

Kérchy Vera

SZTE

A múlt pókhálójában. Traumatikus emlékezet az *Aurora Borealis*ban és az *Egy apró részletben*

*She asks me to kill the spider.
Instead, I get the most
peaceful weapons I can find.*

*I take a cup and a napkin.
I catch the spider, put it outside
and allow it to walk away.*

*If I am ever caught in the wrong place
at the wrong time, just being alive
and not bothering anyone,*

*I hope I am greeted
with the same kind
of mercy.*

(Rudy Francisco: Mercy)¹

A trauma reprezentálhatatlanságának kérdését sokan sokfelől körbejárták már. Ugyanaz a gátoltság, ami az elszenvedő részéről lehetetlenné teszi a róla való beszédet állít akadályokat a művészi ábrázolás vagy akár a történelmi dokumentáció elé is. Mivel élmény és tapasztalat a traumatikus pillanatban szétválk, az esemény túl „nagy” ahhoz, hogy az értelmező tudat felfogja, az ismeretek hálójába illessze, a lélek sebe máshogy őrződik meg, mint az emlékek. Ismeretlen szörnyként kísérti az embert, ismétlési kényszer formájában a folytonos újraélés állapotában, állandó jelenlétben tartja, miközben maga az élmény vakfolt az elszenvedő szemében. Reflexió hiányában nincs lehetőség a verbális megragadásra, a történetek elbeszélésére. Így a trauma nem a nyelvben, hanem a testben őrződik meg, ezért aztán nem szavakkal (vagy szavakká fordítható képekkel), hanem a test öntudatlan rezdülésein, performanszain, a nyelvi közlés kudarcain, a csendeken és

¹ Köszönet Kérchy Annának a versért.

dadogásokon keresztül „beszélhetünk” csak (és kényszeresen beszélünk is) róla.

Az alábbiakban két olyan alkotást vizsgálók, melyek különböző médiumokon keresztül, az adott reprezentációs közeg lehetőségeit feszegetve, performatív erőit felélesztve kísérlik meg trauma és emlékezet ellentmondásos viszonyát színre vinni. Mészáros Márta *Aurora Borealis – Északi fény* (2017) című filmje és Adania Shibli eredetileg ugyancsak 2017-ben megjelent *Egy apró részlet* (2022) című regénye a nagy történelmi narratívák kisbetűs részének, a háborúk és politikai konfliktusok „melléktermékeinek”, a megerőszkolt nőknek állít emléket különböző kulturális kontextusokban. Az *Aurora Borealis* történelmi háttere a szovjet katonák által megszállt vidéki Magyarország a második világháborút követően, míg az *Egy apró részlet* az Izrael állam deklarálást követő arab-izraeli háború lezárulása után (1949. augusztusában) a Negev sivatagban állomásozó, a határok védelmére kirendelt izraeli katonák barakkvilágát jelöli meg valóságbeli referenciaként. Ugyanakkor a konkrét történelmi kontextus megadása nem jelenti azt, hogy a művek a nemi erőszak „intencionalista” megközelítését követnék, háborús stratégiának, nemzetek közti fegyvernek tekintve a nők ellen elkövetett szexuális bűncselekményt. A nagy ideológiai narratívák helyett az apró részletekre helyezve a hangsúlyt, a közösségi identitásképzést célzó, az eseményeket megértettként szelektáló kollektív műtfeldolgozó stratégiákkal szemben a trauma pszichoanalitikus (a koherens énképződés megakadásából kiinduló) felfogását követve a regény és a film a személyes életírás felé tolódik el, a nemi erőszakot „strukturalista” módon, patriarchális szerkezetében fedve fel.²

A fikciós történetek központjában a későbbi idősíkból való visszaemlékezés nehézségei állnak. Mészáros Márta filmjében a cselekmény elején agyvérzést kapó, majd a klinikai halálból visszatérő Máriát (Törőcsik

² „Sokan úgy tekintenek a háborús nemi erőszakra, mintha az csak a katonai vezetők vagy a politikusok kezében levő fegyver lenne, amellyel egyes népcsoportokat tudatosan büntetnek. Ezt hívja a szakirodalom intencionalista elképzelésnek, amely etnicizálja a nemi erőszak értelmezését. [...] Ezzel szemben áll egy másik értelmezés, amely a nemi erőszakot a társadalmi nemek kapcsolatát meghatározó hatalmi eszköznek tartja. Ebben az értelmezésben a nemi erőszak olyan háborús fegyver, amelyet a férfiak használnak a nők ellen, hogy hatalmukat megerősítsék. Tehát a nemi erőszakot strukturálisan a férfiuralommal meghatározottnak tekinti, és azt állítja, hogy minden katona követi el nemi erőszakot a militarizmus szerkezetéből és értékeiből adódóan. Ezért nevezzük ezt strukturalista értelmezésnek” (Pető 2018, 26). Az életírás meghatározásához lásd például Vasvári O. Louise tanulmányát: Vasvári 2016. Az itt leírtak szerint az életírás (*life writing*) „magában foglalja a narratívák számos formáját, illetve megkérdőjelezi és elmosza többek között a történelem, a fikció, a dokumentáció, az (ön)életrajz, a szóbeli tanúságtétel, a napló, a levelezés, illetve a feljegyzések közötti általános műfaji határokat” (Vasvári 2016, 150-151). „[...] a nők én-írása (ahogy életük is) gyakran eltér az elfogadott hagyományos (férfi) önéletírás modelljétől, mert stílusa töredékesebb, többdimenziós, idősíkja kevésbé hangsúlyos, nem egységes [...]” (156)

Mari utolsó filmes alakításában) igyekszik lánya, Olga (Tóth Ildikó) szóra bírni, rávenni, hogy tárja fel származása valódi, az eddig ismerttől eltérő történetét. Adania Shibli regényében pedig egy fiatal palesztin nő indul útra, hogy egy újságcikkben olvasott, ötven évvel korábban történt atrocitás részleteit kinyomozza. Mindkét alkotás a felidézett múlt képein keresztül a trauma közvetlen ábrázolására is (látszólag) kísérletet tesz, miközben az emlékezés-felidézés történetszálán jelentkező reprezentációelméleti problémák által vissza is vonja ennek a közvetlenségnek a lehetőségét.

A másodlagos elsődlegessége, az elsődleges másodlagossága

A film és a regény közti jelentős különbségnek tűnik a visszaemlékezés történetszálán, hogy az *Egy apró részlet* női főhőse nem személyesen érintett, mint az *Aurora Borealis* Máriája, aki maga meséli el múltjának megrázó történéseit. Vagy ha a hallgató felet, Olgát nézzük, az ő személyes érintettsége is adott: a film központi feszültségét éppen az adja, hogy mit tud meg saját származásáról anyja vallomásán keresztül. Velük szemben az *Egy apró részlet* második részében az első rész eseményei után kutakodó palesztin lány csupán másodlagos tanú. A regény ugyanakkor épp ezt az elsődleges-másodlagos megkülönböztethetőséget feszegeti különböző retorikai trükkökkel, kritikáját nyújtva ezzel a múzeumi múltmegőrzés eltávolító, értelmezhetőséget hazudó viszonyulásának, és felvetve egy ettől eltérő, a törődés etikai programját tartalmazó történelmi emlékezetkultúra lehetőségét, a Felman (1992) által „a Máság belsejéből való tanúskodás”³-nak (saját fordítás) nevezett emlékezés gyakorlatát.

Az *Egy apró részlet* esetében nemcsak, hogy nincs személyes kapcsolódás a regény névtelen szereplője és a megerőszakolt arab lány között, de a főhős bevonódása a múltbéli eseményekbe teljesen véletlenszerű, elterveletlen. A könyv címét is adó „apró részlet” arra a punktuumszerű szúráásra vonatkozik, ami az újsághír olvasása közben éri a lányt, amikor megakad a szeme a megerőszakolás dátumán, ami történetesen az ő születésének napja, jóllehet huszonöt évnyi különbséggel.⁴ Ez a jelentős időbeli távolság halál és születés között határozott gátat szab annak, hogy a nyomozást a feltételezett leszármazás melodramatikus történetének perspektívájából lássuk motiváltnak (ahogy az az *Aurora Borealis*ban meghatározóan történik).

