő dokumentumfilmeknek, hogy az interjú lesz a filmkészítő és a szereplő közti érintkezésnek a legelterjedtebb formája.⁹



Tuza-Ritter Bernadett, a film kezdetén tapasztalt megfigyelő attitűdjét fokozatosan hátrahagyva egyre inkább bevonódik (érzelmileg is) a történésekbe, azok résztvevőjévé válik. Megfigyelő pozícióját és esztétikai távolságtartását részben felszámolva Maris bizalmasává vált. Fontos megjegyezni, hogy a forgatás során a rendező végig figyelt a fokozatosságra, hagyta, hogy a nő a saját tempójában nyíljon meg és fogadja őt bizalmába. Legfőbb szerepe, hogy állandóan tükröt tartott Marisnak, amellyel folyamatosan önreflexióra készítette, és követő figyelmével, érdeklődésével arra emlékeztette, nem normális az, ahogyan bánnak vele. Soha nem faggatta, vagy készítette színvallásra, mindig megvárta, amíg magától kezd el beszélni hozzá és mesélni önmagáról a múltjáról az érzéseiről vagy jövőbeni terveiről. Jelenlétével visszacsempészte Maris életébe a kölcsönös érdeklődést, az egyenrangú felek közötti bizalmi kapcsolatot, azaz azt a külvilágot, ahol Maris is szabadon élhetett egykor. Több hónapos forgatás után végül így érett meg a nőben az elhatározás: meg akar szökni Etáéktól. A filmkészítő támogató jelenlétét nagyon érzékletesen szemlélteti a cérna befűzésének jelenete. Maris éppen varrni készül, azonban

⁹ ibid. pp. 30-31.

a cérna befűzésével nem boldogul. A rendező felajánlja, hogy segít neki, de mindössze annyival, hogy fogja a cérna végét. A jelenet szépen mutatja, hogy a nőnek csak a kezdeti lökésre volt szüksége; arra, hogy egy ember mellette álljon. Ez a bizalom pedig annyira megerősítette, hogy végül tényleg hátat fordított rabszolgasorsának és megszökött fogvatartóitól.

Tuza-Ritter a hagyományos dokumentumfilm-eszközök mellett játékfilm-megoldásokat is használ. Több vele készített interjúban is hangsúlyozza, hogy nagyon érdeklődik a fikció és a dokumentumfilm keveredése, a kettő közti átmenettel kísérletezik, és elmondja, hogy továbbra is foglalkoztatja az ilyen típusú film. A rendező rengeteg közeli plánt használt a forgatás során, amelyekkel sikerül megteremtenie azt a fojtogató, klausztróf hangulatot, amely Maris bezártságát és kilátástalan helyzetét nagyon szemléletesen tükrözte. Miután Marisnak sikerül megszöknie Etáéktól, a kép is megváltozik, hirtelen kinyílik, levegősebb lesz.

Gyakran visszatérő, poétikus, lírai elemei lesznek a filmnek a tükröződő felületek és a nappal szemben elhelyezett kamera. Maris barázdált arcának tükröződése a vonatablak üvegén identitásválságának erőteljes kifejeződéseként értelmezhető. Ezt alátámaszthatja az is, hogy a tükröződő felületeket több alkalommal is a nő lelki vagy fizikai megaláztatása után láthatjuk. Akkor is abúzusnak van kitéve, amikor a rendező a nappal szemben helyezi el a kameráját és így rögzíti a bántalmazási jelenetet, illetve Maris erre adott reakcióját. A nap és a nappal szembeni képkompozíciók több filmben is szimbolizálják a szereplők életének egy-egy sorsfordító döntéshelyzetét, rámutatva, hogy életük fontos elágazásához érkeztek, dönteniük kell, merre tovább. A nap ebben a jelenetben is mintha a Marisban egyre markánsabban megfogalmazódó szökés gondolatát erősítené és tenné egyre inkább visszavonhatatlanná. A film során Maris szinte állandóan mozgásban van, vagy otthon, munka közben, vagy a munkahelyére történő utazás formájában. Ezt erőteljesen érzékeltetik a nő végtelenített vonat-útjai, amelyek gyökértelenítik őt, még hangsúlyosabbá téve elhagyatottságát és azt, hogy nincsen olyan statikus tér, amelyhez kötődne – egyedül talán csak a mozgásban lévő vonathoz, mivel az eltávolítja bántalmazóitól és közelebb viszi egykori szabad életéhez.

Dokumentumfilmek esetében megszokott módon a hangsáv három komponensből kettő, a beszéd és a zöreij, olyan bensőséges, intim hangulatot képesek teremteni, amely közelebb engedi a nézőt az eseményekhez. A közelség érzetét tovább erősítik a film forgatásának körülményei, ugyanis legtöbbször zaj vegyül a dikcióba, emiatt pedig nagyon kell figyelnie a nézőnek arra, amit Maris mond (ebben a felirat is segítségünkre lesz). A zene funkciója elsősorban a feszültségkeltés, (a zaklatott kameramozgással rögzített szökés jelenet akciófilmekbe vagy thrillerekbe illően igazán izgalmas és feszültséggel teli lett) és az érzelmi bevonódás lesz. Emellett sokszor kiemel, hangsúlyoz, aláhúz vagy közvetít olyan mozzanatokot, amelyek tovább árnyalják

és erősítik a drámai tartalmat. Ennek legszemléletesebb példája a film záró képsoraiban látható, ahol Maris meglátogatja tinédzserkorú lányát és annak újszülött gyermekét a kórházban. A jelenet alatt végig hallható egy először halk, majd egyre hangosabbá váló (a végén már alig halljuk a szereplőket) nem diegetikus, képen kívüli operaária, amely összeköti a kórházas jelene-tet, az új taggal bővült család Szentestéjével. Az emelkedett hangvételi áriát egyrészt lehet értelmezni az új élet ünnepléseként, másrészt azonban a szó-lam fennköltége drámaiságot is kölcsönöz a jelenetnek, a család jövőjével kapcsolatos bizonytalanságokra és nehézségekre utalhat. Ez az érzés Maris maga elé révedő arca láttán fog élesen belehasítani a nézőbe. Az ezt követő csend is felemás érzéseinket erősíti tovább.

E. Ann Kaplan a 2005-ben megjelent *Trauma Culture* című könyvének *Vicarious Trauma and Empty Empathy* című fejezetében a traumának arról a típusáról ír, amely közvetett módon, általában trauma túlélők elbeszélései nyomán vagy vizuális ingerek hatására traumatizál. Ezt vikariáló traumának nevezi. Kaplan öt különféle módját különbözteti meg a trauma észlelésének, mely történhet, közvetlen módon, szemtanúként, vizuális formában közve-títve, szemantikus úton vagy terapeutaként.¹⁰ Az *Egy nő fogságban* eseté-ben a rendező szemtanúként és bizonyos értelemben „terapeutaként” is el-szenvedi Maris traumáját. Egyrészt Tuza-Ritter közvetlenül szemtanúja lesz annak, ahogyan Marissal beszélnek, látja a nő sínbe tett kezét (a korábbi bántalmazások nyomát), látja az élet sorcsapásaitól megráncosodott arcát és megismeri a korábbi életét is. Másrészt Maris folyamatosan mesél neki, így a főként, terapeutáknál jelentkező vikariáló traumát is elszenvedheti a rende-ző, amely a kaplani tipológia alapján három fokozattal hátrébb lesz az észle-lés közvetlenségét tekintve. Ez a fajta trauma-átadási folyamat a legkomple-xebb, mivel a terapeuta magára veszi a szemtanú pozícióját, valamint nagyon erősen működésbe lépnek a vizuális és szemantikai csatornák is. Az érzelmi bevonódottság pedig még intenzívebbé teheti a vikariáló traumát.

Traumatizált emberek számára a tanúságtétel (itt a film elkészítésének folyamata), lehetőséget nyújthat saját traumájuk feldolgozásában. Az *Egy nő fogságban* tehát nem a tanúságtételt reprezentálja, hanem a film önmagában tanúskodik a traumáról.¹¹ A Marishoz hasonlóan kilátástalan helyzetben élő, problémájukkal magukra maradt áldozatoknál az a legfontosabb, hogy felis-merjék helyzetüket és saját magukban érleljék meg azt az elhatározást, hogy ki akarnak törni az elnyomásból.

„Az áldozattá váló személy nem rendelkezik megfelelő »forrás«, eszközzel az állapot megváltoztatására, azaz nem tud elmenekülni, nem tud segítséget

¹⁰ Kaplan, Ann E.: *Trauma Culture The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. London: Rutgers University 2005. pp. 91-92.

¹¹ Richard Crownshaw: *Trauma Studies* In: Paul Wake – Simon Malpas (eds.): *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*. London: Routledge, 2013. p. 172.

vagy támogatást kérni a helyzet megszüntetéséhez. A megfelelő »forrás« alatt belső erőforrásokra is gondolnunk kell, vagyis olyan mentális állapotra, amely lehetővé teszi annak felismerését az áldozat számára, hogy segítségre van szüksége.”¹²

A film forgatása során Maris azáltal tud kitörni az izolációból, hogy elmondja valakinek, jelen esetben a film készítőjének, hogy mit kellett átélnie éveken keresztül. Az együtt töltött másfél év során a nő lassanként megnyílik és elkezdi narratívába foglalni az érzéseit, azt, ahogyan bántak vele, majd azt a vágyát is, hogy ő ezt nem hajlandó tovább elviselni és meg akar szökni. Tuza-Ritter Bernadett belehelyezkedik a tanú szerepébe és meghallgatja Marist. A nő egy ponton kezdi felfedezni, meglátni a film elkészítésében, és esetleges későbbi bemutatásában, a feldolgozás, és a nyilvánosságra való hatásgyakorlás lehetőségét. Ennek jeleit a következőképpen láthatjuk a filmben: miután a rendező megkérdezi Maristól, nem bánja-e, ha akkor is filmezi, amikor bántják, a nő azt feleli: „Nem. Még örülök is neki. Tán, ha az életbe egyszer sikerül valahol megmutatnod, akkor az emberek rájönnek arra, hogy mit nem szabad csinálni a másikkal.” A nőben, traumája feldolgozása mellett, egyfajta társadalmi felelősségvállalás is dolgozik. Saját történetének dokumentálásával és megmutatásával képviselni szeretné a hozzá hasonló helyzetben szenvedő milliókat is.

Tuza-Ritter Bernadett az *Egy nő fogságban* című dokumentumfilmjével egy olyan súlyos társadalmi problémára hívja fel a figyelmünket, amely jelenleg leginkább csak a sajtóban mutatkozik meg a nagyobb nyilvánosság számára. Filmjében jól adagolva vegyíti a dokumentumfilmes (résztelevő, megfigyelő ábrázolásmód) illetve játékfilmes megoldásokat, amely rendkívül kompakt, végig izgalmas moziélményt képes nyújtani a nézőknek. Tuza-Ritter és Maris, forgatás során szövődött bizalmi kapcsolatának kiépülése szép ívet ad a történetnek, amelynek a végén Marisnak sikerül feldolgoznia az őt ért traumát, és szabad emberként alakíthatja ki életének következő fejezetét.

¹² Bard–Rosenberg: *Modernkori rabszolgaság*. p. 43.



A FILM BY ALISA KOVALENKO

HOME GAMES

EAST ROADS FILMS and STUDIO GARMATA FILM
and DOCEDU FOUNDATION present a film by ALISA KOVALENKO.
Edited by OLHA ZHURBA. Filmed by ALISA KOVALENKO
and STEFAN SERGIY STETSSENKO. Original music by LADYLIKE LILY.
Co-produced by STEPHANE SIOHAN and MAXYM VASYANOVYCH.
In association with THE UKRAINIAN STATE FILM AGENCY
and THE IDFA BERTHA FUND and THE GUARDIAN
and CURRENT TIME TV and the TELEWIZJA POLSKA.
Distributed by ALEKSANDAR GOVEDARICA for SYNDICADO.
www.east-roads.com

Sztupkai Marcell

Mérkőzés a partvonalon

Trauma és megküzdési folyamat a Home Games-ben

(Alisa Kovalenko: *Home Games*, 2017)

Az ukrán dokumentumfilm-rendező – Alisa Kovalenko – *Home Games* című filmje lepusztult és szegény életkörülmények között kibontakozó tündérmese. A film nyitóképében feltárul egy hatalmas paneltömb, sötétben világító ablakainak százai közül pillanthatunk be az egyikbe, ahol egy esti lefekvés előtti játék zajlik. Regina és Renat idősebb testvérükkel, Alinával birkóznak, aki hirtelen a nadrágszj „belengetésével” próbálja a játék befejezésére és alvásra bírni testvéreit. Az ezt követő esti mese egy ismeretlen, szegény, de álmodozó lányról szól, aki a születésnapjára váratlanul arany futballcipőket kap. Ezzel ő lesz a leggyorsabb és legügyesebb játékos, míg egy meccs során el nem veszíti az egyiket. Közben az esti jelenet képsorait hátrahagyva, de a mese narrációját hallgatva, Alinát látjuk, amint a saját, szakadt futballcipőit tisztítja és javítja, hogy aztán elszántan és profin dekázni kezdjen a hatalmas lakótömbök körében. Egy szenvedélyes és tehetséges futballjátékost látunk, akinek komoly esélye van arra, hogy bekerüljön az ukrán női nemzeti válogatottba, de mivel egyik pillanatról a másikra elveszíti az édesanyját, kisebb testvéreiről neki kell gondoskodnia – az időigényes felkészítő edzések helyett. Alina életében hirtelen a kemény hétköznapi valóság veszi át az irányítást, és a siker felé mutató álmok a háttérbe kerülnek. Kovalenko dokumentumfilmje így egyszerre szól álmokkarrierről, vágyakról, anyaságról – és mindezek hiányáról.



A 20 éves kamaszlány a futballpályán meglepő tehetséggel és koncentrációval játszik és az edzések alkalmával – a kemény munka mellett – a társai körében láthatjuk igazán felszabadultnak, míg az otthoni nehezebb életkörülmények között a két kisebb testvér mellett anyaként kell helytállnia. A családi élet-tér korlátoltsága, szűkössége és a pálya hatalmas méretei, szabadsága erős kontrasztot alkotnak. A következőkben e két ellentétes élettér és élethelyzet komplex vizsgálatára teszek kísérletet, különös tekintettel az Alina életében bekövetkezett traumák és hiányok összefüggésében. A film egyszerre képes megmutatni azt, ahogyan az édesanya hirtelen elvesztésével párhuzamosan a karrier és az álmok is veszélybe kerülnek, a család melletti elköteleződés azonban nem lemondásként, hanem feldolgozási módszerként mutatkozik meg, mivel Alinát a küzdés újra közelebb viszi a focihoz. E folyamat bemutatásában Cathy Caruth és Richard Crownshaw által meghatározott traumafogalmakra és azok köré épülő gondolatokra támaszkodom, külön figyelmet szentelve a traumatikus esemény komplex struktúrájára és annak később visszatérő hatásaira, tapasztalataira és feldolgozási módszereire.¹ A film során a szereplőket követve lehetünk tanúi a szülő elvesztése által kiváltott traumának és az azt követő hosszú időszaknak, amely speciális helyzetbe hozza az alkotót és a befogadót, hiszen az egész folyamat mediatizált felületet kap. A dolgozat másik részében igyekszem kitérni a dokumentumfilmforma és az elbeszélés kapcsolatára – itt Bill Nichols *A dokumentumfilm típusai* című tanulmánya alapján a megfigyelő és résztvevő dokumentumfilm-típusok ötvöződése mellett érvelek, hogy végül mindezt a klasszikus elbeszélői forma és a mesei motívumok relációjában helyezzem el.

Veszteség és trauma

A traumaelméletek művelői a poszttraumás stressz szindróma betegségként való elismerését és szakszerű leírását követően építették fel és alakították ki elméleti rendszerüket, amelyekben a tünetek és a megküzdési lehetőségek vizsgálata fontos szempontokként szerepelnek. Lényeges jegyek, hogy az elszenvedők válaszreakciói késleltetett módon jelentkeznek, és a konkrét esemény álmokban, zibbasztó víziókban jelentkezik, amely a traumatikus élmény újraélését váltják ki. Caruth szerint a traumát a tapasztalat rendszerében kell értelmezni, különös tekintettel arra, hogy a trauma eleinte csak részlegesen tud integrálódni és a későbbiekben, a folyamatos ismétlődések révén továbbra is elevenen él az elszenvedőben.²

A *Home Games* esetében érvényesül ez a komplex tapasztalati rendszer, hiszen a film nem csupán a trauma utóhatásaival, hanem az anya elvesztésének

¹ Caruth, Cathy: *Trauma and Experience*. In: Caruth, Cathy (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1996. p. 4.

² *ibid.* p. 4.

pillanatával is szembesíti a befogadót. Az első jelenet után feliratok igazítanak el a család életét illetően, így tudjuk meg, hogy az édesanya börtönbe kerülésével Alina már korán egyedül maradt. Az anya később, a börtönből szabadulva, idősebb lányára bízta az időközben született testvéreit és elhagyta őket. A főhős életében két alkalommal is hangsúlyos módon válik elérhetetlenné a szülő; mindez a film diegézisének szempontjából csupán információértékkel bír, azonban a trauma megértéséhez és Alina későbbi megküzdési folyamatára nézve hangsúlyosnak gondolom.

