

Film, trauma és az enunciatív jelen

Absztrakt

A traumakutatások azon kísérlete, hogy az atrocitásokról részletes beszámolót adjon, kudarcra van ítélve a trauma kimondhatatlan és elképzelhetetlen jellege miatt, ami a tapasztalat és a nyelv közti szakadékra is rámutat. Ez a megközelítés ugyanakkor a túlélők fájdalma iránt is érzéketlen, akiket a közönség tagjaiként újra traumatizálhat a beszámoló. A tanulmány a traumával való munka alternatív lehetőségeire mutat rá, melyeknek alapja az etikai megközelítés, a túlélők iránti törődés, a reprezentáció többszólamú formái és az érzéki és affektív eszközökön keresztül a karakterekhez való érzelmi ragaszkodás. Ezek a verbalitáson kívüli lehetőségek a nézőket más szinten vonják be, és a megtestesült, érzéki és/vagy affektív élményen keresztül hoznak létre elköteleződést. A tanulmány két filmet elemez. A *Bashu, a kis idegen* (Bahram Beyzai, 1986) fikciója a gyerekszereplőn keresztül állítja munkába a szomatikus regisztert. A *Puisi Tak Terkuburkan* (Garin Nugroho, 1999) stilizált indonéz dokumentumfilmben a túlélő egyszerre színész és tanú, a hagyományos, énekelt vers és az újrajátszás által teszi összetettebbé a néző tapasztalatát.

Szerző

Anne Rutherford egyetemi adjunktus, a Nyugat-Sydney Egyetem Társadalomtudományi és Kommunikációs Iskolájában (School of Humanities and Communication Arts) tanít filmtudományt. Könyve – *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation* (Peter Lang, 2011) – azt vizsgálja, hogy a filmes munkákban való affektív megmerítkezés milyen módokon teremti kapcsolatot a néző és a történelem, az emlékezet és a kulturális sajátosságok között. Számos publikált esszéjének, interjújának és kreatív munkájának témája a filmes affektus és a megtestesülés, az esztétika, a mise-en-scène, a filmhang, a dokumentumfilm és az „animált gondolat” az etnográfiai fényképezésben. Több rövidfilmet is készített. Jelenlegi kutatása a mozi és az építészeti tér viszonyát vizsgálja az installációkban.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.1>

Film, trauma és az enunciatív jelen

Prológus: Csend és beszéd

A traumafeldolgozásokon két, látszólag hasonló, valójában kifejezetten ellentétes tendencia fut végig bűvópatakként: az első az ismétlés, a második a beszámolás kényszere.

Az ismétlés kényszere a trauma gyakran dokumentált utóhatása – a trauma átélője újra és újra végigmegy a traumatikus helyzet minden apró részletén. A traumatikus emlék élénk továbbélése a túlélői helyzetekben fellépő, rendkívül felfokozott jelenléttel függ össze, amely nyilván az adrenalinmechanizmusra adott hormonválasz következtében mélyen bevésődik vegetatív idegrendszerünkbe. Az ehhez kötődő ismétlési kényszer magában hordozza a kudarc tudatát. A túlélő beleveszik az esemény részleteibe, az ismétléssel megpróbálja megérteni a traumatikus pillanatban bekövetkezett törés mibenlétét és azt valahogy orvosolni, ám a részletek és a tényleges történet közötti hasadék aláássa e kísérleteket. ^[1] Az ilyen ismétlés belsejében csend honol.

A beszámolás kényszere a traumától egy lépéssel távolabb lévőknél jelentkezik, akik a történetek megértésére törekednek, ám ezt a kényszert is ugyanaz a kudarc kíséri. Az ő kudarcuk azonban nem annak a tudatából ered, hogy az elbeszélés soha nem képes igazán megragadni a trauma természetét, hanem a várakozásból, hogy az „eset tényeivel” való szembenézés majd elvezet a megértéshez. E beszámolóiban gyakran nagy hangsúlyt helyeznek a tanúságtétel fontosságára, a megtörtént borzalmakat aprólékosan részletező, csapást csapás után soroló elbeszélésre.

