



# Srbenka

WRITER AND DIRECTOR **NEBOJŠA SLIJEPCHEVIĆ** | EDITOR **TOMISLAV STOJANOVIĆ**  
CINEMATOGRAPHERS **NEBOJŠA SLIJEPCHEVIĆ, 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.<sup>1</sup> 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*”<sup>2</sup> fogalmait elevenítem fel, mivel meglátásom

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

<sup>2</sup> 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 interszjektív jellegéről, mely lehetőséget teremt a Másikkal való találkozásra, a Másik másságának eltörlésére.<sup>3</sup> 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”.<sup>4</sup> Az ezzel párhuzamosan futó pszichológiai szakmai vitában ugyanakkor felismerték a krónikus trauma hosszútávú, sokkal finomabb, karakterológiailag bevéődött hatásait, illetve egy olyan eltávolított traumatapasztalatot, melyet a memória ellök magától, ezért nem elérhető flashbackek vagy egyszerű emlékek formájában.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> ibid. p. viii.

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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*”<sup>7</sup> 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 Krystal<sup>8</sup> 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*”<sup>9</sup> beszél, mely abból fakad, hogy az esemény bekövetkeztének pillanatában az elszenvedők,

<sup>6</sup> ibid. p. 4.

<sup>7</sup> ibid. p. 6.

<sup>8</sup> ibid. p. 6.

<sup>9</sup> 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”<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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:

<sup>10</sup> ibid. p. 8.

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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*”<sup>13</sup> megteremtéséről beszél, mely Craps szerint a különböző traumák, különböző emlékeinek dialógusba lépéseként írható le. A Crownshaw által idézett, Michael Rothbergtől származó „*többirányú memória*”<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

## Valóság és reprezentáció

Rothberg fent említett koncepciója több ponton érintkezik Linda Williams<sup>16</sup> 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*

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> *ibid.* p. 175.

<sup>14</sup> *ibid.* p. 175.

<sup>15</sup> *ibid.* p. 175.

<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.*”<sup>18</sup> 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.*”<sup>19</sup> 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 megemlítését 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.*”<sup>20</sup> 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

<sup>17</sup> ibid.<sup>18</sup> ibid.<sup>19</sup> ibid.<sup>20</sup> ibid.

templom lépcsőjén játszó jelenete. A szülővárosába hazatérő holokauszt-túlélőt, Simon Srebniket, amint a szereplők beszámolóiból kiderül, olyan idősebb helyiek állják körül, akik gyermekkorra 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.<sup>21</sup> 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*”.<sup>22</sup>

A reprezentálhatóság kérdéskörével kapcsolatban egyedi megközelítést alkalmaz Finn Daniels-Yeomans,<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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

<sup>21</sup> ibid.

<sup>22</sup> ibid.

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

<sup>24</sup> ibid. p. 84.



eltérő alapokra helyezik.<sup>25</sup> 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*”<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> Az alkotás megérint, bevon. Hatással van ránk anélkül, hogy bármiféle jelentést vagy titkot közvetítene vagy kommunikálna magával a tapasztalattal kapcsolatban. Ehelyett, Vivian Sobchack-hez<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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

<sup>25</sup> ibid. p. 87.

<sup>26</sup> ibid. p. 87.

<sup>27</sup> ibid. p. 87.

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

<sup>29</sup> 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*<sup>30</sup> című esszejét, 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.<sup>31</sup> 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,

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> *ibid.* pp. 23–40.

hanem azért akik voltak.<sup>32</sup> 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,<sup>33</sup> 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 Kaplan<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> ibid. pp. 23–40.

<sup>33</sup> Caruth: *Trauma. Explorations In Memory*. p. 5–11.

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> 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 módban<sup>36</sup> 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

<sup>36</sup> 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 Hirsch<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> Ennek természete a konkrét események, borzalmak ábrázolásmódjainak ismétlődésében

<sup>37</sup> Hirsch: *Túlélő képek*. pp. 185–213.

<sup>38</sup> *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”<sup>39</sup> – 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 esszéjében<sup>40</sup> 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.



<sup>39</sup> *ibid.* p. 190.

<sup>40</sup> 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 haptikusság<sup>41</sup> 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,

<sup>41</sup> 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.