³ „to testify from inside Otherness.” (Felman 1992, 230)

⁴ „Így jutottam el ahhoz a cikkhez, amelyben egyetlen apró részlet, a beszámolóban leírt incidens időpontja ragadta meg a figyelmemet. Az események kora reggel kezdődtek, pontosan negyedszázaddal a születésem napja előtt.” (Shibli 2022, 68)

A megerőszakolt-meggyilkolt áldozattal feltehetőleg egykorú fiatal nő az újságikk hatására nyomozásba kezd, bár mintha maga sem tudná, mi sodorja az ügy feltárása felé. Komoly erőfeszítések árán, földrajzi és törvényes akadályokat átlépve (a Palesztin-Izraeli határon hamis igazolvánnyal átkelve, újságírónak adva ki magát) elutazik az eset színhelyére, valamint a környékbeli hadtörténeti múzeumban (az Izraeli Védelmi Erők Történeti Múzeumában) is szétnéz, hogy nyomokra leljen. Ha a történet nagy narratíváját nézzük, azt kell mondanunk, hogy a vállalkozás kudarcra végződik, a kutató nem tud meg semmi többet az esetről, mint amit az újságban olvasott. A történetvezetés „apró részleteit” nézve viszont a teljes bevonódással, a trauma már-már abszurdba hajlóan totális átélésével szembesülünk.

A kettős tagolású regényszerkezetnek köszönhetően az olvasó többlettudással felvértezve követi nyomon a kutatást, a lány bolyongását a tett helyszíne körül és eredménytelen információszerzési kísérletét a múzeumban. Szorongással tölti el, hogy képtelen visszaigazolást adni arról, hogy szereplője jó nyomon jár-e, passzív bénultságban kell végignézni, hogy az schonnan sem kap megerősítést.⁵ A legbántóbb élmény a múzeum kihalt, steril közege, ahol érzésünk szerint a lány legmesszebbre kerül a múlt megértésétől és megélésétől. Rajta keresztül tapasztaljuk meg, hogy „ahogy a traumáról való diskurzus a klinikai környezetből átkerül a történelem és közös emlékezet terébe, már nem az a legfontosabb, hogy a beszédet és annak meghallgatását a törődés etikája iránti alapvető tudatosság övezze” (Rutherford 2020).

Ez az eltávolodás áll *Az emlékezet szörnye* (Sarid 2022) narrátorának kritikai fókuszában is. Yishai Sarid levélregényének narrátora, a soá-emléktúrákat vezető történész-kutató kezdetben csendesen, majd egyre hevesebben háborog magában (majd kifeje megnyilvánulva is) a lengyelországi megsemmisítőtáborokba látogató iskoláscsoportok közömbösségén és mindenek előtt a tanárok vezényelte kötelező emlékező performanszok hamis teatralitásán. Munkáltatójához, a Jad Vasem (azaz a Holokauszt Áldozatainak és Hőseinek Izraeli Emlékhatósága) elnökéhez írt levelében visszatérő kép, amint a diákok magukat zászlóba csavarva éneklük az izraeli himnusz, szomorú dalokat gitároznak, kaddist mondanak a gyilkosságok helyszínén.⁶ A

⁵ Hasonló feszültség húzódik az olvasó és a főszereplő „tudása” (Holokauszt-olvasata) között a *Sortalanság* esetében: „az elbeszélő gyermek perspektívája folyamatosan ütközik az olvasóéval, aki minden pillanatban érzékeli, hogy Köves Gyurka a vele történelemből nem a megfelelő – nem az önvédelmét szolgáló – következtetéseket vonja le” (Menyhért 2008, 82).

⁶ „Nem tudom, Ön vitt-e valaha ilyen iskolai csoportokat, [...] próbált-e áttörni arcuk közönyén, a telefon villanásaival teli gondolataik közé, próbálta-e szemléltetni nekik a halált, adatokat és tényeket, számokat és neveket sorolni nekik, miközben ők meneteltek Ön után zászlókba burkolózva, énekeltek a Hatikvát a gázkamrák mellett, kaddist mondtak a földhalmoknál, gyertyát gyújtottak a gödrökben elégetett gyerekek emlékére, mindenféle

történelmi emlékezet és a kollektív traumafeldolgozás e modoros formája mély ellenszenvet vált ki az elbeszélőből, aki egyre elevebben, végül ájulást okozó hallucináció formájában látja, hallja, érzi maga körül a haláltáborba érkező férfiakat, nőket és gyerekeket.⁷ A patetikus narrativizálással és a megbékélő feldolgozással szemben egy olyan emlékezetkultúrát látszik képviselni, melynek célja, hogy „az elgondolhatatlan eseményeket konkrétá és affektívvá tegy[e], hogy a traumát élővé tegy[e] a másodlagos hallgató számára” (Rutherford 2020). Elvárásának ára saját testibe forduló szenvedése, a totális empátikus viszonyulás másodlagos traumatizációja.⁸

Az *Egy apró részlet* főszereplője öntudatlanul jut el ehhez az állapothoz. Látjuk, ahogy „vakon” járkal a tett színhelyén („Képtelenség volt valami kis részletet találni a homokban” [Shibli 2022, 111]), mivel nem kap visszajelzést, hogy „ez az”, amit keres, nem tudja értelmezni a látottakat. Ám épp ezzel az értelmezhetetlenséggel jut közelebb ahhoz, hogy élje, ne pedig (szükségképpen félre-) olvassa a traumát. A vakon látás magának a traumatikus élménynek a metaforája Felman megközelítésében: „a vesztség és megtévesztettség elborító élménye vakká teszi őket az általuk tanúsított dolgok jelentésével/jelentőségével [significance] szemben” (Felman 1992, 208; saját fordítás)⁹ – írja a Holokauszt kapcsán. Csak az olvasó tudja, látja, hogy a lány „ugyanúgy”, „ugyanott” hal meg, mint sorstársa ötven évvel azelőtt. A karakter személyes megélése nem rekonstrukció, abszurdá, értelmezhetetlenné (amilyen a lövedékként befűrődő trauma „sebe” is) az eredetivel való azonossága teszi.¹⁰

kitalált áldozati szertartást végeztek, és erőlködtek, hogy egy csepp könnyet kipréseljenek a szemükből.” (Sarid 2022, 14)

⁷ „Másnap, Auschwitzban, először láttam meg őket. Nem könyvekben és nem is a számítógépes játékban, hanem igazából. Itt álltak meg a vagonok, magyaráztam, és hallottam, ahogy megáll a vonat, a vagonok kinyílnak, fényszórók, csodálkozás, hol a gyerek, hol a bőrrönd, még élünk. Hol vagyunk. Hová megyünk most. Álltam a csoporttal szemben, és hallgattam. Éreztem a döbbséget mozgólataikat körülöttem. A magyarázat várhat. Megelégettem a mítoszt, az ötleteket és a beteges kíváncsiságot. Igyekeztem fülelni arra, amit ők mondanak.” (Sarid 2022, 103-104)

⁸ A traumának ezt az átadhatóságát elemzi Dori Laub és Shoshana Felman is a *Testimony* (1992) fejezeteiben. Ez a „tragikus azonosulásból” (tragic identification) következő hatás az, amit Dominick LaCapra problematikusnak nevez például a Felman által elemzett Lanzmann-film (*Shoah*, 1985) kapcsán, a fájdalom életben tartása, a vég nélküli melankólia helyett a megértés és feldolgozás etikai programját sürgetve. Lásd LaCapra 1997, LaCapra 2014.

⁹ „overwhelmed by loss and by deception, they are blind to the significance of what they witness.”