A fenti, egymásnak ellentmondó indítékok mögött a tudás kérdésével szorosan összefüggő paradoxon húzódik. A súlyos trauma és a vele járó „kimondhatatlanság” alapvető jellemzője, hogy amit a túlélő tud, senkinek sem szabadna tudnia; az ilyen tudás széttepheti a társadalom szövetét, az ember saját testében pedig megrepesztheti a létezés alapvető egzisztenciális talapzatát. A traumatikus események a létezés integritását pontosan a testben támadják meg, s ezzel összezúznak valamit, aminek a létéről semmit sem tudtunk mindaddig, amíg el nem veszítettük. A trauma összetör valamit, ami emberi létünknek annyira alapvető része, hogy egyáltalán fel sem fogjuk, amíg meg nem semmisült. ^[2] Ha megkíséreljük leírni a találkozást saját megsemmisülésünkkel, fogalmi szókincsünk korlátai miatt már eleve elakadunk a ki- és mibenlétünkről való gondolatok megfogalmazásánál. Megpróbálhatjuk úgy megragadni mint egy egzisztenciális szakadékkal való szembesülést, de az „egzisztencia” filozófiai fogalom, melynek legtöbb megfogalmazása nem terjed ki a tapasztalat teljes szomatikus mélységére. ^[3]

E paradoxon (mivel ilyen tudással egyetlen embernek sem szabadna rendelkeznie) abban rejlik, hogy a traumától egy lépéssel távolabb állók erkölcsi vagy politikai elköteleződésből meg akarják érteni, a róla szóló tudás megszerzésére töreksenek. A trauma „kimondhatatlanságának” kulcsa talán éppen ez az elviselhetetlen tudás. ^[4] Ez felveti a kérdést: ha a tudást keresők valóban, testi értelemben megértenék a trauma magját, nem kerülnének-e azzal maguk is annak kísérteties ölelésébe?

Az elméletek ezt a csendet gyakran szégyenként kezelik. A sok egyéb tényező között persze szégyen is lehet; a trauma összetett, mint a hagymahéj, további rétegeket raknak rá a szociális dimenziók és az emlékezet által összehordott fájdalmas asszociációk. Ezeket a felgyűlt rezonanciákat vissza lehet fejteni, mint ahogy a hagyma héjait hántjuk le, mégis előfordulhat, hogy az eredeti megrázkódtatás fojtogató szorítása soha nem enyhül. Ha a traumát „a pszichikai pajzs áttöréseként” értelmezzük, akkor a súlyos trauma hatása, hogy a darabokat soha többé nem lehet egyesíteni, ahogy Humpty Dumptyt sem a mondókában. ^[5] Ez nem azt jelenti, hogy a darabokat nem lehet újra integrálni; minden traumával foglalkozó munkának kétségkívül ezt kell célul kitűznie: a reményt, hogy a megrázkódtatás természetének konceptualizálásával a romokon át utat lehet találni a gyógyulás és az egyensúly felé. Ez a traumaelméletek tétje. Ennek meg nem értése súlyos esetben egyének, közösségek, sőt egész nemzetek roncsait hagyja magányosan küszködni, amikor csak saját túlélő ösztöneikre hagyatkozhatnak, vagy ami még rosszabb, a trauma „feloldására” irányuló, szakemberek által vezetett, hatástalan kísérletek után talán már fel is adták.