Az anyával való megelőző kapcsolat az expozíciós részben három jelenetben is tematizálódik, de csupán elbeszéléseken és fotókon keresztül „találkozhatunk” vele. Alina rövid, feszes interjúhelyzetben mesél arról, hogy a futballt fiatalon kezdte, és hogy egy mérkőzés alkalmával épp anyja segítő szándéka buktatta le, amikor egy fiúcsapatban játszott. Hosszú csendekkel megszakítva beszél a konkrét és erős emlékképeiről, amelyek között rendőri letartóztatások, börtönlátogatások szerepelnek. A foszlányosnak tűnő élmények komor elbeszélése és intonációja mély gyerekkori lelki sérüléseket sejtet. A rendőri- és börtönőrizet, a tudatosan magára hagyott család önmagukban traumaélményekként jelennek meg, és Kovalenko érzékenyen, diszkrétan kezeli az információkat, így filmje további részében – a halálesetet követően – nem kerül szóba újra az anya és a vele való kapcsolat. Később előkerülnek Alina gyerekkori fotói, amelyek ideális anya-lánya szeretetkapcsolatot tükröznek; a szekvenciát a nagymamával készített rövid interjú zárja, aki könnyes szemmel mesél a nehéz, börtönös időszakról. Világossá válik számunkra, hogy Alina gondoskodó szeretetének kulcsa éppen az, hogy saját fájdalmas élményei miatt sokkal szebb gyerekkort szeretne testvéreinek. Richard Crownshaw kiemeli, hogy a trauma ereje a tanúságtételben és kimondásban rejlik, amelyek részben az események újraélésével fenyegetnek, de a feldolgozást is segíthetik.³ A legelső esetben az anya hiányának traumája tehát a kimondás, vagy a megmutatás során válik elérhetővé: a csöndek és a nehezen elmondott szavak, emlékek, vagy éppen a nagymama könnyes szeme és zaklatottsága jelzi, hogy a szülő elvesztése komoly sebként, elevenen és nem feldolgozott formában él tovább a történet szereplőiben.

Alina a futballmérkőzés közben kapja az első sokkoló hírt édesanyja válságos állapotáról. Értetlenül hallgatja a tényeket, komor arccal igyekszik továbbadni az információt, majd később már könnyeivel küszködve vigasztalja öccsét. Az ezt követő rövid kórházi jelenet utána a családtagoknak otthon kell a halál tényével szembesülniük. A filmbefogadókat is kényelmetlenül érintő jelenetben különböző reakciókban jelenik meg a veszteség. A nagymama sokkos állapotban levegőért kapkod, Alina könnyeivel küszködve próbálja nyugtatni, de még Roman, a volt férj is sír. Csupán a két kisebb gyerek érti nehezen a szituáció súlyát és traumatikus jellegét. A temetést követő jelenetben

³ Crownshaw, Richard: *Trauma Studies*. In: Malpas, Simon, Wake, Paul (eds.): *The Routledge Companion to Critical Theory*. New York: Routledge, 2006. p. 170.

visszatérünk a lakásba, ahol a gyerekek játékában a mentő az édesanyjukat kórházba viszi, ahol gyógyítani próbálják, és azt kívánják, bárcsak életben maradhatna. Caruth a trauma utáni állapot egyik jellegzetes formájának tartja a szószerintiséget, a konkrét, nem szimbolikus megjelenési formát. A traumatikus élményt elszenvedők a későbbi folyamatokban, vagy a visszatérő álmokon keresztül nagyon pontosan, minden allegorikusságot mellőzve élik újra a megterhelő eseményt, amely késlelteti a feldolgozást.⁴ Itt a szószerintiség a gyerekek játékában pontosan tetten érhető, hiszen egészen az anya roszszullététől kezdve a kórházi halálig játsszák újra az eseményeket. A történet megidézése a játékokon keresztül szimbolikusnak tűnhet, ugyanakkor azt gondolom, hogy a „gyermeki nyelv” ebben az esetben szószerinti kimondás-ként értelmezhető, amely ugyanakkor a helyzet tudatosítása. A veszteségből fakadó traumának újbóli megidézése és elbeszélése a későbbiekben teljesen eltűnik – az anya szerepét Alina vette át.



Küzdés és feldolgozás

Caruth egyik fontos megállapítása, hogy a trauma nem csupán az esemény idején trauma, hanem az azt követő időszakban is, sőt maga a feldolgozási folyamat is kríziseket eredményezhet.⁵ A *Home Games* esetében pontosan ezzel találkozunk, hiszen Alina kénytelen lemondani futballkarrierje építéséről és először otthon kell helyt állnia, árván maradt testvéreit ellátnia, beiskolázásukat megoldania. A filmnek csak egy-egy hangsúlyos beállításban tűnik

⁴ Caruth: *Trauma and Experience*. p. 5.

⁵ *ibid.* p. 9.

fel a gyász. Ilyen a csendben maga elé merengő Alina, aki az ablakból csak a sűrű ágak és épülő paneltömbök sűrű kuszaságát látja. Kovalenko nem a gyász klasszikus szakaszaira, hanem a szülő elvesztése utáni megküzdési folyamatra épít, amely a film tétjévé válik. Az új helyzet sokkal erősebbé és visszafordíthatatlanná teszi a testvérek között lévő kapcsolatviszonyt. Különösen úgy, hogy a két kisebb gyerek édesapja egyáltalán nem foglalkozik velük, hiába élnek egy háztartásban. Regina és Renat pedig azért képesek túltenni magukat az édesanyjuk vesztésén, mert hosszú ideig nem volt jelen az életükben. Alina jelenti számukra a legbiztosabb anyaképet, az ő hiányát nehezebben viselik.

A film címe – *Home Games* – a szerepcserére utal. Már az expozíció során nyilvánvalóvá lesz, hogy Alina számára a futball jelenti a lehetséges életalternatívát: a pálya és a csapat otthonná válik számára, a társakkal történő ünneplések, összekapaszkodások alkalmával látjuk igazán felszabadultnak. A cím ugyanakkor a családhoz is kötődik. A tragédia utáni kihívások és a testvérekkel folytatott „otthoni játékok” komoly téttel bírnak. Kovalenkonak így sikerül megmutatni azt, ahogyan mindkét játéktér súlyos feladatokat és kihívásokat kínál, de amíg a futballpálya nagysága a felszabadult, örömteli játékot jelenti, addig a szűk lakás terei közötti harc sokkal küzdelmesebbnek bizonyul.

Ebben az időszakban számos krízishelyzettel találkozunk. Mindezt a legkomplexebben a nyári edzőtábor szekvenciája mutatja meg, mikor Alina a két kisebb gyerekkel együtt utazik el a csapatához, hogy újra gyakorolhasson és belelendülhessen a játékba. Akárcsak egy közös családi nyaralás idején, ahol Renat és Regina önállóan játszanak, míg nővérük elszántan edzi magát. Kényszerűen, de érthető módon megoszlik a figyelem. Váltakoznak azok a jelenetek, ahol Alina a gyereket öltözteti, gondoskodik róluk, és azok a képek, amelyek a komoly fociteljesítményre fókuszálnak. Mikor Renat megbetegszik és felborul az elsöre jól működő rendszer, itt az alkalom, hogy Alina a krízishelyzettel is megbirkózzon: erős jellemének köszönhetően úgy válik példaképpé, hogy a saját életében nem volt előtte követendő példa. A szobában egyedül maradt testvérek ellátják egymást, amíg ő a pályán gyakorol, Regina megeteti a lázas öccsét, és az egymásrautaltság elgondolkodtatóan tükrözi Alina helytállását: jelenléte túlmutat önmagán, hiszen valódi példaként szolgál, miközben felnőtként rendezi a kisebbek aktuális iskolázását. A tábort végül meg kell szakítani és a „család” újból a szűk lakásban találja magát, ahol a futball hiánya nem vesztésgként tematizálódik, hanem egy szükségszerű állapotban a család és a karrier fontossági sorrendjét tudatosítja. A futballcsapat edzője a filmben olyan „anyafigura”, aki a csapatot keménykezűen és profi módon menedzseli. Ő az egyetlen személy, aki egyértelmű szülői tanácsokkal látja el a válsághelyzetekkel szembesülő kamaszlányt, és csak akkor engedi játszani, ha megoldotta a családi problémáit.

A pontosan a filmidő közepén kezdődő szekvencia vízváltó lesz a későbbiekben, hiszen a látszólagos kudarc és lemondás cselekvésre készíti a lányt. Mindez nem távolabb, hanem közelebb viszi őt álmiaihoz – és a film erőssége abban áll, hogy képes megmutatni: ez maga a feldolgozási folyamat.



A következő részében Alina elszánt küzdelmét látjuk, amint mindent megtesz azért, hogy testvérei iskolázását előremozdítsa, és hogy jobb otthoni körülményeket teremtsen. Rendületlenül szervezkedik, dolgozik és még a jobb állapotban lévő dolgait is eladja: elszántsága nehezen megfeythető és egyetlen alkalommal sem látjuk kiborulni, elfáradni: füzeteket vásárol, iskolai ünnepeken és farsangon vesz részt a gyerekekkel és közös programokat találnak ki. Állandó emberi támasza lesz barátnője Nadya, aki folyamatosan segíti a lányt a nehezebb pillanataiban: közösen vásárolnak szőnyeget, együtt újítják fel a lakást. A követés módszerének köszönhetően fokozatosan leszünk tanúi annak, ahogyan a trauma utáni folyamat és a krízisekkel teli megküzdés oldódik, és egészen gördülékennyé válik. Minden a hiány teljes feldolgozása felé mutat, hiszen az anya Alina személyében valóssá és elérhetővé válik. Az utolsó rész egyik megkapó jelenetében, ahol egy esti játszótérezés alkalmával Alina a szüleivel való kapcsolatáról kérdezi barátnőjét. Nadya nem tartja a kapcsolatot alkoholista szüleivel, akik nem is keresik őt, így nem különösebben érdekli a helyzet. Alina, aki pontosan átélte az elhagyottságot, akinek most már lehetősége sincs, hogy megoldást találjon, hiszen elvesztette a szüleit, építő támogatással próbálja megérteni a barátnőjét és annak szüleit is. Ezzel a rövid beszélgetéssel beékelődik egy újabb viharos családi sors, amely

feldolgozásra, megértésre vár. Alina hozzá intézett szavai, reakciója a saját folyamatának lezártságát és befejezettségét jelzi, hiszen önmagán túlmutatva tud segíteni és támaszt nyújtani. Immár nem az anya hiányát kell tudatosítania, hanem azt hogy ő ne legyen hiány Renat és Regina életében. Mindez pedig a legtermészetesebb módon integrálódik az életükbe, ahogyan az is, hogy a film végére újra visszakerülünk a pályára, és Alina a legjobb formáját hozva győzelemre viszi a csapatát.

Megfigyelés és részvétel

A következőkben két dokumentumfilmelmélet szerint vizsgálom az ukrán alkotást. Egyrészt a Bill Nichols által felállított tipológiarendszer jól alkalmazható a *Home Games* kapcsán is, amely a megfigyelő és a résztvevő dokumentumfilm ábrázolásmód eltérő arányú ötvözete. Illetve Carl Plantinga teoretikus részéről felvetett dokumentumfilm definíciót kapcsolom össze a film elbeszélésének vizsgálatával.

„Az élet olyan formájában tárul elénk, ahogy az emberek a valóságban megélik. A társadalmi szereplők egymással kerülnek interakcióba, és tudomást sem vesznek a filmkészítőről. Gyakran kerülnek nehéz döntési szituációkba vagy válsághelyzetekbe.”⁶ – írja Nichols a megfigyelő dokumentumfilm ábrázolásmódról. Alisa Kovalenko rendező teljesen láthatatlan módon vesz részt Alina és családja életében. A kis lakás falai között számos olyan helyzettel és pillanattal találkozunk, ahol a kamera jelenléte egyáltalán nem zavaró módon rögzíti az ott élők életét. A megfigyelői módszer hangsúlyos módon válik a film erényévé, hiszen az elszennvedett trauma számos jelenetben konkrétan láthatóvá válik a szereplőkön keresztül – akik mindezt a lehető legjobban kezelik. A rendező jelenléte nem hátráltató körülményként értelmezhető, hanem érzékeny, láthatatlan támogatóként. (A gyerekek néhány alkalommal játszanak, szerepelnek a kamerának.) A megfigyelő dokumentumfilm-típusra jellemző, hogy a szereplők jellemfejlődésen mennek keresztül, amelyek mentesek a filmkészítő beavatkozásától.⁷ A *Home Games* olyan coming-of-age történet, ahol Alina felelősséghez való felnövése érzékenyen, szinte láthatatlanul megy végbe, ugyanolyan elszántan harcol a gyerekekért, mint a pályán a labdáért: a testvérei iránti elkötelezettebb gondoskodás és szeretet párhuzamos a jellemfejlődésével. A rendező a kamerájával láthatatlan nézőpontból figyeli a kicsi lakásban zajló eseményeket, ahol egyszerre lehetünk tanúi erős, feszült érzelmi helyzeteknek. Nichols ugyanakkor az ábrázolásmód kapcsán kiemeli, hogy a megfigyelő dokumentumfilmek a valós eseményekre történő koncentráció miatt kénytelenek szakítani a fikciós játékfilmek drámai tempójával.⁸

⁶ Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. (trans. Czifra Réka) *Metropolis* (2009) no. 4. p. 27.

⁷ *ibid.* p. 28.

⁸ *ibid.* pp. 28-29.

A *Home Games*-ben ez a szempont nem érvényesül, hiszen a film klasszikus narrációjában pontosan szerkesztett módon tetten érhető az expozíció, a fordulatok és a megoldás felé mutató megküzdések.

A résztvevő dokumentumfilmes ábrázolásmód alapvető jellemzője, hogy a filmkészítő jelenlétére koncentrál. *„Amikor résztvevő dokumentumfilmet nézünk, azt várjuk, hogy a történeti világot olyasvalaki ábrázolásában látjuk majd, aki e világgal aktív kapcsolatban van, nem pedig távolságtartón megfigyeli, költőien átalakítja vagy érvelően felépíti azt. [...] leereszkedik a »légy a falon« nézőpontból, és (majdnem) olyan társadalmi szereplővé válik, mint bárki más a filmben.”*⁹ A *Home Games* speciális módon kapcsolódik ehhez a típushoz, hiszen a résztvevő jellege nem az alkotói jelenléteből fakad, hanem az aktív kapcsolatból és a rendezői közelség érzékenységéből. Alisa Kovalenko nem távolról (meg)figyeli az eseményeket, hanem kamerájával szerves résztvevőjévé válik az eseményeknek. Láthatatlan marad a személye és keveset tudunk meg arról, hogy az események folyamatában mennyire volt jelen együttműködőként, vagy segítőként. Erre lehetséges választ Alina karakterében találhatunk, aki egyszer sem mutatja magát gyengének, nem inog meg olyan módon, hogy az alkotói részvétet, vagy segítőkészséget idézhetett volna elő. A résztvevő dokumentumfilm egyik lehetséges perspektívája az interjú, ahol lehetőség nyílik arra, hogy *„az alkotó a filmben szereplő embereket meghatározott keretek között, közvetlenül szólítsa meg, ahelyett, hogy egy láthatatlan kommentárhangon keresztül szólna a közönséghez.”*¹⁰ A filmben két rövid interjúhelyzettel találkozunk, ahol Alina és a nagymama konkrétan a kamera előtt mesélnek az anyával való kapcsolatukról. A rövid megszólalások érzelmi intenzitása olyan többlet, amely segít megérteni az anya helyét, helyzetét a családban, mindez pedig a meghatározott keretek, konkrét kérdések és közvetlen megszólítotttság révén tud csak létre jönni. A filmben nagyobb hangsúllyal bír a megélt életesemények objektív rögzítése, de az édesanyával csak elmesélés, felidézés, emlékezés, kimondás útján találkozunk: így hiánya egyszerre lesz erőteljesebb és fájdalmasabb.

A következőkben pedig a film kapcsán a dokumentumfilmes jelleg és az elbeszélés kapcsolatát vizsgálom. Carl Plantinga teoretikus idézi Grierson doku-definícióját, aki szerint *„a dokumentumfilm olyan film, amely »természetes alapanyagokat« vesz, s azokat kreatívan alakítja és átalakítja.”*¹¹ – az alkotói beavatkozó részvétel aránya nem egyértelműen megállapítható, viszont a kreatív rendezői koncepció igen. Minden dokumentumfilm – eltérő arányokban – olyan retorikai alakzatokat épít a filmbe, amelyek nem kapcsolódnak szorosan az ábrázolt valósághoz: így kívülről befolyásolható például az érzelmi ironikus, tragikus, komikus jelleg; de alkotói döntés a hangsúlyok megválasztása is; ahogyan a vágás során alakított elbeszélői

⁹ ibid. p. 30.

¹⁰ ibid. p. 33.

¹¹ Plantinga, Carl: Dokumentumfilm. (trans. Tóth Tamás) *Metropolis* (2009) no. 4. p. 15.

struktúra is.¹² Plantinga mindezeket „torzításokként” aposztrofálja, ugyanakkor a *Home Games* esetében a valóság adta különleges fordulatok és az alkotói (vágói) részvétel nem tűnik torzítónak. A diegézis klasszikus játékfilmes elbeszélői forma szerint épül fel, amelyek a fikciós jelleget erősítik. Az exoziciós részeket felborító fordulat és az azt követő megküzdési kísérletek, az eredeti állapot visszaállítására tett próbálkozások és végül a küzdelmes időszak utáni megoldás a filmben jól végigkövethető: Alina életrészeinek különlegessége, hogy a dokumentumfilm által is bemutatott történetrész és az élet által hozott meglepő fordulatok kerek egészzé formálódnak. Alisa Kovalenko dokumentumfilmjében az ukrán lakótelep és hatalmas paneltömbök között a Hamupipőke-történet összeshívódik a komor valósággal, ám míg az aranyfutballcipőit kereső királylány a gyerekeknek mese, addig a film főhőse számára maga a valóság. A mese önreflexív módon Alina személyében valósággá válik és a testvéreiről való gondoskodás lesz a kulcs, ahhoz hogy megtalálja az elveszett cipőt, és a pályán újra profin teljesítsen.

A *Home Games* főhőse tehát nem csupán kiváló focista, de testvérként és az anyaszerepben is hiteles lesz: e szerepkörökben külön-külön is meglepően jól teljesít, de a három „sportág” egyszerre már nehezebben megy. Szépen végigkövethető, ahogyan egy konkrét, jól körüljárható trauma hogyan kerül feldolgozásra, és hogy mindezt hogyan hat a karrierre és saját életre nézve. A filmben csupán elvétve, de egy-egy markáns beállításban bukkan fel az ukrán valóság. Alina, miután gondoskodott testvéreiről, a vasút mögötti lakótelepi betonpályán dekázik és gyakorol. A háttérben lepusztult, gyárvárosi környezet, hatalmas lakóházak. A helyszín szürkesége ellenére a fiatal lány elszánt koncentrációjában pozitív életperspektíva körvonalazódik. Alisa Kovalenko nem a környezet racionális, valós kilátástalanságai felől közelíti meg az egyszerre személyes (haláleset) és társadalmi (női futball) érvényű történetet. A rendező megfigyelő és résztvevő jelenléte érzékeny módon kapcsolódik Alina életéhez. Az aranycipőjét elvesztő lány meséje a film végére visszatér és az utolsó jelenetben újra egy meghitt, esti pillanat elevenedik meg a testvérek között: a folytatódó mesében a főszereplő lány hosszú keresés után végül megtalálja az elveszített cipőt. A film során Alina is megtalálja a kiutat a traumatikus gyerekkorból és egy ígéretes sportkarrier irányába céloz be egy lövést. A partvonalról a kapu felé.