¹⁰ A halálukat övező részletek véletlenszerű hasonlósága – a ruhából áradó benzinszag, a társul szegődő kutya és a puskalövés – mellett különböző kísértetiesen visszatérő motívumok kapcsolják össze a két női sorsot a regényvilágban (melyek strukturális szerepére a későbbiekben még visszatérek). Ezek közül talán a legerősebb a pók által foglyul ejtett szkarabeusz vándormotívuma, mely a parancsnokot megcsípő állat utáni kutatás során bukkan

Shibli regényhőiséhez képest az *Aurora Borealis* Máriája előírás szerű elsődleges tanú, saját múltbeli megerőszakolásának szenvedő felidézője. Ugyanakkor, ha azt nézzük, hogy a film a két idősíkon különböző színésznőket szerepeltet a fiatal és az idős karakter ábrázolására (a fiatal Máriát Törőcsik Franciska játssza), szigorúan véve itt is két idegen nőről beszélhetünk. Ez a naiv, szó szerinti olvasat az (egyébként konvencionális) filmes eszközt illetően érvényt szerez, ha a traumatizált személy tapasztalástól való elszakíttottságát ismerjük fel benne. Ez esetben az eltérő színész nő a (saját belső) Másik szörnyszerű idegenségét, a traumatikus élmény okozta identitástörést jelöli.

Ami pedig Olga hallgatói szerepét illeti, annak másodlagossága is kétségbe vonható, ha figyelembe vesszük, milyen tétjei vannak saját énképére nézve anyja önfeltáró munkájának. Shibli kutatónőjével szemben (aki a „látás” hiánya által kerül öntudatlanul a kutatotthoz hasonló állapotba), Olgát az eltérő szövegverziók, az igazság folyamatos variálódása, a történet állandó alakulása juttatja identitásának felbomlásához, beindítva az elsődleges traumatizáció folyamatát. Mészáros filmjére is igaz, amit Bókay Antal ír az *A történet* (*The Tale*. Jennifer Fox, 2018) kapcsán – ami e tekintetben izgalmas párhuzamba állítható az *Aurora Borealis*-sal: „a filmben folyamatosan formálódik meg, új és új alakban tárul fel az ’objektív’ történet” (Bókay 2022). Bókay a múlt variálódó formáinak eltérő filmverziókban való megjelenését (*A történetben* a főszereplő Jenny fiatalkori verzióját különböző színészek alakítják) a freudi utólagosság fogalma felől magyarázza: „a trauma sajátos temporalitásaként leírt utólagosság [...] nem képfelidezés, történet- emlékezés, hanem kép és történet teremtése, fikcionalizálása visszafelé. A múlt megszületése a jelen felől” (Uo.).

Eszerint variálódik Mária (és Olga) múltja a traumafeldolgozás különböző állomásain egymást felülíró belső filmek formájában. Az egyik ilyen „igazság”-feltáró jelenetben például Olga megvallja a fiának, hogy az apja (a fiú nagyapja) valójában nem Stefan, a bécsi tanár, hanem Mária első, igaz szerelme, Ákos, akit a pár szökése közben lőttek agyon az orosz katonák. Ehhez a narratívához a fiatal Mária és Ákos romantikus jeleneteit kapcsoljuk a belső filmverziók közül. (Ez az a film, amit Olga is „lát”, és most a fiának is „levetít”.) Később azonban kiderül, hogy Mária nem Ákostól, hanem a rajta

fel először, hogy aztán a megerőszakolt lány metaforájaként gyűrűzzön tovább az első részben: „Néhány apró pók bújt meg alatta, mellettük egy döglött szürke szkarabeusz függött.” (Shibli 2022, 23) „Csak egy lány kimerült zokogása tört fel néha, fekete ruhájába burkolózva olyan volt, mint egy szkarabeus.” (26) A második rész narrátora pedig így utal magára a korábbi kép öntudatlan megidézését keresztül: „valami finoman megérint, akár egy pók, és fonalaiból hálót sző körém, körbezár, mint egy fal, és az ember nem képes áttörni, miközben pontosan tudja, hogy mennyire törékeny.” (76)

erőszakot tevő orosz katonától esett teherbe, amihez az út menti erőszak (csak Mária által látott) képei kapcsolódnak. Azonban ez a verzió is felülíródik később, mikor a néző (Olgával együtt) megtudja, hogy Mária az erőszak következtében nem Olgával fogant meg, hanem Annával, akit azonban elcserélt a kémkedés vádjával elhurcolt Edit gyermekével, vérszerinti gyermekét adva oda az orosz katonáknak, és barátnője lányát nevelve fel sajátjaként. Először tehát az apja, majd az anyja személyének kétségbevonása rombolja le fokozatosan Olga addigi önképét, ráébredve, hogy egy idegen identitáspozícióját birtokolja.

Az elsődleges tanú belső idegenségének és a másodlagos tanú közvetlen érintettségének felmutatásával mind a film, mind a regény „az odafordulás befogadó etikáját” (Rutherford 2022) látszik képviselni, melyet Shibli narrátora programszerűen is megfogalmaz az apró részletekre fókuszáló alternatív – Deleuze (1994) kifejezésével „minor” – történelemírás módszertana kapcsán: „mások azt állítják, hogy lehetőség van egy olyan incidens vagy történet rekonstruálására is, amelynek korábban nem voltunk szemtanúi, mégpedig úgy, hogy a mások által jelentéktelennek tartott apró részleteket vesszük számításba” (Shibli 2022, 70). „Talán tényleg nincs is fontosabb ennél az apróbb részletnél, hogy megismerjük az igazságot, amit az újságcikk nem tár fel a lány történetéről” (72). Később, amikor a kételyek elragadják és igyekeznek lebeszélni magát az utazás „vakmerő ötletéről”, így morfondírozik magában:

Talán megszabadulok attól a meggyőződéstől, hogy képes leszek kideríteni a szexuális erőszak és a gyilkosság részleteit *úgy, ahogy azt a lány megélte*, és közben nem csak azokra a dolgokra hagyatkozom, amiket az elkövető katonák felfedtek, és az újságíró nagyjából összefoglalt a cikkben. [...] Az a körülmény, hogy a lányt azon a napon ölték meg, amelyik negyedszázad múlva a születésem napja lett, egyáltalán nem jelenti, hogy a halála rám tartozik, vagy hogy az ő története valamiképpen része lenne az én életemnek, és *kötelességem volna elmondani*. [...] Tulajdonképpen semmi értelme az iránta érzett felelősségnek, hiszen ismeretlen, és ismeretlen is marad. Senki sem fogja *meghallani a hangját*. (Shibli 2022, 77. Kiemelés: K. V.)

A kételkedésből következő negatív megfogalmazás fájdalmasan sötét visszhangja az emlékezés etikai parancsának. Mindkét itt elemzett alkotás annak a bizonyítéka, hogy a vállalkozás „értelmetlensége” ellenére, a „makacsság” attitűdjével¹¹ képesek lehetünk újra arcot adni a halottaknak,

¹¹ „[...] létezik tehát a nyelvi hatóerőnek való ellenállás, amit Köves Gyurka makacsságnak nevez” (Menyhért 2008, 89)

meghallani a nagy történelmi narratívák által elnémítottak hangját, egyszerre tanúskodni értük és velük.¹²

A nyelv hallgat

A történet szintjén mind az *Aurora Borealis*ban, mind *Az egy apró részletben* hangsúlyos a nyelvi nehézség a (poszt)trauma vonatkozásában. Mészáros filmjében az idős Mária csak nagy nehezen, folyamatos megakadásokkal képes eljutni az elhallgatottak kibeszéléséhez. Ennek részben fizikai okai vannak, a beszédproblémák a film eleji agyvérzésre is foghatók, ami azonban a felépülés után következik, az Olga kérdezősködésére meginduló múltidézés már hangsúlyozottan lelki akadályokba ütközik. Nem beszélve arról, hogy a testi sokkhoz is egy a múltbeli traumához kapcsolódó újabb trauma juttatta: Mária levelet kap Oroszországból, melyben közlik a munkatáborba hurcolt barátnőjének – s mint majd kiderül, nevelt lánya, vagyis Olga édesanyjának – halálát.