Maga a csend összetett, ugyanúgy együtt járhat a beszéd megtagadásával, mint az arra való képtelenséggel. Először is ott van a hallgató megóvásának a vágya; a beszélő úgy érezheti, hogy a beszéddel mintha fekáliával kenné be a hallgatóját, és itt jön be a képbe az undor – egyfajta tabu, a bemocskolás tilalma. Az elbeszélés megtagadása összefügghet azzal, hogy az illető a traumatikus esemény képének befogadását tagadja meg, mintha a szavakba öntés olyan önkép birtokba vételét vagy az azzal való azonosulást jelentené, ami nem összeegyeztethető a pszichikai túléléssel. Úgy érezheti, hogy ha ilyen képet rajzol magáról, azzal mintha felkérné a hallgatóját, hogy ilyen keretben lássa őt. Itt játszik alapvető szerepet a szégyen, és az ilyen képek elszigetelése, távol tartása védekezés ez ellen. A harmadik tényező az állandóan jelen lévő újratraumázálódás kérdése. Ennek veszélyét hordozza a közelség, melynek jellemzője a félelem – ahogy a beszéd közelít a trauma magjához, exponenciálisan nő a félelem az eredeti, felfokozott jelenlét újraélésének a fenyegetésétől. Laura Marks írt arról, hogy a nyelv adott esetben annyira közel kerül az eseményhez, hogy „szempillantás alatt belobbantja a testet öltött jelentést.” ^[6] Az esztétikában ez a törekvés kelti életre az alkotást, ez az affektív művészi tevékenység szent Grálja. A traumánál ez a fekete lyuk, amely a beszélő beszippantásával fenyeget.

Ebben áll a csend paradoxona. A trauma magjában lévő csend bizonyos értelemben szakralizálja is az eseményt, amivel elérhetetlenné teszi, s egyben megvédi minden vizsgálódástól, nehogyfeloldja a védőburkot alkotó szoros csomókat.

1. Az enunciáció kérdése

Mindezek mögött ott húzódik a nyelv és a tapasztalat – két egymással párhuzamos egyenes, legjobb esetben aszimptota ^[7] – viszonyának kérdése. A kettő közötti eltérés teljesebb felismerése alapvetően megváltoztatná a trauma értelmezését. Különösen érdekes itt az enunciatív aktusok összetettségének kérdése, amelyek többnyire alapul szolgálnak a trauma gyakorlati tanulmányozásának: ki a beszélő, ki a hallgató, és hogyan formálódnak meg a beszédaktusok?

Bár léteznek alapvető, elsődleges szövegek, amelyeket Dominick LaCapra kifejezésével „elsődleges tanúk” írtak le vagy mondtak el – akik áldozatként/túlélőként szólalnak meg –, a diskurzus nagy része a „másodlagos tanú” szemszögéből jelenik meg. ^[8] Bár LaCapra óv a feltevés ellen, hogy a másodlagos tanú „belakhatná” a traumatizált személy tapasztalatát ^[9], sok ilyen munka az áldozat *nevében* szólal meg. Ezt bizonyos esetekben a halottak iránti kegyelet meg is követelheti, de az is előfordulhat, hogy viszonylag reflektálatlanul szólalnak meg valaki más nevében, akiről távolléte ellenére is feltételezhető, hogy még él. A trauma-szakirodalom egy részében ez a pozíció önreflexív. Ann Kaplan írja: „A legtöbbünk a legtöbbször »másodlagos« pozícióból, és nem közvetlenül tapasztalja meg a traumát.” ^[10] A traumával való közvetett találkozásnak ez a leírása legalább számol saját előfeltevéseivel, ám a „mi”, amelynek a nevében és amelyhez beszél, a túlélőt természeténél fogva kizárja a hallgatók/nézők köréből (és a beszélőkéből is). ^[11]

Az előfeltevéssel, hogy „mi” – beszélők és hallgatók – másodlagos vagy harmadlagos tanúk vagyunk, elszigeteljük a diskurzust az elsődleges hivatkozási forrásoktól; ha ugyanis elismernénk, hogy a beszélők, hallgatók között lehetnek túlélők, akik számára a diskurzusnak tétje van, az automatikusan megnövelné az elszámoltathatóság szintjét. Egyrészt megítélhetik a beszélő által hangoztatott tudást vagy ismeretet, másrészt a túlélők jelenléte a hallgatóságban megköveteli, hogy egy etikusan elkötelezett beszélő figyeljen saját beszédének a dinamikájára.