¹² ibid. p. 16.



YOU ARE INVITED TO ATTEND SCREENINGS OF THE DOCUMENTARY FEATURE

THE OTHER SIDE OF EVERYTHING



DIRECTED BY MILA TURAJLIC

HBO
EUROPE

A locked door inside a Belgrade apartment has kept one family separated from their past for over 70 years. As the filmmaker begins an intimate conversation with her mother, the political fault line running through their home reveals a house and a country haunted by history. The chronicle of a family in Serbia turns into a portrait of an activist in times of great turmoil, questioning the responsibility of each generation to fight for their future.

"THOROUGHLY ABSORBING DOCUMENTARY... tying personal to political and private to public"

- Jeannette Catsoulis, *New York Times* *CRITIC'S PICK

"A FILM OF POLITICAL PHILOSOPHY... the story of Srbijanka Turajlic's resistance, and the ongoing impediments to progress, reflect with an unmistakable and disturbing clarity both the pathologies of current American politics and the depressingly difficult path that the resistance to an authoritarian government faces."

- Richard Brody, *The New Yorker*

"A TIMELY LOOK AT WHAT IT TAKES TO FIGHT AGAINST OPPRESSION."

- Andrew Pulver, *Guardian*

Somlyai Fanni

Eltűnő terek, emlékező tárgyak

Affektív trauma, nemreprezentáció és A másik oldal

(Mila Turajlić: *The Other Side of Everything*, 2017)

Bevezetés

Srbijanka Turajlić, *A másik oldal* című film főszereplője a lakás rézkilincseit- és zárait tisztogatja a film egyik első jelenetében. Az otthon tárgyainak tisztítása, gondozása – például az ezüstitisztítás, a csipkemosás- és vasalás – időre visszatérő, szinte meditatív tevékenységként jelennek meg a továbbiakban. Ugyanígy ismétlődnek azok a felvételek is, ahol a lakás egyes részletein – könyveken, családtagok portréin, antik tárgyakon – időzünk el, vagy a kukucskálóllyukon kilesve halljuk a fémes kattantást, ahogy nyílik és csukódik a szomszéd ajtaján, a másik oldalon. Ezek a részletek, mint azt majd Finn Daniels-Yeomans dokumentumfilmekre érvényesített, nemreprezentációs elméletére hivatkozva kifejtem, nem díszítőelemként szolgálnak a filmben, hanem vizuális, akusztikus és taktilis módokon idézik fel és jelenítik meg a múlt emlékeit. Az emlékek testi, érzéki felidézése által a néző saját élményeit mozgósítják, és kapcsolatot hoznak létre a néző, a főszereplő és a filmkészítő között. A narráció és a nemnarratív képi elemek egyszerre jelenítik meg a trauma elbeszélhető és ki nem mondható természetét, melyre Cathy Caruth traumafogalmát felidézve térek majd ki. Ebben a térben megindulhat a közös családi múltfeldolgozás, melyhez a film nézője is kapcsolódni tud. Mila Turajlić rendező a főszereplő szerb ellenzéki reformpolitikus és aktivista Srbijanka lánya, tehát Marianne Hirsch meghatározása alapján az utóemlékező (post-memory) generációhoz tartozik, mert az anyja által átélt múltat már csak elbeszélésekből ismeri. Az utóemlékező generációk felelőssége a múlt feldolgozásában és megőrzésében hangsúlyos szerephez jut mind a filmben, mind a traumával foglalkozó szerzők írásaiban. A megőrzés és továbbadás felelőségét a film egyszerre személyes és társadalmi ügyként jeleníti meg.

Traumaelméletek és dokumentumfilm

A jelenkor emberének tapasztalatát a világról alapvetően határozza meg a töredezettség érzése. A huszadik század olyan korábban elképzelhetetlen mértékű, embertelen pusztítással járó történései, mint a világháborúk vagy a holokauszt, új kérdésfelvetéseket indítottak el a pszichoanalízisben,

de a társadalom- és humántudományok más területein is. Számos szerző kezdett el új szemszögből foglalkozni a pszichoanalitikus irodalomból már ismert traumával, a fogalom értelmezési és alkalmazhatósági lehetőségei kibővültek. A kulturális traumaelméletek egyik legjelentősebb korai szerzője Cathy Caruth, akinek munkái máig irányadóak. A traumatikus eseményre adott választüneteket PTSD (Post-Traumatic Stress Disorder) néven 1980-ban az Amerikai Pszichiátriai Egyesület úgy definiálta pszichiátriai zavarokat osztályozó kézikönyvében, mint „*a szokványos emberi tapasztaláson kívül eső*” eseményt,¹ mely elmondhatatlan, kifejezhetetlen, mégis szokatlan erővel tartja fogva az egyént.²

A huszadik század traumáinak tapasztalatát követő alapvető széttöredezettség érzését többen is problematizálták. Caruth Shoshana Felmant idézve az „*igazság kríziséről*”³ ír, vagyis annak a bizonyosságnak a megrendüléséről, hogy a világ egészként felfogható, érthető és értelmezhető. A posztmodernnek is nevezett korban az igazságba vetett hit megingott, a referencialitás megrendülése tapasztalható a világ (vizuális vagy verbális) reprezentációit illetően is, ahogy arra Linda Williams a dokumentumfilmek megváltozott formáira reflektálva kitér.⁴ Williams azonban ezzel a tétellel szemben úgy érvel, hogy a referencialitás nem tűnt el teljesen, csupán arról van szó, hogy az igazság töredékessé vált, és éppen erre a töredékességre reflektálnak a posztmodern dokumentumfilmek is. A Williams által tárgyalt, a kép objektivitásába vetett hit elvesztését a kilencvenes évek dokumentumfilmjei úgy tematizálják, hogy maguk is elbizonytalanítják a nézőt a látott képek igazságtartalmával kapcsolatban, ezzel reflektálva az említett problémára. A jelen tanulmányban tárgyalt filmet illetően érdekes párhuzam, hogy a film rendezője, Mila Turajlić is kiemeli ennek a témának a fontosságát egy interjúban,⁵ amikor arról beszél, hogy filmjei nem egy általános értelemben vett igazságot jelenítenek meg, a történetmesélés során a leglényegesebb számára az, hogy őszintén mutassa be az általa ismert és képviselt részigazságokat.

Az elbizonytalanodás, az igazság krízise egyéni és közösségi szinten is megjelenik. Finn Daniels-Yeomans Kai Erikson amerikai szociológusra hivatkozva említi a közösségi traumatizálódás fogalmát,⁶ melynek lényege,

¹ Caruth, Cathy: *Trauma and Experience*. In: *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. pp. 3–12. p. 3. Az Amerikai Pszichiátriai Egyesület által közölt definíció: „*a response to an event outside the range of usual human experience*”.

² *ibid.* p. 4.

³ *ibid.* p. 6.

⁴ Williams, Linda: *Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary*. *Film Quarterly* 46 (1993) no. 3. pp. 9–21.

⁵ Kohl, Owen: *CEERES of Interviews: Director Mila Turajlić and „The Other Side of Everything”*. 2018. április 9. Elérhető itt: <https://www.youtube.com/watch?v=qpaMjiciwvw> (7:10-7:45)

⁶ Daniels-Yeomans, Finn: *Trauma, Affect and the Documentary Image: Towards a Nonrepresentational Approach*. *Studies in Documentary Film* 11 (2017) no. 2. pp. 85-103. p. 94.

hogy az emberek közti kapcsolatok sérülnek, amikor szétesőben van az, amit állandónak hittek (például a szűkebb vagy tágabb értelemben vett közösség, amiben éltek), ez pedig a reménytelenség, értelmetlenség érzését vonja maga után.

A kulturális emlékezetet kutató Aleida Assmann érvelésében⁷ a traumát követően érzett izolációra az empátia és a megosztás lehet egyfajta válasz, a másokhoz való kapcsolódás pedig éppen a traumatikus történetek elmesélésén keresztül jöhet létre. Az egymásra figyelés, meghallgatás nem csak Assmannál, de Caruth-nál is lényeges motívum, Marianne Hirsch és Daniels-Yeomans pedig Jill Bennetre hivatkozva a művészet (újraértelmező, újratelező) szerepét emeli ki, ami etikus párbeszédet képes kezdeményezni az utókor számára, és ezért döntő szerepe van a múlt feldolgozásában. Caruth és Assmann is kiemeli, hogy a trauma lehetőséget biztosít arra, hogy a különböző generációk, vagy akár a különböző kultúrák kommunikáljanak egymással, tehát az elképzelhetetlent és elbeszélhetetlent jelentő múltbeli történetek mégis valamiféle hidat képezhetnek az emberek között. Marianne Hirsch megközelítésében⁸ az utóemlékező generáció az, aki az őt megelőző generáció emlékeit meghallgatja és továbbviszi. Az utóemlékezet, Hirsch sokat hivatkozott fogalma a szerző meghatározásában „*az emlékezés interszubjektív, generációk közti tere[...], amely specifikusan kötődik egy kulturális vagy kollektív traumához*”⁹.

A generációk közti kommunikáció párhuzamba állítható (az itt tárgyalt film szempontjából mindenképpen) a Bill Nichols által résztvevő dokumentumfilmként meghatározott dokumentumfilm-típussal, amely jelentős mértékben épít a filmkészítő és a szereplők interakciójára, és „*az alkotó és az alany tényleges, megélt érintkezésének élményét képes hangsúlyozni*”¹⁰. A rendező itt katalizátorként működik a történetek felszínre hozatalában, a történet megkonstruálásának a segítője. Nichols szerint az ilyen dokumentumfilm jellegzetessége, hogy itt az igazság „*az interakció valóságából fakad [...], ami nem jött volna létre a kamera jelenléte nélkül*”.¹¹ Ugyanebben a témában, a rendezőnek a film tárgyával való viszonyának kérdésében, Plantinga a reflektív technikákat és „*a filmkészítő(k) leplezetlen filmbeli jelenlétét*”¹² említi. Daniels-Yeomans egy ritkábban tárgyalt jelenségre, a dokumentumfilmnek nemrepresentatív

⁷ Assman, Aleida: *Transformations of Holocaust Memory. Frames of Transmission and Mediation*. In: Bayer, Gerd – Kobrynsky, Oleksandr (eds.): *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation*. New York: Columbia University Press, 2015. pp. 23–40.

⁸ Hirsch, Marianne: *Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája*. In: Szász Anna Lujza – Zombory Máté (szerk.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezet-története*. Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 185–213.

⁹ Hirsch: *Túlélő képek*. p. 191.

¹⁰ Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 20–41. p. 31.

¹¹ *ibid.* p. 32.

¹² Plantinga, Carl: Dokumentumfilm. *Metropolis* (2009) no. 4. pp. 10–19. p. 17.

tulajdonságaira hívja fel a figyelmet, mely révén a mindennapokba szerve-
sen beépült történelmi és társadalmi folyamatok a dokumentumfilm nézőjé-
vel affektív szinten létrejövő kapcsolatban lépnek párbeszédbe, és így más-
féle kapcsolódási és átélési módra adnak lehetőséget.¹³ Így mutatkozik meg
a testérzeteken keresztül megidéződő empátia, ami a zsigeri tudásunkra, a
testünkben őrzött emlékeinkre apellál. Mindezek a megállapítások a doku-
mentumfilmről *A másik oldal* kapcsán is megállják a helyüket, mint azt az
alábbiakban bemutatom.



A hely szelleme: terek és tárgyak

Mila Turajlić 2017-es dokumentumfilmje, *A másik oldal* (The Other Side of Everything) a rendező édesanyjával, Srbiánkával folytatott beszélgetésein keresztül eleveníti fel egy ház és a benne élők történetét.

Srbiánka Turajlić mérnök, egyetemi tanár és aktivista. Az eredetileg az egyetemi autonómia elnyomása és a sajtószabadság megnyirbálása ellen létre-
jött, aztán egyetemi megmozdulásból szélesebb társadalmi ellenállási mozga-
lommá nőtt *Otpor!* tagja volt Slobodan Milošević kormányának utolsó éveiben,
és a legsötétebb időkben sem adta fel azt az értelmiségiként elemi kötelesség-
nek tekintett feladatát, hogy kiálljon a tudomány, a szabad és kritikus gondol-
kodás és a demokratikus értékek mellett. Aláírta diákjai helyett a papírokat,
mikor azok tüntetést akartak szervezni, de tartottak a következményektől;

¹³ Daniels-Yeomans: *Trauma, Affect and the Documentary Image*. p. 90.

és felszólalt demonstrációkon, amelyekből régi videófelvevételekről részleteket is láthatunk a filmben. Már szülei is elégedetlenek voltak az akkori rendszerrel, de a következményektől tartva elégedetlenségüket nem váltották tettekre, Srbijanka pedig már gyerekként is megkérdőjelezte a választásukat, talán ebből eredt későbbi elkötelezettsége. Srbijanka elmondása szerint a lakásuk leválasztása 1947-1948 környékén történt, ekkor ő kétéves volt, ezért nincsenek emlékei azelőttről, és soha sem járt az ajtó túloldalán. Az impozáns épületet a politikus nagypapa, Dušan Peleš építtette a század elején. Az épület lakói között évtizedek óta valós és szimbolikus válaszfalak húzódnak, elsősorban a Turajlić család és közvetlen szomszédjuk között, akik a második világháborút követő államosítás során leválasztott lakásrészbe költözhetek be. Az idős szomszédasszony, Nada Lazarević halála nem csak a lakás évtizedekkel ezelőtt elveszített helyiségeinek visszaigénylésére nyitja meg az utat, hanem a múlt emlékeinek felelevenítésére és feldolgozására is. A háború és az azt követő vészterhes idők olyan traumát jelentettek a közösség különböző társadalmi osztályokhoz tartozó csoportjai számára, amit egyszerre, de nem együtt szenvedtek el, és ennek a megosztottságnak viselik a nyomait ma is. A Turajlić és a Lazarević család közti szimbolikus fal a valóságban is testet öltött, és generációkon keresztül távol tartotta a feleket attól, hogy múltbeli élményeiket közös traumaként megélhessék és feldolgozzák.



A Dušan Peleš által építtetett ház, ahol a Turajlić család lakik (A másik oldal, 2017)

A Turajlić-lakás nem pusztán helyszíne a filmnek, a Mila és Srbijanka közti beszélgetéseknek, hanem kiemelt szereppel bíró térként, voltaképpen önálló szereplőként jelenik meg. A lakás tere hordozza azoknak a történelmi eseményeknek a lenyomatát, amelyek beszélgetések, archív felvételek és a régi, családi relikviák affektív képei segítségével megelevenednek a filmben. Időről időre az ablakból, „a lakás szemszögéből” figyelhetjük az utcán zajló, kisebb-nagyobb eseményeket. A helyhez való kapcsolódásunkat erősíti a lakás egyes részletein, könyvespolcon, antik tárgyakon, stukkókon, a régi családi fotókon és a Srbijanka aktivistamúltjából származó relikviákon való elidőzés, melyeknek a rendező hol hosszabban, hol rövidebben kitartott közelképeket szán. Ez rokonítható Hirsch leírásával az affektív érzeteket és emlékeket felelevenítő képekről, melyek „kötődést idéznek elő, mert nem csak a múlt ábrázolásáról vagy az érzetéről beszélnek, hanem azok szemszögéből szólalnak meg.”¹⁴ Az ezüstitisztítás, illetve a csipkemosás- és vasalás visszatérő tevékenységekként ugyanakkor kifejezik Srbijankának a lakás iránti gondoskodását, és a gyerekeinek továbbadható örökség iránti felelősségérzetét is. Mindezeket a képeket egyúttal áthatja egy nosztalgikus atmoszféra,¹⁵ ami megidézi a Daniels-Yeomans által leírtakat az affektív képről.

Különös adalék lehet a lakással folytatott nézői párbeszédünkhöz, hogy a rendező a már említett interjúban elmesélte, hogy számára a filmről való gondolkodás a térrel kezdődik,¹⁶ a tér által megidézett emlékek lesznek azok, amelyek előcsalogatják a történeteket. Ugyanitt kifejti a rom, a romokban rejlő történetek iránti érdeklődését is, ami rokonítható a Daniels-Yeomans által hivatkozott közösségi traumatizálódással és felbomló közösségekkel. Mint a hagyma héjait, úgy bonthatjuk rétegeire azokat a különböző tereket a filmben, melyek a rom vagy a felbomlott/fiktív közösség hívószavak segítségével értelmezhetőek. A lakás, aztán az épület és annak lakóközössége, de tágabb értelemben az egykori Jugoszlávia mint elképzelt közösség is értelmezhetőek így. De akár a Srbijanka által említett mindig vesztes forradalmak is elképzeltelhetők olyan térként, ami a kiábrándultság, elveszettség fájdalmas érzését idézheti elő azáltal, hogy a hozzáfűzött ideák képzeletbelivé válnak.

A játékba hozott archív anyagok révén a múlt dialógusba lép a jelennel, azaz a jelenbeli Srbijanka dialógusba lép a múltjával, és így a néző mindkét idősíkkal. Az archív felvételek ilyen módon való játékba hozása olyan többletet eredményez, ami túllép az egyszerű illusztrativitáson,¹⁷ a felvételek új-rakereteződnek¹⁸, és el tudják mesélni különös történetüket, vagyis azt, ami egyszerre társadalmilag közös, de mégis mindenkinek saját és egyedi. Ezeknek a jeleneteknek a révén, például akkor, amikor Mila és Srbijanka együtt

¹⁴ Hirsch: *Túlélő képek*. p. 196.