Shibli történetében a hallgatás szükségképp totális, hiszen a faggatott személy halott, a múlt pedig – ahogy a kutatói vállalkozás mutatja – igencsak nehezen szóra bírható. A regény ugyanakkor már az első részben, a „múlt” történéseinek jelen idejében is hangsúlyozza a nyelvi nehézségeket, sajátos módon – a történet minden időpillanatát és minden szereplőjét érintően – disszeminálva a trauma állapotát. Szinte egyáltalán nincs a katonák között verbális kommunikáció, legalábbis az olvasó nem hallhatja azt. A tiszt általában beszédaktusban kifejeződő nyelvi megnyilvánulásait a „megparancsolta, hogy” függőbeszéd-forma jelzi. Egyetlen közvetlenül

¹² Az elpusztítással szembeszegülő „csak azért is” túlélés felkavaró képévé válik a legyilkolt teve szája melletti véres fűcsomó is a jelentésmódosító motívumvariálódás után. Először a „sikeres” (a beduin férfiak és állataik lemészárlásával végződő) őrzőjelenetében találkozunk vele: „Aztán a földön fekvő tevéket járta körbe. Olyanok voltak, mint a kiszáradt fűvel borított dombocskák. Hat állat volt. Mindegyik elpusztult, kiömlő vérüket a homok lassanként magába szívta, de egyik-másiknak az oldalán még átszaladt egy-egy finom remegés. A szeme egy maroknyi száraz fűcsomón akadt meg az egyik teve szája mellett, amit az állat tövestül szakított ki a földből, a homokszemek még a gyökerekhez tapadtak” (Shibli 2022, 26-27). A kép miután pár oldallal később az arabok elleni gyűlöltbeszéd retorikai alakzatává nőtte ki magát („a beduinok gyökerestül kitépnek mindent, és nem ültetnek semmit” [40]), azzal teljes ellentétben (mintegy „makacsul” ellenállva az erőszak diskurzusának), az apró részletekre fókuszáló empatisz történetírási módszer metaforájaként tér vissza a második részben (amikor a narrátor a dátumok egybeeséséről morfondírozik): „Aztán meg az ember nem zárhatja ki annak a lehetőségét, hogy létezik valamilyen kapcsolat a két esemény között, valami rejtett vonal, ahogy például a növények között is kapcsolatokra bukkanhat az ember, amikor gyökerestül kitép egy maroknyi fűvet, és azt hiszi, hogy ezzel végleg kiirtotta, ám negyedszázad múlva ugyanazon a helyen kinő és kifejlődik egy növény, amely ugyanahhoz a fajhoz tartozik” (71).

idézett megszólalása gépszerű propagandabeszéd, klisészerű fordulatokkal, minden személyes emberi színezet nélkül. A barakkba hurcolt palesztin lány idegen nyelvű kiáltozása sem nyer értelmet a leírás szerint: „zokogott és egy érthetetlen nyelv zagyva szavait kiáltozta” (Shibli 2022, 38).

A trauma alapvető nyelvi meghatározottsága (ti. nyelvi meghatározhatatlansága) azonban el kell, hogy tolódjon a róla való beszéd nyelvi síkjára. Nem elég a nyelvvel küszködő karakterek szerepeltetése, magának a megjelenítésnek is színre kell vinnie a nyelvi deficitet ahhoz, hogy hiteles ábrázolásról beszélhessünk. Sokat emlegetett negatív példa a soá traumájának zárt reprezentációjú (lineáris narratívájú, ok-okozati cselekményszövésű, az eseményeket olvashatóvá totalizáló, klasszikus narratív filmes szerkezetű) ábrázolása a *Schindler listájában* (Schindler's List. Steven Spielberg, 1993), míg vele szemben a felmani traumaelmélet ikonikus példája, Lanzmann *Soája* (1985) vagy a sajátos képszerkesztésével híressé váló *Saul fia* (2015) (és nem mellesleg Nemes Jeles másik traumaközpontú filmje, a nőtörténetű *Napszállta* [2018])¹³ állítható sikeres példaként, melyek a filmi kifejezőmód bonyodalmain keresztül színre is viszik a nyelvből való kiszakíttóság élményét.¹⁴ Mit mondhatunk ilyen vonatkozásban az *Aurora Borealis*ről és az *Egy apró részletről*?

A meglehetősen negatív hazai visszhangot kapó *Aurora Borealis* a magyar kritikusok „régimódinak” (Dobi 2017), „avítnak” (Muchichka 2017), formai megoldásait tekintve „sablonosnak”, „ékegyszerűnek”, sőt „ügyetlennek” (Kovács 2017) bélyegezték, ami alapján azt gondolhatnánk, hogy a film a konvencionális játékfilmes keretek között maradva nem teljesíti a maga elé kitűzött feladatot, a traumáról nem a trauma nyelven beszél.¹⁵ Első ránézésre a múltidézéssel járó film-a-filmben szerkezet valóban

¹³ A *Napszállta*ról írt elemzésemet lásd itt: Kérchy 2020.

¹⁴ Menyhért Anna így ír a traumairodalommal kapcsolatos esztétikai-etikai elvárásokról: „Ez a nyelv nem elfedi a traumát, nem hallgat róla, hanem színre viszi a törést, azt, hogy a trauma előtti nyelv alkalmatlan a trauma elmondására, s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell [...] Ez a nyelv már nem lehet naív, gyanútlan: sokkal inkább a kételyt, a bizalmatlanságot magában foglaló, a megszakíttottság és a szorongás emlékét őrző, az uralhatatlanság tudását elfogadó, a másikat így is megszólító mégis-beszéd.” (Menyhért 2008, 6) A film kontextusában pedig idézzük Anne Rutherford-t, aki Jill Bennett esztétikai elveit eleveníti fel: [ti. Bennett] „Előnyösebbnek tartja az experimentális kortárs művészet azon formáit, amelyek 'a trauma lenyomatát [hordozzák]', ám elkerülik mind a tanúságtétel politikáját, mind azt a realista feltételezést, mely szerint a művészet képes 'megragadni és átadni' a trauma tapasztalatát” (Rutherford 2020).

¹⁵ A Mészáros Márta filmjeivel szembeni legendás hazai ellenszenv mindig is teljes ellentétben állt a rendező filmjeinek nemzetközi fogadtatásával. Ebbe a tendenciába illeszthető az *Aurora Borealis* is, mely elnyerte a Chicagói Nemzetközi Filmfesztivál közönségdíját, a Lagów Nemzetközi Filmfesztivál Juliusz Burski-díját, a kolozsvári Transilvania Nemzetközi Filmfesztivál (TIFF) pedig életműdíjjal tüntette ki Mészároost.

„sablonosnak” tűnhet. Ahogy a vallomás és a (Mária fejében) felidézett múlt két idősíkjá váltja egymást, úgy fonódik össze a jelen és a múlt „filmje”. Mivel a párhuzamos montázs olvashatósága nem túlságosan bonyolult (a képek helyettesítik a gondolatokat, a múlt emlékképei helyett állnak), az az érzésünk lehet, hogy a filmes megjelenítés nem képezi le a tanúságtétel keretszituációjának reprezentációelméleti problémáit. Mintha a film megtenné azt, amire az elbeszélő képtelen, megmutatná az elmondhatatlant, mintegy már beszélve azt a nagy narratívát, aminek a megírására az élménytől a tapasztalatig (vagyis a „feldolgozásig”) még el nem jutott beszélő képtelen.

Bár igaz, hogy a gondolatot tükröző kép a szó *helyett* áll, nem tekinthetünk el attól, hogy ez esetben ez nem jelenti azt, hogy annak *szerepében* is állna, hogy maga a vallomástétel a képek által meg is történne, hiszen amikor mi nézők már rég messze járunk a múlt történéseinek szemlélésében, Olga még mindig kétségbeesve panaszkodik a szomszédnak, „nem beszél velem!” És valóban Mária nem beszél, nem válaszol Olga kérdéseire, nem tudja a képeket elmondani, így azok nem válnak hozzáférhetővé, nézhetővé Olga számára. A belső film megmutatása nem magát a mesélést jelöli, ahogy azt a narratív átkötésekkel élő időugrásoknál látni szoktuk, ahol jelen és múlt síkját olyan mondatok hivatottak összekötni, mint hogy „1952-ben megismertem Ákost”. Mária szájából semmi ilyesmit nem hallunk, Olga kérdez, Mária hallgat, majd látjuk a múlt képeit megelevenedni, ami tévesen kelti azt az illúziót, hogy a látvány a választ jelölné, hiszen a keretszituáció (Olga türelmetlensége) épp a képek radikális hozzáférhetetlenségét hangsúlyozza.