Amikor az atrocitás részletes leírása nem egyszerűen szenzációhajhász, önző célokat szolgáló híradásként jelenik meg – ahogy az a médiában/újságírásban megszokott –, a „tanúságtétel” fontosságát, az áldozatokkal/túlélőkkel való szolidaritás érzését, az atrocitás tényeivel való szembenézés bátorságát szokták felhozni a beszámolót igazoló erkölcsi érvként. Amikor másodlagos tanúk megpróbálják ezt a hallgatókkal/olvasókkal megértetni, a leírás – a tények, részletek, konkrétumok csapás csapás utáni elmesélése – elsősorban retorikai stratégiaként szolgál ahhoz, hogy elgondolhatatlan eseményeket konkrétta és affektívvá tegyenek, hogy a traumát élővé tegyék a másodlagos hallgató számára. Ugyanez a stratégia a túlélők körében nagyon is ellentétes fogadtatásra lelhet. A részletes elbeszélések önmagukban is erős traumás asszociációkat válthatnak ki a túlélőkben. [12]

Egyrészt semmilyen, nyelvre vagy akár magára a képre irányuló elemzés nem képes megragadni ezt a dinamikát, mivel a trauma konkrét alanyairól, konfigurációiról és az emlékezet változatosságáról van szó. Az érzéki emlékezet teljesen kiszámíthatatlan, bármikor feltörhet belőle egy traumás emlék a jelenbe. Ez lehet egy dallam, egy gesztus, egy szag, egy szó, a víz, a sötétség, egy történet, egy ajtó, a tűz, egy helikopter... Ezt az alapvető jellegzetességet nevezi LaCapra „a trauma utóéletének”. Másrészt pedig e kiszámíthatatlanság ellenére feltételezhetjük, hogy az atrocitásokról való közvetlen beszámoló rendkívül megterhelő lehet egyes traumatizáltak számára. Különösen összetett, ahogy ez a folyamat a mediatisztált kultúrában kibontakozik; a háborús és szexuális erőszakról szóló beszámolók, a közvetített képek mindent elborító jelenléte óriási hatással lehet a traumás emlék napi szintű újraírására az ilyen erőszakot megtapasztalt embereknél. [13]

A cenzúra nem tud megoldást adni erre a dilemmára, de a befogadó, etikus témakezelés, amely figyel erre a dinamikára és felismeri a hallgatók sokféleségét, egész más megközelítést igényelne. Ez kiindulhat abból a felismerésből, hogy az atrocitás tett, míg a trauma tapasztalat. Míg a tett leírható, a trauma tapasztalata „megoszthatatlan, hiába írják le”. [14] Az atrocitás részletes leírása összemosza a tapasztalatot a tettel, mintha a tett megmagyarázhatná a tapasztalatot, vagy a tapasztalat helyett állhatna, márpedig ezt semmiképpen sem tudja megtenni. Semmilyen részletgazdagság sem képes olyasvalamit megértetni valakivel, ami teljességgel kívül esik a korábbi tapasztalatai körén. Ez megköveteli annak elismerését, hogy van, amit nem lehet elmondani – a hiányosságokat, a kihagyásokat, a közlés lehetetlenségeit, részlegességét. Ez megkérdőjelezi a feltevést, hogy ami a nyelvben kimondható, az képes tudást előállítani, és a tapasztalatot elérhetővé teszi a hallgató/néző számára. Susan Sontag az elsődleges tanúk tapasztalatáról írja:

Mi – vagyis mindenki, aki soha nem tapasztalt ahhoz hasonlót, amin [a túlélők] átmentek – nem értjük. Nem fogjuk fel. Egész egyszerűen elképzelni sem tudjuk, hogy milyen volt. Nem tudjuk elképzelni, hogy milyen borzalmas, milyen rémisztő volt; és hogy ez mennyire mindennapivá válik. Nem tudjuk megérteni, nem tudjuk elképzelni. Ezt érzi makacsul minden katona, minden újságíró és segélymunkás és független megfigyelő, aki átesett a tűzkeresztségen, és szerencsésen megúszta a halált, amely a közelben másokra

lesújtott. És igazuk van. [15]

Miriam Marquez, a Pinochet rendszer kínzásainak túlélője, saját közvetlen tapasztalatát kifejezetten összefüggésbe hozza az ilyen típusú elképzelhetetlen tudással:

Tudják, ezt teljes képtelenség, lehetetlenség közel vinni az Önök valóságához, ahhoz, amit eddig önmagukról, a világról megtudtak... Minden, amit az én világomról el tudnak képzelni... abban a percben porrá égett. [16]

Mennyivel lehetetlenebb megismerni Marquez és más túlélők tapasztalatát, akik nem pusztán tanúi voltak mások megerőszakolásának, hanem saját testük vált az erőszak célpontjává? Mennyivel mélyebb „a pszichikai pajzs áttörése”, amikor az ember saját teste nem menedék, nem támaszpont, nem páncél a törékeny szubjektivitás számára? [17] Miért feltételezzük, hogy a nyelv képes közölni a test elleni támadás tapasztalatát, amely a szubjektivitás széttöredezését vagy szétesését okozhatja?

Sok túlélő elég jól képes beszélni a tapasztalatáról. Egymás között, az őket sújtó tudással szembenézve gyakran mutatnak keménységet, rezilienciát, egyfajta komor őszinteséget. Ahogy azonban Jill Bennett rámutat, ennek a tudásnak van „belső” és „külső” része. [18] Lehet, hogy a túlélő tud beszélni a tényeket, eseményeket, részleteket tartalmazó külső burokról, mint egy külső tanú, de ami belül van, más ügy. Bennett szerint a traumával foglalkozó művészeti alkotás célja, hogy „a külső és a belső részeket kapcsolatba hozza egymással”. [19] Ez a törekvés – „a belülről való megszólalás” – alapjában különbözik azoknak a traumafeldolgozásoknak a céljától, amelyeket „másodlagos tanúk” pozíciójából és nekik címezve fogalmaznak meg.

Dominic LaCapra Claude Lanzmann monumentális dokumentumfilmjének, a *Soának* (Shoah, 1985) csontig hatoló elemzésében felfedi azt a dinamikát, ahogy egy túlélőből előcsalogatják a részleteket azért, hogy affektív tapasztalatot nyújtsanak a nézőnek, hogy a másodlagos vagy harmadlagos tanúknak megképződhessen a tudás, az empátia. [20] Az egyik jelenetben Abraham Bomba, egy borbély beszél auschwitz-i tapasztalatáról. Lanzmann addig noszogatja a túlélőt, hogy beszéljen, amíg megszűnik a távolságtartó közlés lehetősége, és a traumás emlék jelenvalósága feltör a diskurzus felszínére. A tanúságtétel itt a történelem, nem pedig a túlélő érdekét szolgálja. Milyen utóhatása volt a fenti interjúnak Bombára nézve, és vajon hogyan reagál a többi túlélő, látva ezt a tolakodó kérdezőstílust? Ez a kérdés nem merül fel a tanúvallomás készítésekor, amelynek célja az empatikus elköteleződés megteremtése a nézőkben mint „másodlagos tanúknak”. [21]

A kép kontextusában a reprezentáció etikája körüli viták ezidáig legtöbbször a „megmutatni vagy nem megmutatni” kérdése körül forogtak. [22] Ezeket a vitákat már számtalanszor végiggrágták mind különböző munkákban, mind a dokumentumfilm elméleteiben. [23] Azokban az esetekben, amikor a tárgyalás során a fókusz áthelyeződik az önmagában vett reprezentációról a

reprezentáció és a nézőség kapcsolatára, a közvetített traumabeszámoló vagy -képek megtekintését vagy befogadását övező dinamika vizsgálatára, gyakran felmerül a „másodlagos traumatizálódás” gondolata. Ez különösen akkor fordulhat elő, amikor az „empatikus trauma” megtapasztalását megpróbálják megkülönböztetni a túlélők traumájától. ^[24] A befogadás vizsgálata foglalkozott a tanúskodás összetett, ambivalens dinamikájával is – mit jelent etikus nézőnek lenni, mihez kezdhet egy empatikus tanú az atrocitásról készült képek által közvetített információval és affektussal, és hogyan végezhető el a képek feldolgozásához szükséges értelmezés feladata. ^[25] Én itt nem önmagában a képekkel kívánok foglalkozni, nem is a megmutatás/nem megmutatás ellentétével, hanem a filmes affektus megértésével a traumákkal kapcsolatos munkákban, mégpedig az etikus témakezelés kontextusában.