¹⁵ Ld. Kohl: *CEERES of Interviews: Director Mila Turajlić and „The Other Side of Everything”*. (10:17-11:10)

¹⁶ *ibid.* (8:58-9:30)

¹⁷ *ibid.* (17:30-20:00)

¹⁸ Hirsch: *Túlélő képek*. pp. 212–213.

nézik vissza videófelvételről az utóbbi híres, tüntetésen elhangzott beszédét, vagy köszönőbeszédét azon a díjátadón, ahol évtizedes, társadalmilag-politikailag elkötelezett munkásságát méltatták, melyet ő teljes bukásként aposztrofált, kézzelfoghatóvá válik a múlt. Ezek a közös visszanezések minden esetben katalizátorként szolgálnak az akkori és a mostani társadalmi viszonyokról folytatott beszélgetésekhez, a miértekhez és hogyanokhoz, és nem mellőzik a személyes megszólalásokat a rendező részéről sem. Így ölt testet a felvételek segítségével „az emlékezés interszjektív, generációk közti tere.”¹⁹



A rendező jelenléte tehát egyrészt elősegíti a film témáinak kibontását, valamint egy másfajta minőség is megjelenik azáltal, hogy családi kapcsolat van kettejük között. Ez a kapcsolat, anya-lánya dinamika, fontos momentumává válik filmben, amely a nézőre is hat a viták vagy a megható pillanatok leplezetlen megmutatása által, Nichols és Plantinga fentebb kifejtett megállapításaival párhuzamban.

A megőrzés és továbbadás felelőssége

A másik oldal csaknem az egész huszadik századot, valamint a jelenkort, a huszonegyedik század elejét felöleli, és az igen széles időspektrum számos pontjáról használ archív anyagokat, régi iratokat, fényképeket és videófelvételeket. Így például a már említett tüntetések felvételeit és fotóit, ahol Srbijanka szervezőként és felszólalóként is részt vett; nevezetes fordulópontok egy-egy momentumát a jugoszláv történelemből, mint Hafner szlovén politikus

¹⁹ ibid. p. 191.

Slobodan Miloševićhez intézett emlékezetes szavai; az 1990-es évek egy-egy kiemelkedő pillanata; vagy az október 5-i forradalom tömegfelvételei. Mindre igaz azonban, hogy nem mutat meg olyasmit, amit „nem lehetett volna az ablakból látni”²⁰ (visszautalva egyben egy korábbi felvetésre, melyben a lakást mint a film egy szereplőjét írtam le), ami úgy is értelmezhető, hogy azt mutatja meg a film, ami a saját ablakukból, tehát a saját társadalmi valóságukból nézve látható.

Hannah Arendt korszakalkotó műve, *A totalitarizmus gyökerei* óta az emlékezés összefonódik az etikai kötelességgel.²¹ A filmbeli archívanyaghasználatról elmondható, hogy mindvégig az etikus megközelítésmód jellemzi. Azonban az etikus használaton nem csak ennek mikéntjét értem, hanem másvalamit is, ez pedig maga a felhasználás ténye, vagyis a megőrzés aktusa. Az ellenállás, a tüntetések felvételei nyilvánvalóan nem voltak részei az állami televízió által sugárzott műsoroknak, a rendező elmondásából tudjuk, hogy hosszas kutatómunkával, privát forrásokból szerezte meg a filmben használt felvételeket, illetve annál lényegesen több, mintegy 200 órányi anyagot.²² Így megőrződhet mindaz, ami nem képezte részét a hivatalos emlékezésnek. A felvételek használatát, különösképpen a legnehezebb időszakokból származókat a visszafogottság jellemzi. Ahogyan Hirsch fogalmaz, az embertelen szörnyűségek megmutatásával kapcsolatban felfedezhető egy tiltótábla-hatás, ami megakadályozza, „*hogyan a halál kapuján túlra lássunk.*”²³ A 1990-es évekbeli jugoszláv történelemmel kapcsolatban ugyanez itt az attitűd érvényesül. Mila Turajlić nem fullasztja a filmet a borzalmak vásári mutatványába,²⁴ inkább kiválaszt kevés, de annál beszédesebb momentumot.

A másik oldal azt is bemutatja, hogy milyen szövevényes módokon működik a különböző életterek kölcsönhatása, és hogy ezekből az egymásra hatásokból hogyan következhet a megőrzés és továbbadás felelőssége. A személyes és a nyilvános terek folyamatos interakcióban állnak egymással, oly módon, hogy a nyilvános terek felidéznek vagy éppen eltorzítják a személyes emlékeket, a privát terekbe pedig szüntelenül beférkőznek a társadalmi-politikai események. A kettő egybejárására példa a filmben is felidézett eset, miszerint az 1918-as, a délszláv államok egyesítését megalapozó dokumentum aláírását megörökítő festményről, melyen a politikus nagypapa, Dušan Peleš is szerepel, hiába van a Turajlić család birtokában egy reprodukció, az eredeti festmény a hivatalos álláspont szerint nem is létezik, majd pedig egyszerre csak mégis előkerül. A család privát tere, vagyis az otthonuk pedig közvetlenül ki volt szolgáltatva a történelmi eseményeknek, hiszen amikor a lakásuk egy részét államosították, akkor a külső, társadalmi-politikai

²⁰ Kohl: *CEERES of Interviews* (25:24)

²¹ Ld. Assmann: *Transformations of Holocaust Memory*. p. 26.

²² Kohl: *CEERES of Interviews* (26:00-27:15)

²³ Hirsch: *Túlélő képek*. p. 200.

²⁴ Kohl: *CEERES of Interviews* (24:10-24:50)

²⁵ Hirsch: *Túlélő képek*. p. 187.

tér fizikailag is benyomult az életükbe. Egy erre adott válasz lehet, hogy a velük történtek ellenére a közösségük javára cselekednek (lásd Srbijanka politikai pályafutását), vagy a saját családi történetükből képeznek egy, a szélesebb közönséggel is megosztott narratívát (Mila gesztusa a film elkészítésével). Ez Srbijanka és Mila részéről is, bár más-más stratégiákat követnek, tudatos vállalás, de egyben zsigeri igent mondás is: nem lehet másképpen cselekedni.

Összefoglalás

Amint azt *A másik oldal* című film elemzése bemutatta, az archív anyagok etikus kezelése egyben a múlthoz való viszonyunk minőségét is leírja. A filmben a múlt kétféleképpen is aktiválódik, egyrészt a lakás részleteit bemutató affektív képekben (a generációról generációra öröklődő antik tárgytól kezdve a családi fotókon át az aktivista mozgalmak jelszavaival tarkított kitűzőkig), másrészt az archív anyagok játékba hozása (mint például a már említett régi relikviák előszedegetése, megtapintása és megnézegetése, vagy a demonstrációk felvételeinek visszanezése) révén jut kifejezésre. Mennyiben volna ez több azonban, mint „melankolikus újrajátszás”²⁶? Annyiban, amennyiben az archív felvételeket illetően a képhasználat gazdaságossága érvényesül, továbbá a tudatos rendezői munka által, amely nagy gondot fektetett a kutatásra, a rendszerezésre és az anyagok értelmes és etikus felhasználására (a viharos huszadik századi jugoszláv történelemből például csak kulcsmomentumokat emel ki, és mértéktartóan kezeli a fájdalmas események bemutatását). Az affektív képek pedig a néző empátiás érzékét szólítják meg, és átéreztetik vele azt, ami valaki mással, más időben és térben történt. Assmann az empátiára olyan tevékenységként hivatkozik, amelyhez nagymértékben szükséges a képzelet működése.²⁷ Az empátia tehát egyrésztől olyasvalami, amit teszünk, másrésztől pedig szoros kapcsolatban áll a képzeleti működésünkkel; mindkettő rendkívül lényeges kitétel. Így képzelheti bele magát aktívan a néző a Srbijankával és családjával történt eseményekbe olyan felvételeken, amikor nem csak elmesélik, hogy mi történt, de a teret kihasználva hangokkal, zörejekkel, gesztusokkal újra is játsszák az eseményt (például megidézik a lakás elválasztásának egykori jelenetét).

A másik oldal egyszerre szól az affektív érzetekhez és a józan értelemhez, amikor a múltról beszél, arra számítva, hogy ezek befolyozhatják az emlékezetet erodáló rozsdás réseket, és létrehozhatják az ellenállás és a hallgatás emlékezetének archívumát.

²⁶ ibid. p. 189.

²⁷ Assmann: *Transformations of Holocaust Memory*. p. 38.



Srbenka

WRITER AND DIRECTOR **NEBOJŠA SLIJEPCÉVIĆ** | EDITOR **TOMISLAV STOJANOVIĆ**
CINEMATOGRAPHERS **NEBOJŠA SLIJEPCÉVIĆ, BOJAN MRDENOVIĆ, IVA KRALJEVIĆ**
PRODUCER **VANJA JAMBROVIĆ** | EXECUTIVE PRODUCERS **REA RAJČIĆ, TIBOR KESÉR**
SOUND DESIGN **TIHOMIR VRBANEC** | SOUND MIX **IVAN ZELIĆ**

restart       

Máté Bori

Traumafeldolgozás, emlékezet és reprezentáció a Srbenka című dokumentumfilmben

(Nebojša Slijepčević: *Srbenka*, 2018)

Nebojša Slijepčević szerb rendező *Srbenka* (2018) című dokumentumfilmjének egyik jelenetében pattanásig feszülnek az idegek, amint az *Alexandra Zec* című darab próbafolyamatának során, a rendező által kikényszerített helyzetben az egyik színész nő egyre hevesebben próbálja provokálni és konfrontációra bírni az elképzelt nézőket. Erőszakos megnyilvánulásának célja a kegyetlen szembesítés, a kényelmetlennel, az elfojtottal és az elhallgatottal való szembenézés. A továbbiakban a terápiás ülésekké alakuló próbák egész sorozata olyan kérdésekre hívja fel a figyelmet, mint az egyéni és kollektív traumafeldolgozás problémája, valamint az események reprezentációjának, reprezentálhatóságának és az ezzel szorosan összefüggő emlékezésnek a problémaköre. Tanulmányom célja az, hogy a mindezeket komplex módon megragadó *Srbenkán* keresztül a trauma, az egyéni és kollektív emlékezet, valamint a traumatikus események reprezentációjának kérdéseit átgondolva, rávilágítsak a film hatásmechanizmusaira, illetve az általa problematizált témák összetettségére.

Ahogy Cathy Caruth traumakutató fogalmaz az általa szerkesztett *Trauma. Explorations In Memory* (1995) című tanulmánykötet előszavában, a trauma olyan, hirtelen bekövetkezett, gyakran katasztrófális esemény jelölésére szolgál, mely nyomasztó, szinte megsemmisítő természetű. Az erre érkező válaszreakció – ebből fakadóan – megkésett, kontrollálatlan és ismétlődő hallucinációk vagy egyéb kellemetlen jelenségek formájában jelentkezik. A traumatizáltság nem más, mint menekülésre képtelenül, az azt kiváltó esemény hatása alá kerülni.¹ Írásom első felének célkitűzése a trauma fogalmának vizsgálata Cathy Caruth és Richard Crownshaw, illetve különböző megközelítéseinek segítségével, külön kitérve ennek a szubjektumot, referencialitást és tanúság(tételt) érintő kérdéseire.

Ezt követően a traumatikus eseményre való emlékezés, a kollektív és egyéni emlékezet, a Marianne Hirsch által bevezetett „*utóemlékezet*” (*post-memory*), az Aleida Assmanntól származó „*empátia mód*” és a Linda Williams-féle „*emlékek nélküli tükrök*”² fogalmait elevenítem fel, mivel meglátásom

¹ Caruth, Cathy: *Introduction In: Cathy Caruth (ed.): Trauma. Explorations In Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. pp. 3–12.

² Williams, Linda: *Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm*. (trans. Tokai Tamás–Török Ervin) *Apertúra* 2014. tavasz.

<http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/williams-emlekek-nelkuli-tukrok-igazsag-tortenelem-es-az-uj-dokumentumfilm/>

szerint ezek segítenek leírni a filmben megjelenített folyamatokat. Az 1991 decemberében, szüleivel együtt kegyetlenül meggyilkolt, tizenkét éves szerb kislány, Aleksandra Zec történetének emléket állító színdarab, melyet Oliver Frljić rendezésében kívánnak színpadra állítani a *Srbenkában*, nem csupán a múlt tragikus eseményeit idézi fel kendőzetlenül. Önmagán túlmutatva, a továbbra is feloldatlan feszültségekre, a jelent most is meghatározó szerb-horvát konfliktusra is rávilágít. Ennek kapcsán említést fogok tenni a traumáról, mint megismerhetetlen, hozzáférhetetlen eseményről, a fiatal generációról mint „örökbefogadott szemtanúkról”, illetve az utóemlékezet és empátia interszubjektív jellegéről, mely lehetőséget teremt a Másikkal való találkozásra, a Másik másságának eltörlésére.³ Ehhez kapcsolódik igen szorosan az elemzési szempontjaim között szereplő harmadik kulcsfogalom, a reprezentáció kérdése. A későbbiekben kísérletet teszek az emlékek és reprezentáció egymáshoz és valósághoz való viszonyának, a reprezentálhatatlan – reprezentálható, és a reprezentáció, mint manipulált konstrukció problematizálására, olyan szerzők gondolataira támaszkodva, mint Linda Williams és Finn Daniels-Yeomans.

Traumaelméletek

A Caruth által szerkesztett 1995-ös tanulmánykötet egyik fontos hozadéka a trauma megértésének, a traumáról való gondolkodás kérdéseinek körüljárása volt különböző területekről érkező szakemberek által írt szövegek segítségével. A kötet másik felvetett problematikája azt célozza, hogy miként lehet könnyíteni a szenvedésen, illetve hogyan lehet megérteni a szenvedés természetét anélkül, hogy felszámolnánk a valóság erejét és igazságát, mellyekkel a trauma túlélőinek szembe kell nézniük – és amelyet nagyon gyakran közvetíteni is igyekeznek felénk. Ez utóbbi, különösen fontos a trauma beépülésének, az esemény felidézhetőségének nehézségei miatt kialakult vita tekintetében, mely a traumatikus eseményekből származó emlékek valóságát kérdőjelezi meg. Mivel ezek az emlékek többnyire nem könnyen felismerhető, jól megragadható formákban térnek vissza, viszont jelen van az igény az emlékek valóságának megismerésére, ezek gyakran tűnhetnek „hamis helyreállt emlékeknek”.⁴ Az ezzel párhuzamosan futó pszichológiai szakmai vitában ugyanakkor felismerték a krónikus trauma hosszútávú, sokkal finomabb, karakterológiaiag bevéődött hatásait, illetve egy olyan eltávolított traumata-pasztalatot, melyet a memória ellök magától, ezért nem elérhető flashbackek vagy egyszerű emlékek formájában.⁵

³ Hirsch, Marianne: *Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája* (trans. Pintér Ádám). In: Szász Anna Lujza-Zombory Máté (eds.): *Transznacionális politika és a holokauszt emlékeztörténete*. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. pp. 185–213.

⁴ ibid. p. viii.

⁵ ibid. p. viii.

Legyen szó bármilyen megközelítésről, az egyértelműnek látszik, hogy a trauma jelensége, melyet a tapasztalás szempontjából radikális törés és hiány jellemez, alapvetően a megértés, a megérthetőség határait feszegeti. Ahogy korábban utaltam rá, Caruth értelmezésében a traumatikus eseményre adott válaszreakció, gyakran megkésve érkezik, ismétlődő és tolakodó hallucinációk, álmok, gondolatok vagy viselkedésmódok formájában, melyet valamiféle dermedtség is kísér, illetve magát a reakciót sok esetben váltja ki felfokozott érzelmi állapot, valamilyen formában stimulálva az esemény felidézését. A trauma kórtana nem definiálható csupán az esemény által, sem pedig az esemény által előidézett torzulás viszonyában, mely torzulás, egy úgynevezett kísértő erőként van jelen az áldozat életében. Ez az erő, az eseményhez kötődő, személyes jelentésalakítások eltorzulásának eredményeként jön létre. Az esemény maga, beálltának pillanatában nem képes asszimilálódni a hétköznapi tapasztalatok közé és nem is tapasztalható meg teljes valójában akkor, amikor történik, csupán némi késéssel, ismétlődően birtokba véve, megszállva azt, aki a traumatikus tapasztalatot elszenvedte. Ezért Caruth azt állítja, hogy traumatizálva lenni valójában nem jelent mást, mint egy kép vagy esemény által „megszállottá” (*possessed*) válni.⁶ Ugyanakkor a trauma tüneteit nem lehet egyszerűen csak torzulásokként interpretálni. Caruth a PTSD (Post-traumatic Stress Disorder) kapcsán rámutat, hogy az, tulajdonképpen nem más, mint a történelem egy tünete: a traumatizált személy vagy egy képtelen történelem hordozójává válik, vagy ő maga lesz egy olyan alternatív történelem tünete, amelyet nem képes teljes egészében birtokba venni. Az álmok, hallucinációk és gondolatok, amelyek kísértik, olyannyira valóságosak számára, hogy nem tudnak beleolvadni a jelentés asszociatív láncolataiba. A képek ezen sorozata nem képezi az elsajátított tudás részét, hanem épp ellenkezőleg: maguk veszik birtokba és szállják meg azt, akihez tartoznak, miközben gyakran mély bizonytalanságot generálnak az események igazságát illetően. Ezt a dilemmát, Shoshana Felman, „*az igazság krízisének*”⁷ nevezi, mely arra a paradoxonra mutat rá, miszerint a traumában az igazságot magában rejtő valósággal való legfontosabb szembesülés, akár az azzal szembeni teljes zsidbadtság, dermedtség, tehetetlenség formájában is megnyilvánulhat, ami teljes egészében elérhetetlenné teszi az igazságot az elszenvedő számára. Ugyanezt Henry Krystal⁸ úgy fogalmazza meg, hogy az esemény regisztrációjának, a legcsekélyebb nyoma sem marad a pszichében. A helyén egyfajta hézag, lyuk található, melynek másik oka, hogy a traumatikus esemény, kibogozhatatlanul összefonódik a történelem határainak megtagdásával. Eből következően Dori Laub a „*meghiúsult szemtanúságról*”⁹ beszél, mely abból fakad, hogy az esemény bekövetkeztének pillanatában az elszenvedők,

⁶ ibid. p. 4.