Mária belső filmje a kerettörténet kontextusában olyan inkább, mint az álom, ami a traumatizált személyt visszatérően kísérti, és amitől csak akkor szabadul, ha a tudatos én az elbeszélés által beleszövi azt az élettörténet értelemhálójába, jelen esetben, ha Mária le tudja azt Olgának „vetíteni”. Az igazságértékükben utólagosan minduntalan felfüggesztődő filmképek jelzik ennek nehézségét (és teszik egyben a filmet megbízhatatlan médiummá a néző szemében).¹⁶ Vagyis lehet, hogy Mészáros a flashback konvencionális használatához fordul, de azt meglehetősen reflexíven teszi, a látvány és az elbeszélés (a belső film és a keretszituáció) szétválasztásán keresztül mutatva rá élmény és tapasztalat traumatikus hasadtságára. A tanúságtétel szituációja filmes metaforát kap: Mária, mint mozigépész küzd a vetítés nehézségeivel, attrakció és narráció összekapcsolásával.

A filmvetítés motívuma jelöli az emlékezet fényét azokban a jelenetekben is, amelyekben mintha Mária arcát a nézett tárgy világítaná meg, melyről mint mozivásznonról vetülne vissza a fény. Így látjuk például amikor

¹⁶ Mivel az Olga által (tévesen) vetített és a Mária által magában felidézett film ugyanolyan vizuális felülettel bír, alapvetően válik kérdésessé minden további kép igazságértéke, bizonytalanságban hagyva az olvasó-nézőt, hogy az épp látott filmet helyesen olvassa-e.

az Antonról – a filmbeli „jó” orosz katonáról, Edit szerelméről – készített rajzot nézi. De filmes utalásként lehet értelmezni azt a jelenetet is, amikor Anton a bécsi lakásban poharakkal, üvegekkel és gyertyákkal, egyfajta random camera obscurát teremtve varázsolja az ajtóra (és itt is: Mária arcára) otthoni emlékét a zöld fényjátékról. (Elmesélés helyett mutatja, performálja a múlt benyomásait.) A címet adó *Északi fény* így egyszerre vonatkoztatható az emlékezet mechanizmusára, az életértelmezés traumaoldó fényére és magára a filmes apparátusra. Ezért amikor a zárójelenetben Olga Oroszországban személyesen tapasztalja meg az apja által felidézett természeti jelenséget, a film ábrázolási stílusa, a sokak szerint giccses látvány a helyreállított élettörténet, az újraírt identitás, az olvashatóság jeleként – vagyis megint csak metafilmes gesztusként – is értelmezhető.

Első ránézésre az *Egy apró részlet* szerkezete sem tűnik „experimenális” alkotásnak. Az 1749 – *Online Világirodalmi Magazin* (1749.hu) által szervezett *Fine Reading* beszélgetéssorozat regényt tárgyaló eseményén sem volt egyetértés a résztvevők részéről a formai szubverziót illetően. Barát Erzsébet egy, az íróval készített interjút idézve arról beszélt, hogy „ő nem akart hagyományos elbeszélő szerkezetet írni, azaz olyat, ami lineárisan építkezik. [...] És azért nem akarta, mert szerinte a lineárisan építkező narratív struktúra erőszakos, az eszközzé silányítja a nyelvet. [...] Mert a lineáris történetnek az elbeszélője kontrollálni tudja azt, hogy hogyan működik a narratíva és az ő megélt élete.” Vele szemben Nagy Hilda vitatta, hogy a regény elszakadna a realista elbeszélő szerkezettől: „Én kicsit szkeptikus vagyok ezzel, hogy sikerült kilépni ebből a lineáris történetvezetésből. [...] Ezen a ponton inkább azt mondanám, hogy szerintem eléggé demonstrálta azt, hogy igenis össze tud rakni egy nagyon is kronologikus kötetet, és egy nagyon is kompakt dolgot, szóval ami nem egy apró részlet. Tehát hogy a könyv pont ennek ellenében megy. Szóval hogy akkor valami olyan megoldást kellett volna választani, ami nem úgy hagyományosan ez a könyv formátum...”¹⁷

Bár az első két rész történeti linearitása valóban nem vitatható, múlt és jelen – jóllehet huszonöt év „vakfolt” ékelődik közéjük – megfelelő időrendi sorrendben követik egymást. A kettő azonban távolról sem minden vonatkozásban a valószerűség követelményeit kielégítve kapcsolódik egymáshoz. A visszatérő motívumok – a kutyaugatás, a por, a sötétség, az izzadás, az álmatlanság – kísérteties módon visszhangozzák az első rész atmoszféráját.¹⁸ Mintha a második rész elbeszélője emléknymokként őrizné

¹⁷ Itt jegyezném meg, hogy a regényre ez a gondolatébresztő beszélgetés hívta fel a figyelmemet, melynek rögzített hanganyaga az 1749.hu oldalán meghallgatható. (Lásd *Fine Reading* 2023.)

¹⁸ Csak nézzük meg a két rész nyitányát: „A dombtetőn állt, távcsővel pásztázta az előtte kibontakozó tájat, az élet egyetlen jeleként távoli kutyaugatás és a tábor felállításán dolgozó

annak a múltnak a történéseit, melynek elviekben nem volt részese. De fordított irányban is találhatók olyan előrejelzések, melyeket a történet szereplői nem, csak az olvasó észlelhet prognózisként. Ilyen például a parancsnok nyomozása egyfelől az őt megcsípő pók, másfelől a területsértő arabok után, mely kapcsán a szöveg többször a „kutatás” szót használja előrevetítve a második rész történetfeltáró munkáját.¹⁹ Vagy a (cipővel, autókerékkel való) „nyomhagyás” lehetőségének-lehetetlenségének visszatérő képe (általában mindent gyorsan elfed a sivatagi por), ami a jövőbeli történész kutató provokatív megszólításaként is értelmezhető. A visszatérő motívumok egész (pók)hálózata szövi be a regényt, egyszerre metaforikus és metonimikus kapcsolódásokat teremtve, inkább az álommunka retorikai stratégiáit követve, mintsem az egységesítő jelentésalkotás eszközeként. Mivel reális magyarázat nem adható ezekre az összeérésekre, kénytelenek vagyunk szerzői belenyúlásként, a fikció sérüléseként elszámolni ezeket a „féreglyukakat”.

De az egyes történetrészekben belül is megbomlik a kauzális cselekményvezetés az állandóan ismétlődésekkel, apró különbségekkel variálódó mondatok kísérteties vissza-visszatéréseivel. Az olyan hétköznapi rituálék, mint a barakkbeli mosakodás, következetesen ugyanazokkal a mozzanatokkal („apró részletekkel”) tér vissza. A marmonkanna, a pléhtál, a szappan és a törölköző az unalomig ismert módon kerülnek színre a mosakodás jeleneteiben. A „kedves” munkatársak és az „új” munkahely állandó jelzős szerkezetei szintén egyfajta mechanikus kattogást visznek a második részben már egyes szám első személyben megszólaló narrátor nyelvezetébe.²⁰ Ez a belső cirkulálás, az időtől, tértől függetlenül ismétlődő, mindig mindenhol jelenlévő motívumokkal (a traumatikus megrekedtség kifejezőiként) minduntalan felsérti a regényvilág realista olvashatóságát, és kitakarja a szerkezetet formáló szerzői önkényességet.

Sajátos bonyodalmat okoz a történet rekonstruálhatóságát illetően, hogy az első rész egyfelől eltávolít a traumától azzal, hogy a későbbi kutatás tárgyává váló incidenst nem az elszenvedő perspektívájából ábrázolja, másfelől viszont minden rezdülésével a traumatikus kizökkentség élményét kommunikálja. Mintha a regény eltolná az áldozat állapotát az elkövetőéire. Meglepő módon nem a megerőszkolt lány az első rész főszereplője, hanem

katonák lármája hallatszott” (Shibli 2022, 5). „Feltettem a függönyöket, rendet raktam, és csak utána nyúltam el az ágyon, közben a szemközti dombon egy kutya megállás nélkül ugatott, és nem tudtam elaludni, pedig nagyon kimerült voltam” (61).