Beszéd és érzelem

Egy műsorban egy nő beszél arról a tapasztalatáról, amikor a fiát egy fán találta felakasztva. ^[26] Ahogy beszámolója a trauma pillanatához közelít, a hangja rekedt suttogássá halkul, a mondatok kibogozhatatlanná válnak, a teste megmerevedik. Nem tudjuk, mekkora erőfeszítést jelent neki, hogy ezeket a szavakat ki tudja mondani, de bizonyosan nem a trauma higgadt szavakba öntését látjuk. A szavak erőtlenek, csak utalnak a pillanatra, sejtetik azt, aztán leejtik a nő és a kérdező közötti térbe. Lehet, hogy sok néző közömbös marad e pillanat iránt, de akik ráhangolódtak a trauma dinamikájára, azokat ez a pillanat a beszéd körül sűrűsödő intenzív érzések felismerésére készíti. A kommunikáció egy hiányon keresztül zajlik, amely a megértés szakadéka lehet. Kitapintható a kimondott szó és a megtestesült emlék közötti távolság. Az érzelem a hézagon és a képernyőn keresztül a nézőre nem a szavakon, hanem a szavakat megtöltő csendeken, valamint a hang, a tekintet, a gesztusok nem verbális regiszterein keresztül ragad rá. Tudatában vagyok annak, hogy ezekkel a szavakkal egy színészi előadást, egy traumás emlék kamera számára színre vitt, stilizált megjelenítését is leírhattam volna, a fenti azonban nem beállított jelenet. Itt nem pusztán az affektív jelenlét performatív kódjainak alkalmazásáról van szó.

A nyelv bizonyos értelemben tabuba ütközik, határokat érzékel, amelyeket nem szabad átlépni. Ez jelzi a nyelv komplex kettősségét. A nyelv mint reprezentáció helyettesíti a távol lévő: valamilyen hiányt jelöl. A nyelv mint enunciáció elviselhetetlen jelenlétet hordozhat, teljességet ölthet magára, amelyet valamilyen rejtett affektív áramlás feszít, és azzal fenyeget, hogy áttöri a nyelv vagy a narratíva kontrollált struktúráit. Ez a nyelv ellentmondásos dialektikája.

Az affektus által nem jelölt beszéd, amelyet az enunciáció aktusai nem szakítanak szét, bizonyos értelemben megkönnyíti a néző helyzetét. A disszociáció – az affektus elfojtása vagy védekező blokkolása – által megjelölt beszédben az érzékeny hallgató/néző felismerheti ennek a hiánynak, a szakadék körül beszívódó energiának az érzetét. A tudományos munkákat olyannyira jellemző személytelen beszéd azonban (amely eleve a szavak jelentő hatalmába vetett, feltételezett bizalmon, a diskurzus lineáris kibontakoztatásán, a traumáról mint történelmi vagy társadalmi-pszichikai jelenségről való érzelemmentes elmélkedésen nyugszik) gyakran nem a fenti

energetikai dinamikán, hanem annak hiányán alapul, mintha a beszéd és a meghallása mereven el lennének szigetelve, és nem visszhangoznának a hallgató affektív testi emlékezetében.

A megértés hiánya nem csak a hallgató helyzetét könnyíti meg, hanem a beszélőt is: beszéd közben nem kell arra figyelnie, hogy a szavak szabadjára engedhetik ezeket a rejtett áramlásokat, és sértetlenül léphet tovább. Mintha bármit büntetlenül ki lehetne mondani.

Az előadó egy nyilvános előadásban – a történesek dokumentálása érdekében – egy gyermekkel szemben elkövetett borzalmas atrocitásról számol be. ^[27] Semmilyen részlettől nem kíméli a hallgatóságot. Hatásosan beszél, a közönséget a pillanathoz szögezi, mégis láthatólag könnyedén siklik át a következő témára. Alig öt perc múltán már kedélyesen csacsog. Hogyan lehetséges ez? Bennett ezt nevezi „a tanúság kudarcának” ^[28]. Az előadó elvesztette annak érzékelését, hogy bizonyos dolgok más regiszterben léteznek, amit tiszteletben kellene tartani. Ha ezeket hétköznapi módon – a diskurzus „normál” regiszterében – közelítjük meg, az a dolog elfogadhatóságára utal, és tagadja, hogy különös gonddal kell vele bánni.