⁷ ibid. p. 6.

⁸ ibid. p. 6.

⁹ ibid. p. 7.

nem tudnak tanúként funkcionálni, így ezzel a tudás lehetlenségére hívja fel a figyelmet. A traumával kapcsolatos újabb problémákat vet fel Harold Bloom, akire Caruth a „halálvágy”¹⁰ kapcsán hivatkozik. Bár a trauma lehetővé teszi a túlélést azáltal, hogy elszenvedője pszichés szinten elmenekül a borzalmak elől, távol tartva magát az iszonyattól, aminek a súlya alatt összeroppanna, a túlélés maga is előidézhet krízis helyzetet, melyben a túlélő képtelen szembenézni azzal a ténnyel, hogy még mindig életben van.

Caruth bevezetőjének végén, a terapeuták és általában, a trauma-beszámolóok hallgatóságának helyzetére is kitér, amikor felteszi a kérdést: Hogyan hallgassunk valamit, amit lehetetlen felfogni? Ugyanakkor nem csupán a hozzáférhetőség, felfoghatóság problémájáról beszél, hanem az iszonyatról szóló történetek megismerésével járó esetleges befogadói traumatizáltság veszélyéről is. Ismét paradox helyzet áll elő, hiszen a trauma feloldás egyetlen módja, a történetek továbbadása. Ez tehát kihívás elé állítja a terapeutákat: meg kell tanulniuk távolságból hallgatni a túlélők beszámolóit. Ezen a gondolaton keresztül jut el ahhoz az állításhoz, mely véleményem szerint elegendetlenül fontos lesz a későbbiekben elemezni kívánt *Srbenka* kapcsán is. A trauma története, a maga megkésettségében, csak a meghallgatás folyamatán keresztül tud valóban lezajlani. Ezt globális narratívába helyezve Caruth úgy gondolja, hogy mind a múltbéli, mind pedig a kortárs katasztrófák által előidézett traumák, a kibeszélés és az ezáltal feldolgozás révén kapocsként szolgálhatnak a különböző kultúrák között. Ezt nem egyszerűen mások múltjának megértéseként képzelem el, hanem úgy is, mint arra való képességünket, hogy kortárs történelmi traumáinkkal kapcsolatban, azok elszenvedőiként, teljes egészében fel tudjuk mérni és meg tudjuk érteni, hogy valójában önmagunktól is elszakadtunk.¹¹ Slijepčević összetett problémákat érintő filmje, több tekintetben is kapcsolódik ehhez a gondolatkörhöz. Egyfelől, a traumatikus események mozgatórugója nem más, mint egy rendkívül mélyen gyökerező kultúrák közti, nemzetiségi ellentét, mely a kilencvenes években a szerb-horvát háborúhoz vezetett, amelyet a film több szereplője gyermekként, azaz első generációs traumatizáltsággal tapasztalt meg. A háború további feszültségeket szült, melyek egyik következményeként Horvátországban meggyilkoltak egy tizenkét éves szerb nemzetiségű kislányt és annak családját. A film szorosan vett témája ugyan a kislány haláláról szóló színdarab színpadra állítása, illetve a próbafolyamat maga, ám mivel bizonyos mértékben minden résztvevő érintett, senki sem képes a megfelelő távolságból hallgatni a történeteket. A szembenézés és kibeszélés révén, először kollektív, majd személyes traumák feloldására nyílik lehetőségük. A különböző háttérű szereplők – akik itt már nem csupán a trauma elszenvedői, hanem hallgatói, befogadói is – rákényszerülnek, hogy a trauma univerzális borzalmán keresztül beeláthassanak a Másik fájdalmába, ugyanakkor saját pozíciójukkal is számot kell vetniük:

¹⁰ ibid. p. 8.

¹¹ ibid. p. 11.

az előadásra való készülés olyan helyzetet teremt, melyben alkalmuk nyílik az önreflexióra.

Ehhez kapcsolódóan válik érdekessé Richard Crownshaw *Trauma Studies* című szövegének összefoglalójának egyik alfejezete, melyben a többirányú és posztkoloniális emlékezetről ír.¹² Ebben Caruth fent említett, a trauma kultúrák közti kapocsként való, univerzális felfogására vonatkozó állítására hivatkozik, amikor Stef Craps „*kultúrák közti szolidaritás*” fogalmáról és a „*közösség új formáinak*”¹³ megteremtéséről beszél, mely Craps szerint a különböző traumák, különböző emlékeinek dialógusba lépéseként írható le. A Crownshaw által idézett, Michael Rothbergtől származó „*többirányú memória*”¹⁴ koncepciója, szintén jól alkalmazható a *Srbenka* alaphelyzetére. Rothberg abból indul ki, hogy az emlékek alapvetően nincsenek beágyazva konkrét identitásokba, hiszen az emlékkalkotás természeténél fogva többirányú. Folyamatos tárgyalásoknak, kereszt-referencialitásnak és átvételeknek van alávetve, meglehetősen produktív és a legkevésbé sem privát. Az egyéni emlékezet épp úgy átjárható, mint a csoportidentitásokat alakító emlékezet is, amely egy adott társadalmi csoportot érő traumatikus eseményre való emlékezésben képződik meg. Ezt szem előtt tartva, a nyilvánosság tere leginkább arénaként képzelhető el, mondja Crownshaw, melyben az emlékezetet és identitást egyfelől sérülékennyé teszi belső átjárhatósága, másfelől viszont ez a rugalmasság alkalmassá teszi őket arra, hogy párbeszédbe kerüljenek más emlékekkel és identitásokkal. Rothberg megközelítésének azonban nem az a célja, hogy a múltbéli események és a rájuk való emlékezés közti egyezéseket megtalálja, hanem sokkal inkább a kontinuitás-diszkontinuitás, szimmetria-aszimmetria felfedése és vizsgálata. Az ellentétes folyamatok következtében képződő instabil és esetleges közös alap felismerése révén, lehetségessé válhat a múltbéli hibák felidézése, mely – legalább átmenetileg – közeledést és szolidaritást eredményezhet.¹⁵

Valóság és reprezentáció

Rothberg fent említett koncepciója több ponton érintkezik Linda Williams¹⁶ posztmodern dokumentumfilmekkel kapcsolatban tett állításával, mely szerint, azok már nem feltétlenül az igazság feltárását tartják feladatuknak, hanem a különböző narratívák ismeretében, a hazugságot próbálják meg leleplezni. *Emlékek nélküli tükrök* című esszéjében, Williams *A keskeny kék vonal*

¹² Crownshaw, Richard: *Trauma Studies* In: Simon Malpas–Paul Wake (eds.): *The Routledge Companion to Critical and Cultural Theory*. London/New York: Routledge, 2013. pp. 167–176.

¹³ *ibid.* p. 175.

¹⁴ *ibid.* p. 175.

¹⁵ *ibid.* p. 175.

¹⁶ Williams: *Emlékek nélküli tükrök*.

(The Thin Blue Line, Errol Morris, 1988), a *Roger, és én* (Roger and Me, Michael Moore, 1989), a *JFK* (Oliver Stone, 1991) és a *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) című filmeket a valóság bemutatásához és igazsághoz való viszonyuk kapcsán vizsgálja, újragondolva a fikció, nem-fikció, szubjektivitás és objektivitás fogalmait, az általa posztmodern dokumentumfilmeknek nevezett alkotások tekintetében. Arról beszél, hogy az új dokumentumfilm evidensnek tekinti, hogy a film alapvetően képtelen feltárni az egyes események igazságát. Ehelyett részigazságokat, ideológiákat, illetve az egymással versengő, párhuzamosan létező igazságokat létrehozó tudatot képes csak megragadni. Ezek tulajdonképpen azok a fikciós mesternarratívák, melyek segítségével értelmet találunk az eseményekben. Ugyanakkor Williams felhívja a figyelmet arra, hogy ezek az alkotások dokumentumfilmek és, mint ilyenek sajátos viszonyuk van a valóshoz. Lényegükhöz tartozik azon igazságok feltárása, melyek átszövik az ember életét, de transzparens módon nem ábrázolhatóak, nem úgy, mint a már említett, fikciós filmként, a valós eseményeket meglehetősen szubjektíven kezelő *JFK*-nek.¹⁷ Williams szerint tehát ahelyett, hogy a dokumentumfilmeket az igazság esszenciájaként fognánk fel, a legésszerűbb úgy tekinteni rájuk, mint stratégiák összességére, amelyek „*a relatív és kontingens részigazságok halmazából választanak.*”¹⁸ Ennek felismerése, elvezethet azon politikai és kulturális összefüggések tudatosításához és az általuk generált folyamatokba való beavatkozáshoz, melyek az életünk szempontjából meghatározó narratívákat alkotják. A *Srbenka* által megragadott számos személyes, illetve az egyes nemzetiségi csoportokat érő trauma igazságainak bonyolult hálózatait feltérképező és ezen keresztül a valós megkonstruálására tett kísérlet, a Williams által felvetettekhez hasonló kérdésekkel szembesít. Amiatt a módszer miatt pedig, amivel rávilágít a múlt továbbélésére a jelenben, Lanzmann *Shoah*-jával állítható párhuzamba. Mindkét filmre igaz, hogy a múlt valósága „*erőszakos, traumatikus és vizuálisan reprezentálhatatlan.*”¹⁹ Noha az általam idézett szövegben *A keskeny kék vonal* és a *Shoah* kapcsán hangzanak el ezek az állítások, a későbbiekben kifejtett problémák szempontjából legalább ennyire indokoltnak érzem Slijepčević filmjének megemléítését is. Ezekben az esetekben, állítja Linda Williams, „*a posztmodern gyanakvás az önmagában feltároló, jelenlévő »valóság« túláradó képeivel szemben nem újabb fikciók megképződéséhez járult hozzá, hanem paradox módon újabb történetiesítéseket hívott életre.*”²⁰ A *verité* dokumentumfilmes gyakorlatától eltérő módon, mely úgy akarja rögzíteni a valóságot és az azt alkotó események igazságát, ahogy azok objekíven megtörténnek, ezek a filmek arra vállalkoznak, hogy konstruált szituációkon keresztül inkább azt kutassák, hogy hogyan vált valami azzá, ami. Ennek egyik példája a *Shoah* chelmnói

¹⁷ ibid.¹⁸ ibid.¹⁹ ibid.²⁰ ibid.

templom lépcsőjén játszódó jelenete. A szülővárosába hazatérő holokauszt-túlélőt, Simon Srebniket, amint a szereplők beszámolóiból kiderül, olyan idősebb helyiek állják körül, akik gyermekora óta ismerik őt, sőt, annak is szemtanúi voltak, ahogy a még gyermek Srebniket a város melletti haláltáborban dolgoztatták. A jelenet kivételessége abban áll, hogy a rendező által kialakított, már-már parabolisztikussá váló helyzetben a szereplők, a jelenben adott reakcióikkal, viselkedésükkel, megismétlik a múltat. A jelenet rávilágít arra, hogy a múlt krízisei, feszültségei és viszonyai nem múltak el. Elég megteremteni a megfelelő szituációt, hogy tökéletesen rekonstruálni lehessen és ezáltal visszamenőleg is meg lehessen érteni őket. Ugyanígy, a *Srbenka* alaphelyzete is, mely nem más, mint egy tragikus esemény újrajátszása, egy időn és téren átívelő traumatikus esemény súlya alatt képes megmutatni a jelenben is ugyanolyan erővel munkáló, kiélezett feszültségeket horvátok és szerbek között. Tehát végső soron itt sem arról van szó, hogy csupán a múltat reprezentálnák, hanem az ismétléseken és reinterpretálásokon keresztül, a jelen képein keresztül újra mozgásba hozzák azt. Vagyis a jelenben, az ismétlésekben és ellenállásokban lehet rábukkanni a múlt nyomaira és ahogy az mindkét film esetében igaz, a múlt és a jelen kontextualizálása révén találnak rá a legmegfelelőbb reprezentációs stratégiára.²¹ Ahogy arra Williams rámutat, ezek az alkotások ugyanakkor a múlt eseményeire nem egységesként, teljes egészében elérhetőként és hiánytalanul megérthetőként tekintenek. Az események csupán fragmentumok, a múlt, emlékezet által felidézett töredékei, amelyek a legkevésbé sem egységesként felfogható igazságok, hanem Mary Ann Doane-t idézve „*az időben történő újraírásaik teljes összegei*”.²²

A reprezentálhatóság kérdéskörével kapcsolatban egyedi megközelítést alkalmaz Finn Daniels-Yeomans,²³ aki a dokumentumfilmek, azon belül is a traumával foglalkozó művek azon affektív, a befogadókat testileg megszólító potenciáljával foglalkozik, melyet a nem-reprezentációs eljárás alkalmazása tesz lehetővé. Williamstől eltérően nem a dokumentumfilm trauma reprezentációjára alkalmas adottságainak korlátaira akarja felhívni a figyelmet, hanem azokra az útvonalakra irányítja a tekintetet, melyek a nem-reprezentáció lehetőségén keresztül elvezetnek a traumához mint az affekció határtalanul kavargó folyamához.²⁴ Érvelésének főbb alappilléreit Meera Atkinson, Michael Richardson és Jill Bennett fontosabb gondolatai képzik. Atkinson és Richardson definíciója szerint a traumatikus tapasztalat elkerülhetetlen feszültséggel jár, mely feszültség elraktározódik és a későbbiekben is, affektív módon hat, megszólítja azt, aki a trauma elszenvedője volt. Ebből a premisszából kiindulva vezetik be az affekció korporealitásának fogalmát, mellyel analízisüket, a trauma tanulmányokat Crauth óta meghatározó lingvisztikai paradigmától

²¹ *ibid.*

²² *ibid.*

²³ Daniels-Yeomans, Finn: Trauma, Affect and the Documentary Image: Towards a Nonrepresentational Approach. *Studies in Documentary Film*. 11 (2017) no. 2. pp. 85-103.

²⁴ *ibid.* p. 84.

eltérő alapokra helyezik.²⁵ Bennett, valamivel tovább gondolva a fentieket, úgy beszél a traumához köthető műalkotásokról, mint amelyek esetében, a reprezentáció lehetetlenné válik, így az affekció jelenti a traumához való hozzáférés kulcsát. Állítása szerint ezen művek nagy igyekezettel próbálják megtalálni azt, amit Bennett az „*érzékelés és affekció nyelvének*”²⁶ nevez, mely a műalkotás affektív belső dinamikáján keresztül teszi elérhetővé a traumatizáció érzetének regisztrálását. Ez a valami tehát nem kommunikáció révén hat, nem érhető tetten a narratív összetevők vagy a jelentés szintjén, ugyanis a traumát témájukká tévő művek, tranzaktívak és nem kommunikatívak.²⁷ Az alkotás megérint, bevon. Hatással van ránk anélkül, hogy bármiféle jelentést vagy titkot közvetítene vagy kommunikálna magával a tapasztalattal kapcsolatban. Ehelyett, Vivian Sobchack-hez²⁸ hasonlóan egy, a mű és a befogadó között létrejövő, kétirányú folyamatot feltételez, mely a művészeti képpel generál affektív találkozásokat, nem pedig a narratíva vagy jelentés szolgálatába állított reprezentáció tárgyával.²⁹ Ez az alapvetően érzékekre ható, a befogadó testét érzékileg megszólító, nem-reprezentációs stratégia, ha nem is jellemzi a Srbenka egészét, kisebb-nagyobb mértékben mégis felfedezhető a film szövetében. Bár olyan típusú, már-már az absztrakció határán táncoló haptikus képekről nem beszélhetünk, mint a *sleep furiously* (Gideon Koppel, 2008) című dokumentumfilm egy-egy Yeomans által kiemelt képe, a későbbiekben amellet fogok érvelni, hogy a film bizonyos jelenetei ennek ellenére sajátos érzékiséggel bírnak.

Srbenka a trauma, reprezentáció és emlékezet tükrében

A továbbiakban a fent kifejtett fogalmak mentén kívánom vizsgálni Nebojša Slijepčević *Srbenka* című filmjét. Az *in medias res* indításban a nyitójelenet helyszíne a színházterem nézőtere, ahol az előadás után interjút készítenek az egyik nézővel, egy fiatal szerb lánnyal. Arra kéri, hogy beszéljen az őt gyerekkorában a nemzetisége miatt ért támadásokról. Ugyan belekezd traumatikus élményeinek felidézésébe, de a könnyeivel küzdve végül elakadnak a szavai. Segélykérően így szól: „*Tudnál kérdezni?*”. Ezzel a kezdéssel Slijepčević, a film egészének lényegét foglalja össze egyetlen rövid jelenetben. Központi motívumul a gyermekkori traumák szolgálnak: az iskoláskorú, nem horvát nemzetiségű gyerekeket érő szüntelen támadások a háború ideje alatt és a jelenben, valamint a nemzetiségi ellentétek miatt kirobbant háborúban meggyilkolt gyermekek tragédiája, melynek Alexandra Zec csupán

²⁵ ibid. p. 87.

²⁶ ibid. p. 87.

²⁷ ibid. p. 87.

²⁸ Sobchack, Vivian: *The Address of The Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press, 1992.

²⁹ Daniels-Yeomans: *Trauma, Affect and the Documentary Image*. p. 87.

szimbolikus alakja. Bár vannak a szereplő színészekkel készített vallomások interjúbetétek a filmben, a kérdezőket sosem látjuk vagy halljuk, alapvetően megfigyelői pozíciót vesznek fel, ezt az egy jelenetet leszámítva, melyben a rendező kérdéseket intéz a lányhoz. Ilyen módon ez a nyitójelenet, a Linda Williams által posztmodernként definiált alkotásokra is jellemző, önreflexív, a dokumentumfilm apparátusát, a helyzetek kreáltságát leleplező gesztusként is felfogható. Emellett a lány, kérdésével rávilágít Slijepčević dokumentumfilmjének természetére: nem kijelent, hanem kérdez. Nem az egyetlen igazságot keresi, hanem a felvételek során kirajzolódó szituációkat és narratívákat úgy csoportosítja, hogy azzal a lokálisan túl, globálisan becsontosodott társadalmi mechanizmusokra is rákérdezzen.