¹⁹ A pók keresésekor ezt olvashatjuk: „Aztán kiterjesztette a kutatási területet, az ágyat is belevette” (Shibli 2022, 11), majd amikor a tiszt az arabok fegyverei után kutat: „újabb kutatásaiknak sem lett eredménye” (27). A lány elfogása, az arabok lelövése után pedig azért tartanak ünnepi vacsorát, mert „kutatásaiknak most először volt eredménye” (9).

²⁰ A Fine Reading podcastjében a harmadik beszélgetőtárs, Tóth Péter Zoltán egyenesen autisztikusnak nevezte a második rész narrátorának nyelvezetét.

az egyiptomi határ őrzésére és stabilizálására kirendelt izraeli katonai alakulat parancsnoka, aki először megmenti, megmosdatja, benzinnel tetvetleníti, majd váratlanul a saját és a katonák szexuális vágyának kiszolgáltatja, végül pedig meg is öli az egyik járőrözés során talált (feltehetőleg már előttük is megerőszakolt) beduin lányt. Ugyanakkor a regény az első mondatától fogva a trauma képein keresztül beszél, az erőszak előtti időszakra és az elkövető személyére kiterjesztve a kizökkent idő állapotát.

Már a legelső mondat – „[n]em mozgott semmi, csak a délibáb” (Shibli 2022, 5) – magában foglalja azt, ami az egyes szám harmadik személyben ábrázolt tiszt állapotát a róla szóló részben mindvégig meghatározza: a mozgás és a látás gátoltságát. Ezt a trauma okozta bénultságra (a *tüllépei* képtelenségre) és a Felman által emlegetett (az élmény értelmezhetetlenségéből fakadó) „vakságra” (illetve a „délibáb” miatt a valóságot torzító, neurotikus fantáziálásra) való utalásként értelmezhetünk a későbbi (másik szereplőhöz kapcsolt) élmények kontextusában. Az események csak látszólag követik lineárisan egymást ebben a történetrészben, a kutyaugatással és fegyverropogással járó erőszakjelenet már azelőtt hallatszik messziről, mielőtt eljutnánk a cselekményben addig, hogy megtörténjen.²¹ A trauma utólagosságélménye szervezi a kauzalitás helyett a cselekményidőt. „Az utólagosság [a *Nachträglichkeit*] retorikája kifejezetten dekonstruktív retorika”, mondja Bókay (Uo.). Mintha a trauma elbeszélhetetlensége az esemény minden szereplőjét és egész történeti kontextusát – múltját, jelenét és jövőjét – „megfertőzve” a teljes regényvilágot átjárva disszeminálná.

Metagesztusaival és valóságérő sértő, kiszólás értékű megnyilvánulásaival mind a film, mind a regény látni engedi tehát apparátusát, a közvetítő közeg testét, ami szükségképpen magával hozza a performatív dimenzió felerősödését. Ahogy a traumatizált, nyelvi kifejezéssel küszködő egyén kényszerül a verbálistól eltérő kommunikációra, úgy tér át az őt megjelenítő szöveg a narratíváról az attrakciós megszólalásra. Hiszen „amire a tanúságtétel mutat, nem más, mint a nyelv” (Menyhért 2008, 29). A narratív fikció töréspontjain „a másiknak címzett saját beszéd a trauma szóba hozásakor és feltárásakor felvillantja magában a nyelvet, mint szintén traumatizált másikat” (uo.).

²¹ Egy idő után a kutyaugatás képzel-valós hangjai kozmikussá nőnek: „Előbb az égen egyre jobban ragyogó csillag, majd az egész mindenséget betöltő kutyaugatás vezette” (Shibli 2022, 38).

A test beszél

A trauma pillanatában a legtöbb ember beszédképtelenné válik, néma rémületben éli át az eseményeket, mert amit érzékel, az agyban nyelvi-verbális szinten nem szerveződik. A traumatikus emléknek így nincs verbalizálható formája, csak érzéki és képi szinten jelentkezik. [...] az emlék nyelvi kódolása inaktíválódik, átadja helyét a csecsemő- és kisgyermekkorban jellemző szenzoros és ikonikus rögzítésnek [...] (Menyhért 2008, 25)

Mind a regény, mind a film ezen a testnyelven beszél. A helyzet értelmezéséhez szükséges látás hiányában az *Egy apró részlet* főleg az akusztikus élményt, a nem kommunikatív zajok és zörejek érzékelését emeli ki, míg az *Aurora Borealis* a test néma mozgásán, pantomimszerű performanszain, a színészi játék materiális jelenlétén keresztül domborítja ki „a tanúságtétel affektív dinamikáját” (Rutherford 2020). Ezek mellett mindkét történetben hangsúlyos a test szenvedése, a valamilyen külső behatás („trauma”) miatt érzett, fizikailag és pszichikailag „elviselhetetlen” fájdalom.²²

A regény első felében a már említett traumaeltolás következtében (és talán, mert így a látszat ellenére mégiscsak a tanúságtevő, vagyis az áldozat nézőpontja az elsődleges) a parancsnok megélése kap erős korporeális színezetet. Kezdetben a sivatagi éghajlat, a hőség és a vakító napsütés (és vele párhuzamosan az éjszakai koromsötét), majd a pókcspés okozta fizikai tünetek (fejfájás, görcsök, látászavar, hányás és a combon lévő gennyes duzzanat) gátolják a tiszt cselekvőképességét. Miközben a határok stabilizálása a cél, az érzékelés bizonytalanságai egyre inkább eluralják a sivatagi jelenetet:

A barakkban nagyon mély, koromfekete sötétség volt, időnként különféle hangok szűrődtek be kintről, melyek első pillanatra artikulálatlan zajnak tűnhettek, értelmetlen lármatöredéknek, de aztán lassanként meg lehetett különböztetni a szél mozgatta sátorponyvákat, a tábori őrséget ellátó katonák lépteit, meglepett kiáltásait, amikbe időnként távoli fegyverropogás, kutyaugatás és talán tevébögés is vegyült. (Shibli 2022, 16)

Bár az idézet itt a hangok megkülönböztethetőségéről beszél (igaz, azok külön-külön sem a kommunikatív emberi beszéd elemei), sokkal jellemzőbb a dolgok összemosódása: „az éles délutáni fény majdnem elmosta a vonalakat, amiket a halványsárga emelkedések rajzoltak ki” (Shibli 2022, 5), „a hangok szinte összeolvadtak egymással” (27), a sátrak és a dombok „majdnem összemosódtak” (32).²³ Az egész tér mintha valamilyen kísérteties

²² Az „elviselhetetlen” jelző a már említett sajátos belső cirkuláció elemeként a regény első és második részében is „elviselhetetlen” sűrűséggel visszatérő jelző.

²³ Ez a vizuális összemosódás visszaköszön a második részben is, például a szemétkupac látványakor (melynek dombokat helyettesítő szerepe az ismertetett ipari vállalkozás

köztességben lebegne („ebben az átmeneti zónában, mikor a szürkület egyre sötétebbé vált” [39]), amire az árnyékok és nyomok visszatérő képe is utalni látszik. A kihalt táj (ahol a „távoli kutyaugatás” az „élet egyetlen jeleként” [5] aposztrofálódik) előrevetíti azt a terméketlenséget, amit a második rész kutatója számára nyújt majd a vizsgálódás helye. A későbbi történeti munka tárgyai már saját idejükben is mint eltűnő kísértetek vannak jelen: „[a] katonák árnyai újra elbizonytalanodtak...” (9-10) „[i]dőnként feltűnt előtte a horizont fölé emelkedő fekete árnyuk [ti. a határsértő araboké], ahogy a dombok között táncolt, de amikor arra kanyarodtak, és elérték a helyszínt, már senkit sem találtak ott” (15).

A pókcsípést követően a testi tünetekről kapunk gyomorforgatóan naturalisztikus leírásokat („[a] combja feletti daganat kifakadt, és a csípés helyén a rothadó nyers hús látszott, amelyben fehér, rózsaszín és sárga genny keveredett össze, és elviselhetetlen bűzt árasztott magából” [53]), ami meglepő ellentétben áll a nemi erőszak távolságtartó, pusztán hangok formájában rögzített leírásával („az ágy nyikorgása a hajnali csendbe hasított, majd a kutya üvöltésével kísérve egyre élesebb és egyre sűrűbb lett” [49]). A sebből áradó rothadás bűze összekeveredik a lányból áradó szagokkal a tiszt érzékelésében („[a] ruha szövetét a lábasjóságok ganéjának szaga, a vizelet csípős és a nemi szervek váladékának jellegzetes szaga járta át, meg a régebbi izzadság savanyú párolgása, amire újabb izzadság orrfacsaró bűze rakódott” [32]), ahogy az állatok leginkább megint csak hangok (kutya) és testi érzetek (rovarok) formájában észlelt jelenléte is a lánnyhoz társuló (társított) motívum. Test, természet, állatok, barbárok és nő kerül szembe a rendet vágó, civilizációt létesítő katonaság szerepével. (A pókok visszatérő agyonnyomása, lecsapása, elpusztítása, a tevék lemészárlása, majd az utolsó jelenetben a kutya pofájának erőszakos összezárása az arab lányon elkövetett erőszak nyomasztó visszhangjai.) Az „ünnepi” programbeszédben halljuk a parancsok (egyedül ezen a ponton közvetlenül hallható) szavait: „virágzó, civilizált helyé alakítjuk át a Negevét, a tanulás, a fejlődés és a kultúra központjává... [...] mezőgazdasági és ipari vállalkozások beindításával fokozatosan vissza fog húzódni ez a sivatag is...” (41). Az explicit ideológiát azonban feloldhatatlanul ellenpontoszza a tiszt szenzoros-ikonikus tapasztalása, „a létezés alapvető egzisztenciális tapasztalatának” (Rutherford) érezhető megrepedése.

A félelem – leginkább a határátkeléstől, de úgy általában az élettől is –, a szorongás, az elveszettség és törékenység érzése már tudatos önészlelései a második rész narrátorának. A megszállás alatt élők fordított értékrendű világában a gyilkosság és nemi erőszak hétköznapi dolog (ezért lepődik meg az elbeszélő önmagán, amiért megáll a szeme az újságcikken, amit aztán az

kritikájának is tekinthető: „az új szemétkupac felé bámultam, melynek tarka összevisszaságában a színek mintha teljesen egymásba olvadtak volna.” (Shibli 2022, 80)

apró részlet – a dátum – „szúrásával” magyaráz). Ez a permanens traumaélmény itt is hangsúlyosan akusztikus formát ölt:

A puskalövések ropogása, a katona őráratok szirénája, néha helikopterek, harci repülők zúgása és robbanások dőreje, majd utána a mentőautók szirénája nemcsak olyan hangok, amelyek bevezetik a műsorfolyamot megszakító rendkívüli tudósításokat a médiában, hanem már a hétköznapi kutyaugatással versenyeznek, hiszen az univerzum megszokott hangjainak részévé váltak. (Shibli 2022, 65)

A „minden katonai, földrajzi, testi és lelki határ” (85) átlépését igénylő kutatói vállalkozás tovább fokozza a szorongás érzését, melyet következetesen az első rész kifejezéseivel ragad meg a szöveg, a már említett háttorzongató összehangzásokat keltve a múlt férfi- és a jelen nőtörténete között.²⁴ Ez az összecsengés, valamint az, hogy a regény olyan érzéki-affektív élményként ábrázolja az augusztusi eseményeket, mely a trauma testi emlékezetét jellemzi, megenged egy olyan olvasatot, mely szerint az első rész a második rész kutatásának eredménye, vagyis női perspektívájú (a Szimbolikus Rendet átluggató apró Valós részleteket megragadó) életírása egy patriarchális világnak. Az, hogy ezt felülírja a tény, hogy a lány belehal történetírói vállalkozásába, vagyis a történet realisztikus helyreállíthatatlansága annak a dekonstruktív-traumatikus elbeszélői módszernek a számlájára írható, ami nem engedi meg az olvasónak, hogy beleélje magát egy koherens történetbe, megakadályozza – Sontaggal (2033, 90) élve, hogy megértve-megbékélve átadja magát a feledésnek.²⁵

Az *Aurora Borealis*-ban a múltfeltáráshoz vezető eseményeket az indítja el, hogy Mária értesülve barátnője haláláról szélütést kap, és kómába kerül, amiből a csodával határos módon kis idő múlva felébred. Ez a trauma hívja elő benne azokat a korábban átélt megrázkódtatásokat (szerelmének meggyilkolását, a nemi erőszakot és az ebből következő terhességet, majd a kisbaba kényszerű elcserélését), amikről egész életében hallgatott, és amelyek szorításától most az Olgának tett tanúságtételen keresztül lehetősége nyílik megszabadulni. Ám az élmény elbeszélése nem adja magát könnyen, mivel épp az teszi traumatikussá, hogy ellenáll az értelmezésnek, a nyelvi kódolhatóságnak.

²⁴ Lássuk például az első rész történetében központi szerepet játszó (a parancsnokot megcsípő) pók (már részben idézett) visszatérést a második részben: „Hirtelen erős fájdalom tört rám szívtájékon, majd zsibbadást éreztem a tagjaimban, ahogy a félelem pókja visszatért, és a bénultság lassan szétáradt bennem.” (82), „A szívverésem felgyorsult, zakatolt a fejem, miközben a szemem előtt mintha egy széttépett pókháló fonalai kezdtek volna táncolni.” (87)

²⁵ „To make peace is to forget.” (Sontag 2003, 90)

Mária hallgatásának elsődleges eszköze a titkosítás, a hazugság, a téves narratíva gyártás (lásd az Olga apjának személyét illető többszörös újráírást). De maga a kóma is tekinthető a beszéd-től való menekülés újabb variációjának. Ezt hangsúlyozza az, hogy Olga az anyját még eszméletlen állapotában is faggatja, sőt, fényképeket mutogat neki, úgy kérdezi: „Anyá! Kik ezek az emberek?” Majd, amikor magához tér, és Olga tovább kérdezzgeti, Mária vagy hallgatással vagy másról beszéléssel üti el a választ.

Ugyanakkor a trauma sajátossága, hogy elbeszélhetetlensége mellett minduntalan meg akar nyilvánulni, elő akar törni elrejtettségéből. Ha narratív módon nem elmondható, performatív módon, a test aktusain keresztül tör utat magának. Mária viselkedésében is észre kell vennünk az erre utaló jeleket, a test néma kommunikációját. Amikor ébredése után Olga az álomban elsuttogott nevek eredetéről faggatja, Mária csak látszólag hártja a kérdést a mellébeszéléssel: „fáj a kezem, nézd, tiszta görcs, az orvos azt mondta, hogy a klinikai halálom után maradt egy halott rész az agyamban, szörnyen fáj...” A figyelem testre való irányítása, a fájdalomra és az énben hurcolt, bénító halott részre való utalás a korábbi trauma, a nemi erőszak és a kényszerű szülés testi gyötrelmének és lelki bénultságának „kibeszéléseként” is érthető.

Mária performatív kommunikációja mindvégig hangsúlyos a filmben. A test beszél akkor is, amikor énekelve kerüli ki a direkt válaszadást, vagy amikor pantomimmal játssza el azt, ahogy Edit gyereket egy ládába rejti, sajátját pedig odaadja az orosz katonáknak. Az igazság feltárásának végső pillanatában sem használ leíró nyelvi formát, csupán a lánya kezébe nyom egy papírt, deiktikusan rámutatva a születést bizonyító okiratra: „~~ezt~~ kerested a templomban”. Majd Olga olvassa fel az újszülöttek és a hozzájuk tartozó szülők neveit. De maga a képzőművészet, a rajzolás és a bizarr kollázsabák készítése is a kibeszélés performatív verziói Mária életében. A különböző testrészekből, gombokból, anyagokból összerakott játékbabák a csecsemőcsere traumatizáló történetét a fragmentált, töredezett formán, a testi hibriditáson keresztül beszélik ki.