Ahhoz azonban, hogy ezeknek az univerzális jelentőségű kérdéseknek a magvait el tudja vetni, az azonosulás kiváltásához szükséges érzelmi és érzéki folyamatok aktiválása mellett az empátia életrehívására van szüksége. A gyermekiség és gyermek lét már-már toposzként való használata, ennek kulcsmotívuma, hiszen a tiszta és védtelen, a világ borzalmait és igazságtalanságait még nem átlátó, csupán elszenvedő gyerekek iránt egyszerűbb empátiával viseltetni. Itt szeretném megemlíteni Aleida Assman *Transformations of Holocaust Memory*³⁰ című esszéjét, melyben a kortárs emlékezetkultúrát meghatározó, három átöröklési módról ír. Ezek egyike az identifikációs mód, melyet az áldozatokkal való azonosulás jellemez, az etikai mód, amely az elkövetőkhöz köthető és az empátia mód, amely általában a kívülállók, pusztá szemlélők sajátja.³¹ E traumatikus eseményhez való viszonyulási formák által, melyek ugyan néha visszafejthetetlenül egybeolvadnak, a *Srbenka* szereplőinek helyzete is megragadható. A film az interjúval kezdve, a személyes traumáktól halad a kollektívig, hogy aztán organikusan építkezve, visszatérjen a személyeshez. Ezt az ívet azonban meglehetősen szövevényessé teszi az, hogy a személyes és kollektív vonatkozások sok rétegben rakódnak egymásra, mert a háború közelségéből adódóan az első és a második generáció is jelen van, tehát senki sem kívülálló. Ebből az is következik, hogy a két legerőteljesebben működtetett mód, az identifikációs és az etikai lesz, az empatikus mód a szereplők számára elérni vágyott utópia, mely talán csak a (nem érintett) néző szemlélő pozíciójában sajátítható el.

Az Assman által felvetett jelenség illusztrálására kiváló példa lehet, az egyik színész, Kovac karaktere. A holokausztot túlélő zsidóság perspektívájából definiált identifikációs mód, egyéni és kollektív azonosulást is jelent. Assman szerint ennek keretében az átöröklés folyamata genealogikus kapcsolatokon alapszik és a múltban szenvedő és meghalt áldozatokkal való azonosulás elve irányítja. Az áldozatok nem azért váltak célponttá, amit tettek,

³⁰ Assmann, Aleida: *Transformations of Holocaust Memory. Frames of Transmission and Mediation* In: Gerd Bayer – Oleksandr Kobrynsky (eds.): *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation*. New York: Columbia University Press, 2015. pp. 23–40.

³¹ *ibid.* pp. 23–40.

hanem azért akik voltak.³² A Kovacban munkáló automatikus reakciókat, valójában ugyanezek az okok váltják ki. Vallomásában beszámol az öt gyermekként ért háború érthetlenségéről, agressziójáról, félelmetességéről és pusztításáról. A határ mentén felnőve, nem csak a felderítő repülőgépek, majd a szerb katonák Horvátországba való betörésének volt tanúja, hanem a szomszéd faluban létesített koncentrációs táborok lidércnyomásos valóságának is. Első generációs túlélőként tehát egyrészt individuális azonosulásról, másrészt a horvátságot ért, gyerekfejjel megmagyarázhatatlannak tűnő traumatikus esemény áldozataival való, nemzetiségi szintű kollektív azonosulásról is beszélhetünk. Tehát egyéni traumája által megszállva,³³ az azonosulásnak olyan szélsőséges fokán áll, mely során az egyén feloldódik a közösségben és ennek a távolságnak a hiányában, a közösség traumáit is személyesként éli meg, amely viszont megfelelő talajt képez a Másikkal szembeni kollektív gyűlölet – amelynek állandó jelenlétét Kovac verbalizálja egyik vallomásában – számára is. Azért is szimbolikus fontosságú Alexandra Zec alakja, mert az a védtelen, ártatlan és gyenge elleni támadás, mely talán nemzetiségtől függetlenül képes valamiféle együttérzést kiváltani. Ezzel szemben a Horvátország területén élő szerb kisebbség, szintén az áldozatiság pszichológiai állapotában van abból fakadóan, hogy a horvát túlélők és azok gyermekei gyakran a szerb kisebbséget használják a felgyülemlett keserűség és indulat levezetésére. Ez viszont azt eredményezi, hogy nincsenek igazi elkövetők, csak áldozatok – azaz szemtanúk sincsenek. Amíg viszont nincsenek szemtanúk, a traumák is feloldhatatlanok maradnak. Ugyanakkor akár azt a következtetést is levonhatjuk, hogy a maga módján mindenki elkövető és áldozat is egyszerre. Akárhogy is van, a kollektív érintettség nagymértékben megnehezíti a szemtanúságot, ami azonban elengedhetetlen a traumák feldolgozásához. E rétegek visszafejtésén munkálkodik a színdarab rendezője, Oliver Frljić, amikor Zec, a megfelelő kontextualizálás hiányában, a média által felkapott, mára többnyire csak – ahogy Ann Kaplan³⁴ fogalmaz – „üres” empátiát kiváltó történetét rendhagyó módon igyekszik színpadra állítani. Ugyanerre a dilemmára reflektál Slijepčević a film elején használt feliratokkal, melyekkel elhelyezi a Srbenkát térben és időben, kijelölve annak tematikáját. Kaplan koncepciójának lényege röviden az, hogy a médiareprezentációban megjelenő katasztrófák, tragikus, traumatikus események, még ha a szenvedést úgy is mutatják meg, hogy az képes legyen sokkolni, kétségbeesést vagy felháborodást kiváltani a nézőiből, ha ezt minden háttérinformáció és kontextus nélkül teszik, akkor nem feltétlenül váltják ki a megfelelő reakciót. Az egyéni fájdalmat ábrázoló fragmentált történetek, a megfelelő háttértudás hiányában, csupán üres empátiát képesek előidézni.³⁵

³² ibid. pp. 23–40.

³³ Caruth: *Trauma. Explorations In Memory*. p. 5–11.

³⁴ Kaplan, Ann E.: *Vicarious Trauma and 'Empty' Empathy: Media Images of Rwanda and the Iraq War*. In: Ann E. Kaplan: *Trauma Culture*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2005. pp. 87–100.

³⁵ ibid. pp. 93–94.



Frljić éppen ezt a kontextualizálást végzi el, amikor arra kéri színészeit, hogy az előadást olyan monológokkal indítsák, melyek militáns felhangjokkal kényelmetlen helyzetbe hozzák a közönséget. Mindezt annak érdekében teszi, hogy megrajzolja a tragikus esethez vezető események térképét, illetve – nemzeti-ségre való tekintet nélkül – felhívja a figyelmet a számtalan civil áldozatra. Komplex helyzetet akar létrehozni, amelyben talán lehetőség nyílik megérteni azt az érvrendszert, amely nem ítéli el nyíltan a tragédiát és az áldozatokat, hanem triviálisnak mutatja be a történeteket. Ennek során a rendező nyíltan beszél a háború természetéről, mely nem más, mint egy életet felörlő mechanizmus, ami birtokba veszi az emberek tudatát, furcsa skizofrén állapotot állítva elő, éppen úgy, ahogy Caruth szerint a trauma is teszi. A színészek monológjaikban olyan kérdésekkel szembesítik a nézőket, mint az egyéni és kollektív szerepvállalás egy önmagából kifordult világban, ahol a jó és rossz szerepek egymásba mosódnak. Minthogy egy teljes egészében módosult tudatállapottal jár, vajon feloldhatóak-e a háborúban elkövetett bűnök? Kiket, hol és mivel kell szembesíteni? Lehet-e fontosabb egyik halál a másiknál? A gyilkosokból lehetnek-e hősök, az áldozatokból pedig bűnösök? Az empatisz módban³⁶ az egyén úgy képes az együttérzésre, hogy közben megtartja a távolságot önmaga és az áldozatok között. Frljić arra tett kísérlete, hogy új alapokra helyezze ezt a teljes konfliktuscsomagot, hogy aztán ez a valódi empatisz mód léphessen a korábbiak helyébe, a traumafeldolgozás nehézségeire is rámutat. Kovac számára ez az úgynevezett szembesítés például maga a trauma verbalizálása lenne. Azonban ő oly mértékben annak hatása

³⁶ Assmann: *Transformations of Holocaust memory*. pp. 23–40.

alatt áll, hogy lehetetlennek érzi e feladat végrehajtását, sőt egy ponton meg is kérdőjelezi a rendezői utasítást, az igazság(okba) vetett hitében való elbizonytalanodása miatt. Azt láthatjuk itt, amire Caruth is utal: a traumatikus esemény által birtokba vett egyénnek egyrészt nincs hozzáférése az őt ért eseményekhez, másrészt viszont annak túl valóságos, őt kísértő képei egyúttal az igazsággal kapcsolatban is elbizonytalanítják.

A film kiváltképp fontos szereplői a gyerekek. A színészek mellett négy tizenkét éves kislány is résztvesz az előadásban. Egyikük a szerb Nina. Bár emiatt egyfajta főszereplő válik belőle, a gyerekek jelenléte önmagában is lényeges. Ők testesítik meg a tisztaságot, ártatlanságot és védtelenséget, tehát a nézők számára – mind a színházban, mind pedig a moziban – belépési és azonulási pontként szolgálnak. Mivel horvátok és szerbek is szerepelnek a darabban, ezzel aláhúzzák a fájdalom és tragédia nemzetiségeken átívelő, univerzális természetét, valamint Zec története is jobban megelevenedik, közelebb kerül a befogadókhöz a valódi gyerekek jelenléte által, hiszen ezzel egyben aktualizálódik is a darab. Az egész konfliktus és a társadalmat mélyen átszövő előítéletesség és indulat árnyalásában fontos szerepet játszik az, ahogy Frljić folyamatosan beszélget a négy lánnyal ezekről a kérdésekről, illetve a darabon belül is reflektálniuk kell ezekre a problémakörökre. Ennek során kirajzolódik az iskolások viszonya a Másikhoz, és minthogy az iskola mikroszinten leképezi a társadalmi viszonyokat, a társadalmi berögződésekkel, működési elvekkel kapcsolatban is súlyos kérdéseket vet fel a film. Amikor roma osztálytársaikkal kapcsolatos ellenérzéseiket fogalmazzák meg, abban van valami őszinte keresetlenség, ami egyrészt kicsit elveszi az egyébként meghökkentő, már-már vicces érvelés élet (a romák félelmetesek, mert gyorsabban gyógyulnak), másrészt viszont fellebenti a fátylat a társadalomban működő fals narratívákról, amelyek elkeserítő hatékonysággal öröklődnek át egyik generációról a másikra, és amelyet a gyerekek játszi könnyedséggel sajátítanak el. Ugyanakkor szintén a gyermeki őszinteség és rugalmasság kell ahhoz is, hogy abszurd kijelentéseiket követően, a felnőttekkel ellentétben, szinte azonnali önkritikát gyakoroljanak és reflektáljanak ezekre a hibás mintákra. Amikor az előadás napjához közeledve abba is bepillantást nyerhetünk, hogy a horvát jobboldali média hogyan támadja és próbálja ízekre szedni a társulatot és a rendezőt, és felmerül a kérdés, hogy kell-e ezekre reagálni, és ha igen, akkor hogyan, végső soron az egyik kislány jelenléte kell ahhoz, hogy a premier maga reflektáljon nyilvánosan a közben kialakult helyzetre.

Mindemellett, ezek a kislányok alkotják a háború utáni második generációt. Marianne Hirsch³⁷ utóemlékezet fogalma érdekesen árnyalhatja Nina és a többi lány pozícióját. Hirsch állítása szerint az utóemlékezet nem más, mint a második generáció válasza, az első generáció traumájára.³⁸ Ennek természete a konkrét események, borzalmak ábrázolásmódjainak ismétlődésében

³⁷ Hirsch: *Túlélő képek*. pp. 185–213.

³⁸ *ibid.* p. 189.

és a második generáció ezekre adott reakciójában rejlik. „A kényszeres és traumatikus ismétlődés köti össze a második generációt az elsővel, és ahelyett, hogy megszűrné, folyamatosan megteremti (...) a traumatikus hatást”³⁹ – fogalmaz Hirsch, elősegítve ezzel az emlékezést és az átélést. Fontos azonban, hogy az utóemlékezet tárgyához és forrásához fűződő kapcsolata nem személyes tapasztalaton alapszik. Úgy gondolom, hogy a *Srbenkában* látott második generáció meglehetősen különös helyzetben van. Magát a háborút ugyan nem élték át, így az ahhoz és az áldozatokhoz való viszonyuk valóban leírható az utóemlékezet fogalmával, de ennyire még sem egyszerű a helyzet, ugyanis az iskolák falain belül ugyanazokat az eseményeket ismétlik és élik át – a fegyveres atrocitásokat leszámítva –, mint azok, akik a kilencvenes években voltak tizenévesek. Tehát a múlt valóban kényszeresen és traumatikusan ismétlődik számukra, de nem ábrázolásokon keresztül, hanem nyers valójukban. Nina kapcsán érdemes visszautalni a *Shoah* már korábban említett szereplőjére, Simon Srebnikre. Williams esszéjében⁴⁰ hosszan elemzi a templom lépcsőjén játszódó jelenetet, amelyben a múlt viszonyai egy kreált szituációban ismét manifesztálódnak. Ahogy a városiak megosztják emlékeiket a filmesekkel, fokozatosan elhallgattatják Srebniket, aki ugyanúgy elnyomottá, áldozattá válik, mint korábban. A film során valami nagyon hasonló történik Ninával is. Ahogy lassacskán megérti a darab tétjét és szemmel láthatóan egzisztenciális, identitásbeli válságba kerül, fokozatosan válik le a többiekről. Mindig távolabb és távolabb áll meg vagy ül le hozzájuk képest, nem beszélget velük és ez egészen addig fokozódik, míg végül az előadás után nem ünnepel felszabadultan a többi lánnyal, hanem csendben felöltözik, és egyedül indul haza.



³⁹ *ibid.* p. 190.

⁴⁰ Williams: *Emlékek nélküli tükrök.*

A film során kétszer látunk külső helyszínt. Egyszer a film elején, megalapozó beállításként, amikor a színház épületét látjuk és az *Alxendra Zec* plakátját, a lányt ábrázoló fotóval, majd keretes szerkezetként, a film végén lépünk ki ismét a színházból, amikor az előadás után, meglehetősen zaklatott lelkiállapotban Ninával együtt elhagyjuk azt. A kevés kameramozgás és sok statikus kép után, itt használnak először kézikamerát Nina követéséhez. A film záróképe az *Idáét* (Pawel Pawilowsky, 2013) idézi. Mindkét szereplő az önismeret, identitáskeresés, múlttal és származással való szembenézés útjának végére ér. Ám míg az *Ida* esetében, ahol szintén itt használnak először kézikamerát, ez alapvetően felszabadultsággal és optimizmussal jár, addig Nina esetében zaklatottsággal és nyugtalansággal, talán félelemmel is. *Ida* arcát látjuk, mert a kamera felé sétál, Nina azonban háttal van, sőt el is menekül a kamera szeme és minden elől, amit az jelképez. A kézikamera remegő, nyers, gyakran életlen képe, meglehetősen érzékiséggel ruházza fel a képet. Ahogy a lány távolodik, egyre apróbb remegő foltként olvad egybe környezetével. Feloldódik benne, annyira hogy végül már nem is tudjuk, mit nézünk. Bár a haptikusság⁴¹ marks-i fogalma, a tárgy közelségéből fakadó identifikálhatatanságból ered, itt a látvány szintén egy kivehetetlenül remegő, impresszionisztikus képpé áll össze, mely érzéki haptikusságába sűríti Nina lelkiállapotát.



Visszatérve Finn Daniels-Yeomans megközelítésére, szeretném kifejtetni a *Srbenka* sajátos érzékiségének kérdését. A *Srbenka* formai szempontból egyes stratégiákat követ. A klasszikus interjútól, a megfigyelői részeken át,

⁴¹ Marks, Laura U.: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2002.

a feliratok alkalmazásáig és az aszinkronban használt vallomásokig, minden megtalálható benne. Jelen tanulmányban, csak a megfigyelői és vallomásos részek mélyebb vizsgálatára térek ki, amennyiben ezek relevánsak lehetnek az érzékiség megragadásának tekintetében. A megfigyelői részeket szűk kompozíciók, közelik és félközelik használata jellemzi. Ezek befogadói szempontból nagyban támogatják az események sűrűjében való ott-lét érzetét, valamint azért, hogy nem engednek hátrébb lépni, hanem gyakran kényelmetlen közelségben tartanak, szinte tapinthatóvá válnak az egymásnak feszülő érzelmek és indulatok. Az érzelmi megpróbáltatásokat tükröző arcok részletein való elidőzés, nem csak fullasztóvá teszi a befogadói pozíciót, hanem sajátos érzékisége révén, aktiválja is azt, létrehozva ezáltal a Yeomans által is idézett, néző és kép közötti dinamikus viszonyt. Ez az érzékiség, valamiféle jelenlétet is tükröz, ami ez esetben nem más, mint a trauma tudatot fogvatartó hatásmechanizmusainak jelenléte, mely sűrű ködtakaróként öleli körül a szereplőket. A tapintás fontossága különös szerepet kap abban a jelenetben, melyben az előadás egyik elemeként a lányok az elföldelt Alexandra Zec-et alakító színésznőt ássák ki kézzel. A bőr, a föld és annak szaga, tapintása testi-érzéki szinten is kapcsolatot biztosít a számukra csupán az utóemlékezet stratégiáin keresztül elérhető eseményekkel. A földes test és kezek közeliként való bemutatása pedig befogadói szinten is aktiválja ezeket a reflexeket.