A performatív nyelvhasználatnak van még egy markáns jellemzője a filmben. Törőcsik Mari játékának nagyszerűségét majd minden hazai kritika kiemeli, de mivel azt általában komolyabb elemzés nem kíséri, azt gondolhatnánk, hogy a színészi játék a film más vonatkozásaiban egyébként hiányolt koherencia, a nézői beleélés erősítése miatt „jó”. Gyöngyösi Lilla azonban ezt írja: „a valóság is betüremkedik: Törőcsik Mari betegsége megkerülhetetlenül jelen van” (Gyöngyösi 2017). Meglátásom szerint Mészáros filmjét ennek a valóságnak, a test valóságának a „betüremkedése”, a színész performatív jelenlétének kiemelése teszi különösen emlékezetessé, s ahogy ezáltal megalkotja az alapvetően a testen keresztül elszenvedett lelki gyötrelmek elbeszélésének (test)nyelvét. Törőcsik játéka nem azért „jó”, mert

hitelesen építi fel Pogány Mária karakterét, önmagát átlátszóvá téve életre keltve a szerepet, hanem mert fizikai jelenlétével, gesztusaival, hanghordozásával nem engedi a nézőt megfedkezni a színjáték materiális vonatkozásairól, az előadás performanszelményéről.

A színész intenzív testi jelenléte mindig kettős hatású, gondoljunk csak a botrányra, melyet a *Kilenc hónap* (Mészáros Márta 1976) zárójelenetében Monori Lili valóságos szülése keltett. A fizikai itt-és-most kiemelése együtt jár a reprezentáció, a fikció, a realiztikus illúzió gyengülésével, a szerep absztrakciója (Pogány Mária) helyett a színész (Törőcsik Mari) testi jelenvalóságára fordul a figyelem. Ami azt jelenti, hogy a „jó” színészi játék a filmben éppen annak a „kvázirealizmusnak” a malmára hajtja a vizet, amit a kritikusok a film hibájaként (ti. a valószerűség felfeslésének elidegenítő hatásaként) emlegettek fel.²⁶ Vagyis a történeti „következetlenségek”, „indokolatlan” hangulati változások (Muchichka 2017) mellett a játék teatralitása is eltávolítja a nézőt a fikciótól, miközben az így sérülő narratív technikánál sokkal intenzívebb módon teszi megtapasztalhatóvá a test tanúskodását.

Konklúzió

Mind az *Egy apró részlet*, mind az *Aurora Borealis* megvalósítani látszik tehát „az odafordulás befogadó etikájának” programját. Az értelmes nagy narratívává totalizálás helyett a traumatikus emlékezetet a hozzá kapcsolódó reprezentációs dilemmákkal együtt viszi színre, összekapcsolva a feldolgozhatatlan élmény ábrázolásának kérdéseit az irodalmi és a filmes megjelenítés kérdéseivel. Az *Aurora Borealis* „hibái” az idézőjelesített sablonos megoldásoktól a performatív színészi játékig annak a reflexív-kritikai viszonyulásnak az eszközei, mellyel a regény is él, amikor az időn és téren átvágó motívumok lehetetlen összecszengetésével, az utólagosság linearitást romboló időszerkezetével megsérti a realiztikus illúziót. Ezek a dekonstruktív retorikai megoldások a beszédaktusként működő tanúságtétel nyelvre mutató gesztusának kinematikus/irodalmi megfelelői, melyek a Másikhoz való nyitott odafordulásra készítetik az így résztvevővé váló nézőt és olvasót.

²⁶ „A kvázirealizmus, a 'jelzésszerűség' stílusproblémái, s egyenetlenségei ebben a műben is megjelennek.” (Morsányi 2018) „Kvázirealizmusa” kapcsán maga Mészáros Márta így beszél egy 78-as interjúban (amit az idézett Morsányi-cikk is megidéz): „filmjeim úgy épülnek föl, mintha realista stílusúak volnának: realista a helyszínek, a figurák, a hangulatok feldolgozása, de az emberek nálam például mindig jelzésszerűen vacsoráznak” (Zsugán 1978, 4).

Felhasznált irodalom

- Bókay, Antal. 2020. „[A történet és a trauma. Jennifer Fox dekonstruktív önsorsteremtése.](#)” *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet.* 15 (13). 2022 július 12.
- Deleuze, Gilles. 1994. „Egy kiáltvánnyal kevesebb.” Ford. Joó Vera és Ivacs Ágnes. *Gondolat-Jel.* 1-2: 73–87.
- Dobi, Ferenc. 2017. „[Csapás a múltból. Mészáros Márta: Aurora Borealis – Északi fény.](#)” *Filmtett. Erdélyi Filmes Portál.* 2022. december 18.
- Felman, Shaushana. 1992. „The Return of the Voice: Claude Lanzmann’s Shoah.” In Shoshana Felman – Dori Laub (Eds.) *Testimony. Crises and Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.* New York: Routledge. 204–283.
- „[Fine Reading – terítéken a világirodalom: podcast Egy apró részlet - Adania Shibli regényéről.](#)” 2023. április 22.
- Fox, Jennifer (rend.) 2018. *The Tale.* HBO Films.
- Gyöngyösi, Lilla. 2017. „[Feloldozhatók – Aurora Borealis – Északi fény.](#)” *Filmtekercs* 2022. december 18.
- Kertész, Imre. 2002. *Sorstalanság.* Budapest: Magvető.
- Kérchy, Vera. 2020. „[A halál és a Leiter-lányka.](#)” *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet.* 15 (13). 2023. július 15.
- Kovács, Bálint. 2017. „[Tíz mesteri perc, amiért érdemes végignézni egy filmet.](#)” *Index* 2022. december 18.
- LaCapra, Dominick. 1997. „Lanzmann’s ‘Shoah’: ‘Here There Is No Why’.” *Critical Inquiry* 23 (2): 231–269.
- . 2014. *Writing History, Writing Trauma.* Baltimore: John Hopkins University Press.
- Lanzmann, Claude. 1985. *Shoah.* New Yorker Films.
- Menyhért, Anna. 2008. *Elmondani az elmondhatatlant.* Budapest: Anonymus-Ráció.
- Mészáros, Márta (rend.). 1976. *Kilenc hónap.* Hunnia Stúdió.
- (rend.). 2017. *Aurora Borealis – Északi fény.* Filmteam Kft. Vertigo Média Kft.

- Muchichka, László. 2017. „[A traumákat ki kell beszélni, de nem így.](#)” *24.hu* 2022. december 18.
- Morsányi, Bernadett. 2018. „[Nő férfiak nélkül.](#)” *Dunszt* 2018. március 22. 2022. december 18.
- Nemes Jeles, László (rend.). 2015. *Saul fia*. Laokoon Filmgroup, Magyar Filmlabor. Sony Pictures Classics.
- (rend.). 2018. *Napszállta*. Laokoon Filmgroup, Playtime Production. Mozinet.
- Pető, Andrea. 2018. *Elmondani az elmondhatatlant. A nemi erőszak története Magyarországon a II. világháború alatt*. Budapest: Jaffa Kiadó.
- Rutherford, Anne. 2020. „[Film, trauma és az enunciatív jelen.](#)” Ford. Szalai Virág. *Apertúra. Film – Vizualitás – Elmélet*. 15 (13). 2022 július 12.
- Sarid, Yishai. *Az emlékezés szörnye*. Ford. Kónya Judit. Magvető, Budapest, 2022.
- Shibli, Adania. 2022. *Egy apró részlet*. Ford. Tüske László. Budapest: Magvető.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding The Pain of Others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Vasvári, O. Louise. 2016. „[Életírás, társadalmi nemek és trauma.](#)” *TNTeF: Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*. 6 (2): 150–197. 2023. július 15.
- Sarid, Yishai. 2022. *Az emlékezés szörnye*. Ford. Kónya Judit. Budapest: Magvető.
- Spielberg, Steven. 1993. *Schindler's List*. Amblin Entertainment, Universal Pictures. Universal Pictures.
- Zsugán, István. 1978. „'Feminizmus' – vagy az emberi kiteljesedés.” 1978. *Filmvilág* 1978/11: 1–5.