A vallomásos jeleneteket a *Srbenkában* mindig az adott emberről készült statikus kép előzi meg. Ezekben a beállításokban az öltözőben látjuk őket, rendszerint tükrökkel, tükröződésekkel szabdalts kompozíciókban, mely

a tudatuk, személyiségük töredezettségére és lelki meggyötörtségükre utal. Amint azonban belekezdenek a saját történetükbe, asszociatív képsorok láncolata következik, csupán érzékeltetve a nem reprezentálhatót. Expresszív világításukkal és kompozícióikkal, a gyakran szögesdrót kerítésének ható kábelekkkel, a levegőben szálló sűrű porral, az ásók és a széklábak által vetett kísérteties, bebörtönzés érzetét keltő árnyékokkal a szereplők összetört, traumatikus emlékeik által kísértett lelkiállapotát fejezik ki. Mivel ezeket minden esetben zene, alkalmanként pedig lassítás is kíséri, a megfigyelői részek valóságától teljesen elszakadnak. Időből és térből kiszakadva, szubjektív, belső képekké alakulva, önmagukban állnak, akár csak a trauma maga. Nagyon hasonlóan működnek, mint *A keskeny kék vonal* gyilkosságot rekonstruálni próbáló, utánjátszó jelenetei. Mindkét esetben ugyanaz a funkció: megmutatni hányféle változata lehet ugyanannak a megtapasztalt eseménynek, hányféle személyes igazságot generál, illetve, hogy mindezek fényében milyen problematikus is egyetlen egyetemes igazság létezéséről beszélni.

Tanulmányomban, a traumaelméletek meghatározóbb alakjainak főbb fogalmait ismertetve, igyekeztem rávilágítani arra, hogy a szerb-horvát konfliktus összetett problémáit körüljáró *Srbenkában* hogyan érvényesül a valóságnak, az emlékezet működésének és a trauma feldolgozásának oda-vissza ható viszonya. Úgy gondolom, hogy Nebojša Slijepčević mindezeket komplex módon megjelenítő alkotásán keresztül a trauma, az egyéni és kollektív emlékezet és a traumatikus események reprezentációjának fogalmát vizsgálva, valamelyest sikerült rávilágítanom a film hatásmechanizmusaira, illetve az általa problematizált témák dokumentumfilmes megjelenítési lehetőségeire.





COMPLICIT

a film by Heather White and Lynn Zhang

DIRECTED BY HEATHER WHITE LYNN ZHANG WRITTEN BY CHRISTOPHER SEWARD

EXECUTIVE PRODUCERS DIANA HOLTZBERG DAL LAMAGNA DALE RODRIGUES

ASSOCIATE PRODUCERS XIN LIU BING WANG KATH DELANEY ERIK JOHNSON MARIA SNYDER

GREG HEMMINGS STEVE FOSTER DWAYNE MENEZES DANIELLE TURKOV STEPHANIE VON STEIN

CINEMATOGRAPHY BY SUN SHAOGUANG MUSIC BY FREDDIE BRYANT

WWW.COMPLICITFILM.ORG

 fondation
AlterCiné

WMM WOMEN MAKE MOVIES

 NEW YORK
State
Council on
the Arts

 BRITDOC

NYWIFT New York Women
in Film & Television

THINK-Film
Impact PRODUCTION

 BERTHA
FOUNDATION

Somogyi Aliz

*Think different.*¹

Munka, betegség- és traumatudat a Szembesítés című dokumentumfilmben

(Heather White – Lynn Zhang: *Complicit*, 2017)

Heather White és Lynn Zhang rendezők *Szembesítés* (Complicit) című dokumentumfilmje egyéni sorsokon keresztül mutatja be a kínai elektronikai ipar kizsákmányoló működés módját. A középpontban elsősorban a mobiltelefonok készítésében érintett cégek állnak, azok közül pedig az – Apple és Samsung alkatrészeket is gyártó – Foxconn vállalat kapja a főszerepet. A filmet nézve szembesülnünk kell a készítők által feliratokba rendezett, tényeket közlő adatokkal: a világ elektronikai árucikkeinek 90-, a mobiltelefonok 70 százaléka Kínában készül, a munkavállalók alapvető emberi jogainak megsértése árán. A dolgozókat nyugati ésszel felfoghatatlan műszakokban foglalkoztatják, mintha robotok lennének, egyhuzamban akár 36-, vagy még több órán át, gyakran hétvégi pihenőnap nélkül.² Mindezt megdöbbenően kevés fizetésért, úgy, hogy a kényszerített túlórák miatt sokszor enni sincs idejük. A megfelelő óvintézkedések és felszereltség (pl. védőruházat, biztonsági rendszer, szellőzés) hiánya számos esetben végérvényes károkat okoz. Komoly problémát jelent, hogy a túlhajszoltságból eredő kimerültség miatt radikálisan csökken az alkalmazottak koncentrálóképessége, van, hogy el is alszanak a gépeknél. Ebből kifolyólag rengeteg dolgozó sérül meg, illetve veszíti el valamelyik végtagját munkahelyi balesetben. Az intenzív munka és a munkaadó gondatlansága miatt a dolgozók szervezetébe különféle mérgező kémiai vegyületek jutnak; ez esetben gyakori a rák kialakulása. Ezekon kívül súlyos következmény a légző-, és mozgásszervi megbetegedések mellett a pszichés terheltség

¹ A „Think different” az Apple 1997-es híres reklámszlogenje, melyhez sikeres kampányvideó is készült Steve Jobs narrációjával. A hangalámondás utolsó mondatát a *Szembesítés* is felidézi: „The ones who are crazy enough to change the world are the ones who do it.” A Heather White-ék filmjét átható Apple-kritika, a montázs, illetve Yi Yeting és társa Tim Cook félrevezető nyilatkozatára tett megjegyzése további ironikus többletjelentésekkel látják el a hangzatos szlogent.

² A Foxconn gyerekeket is foglalkoztatott Apple termékek gyártása során, az esetet az Index is tárgyalta 2017-ben: https://index.hu/tech/2017/11/22/az_apple_meglepodott_hogy_kinai_diakok_illegalisan_tuloraztak_az_iphone_x_miatt/
A China Labor Watch szervezet egyik 2016-os tényfeltáró, játékipart célzó akciójának tömör eseteírása is megjelent magyarul: https://index.hu/2016/karacsony/embertelen_korulmenyek_kozt_keszul_a_karacsony_kinaban/ (A kivonat a The Guardian cikke alapján készült: <https://www.theguardian.com/business/2016/dec/04/the-grim-truth-of-chinese-factories-producing-the-wests-christmas-toys>)

is – sokan teljesen tönkremennek lelkiileg, felőrödnek a monotonításban.³ Az irreális elvárásokat támasztó teljesítményorientált, tökéletes precizitást elváró rendszer számos áldozatot követel, rengetegen öngyilkosságba menekülnek.⁴ Heather White rendező elmondása szerint a film készítésekor, az anyaggyűjtés során dönteniük kellett, a fentiek közül melyik „alproblémát” dolgozzák fel részletesen, mert különben követhetetlenül sokfelé ágazott volna el a projektjük; végül „csupán” a vegyi mérgezéssel kapcsolatos kérdésekbe vetették bele magukat, azt is szűkítve a hexán és benzol okozta megbetegedésekre.

A továbbiakban elsősorban a munkahelyi megbetegedések okozta trauma jelenségét vizsgálom: a Szembesítésben megjelenő érintettek testi és lelki átalakulásának folyamatait, kitérve az áldozatok környezetére is. Yi Yeting, Xiao Ya és Ming Kunpeng példáját kiemelve reflektálok a foglalkoztatottak kiszolgáltatottságára, legyen annak forrása egy autoriter, kizsákmányoló rendszer, az informálás és a biztos jogi háttér hiánya, vagy az áldozathibáztatás. Mivel a méltatlan esetek ábrázolásán túl, nemzetközi és helyi civil szervezetek akciói, kampányai és a témában elért eredményei is feltűnnek a filmben, utalok a média szerepének kiemelt fontosságára, és az említett nonprofit szervezetek munkájára is. Emellett Marianne Hirsch és Cathy Caruth traumakutatók, valamint Susan Sontag írásait felhasználva a traumafeldolgozás szempontjából is megvizsgálom a filmet, külön kiemelve a filmkészítői érzékenység és felelősségvállalás domináns szerepét is.

Egyedi esetek, általános problémák

Yi Yeting, a film kiemelt szereplője benzolmérgezés okozta leukémiával küzd. A betegséggel való szembesülés sokkolta Yit; sérült az „önmagáról, testi ép-ségéről, valamint az e feletti kontrollkészségről kialakított képe”.⁵ Kórházi visszaemlékezéséből, és az illusztrációként bevágott régi fényképekből az derül ki, hogy egészséges, sportos fiú volt, aki a katonaságban eltöltött évek alatt számos harcművészeti versenyt is megnyert. Yi a CIMC-nél, a világ vezető logisztikai és energetikai berendezések szállításával foglalkozó cégénél helyezkedett el 2002-ben, és 2005-ig állt a vállalat alkalmazásában. 24 évesen

³ Xueyan Zhang, Zhongxu Wang és Tao Li kutatók a munkahelyi stresszt a legjelentősebb foglalkozásból eredő problémának tekintik, ami az elmebetegségen felül akár szív- és érrendszeri, vagy mozgásszervi megbetegedésekhez is vezethet. Lásd: Xueyan Zhang–Zhongxu Wang–Tao Li: The Current Status of Occupational Health in China. *The Japanese Society for Hygiene* (2010) no. p. 265.

⁴ Egy hasonló, a filmtől független 2013-as eset, Tian Yu története:

https://index.hu/tech/2013/08/11/tian_yu/

⁵ Tanyi Zsuzsanna–Bugán Antal–Szluha Kornélia: A daganatos betegség okozta trauma és annak pozitív illúziókra gyakorolt hatása. *Psychiat Hung* 27 (2012) no.4. p. 278. A szerzők által hivatkozott mű: Tari Annamária: *Sejtem... A daganatos betegség pszichológiája*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2008.

diagnosztizálták leukémiával. Nem ismerte pontosan a jogait, sem a törvényeket, de rögtön feltette a kérdést: „Hogy lehet egy egészséges katona leukémiás?” Meg kellett értenie, hogy a munkahelyi körülmények tették tönkre szervezetét. Többször is beadta kompenzációs kérvényét az illetékes szervekhez, de mindig visszadobták, válasz nélkül hagyva az esetet. Bár majdnem két évébe telt, hogy elismerjék követelésének érvényességét, végül elérte – ezt volt az első lépcsőfok. Ez idő alatt – felháborodva az eljárás menetén – Yi belemélyedt a jogi háttér felfejtésébe, és csatlakozott a hongkongi központú Labour Action China nonprofit szervezethez, hogy tudását hasznosítva segíthessen más bajba jutott dolgozókon is. Ezek az emberek – többségében tizen-, huszonéves fiatalok⁶ – azért mennek a nagyvárosokba, hogy anyagiilag támogatni tudják földműveléssel foglalkozó, vidéken maradt családjukat. A legtöbben egyáltalán nem, vagy csak alacsonyan iskolázottak, nincsenek tisztában a jogaikkal, sem azzal, kihez fordulhatnak problémájukkal. Elvesznek a nagyvárosban – egyrészt senkit nem ismernek, másrészt a falubeli általános jóindulathoz és összetartáshoz képest egy általános idegenséggel találkoznak, amit gyakran tetézik a nyelvjárási közti különbség: sok esetben egész egyszerűen meg sem értik egymást a dolgozók. Yi arra hívja fel a figyelmet, hogy a dolgozók jelentős részében fel sem merül a gyanú, hogy a munkahelyüknek, vagy az ott használt anyagoknak köze lehet a megbetegedésükhöz.⁷ Nem beszélve arról, hogy a munkafolyamatok során használt kemikáliák összetételéről, veszélyeiről az esetek többségében nem is informálják őket.

Xiao Ya, a vidékről dolgozni jött fiatal lány, és barátnői egy étteremben beszélgetnek a családjukról, a betegségükről és a munkahelyi állapotokról. Mindannyian hexánmérgezésről szenvednek, mozgásszervi megbetegedéssel küzdenek. Beszámolóik – beszélőfejes stúdió-interjúkat is készítettek velük – pontosan a Yi által hangsúlyozott tájékozatlanságról tanúskodnak: bár tudták, hogy vegyszerekkel dolgoznak, nem volt fogalmuk az ártalmasságukról, amíg kórházba nem kerültek miattuk. A szörnyű vegyszerszagot emelik ki, ami mindenkit elborzaszt, ahogy visszagondolnak az élményre. Egyetértenek, hogy az elzárt gyártási részlegeken többen az övékénél még súlyosabb betegségeket kaptak. Egyikük így fogalmaz: „Azok az olcsó oldószerek majdnem megölték minket.” A lányok alaphozzáállása az, hogy annyit dolgoznak, amennyit csak bírnak, de alternatíva nélkül maradtak; ki vannak szolgáltatva – vagy a munkának, vagy a betegségnek. Nem tudtak hazalátogatni mióta felkerültek a városba, még az ünnepeket sem tudják együtt tölteni a családjukkal, és bizonytalan, mikor lesz a viszontlátásra újra lehetőségük. Bár a hexánnal mérgezett szervezet gyógyítható, de csak egy-, két-, vagy akár három év kórházi kezelés

⁶ A film eleji inzertekből kiderül: a városokba vándorló évi 260 millió migránsból 16 millió tizenéves.

⁷ <https://goodelectronics.org/chinese-activists-invited-by-fnv-and-goodelectronics-discuss-chemical-poisoning/>

arán. Sokan el sem merik mondani családjuknak, mi történt és történik velük, mert szégyellik magukat. Jellemző, hogy a Fang Tai Hua Wei vezetősége, a lányok munkaadói azzal reagáltak Xiao Hei esetére, hogy az áldozatot kezdték hibáztatni, mondván megbetegíti a többi alkalmazottat is – Xiao Hei idézi is volt főnöke embertelen szavait: „*Ha meg is halsz, nem az én bajom.*” Az egyik legmegrázóbb tény, hogy vannak, akik – ismételten kiteve magukat a mérgezés és stressz okozta veszélyeknek – visszamennek dolgozni, ugyanahhoz a céghez, ahol megbetegedtek.

Kun Peng Zhan Chi azt jelenti tágra nyílt szárnyakkal szárnyaló sas; Ming Gaosheng ezt a nevet adta fiának, hogy magasra törő, sikeres élete legyen. A sors keserű iróniája, hogy fiát fiatalon leukémiával diagnosztizálták. Kunpeng kiábrándultan reagál helyzetére: korábban arról álmodozott, hogy tudós, pilóta, vagy mérnök lesz belőle, de végül nem ért el semmit. Az ASM Pacific-nél is benzol tartalmú tisztítószeret használnak, ami megmérgezte Kunpenget. A film talán legszívszorítóbb esete az övé. Apja, anyja és testvére feladva addigi életüket, felköltöztek a városba, hogy Kunpeng mellett lehessenek. Apja, Yi segítségével kompenzációért folyamodott, a kezelés költségeihez képest csekély összeget igényelt, de válaszra sem méltatták. A csontvelőátültetéskor a szülők két fiukért aggódtak – Gaosheng így fogalmaz: „*Látni, hogy az egyik fiad segítségért könyörögve fulladozik, a másik pedig kétségbeesetten próbálja megmenteni testvérét*”, és az eredmény bizonytalan. Susan Sontag írja, hogy „... a rákban haldokló ember úgy jelenik meg, mint aki meg van fosztva önbecsülésének minden eszközétől...”.⁸ „*A rákos beteg Alice James kifejezésével élve, »összeaszik«, illetve Wilhelm Reich kifejezésével, »összezsugorodik«.*”⁹ A helyzet egy zsibbadt, blokkolt¹⁰ állapotba kényszeríti az elszenvedőt; dermedtséget szül.¹¹ A tragikus sorsú fiút ábrázoló képsorok valóban egy méltóságától megfosztott, legyengült és megtört embert mutatnak. Ming Kunpeng végül 27 évesen öngyilkosságot követ el; leugrik a kórház 12. emeletéről.

A megbetegedés környezetre gyakorolt hatása

Kína jelenkori ipara a Yi Yetinghez, Ming Kunpenghez, és Xiao Yahoz hasonló milliók munkaerejére támaszkodik. A metropoliszokba nagy álmokkal érkező,

⁸ Susan Sontag: *A betegség mint metafora*. (trans. Lugosi László). Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983. p. 21.

⁹ ibid. p. 18.

¹⁰ Bár Cathy Caruth traumakutató nem daganatos betegségekkel kapcsolatban használja a numbing ('dermesztő', 'zsibbasztó') kifejezést, ebben a kontextusban plasztikus és jól használható fogalomnak tartom egy halálos kimenetelű betegség traumatizáló diagnosztizálása esetében is. Cathy Caruth: *Introduction*. In: *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. p. 6.

¹¹ Tanyi-Bugán-Szluha: *A daganatos betegség okozta trauma*. p. 278. A szerzők Tari Annamária: *Sejtem...* c. könyvére hivatkoznak (lásd fent).

naiv migránsok helyzetének abszurd jellegét mi sem igazolja jobban, mint hogy az egyéni tapasztalat, és az állami média két merőben ellentétes valóságot mutat. A film találóan ábrázolja ezt az oppozíciót a CCTV Gala részletével: A *The Song of Migrant Workers* propaganda dal a vidékről nagyvárosba költöző munkásemberek örömeiről, büszkeségéről és korábbi életükhöz mért felsőbbrendűségéről árulkodik. Ezzel szemben a film résztvevőinek helyzete arra a tragikus folyamatra hívja fel a figyelmet, ahogyan a jobb megélhetés érdekében a vidékről az iparvárosokba érkező milliókat a kizsákmányoló munkakörülményeik betegségbe taszítják, következésképp ahelyett, hogy anyagi segítséggel szolgálnának, teherré válnak az otthonhagyottak számára.¹² Mind az áldozatok, mind a családok büntudattól szenvednek, miközben tehetetlen dühöt táplálnak a felelősök iránt.



Allard E. Dembe kutató egy tanulmányában leírja¹³ – és ábrákon, illetve táblázatokon keresztül illusztrálja –, hogy milyen összetett hatása lehet a munkahelyi megbetegedésnek magára az elszenvedőre, annak családjára, közvetlen környezetére és tágabban véve a társadalomra nézve. Rávilágít arra, hogy

¹² A fentebb részletezett éttermi jelenetben Xiao Ya, egy interjú epizódban pedig a 17 éves Sheng Jiaojiao fejt ki, hogy teherként tekint magára, nem akar gondot okozni családjának.

¹³ Bár a szerző alapvetően amerikai esetekkel foglalkozik, elmélete és az általa felvázolt összefüggések jól alkalmazhatóak a Kínával kapcsolatos helyzetre is, amennyiben a munkahelyi megbetegedések ügye globális jellegű jelenség. Dembe, Allard E.: *The Social Consequences of Occupational Injuries and Illnesses. American Journal of Industrial Medicine* 40 (2001). pp. 403-417.

a beteg többféle „választ” adhat megváltozott állapotára, melyek gyakran összefüggenek egymással. Hangsúlyozza, hogy az általa összegyűjtött tényezők a valóságban még szövevényesebben és komplikáltabban kapcsolódhatnak egymáshoz – akár láncreakciót beindítva –, mint ahogy azt egy grafikonban meg tudná jeleníteni. Ezeket a *Szembesítésre* érvényesítve is hasznos leírást kapunk¹⁴: láthatjuk egyfelől a *funkcionális választ*, azaz a fájdalmat, a mozgáskorlátozottságot, az egészségromlást, a legyengülést; a *magatartásbeli választ* az, amely az olyan, ember viselkedésében észlelhető változásokat foglalja magában, mint a harag, stressz, öngyilkosság, elszigetelődés vagy depresszió; a *„szakmai választ”* (munkahelyről való) kimaradást, munkanélküliséget, alacsonyabb bérezést, illetve a produktivitás csökkenését eredményezheti. A hiányzás, illetve a munka elvesztése a megbetegedett dolgozó szempontjából releváns: többen a saját szabadnapjaikkal sakkoznak, míg nem tudják, hogy problémájuk munkahelyi eredetű; van, hogy nem fizetik ki őket; esetenként pénzt ajánlanak, hogy minden hivatalos eljárást kikerülve, rövidre zárják a témát – a legritkébb esetben fizetik csak ki a kórházi ellátást. A Foxconn-t és „társait” nem fenyegeti a produktivitás csökkenése, sem a munkaerőhiány.¹⁵ Terry Gou-nak, a Foxconn vezetőjének arrogáns nyilatkozatai hűen tükrözik az egész témához való ellenszenves és etikátlan hozzáállását, illetve a cégóriás megingathatatlan pozícióját is. Állítása szerint, ha a Foxconn értelmetlen elvárásokat támasztana a dolgozói felé, azok felmondának. Majd hozzáteszi, ha valaki mégis kilépne, hárman állnának sorba a helyéért. Végül mondandóját ezzel zárja: *„We ignore those who criticize us”* – mintha egy szlogent hallanánk. Ezek után a film készítői frappáns megoldással vágják be a Foxconn hivatalos reklámját, benne mottójukkal: *„Foxconn. Love is our culture.”*

Mint ahogy a Foxconn vezetősége is csak sikereiről és eredményeiről számol be a médiának, úgy az állam is csak a fejlődésről és gazdasági hatalmáról beszél, de nem vigyáz állampolgáira, nem segíti sem törvénykezéssel, sem kommunikációjával a rendszer elszenvedőit. Nem csak, hogy nem támogatja, de fekete listára tűzi és ellehetetleníti az olyan nonprofit szervezeteket, mint a Labor Action China.¹⁶ A szervezet azért küzd, hogy a lehető legtöbb elesett emberhez eljussanak, hogy támogassák mind a beteget, mind az őt gondozó családot. A folyamat kulcsfontosságú eleme a betegség munkahelyi ártalomként való elismertetése. Amíg ez nem történik meg, nincs kompenzáció sem. Ezt azonban nehéz elérni; a vegyi mérgezés kezdetben lappangó természetű, aztán pedig lassú lefolyású megbetegedést okoz, megeshet, hogy az dolgozó

¹⁴ *ibid.* p. 404. (1.ábra), p. 405. (1. táblázat).

¹⁵ Bár Kína népessége előregedő tendenciát mutat, 2016-ban 8,09 millióval nőtt a lakosság száma, amely így elérte az 1382 milliót.

https://index.hu/kulfold/2017/01/23/ennyi_kinai_meg_nem_szuletett_a_szazadban/

¹⁶ Az üldözött szervezetek közé tartozik a Nan Fei Yan Social Service Center is, melynek vezetőjét He Xiaobot börtönbe zárták 2015-ben, több nonprofit szervezet aktivistájával együtt. He Xiaob-ot 2016 áprilisában engedték szabadon óvadék ellenében. *Congressional-Executive Commission on China Annual Report 2016*, Government Printing Office, 2016.

már nem is volt az adott cég alkalmazásában, mikor diagnosztizálták nála a betegséget. Ebből kifolyólag a statisztikák gyakran megtévesztőek, hiszen ezek az emberek már nem szerepelnek a cégek listáján. Nehéz megszerezni az kompenzációhoz szükséges adatokat, van, hogy el sem lehet érni a cég illetékes munkatársát, aki esetleg tudna segíteni, mert a telefonszámokat minden nyom nélkül megszüntetik, lecserélik, vagy egyszerűen csak a végtelenségig várakoztatják hangpostán keresztül a telefonálót. A korábban Foxconnak dolgozó Yi Long két nappal 27. születésnapja előtt meghalt leukémiában. A dokumentumok kikéréséhez kötődő káoszt Yi Long édesanyjának folytonos próbálkozásain keresztül mutatják be az alkotók: földművelő létére felköltözött a városba, hogy támogatni tudja fiát és varrni kezdett, hogy fedezze a kórházi ellátás költségeit.

Allard Dembe tanulmányában kiemeli a munkahelyi megbetegedés családokra tett hatását. Mind a *funkcionális*, a *magatartásbeli*, és a *szakmai* válasz közvetlenül befolyásolja az érintett családok hétköznapjait, jelenét és jövőjét.¹⁷ A *Szembesítés* esetében láncreakciót elindító elem maga az elköltözés; a családtól való elszakadás, a távolság lehet az első sokkoló elem, mivel a nagyváros idegenségét el sem tudják képzelni a falvakból érkező fiatalok. A második, hogy gyakran nem is értik egymást az egy gyártósorra beosztott dolgozók, mivel két teljesen különböző nyelvjárást beszélnek. A harmadik maga a munkamorál, a körülmények, az állandósuló kimerültség – és csak ezután következik a betegség diagnosztizálása. „Egy életeseemény akkor tekinthető traumatikusnak, ha az elég megterhelő és váratlan ahhoz, hogy képtelen legyen a személy védekezni ellene, vagy azzal megküzdeni”.¹⁸ A potenciálisan traumatikus események közé sorolható az „életet fenyegető diagnózissal való rendelkezés” is.¹⁹ Tehát a rák – egyéntől függően változó mértékű – trauma okozója lehet. Az „egyént elárasztja a (...) félelem a fájdalomtól, a kiújulástól, az állapotromlástól, a másoktól való függőségtől, valamint nem utolsósorban a haláltól is. (...) [a beteg] elveszíti a korábbi magabiztosságát, fizikai és szellemi teljesítőképességét, megváltoznak a szociális szerepei, korábbi szerepei közül veszíthet is (pl. a munkavállaló szerepet)”²⁰ – írja a Tanyi, Bugán és Szluha szerzőhármas a daganatos betegség okozta traumáról. A *Szembesítés* szereplőinek alapvető trauma-élménye a betegség, azzal az adalékkal, hogy az ő esetükben lehet tudni, mi okozza a rákos, mozgásszervi stb. megbetegedést, míg ez az eredő sok „hétköznapi” helyzetben nem ismert. Ez a bizonyosság,

¹⁷ Dembe: *The Sociological Consequences*. pp. 403-405.

¹⁸ Tanyi–Bugán–Szluha p. 277. a szerzők által hivatkozott mű: Boss P.: *Loss, Trauma and Resilience*. New York: Norton & Company, 2006.

¹⁹ *ibid.* p. 277. A szerzők által hivatkozott mű: *American Psychiatric Association: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fourth Edition, Text Revision. Washington DC, 2000.

²⁰ *ibid.* p. 278. a szerzők által hivatkozott mű: Muszbek–Köbölkuti–Ruzsa: *Onkopszichiátria*. In: Füredi–Németh–Tariska (eds.): *A pszichiátria magyar kézikönyve*. Budapest: Medicina Kiadó, 2009. pp 694–707.

hogy felettük álló emberek felelőtlensége miatt kell elszenvedniük ezeket az egészségügyi károkat, és veszteségeket még mélyebb sebet vág az áldozatokban. Az igazságtalanság felháborító élménye úgy születik meg bennük, hogy látják, a döntéshozók nap mint nap hazudnak a médiában kizsigerelt helyzetükről. A betegség megváltoztatja az életüket és a személyiségüket – felforgatva ezáltal a saját és családjuk mindennapjait is. Yi Yeting traumaesetét vizsgálva három vetülete is feltérképezhető a betegség természetének: családja a büntudattól szenved, magukat hibáztatják Yeting betegségéért, mert anyagi helyzetük miatt elküldték őt dolgozni a városba – anyja belehalt a fájdalomba. Felesége, aki egyszerre büszke férjére, de retteg is, hogy mennyi ideje lehet hátra, felmondott korábbi munkahelyén, hogy ápolhassa, és több időt tudjon együtt tölteni férjével. Yi kezdeti reakciója a depresszió és elszigetelődés volt. A Tanyiék által hivatkozott Papadopoulos elméletében a trauma pozitív hatását „szerencsétlenség indukálta fejlődésnek” lehet nevezni. Ez az állítás, illetve a pozitív hatás Yeting helyzetére értelmezhető: bár állapota továbbra is hullámzó,²² erőt merít gyermekéből; célja, aktivistaként elérni, hogy kislánya már ne károsodhasson a munkahelyi körülmények miatt, ne legyen kiszolgáltatva a rendszer etikátlan működésének, hogy mire felnő, változzon a világ hozzáállása. Yeting, a Labor Action China, a Nan Fei Yan Social Service Center és a többi nonprofit civil szervezet aktivistája elsősorban nem a kompenzációért harcol, hanem azért, hogy a cégek ismerjék el felelősségüket, és változtassanak.



²¹ ibid. p. 278. a szerzők által hivatkozott mű: Papadopoulos R. K.: Refugees, Trauma and Adversity-activated Development. *European Journal of Psychotherapy and Counselling* (2007) no. 9. pp. 301–312.

²² A filmvégi inzertből kiderül, hogy Yi Yeting már 35 kemoterápián van túl, és egészségi állapota miatt fel kellett hagynia aktivista tevékenységével is.

Filmkészítés, felelősségvállalás és traumafeldolgozás

A jelenlegi környezet az elveszettség érzeten túl elmagányosodott embereket termel ki – a filmkészítők az érintettek helyzetének ezt a jellemzőjét az intim szféra, az egyéni interjúk, a családi szituációk, a vidéki ünnepek és a nyüzsgő nagyváros, a tolongó emberek sokasága, a játéktermek, a gyártósorok, a rideg épületek oppozíciójában jelenítik meg. A nagyvárosok és tömegek elidegenítő ábrázolása mellett nagy hangsúlyt fektettek az egyes egyének megismerésére és megismertetésére. Az emberek természetes viselkedése arról árulkodik, hogy a forgatás alatt alkotók és áldozatok szövetségessé váltak. Beengedték a stábot a személyes tereikbe, ünnepeikre. Ott lehettek Yeting falujában a coming-of-age rituális eseményén, és elkísérhették a hozzátartozókat a családi síremlékhez is. Végig követték Yeting mindennapjait, rögzítve a munkahelyén, a kórházban, illetve családjával eltöltött idejét. Részt vehettek a Yi Long temetésén, megfigyelve a szertartást, és a gyászoló közösséget. Még a megtört Ming családnál is bekapcsolódhattak az együtt töltött időbe, meghallgatva az apa fájdalmát, és látva Kunpeng szomorú „vegetálását”. A konkrét eseményeken túl minden étkezéssel kapcsolatos vágókép, és jelenet erre a közelségre hívja fel a figyelmet. A kialakult szoros kapcsolaton túl a film megenged egy távolabbi konnotációt is: az étel mint tápláló energia, az egészség szimbólumaként jelenik meg a leépülő szervezet látványával, és az ipar romboló, kizsákmányoló erejével szemben.



A vidék–város, egészség–betegség ellentétpárok között húzódó feszültség megjelenítése mentén kirajzolódik egy, az egész alkotást átfonó struktúra is: az egyes és általános szimultán felvázolása. Az alkotók személyes történeteket és egyedi sorsokat mutatnak be, miközben – formailag inzertek segítségével, adatokat és hivatalos információkat szolgáltatva – kiterjesztik a kérdéskört globális szintre is. Híradó részleteket játszanak be, melyek kapcsolódnak a Foxconnhoz, vagy kórházakhoz, esetleg tüntetésekhez. Figyelemmel kísérik a témában érdekelt konferenciák szervezését és menetét, illetve az ott megjelenő egyéb szervezeteket, mint amilyen a Good Electronics.²³ Bemutatják, hogy a probléma a világ egészére, így a játék-, és nyomdaiparra, illetve a legtöbb munkafolyamat befejező fázisában használt anyagokra kiterjed, mivel ezen gyártási folyamatok közben is veszélyes vegyszereket, köztük leggyakrabban benzolt használnak. Az üzenet közvetítésében kiemelten fontos szerepet játszik a média. Az amerikai székhelyű China Labor Watch, vagy a holland Good Electronics és ezekhez hasonló szervezetek minden tőlük telhetőt megtesznek, hogy nyomást gyakoroljanak a felelős vezetőkre és cégekre a hírek terjesztése, kutatómunkák és leleplező cikkek publikálása és nemzetközi konferenciák szervezése által. Ami viszont a tömegekhez, tehát a felhasználóhoz sokkal hamarabb eljut, az a mediális tartalom. A fogyasztókat leginkább kampányreklámok, tévéműsorok, sorozatok és filmek révén lehet megszólítani. Ezért fontos minden egyes olyan mozgóképes anyag, amely ráébreszti a társadalmat a konzumerizmus mögött megbújó modernkori rabszolgaságra. Ezért fontos munka többek közt akár Andrew Morgan *The True Cost* című 2015-ös textilipar helyzetét feldolgozó munkája, vagy a *Sweatshop*²⁴ néven futó norvég sorozat, amely a kambodzsai ruhagyártással foglalkozik. Mind a kizsákmányolásra és a fogyasztás kibillent aránytalanságaira hívják fel a figyelmet, így a befogadót, ha nem is traumatizálja, de ösztönzi a változtatásra, egy tudatosabb, körültekintőbb létmód kialakítására.

A film provokatív, széleskörű társadalmi érzékenységet hivatott kiváltani a nézőből, információközlő funkciója mellett azonban a traumafeldolgozásban is részt vesz. Ann E. Kaplan *Vicarious Trauma and 'Empty' Empathy*²⁵ című írásában meghatározott öt trauma-észlelési mód közül a *Szembesítés* négyet is aktivizál. Az első a közvetlen tapasztalat; ez a trauma áldozatának – a filmben a betegségben szenvedők – nézőpontja. A második a direkt megfigyelés, ami akár a családtagok, barátok, illetve a stábtagok szerepére illik. A harmadik a vizuális közvetítettség, ami maga a dokumentumfilm készítése révén jön létre. A negyedik tapasztalat pedig a feliratok által születik meg, mivel azok informatív jellegük miatt ugyancsak trauma-észleleti felületnek minősülnek.

²³ A szervezet hivatalos oldala: <https://goodelectronics.org/>

²⁴ A három divatblogger (Jens Ludvig Hambro Dysand, Anniken Englund Jørgesen és Frida Ottesen) által készített *Sweatshop – Deadly Fashion* című norvég sorozatból két évad készült el, 1. évad (2014), 2. évad (2016).

²⁵ Kaplan, Ann E.: *Vicarious Trauma and 'Empty' Empathy: Media Images of Rwanda and the Iraq War*. In: *Trauma Culture*, 2005. pp. 91-92.

A *Szembesítés* maga a „*departure*”.²⁶ A Cathy Caruth által használt fogalom a trauma feldolgozásának „elindulására” utal, arra a folyamatra, mikor a traumát megélt személyek elkezdik felfejteni és feloldani magukban a traumatikus esemény okozta feszültséget. Gondolhatunk Yi Yetingre, Ming Gaoshengre, a hexánnal mérgezett lányokra, akik az egyéni interjúkban beszélik ki a kamerának a bennük ragadt érzéseket.

Mivel egyfajta szócsőként működik, a *Szembesítés* az egész kortárs társadalomnak esélyt ad a traumára való reagálásra, ezáltal megelőzve egy potenciális jövőbeni trauma-émlékezethez, egy „*törésponthoz*”²⁷ való eléréshez még tragikusabb terhét. *„Amikor megláttam ezeket a képeket, valami össze-tört. Elérkeztem valaminek a végső határához – és nemcsak az iszonyatéhoz; feloldhatatlan keserűséget éreztem és gyógyíthatatlan sebeket, de lelkem egyik fele megkeményedett; valami meghalt, valami azóta is sír.”* – írja Susan Sontag arról az élményről, amikor fiatalon először szembesült a holokauszt eseményeit megörökítő fényképekkel.²⁸ Ugyanezt a gyerekkori élményt Alice Kaplan ezekkel a szavakkal ragadta meg: *„Azt gondoltam, hogy a barátaimnak nincs joguk továbbra is anélkül élni, hogy tudnának ezekről a képekről.”*²⁹ A megfogalmazások tiszták, a benyomások hasonlóak. Bár egy másik, tömegek sorsát megváltoztató történelmi esemény váltotta ki őket, valami hasonló érezhezünk a *Szembesítés* megnézése után is.

²⁶ Caruth: *Introduction*. p. 10.

²⁷ Marianne Hirsch: *Túlélő képek. Holokausztfotók és az utóemlékezet munkája*. (trans. Pintér Ádám). In: Szász Anna Lujza – Zombory Máté szerk.: *Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*. Budapest: Befejezetlen Múlt Alapítvány, 2014. p. 185.

²⁸ Sontag, Susan: *A fényképezésről*. (trans. Nemes Anna) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.

²⁹ Alice Kaplan: *French Lessons*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. p. 29.