Terápiás kontextusban a terápiás kapcsolat „egzisztenciális elköteleződése” ^[29] alapvető fontosságú egy olyan tér megteremtéséhez, ahol meg lehet kísérelni az érzelem és az enunciáció közötti hiány megszüntetését. 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. ^[30]

A tények képesek vibrálni, színeket, hangokat, szagokat, képeket közvetíteni. Ha ennek belátása nélkül beszélünk ezekről a tényekről, akkor semmit sem tudunk az enunciáció aktusáról, a nyelv és a meg tapasztalás közötti eltérésről, és hogy a nyelvből milyen kiszámíthatatlan módon törhetnek elő szikrák, amelyek azután átugorhatnak ezen a hasadékon, és begyűjthetik a traumatikus emlék gyufásdobozát.

Egy virág körül zümmögő rovar olyan színeket, árnyalatokat és kontrasztokat lát, amelyek az emberi szem számára teljességgel érzékelhetetlenek. Mi, emberek csak ultraibolya fénnel tudjuk egy rovar érzékelési tapasztalatát szimulálni. Ahogy a rovar egy másképpen jelölt perceptuális világra van ráhangolva, a trauma túlélője a nem érintettek számára érzékelhetetlen rezgéseket is felfog, melyek maradéka végighullámszik a pszichikai pajzs törésein.

Alejandra Canales *A Silence Full of Things* (2005) című dokumentumfilmjében Miriam Marquez traumatizálódó így fogalmazza meg ezt a felismerést:

A kínzást nem ismerő ember minden érzelem nélkül képes nézni a csuklyás, kinyújtott karú iraki férfi képét, mert nem ismeri a képhez kötődő hangokat, szagokat. Ki tudja elképzelni ezt a borzalmat? Ezt a borzalmat senki sem tudja elképzelni. ^[31]

2. Érzelem, esztétika és trauma

Jill Bennett a trauma és az esztétikai tevékenység közötti kapcsolat vizsgálatakor a fókusz a traumatikus eseményről a poszttraumás emlékezetre helyezi át. ^[32] Bennett Bessel van der Kolk állítására hivatkozva – mely szerint „a traumatikus emlékezet »nem-deklaratív típusú«, és verbális-szemantikus-nyelvi reprezentáción kívül eső testi reakciókat is magában foglal” – azt állítja, hogy mind a narratív, mind a dokumentumfilmnek korlátai vannak, ugyanis mindkettő feltételezi a jelentés elsődlegességét és a szereplővel való azonosulás fontosságát. ^[33] Érvelése szerint a narratív film a karakterizáláson alapuló realista játékon nyugszik, a dokumentumfilmben pedig a szereplő „a tanúkat mondhatni egyfajta sajátos, rokonszenvező kapcsolatra buzdítja”. ^[34]

Bertold Brecht, valamint LaCapra és más traumateoretikusok nyomán Bennett szót emel az olyan „durva empátia” ^[35] ellen, amely elmosza a határokat a traumatizált tapasztalata és a nézők rokonszenvező elköteleződése között. Idézi LaCapra felhívását az empátia olyan árnyaltabb, önreflexív formája mellett, amely felismeri és megtartja a különbségtételt „a reprezentációnak ellenálló trauma” és a nézők tapasztalata között; amely elkerüli „a másik tapasztalatának az énhez való asszimilációját”. ^[36] Maga Bennett más megközelítést választ. Szerinte a szereplő és a közvetlen utalás hiánya megakadályoz mindenféle durva empátiát. 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. ^[37] Véleménye szerint ez a lenyomat az alkotás jelentést nem hordozó, affektív töltésében lakozik:

A művészetben az affektus nem azon a szinten hat, hogy rokonszenvet kelt előre meghatározott szereplők iránt; megvan a saját ereje [...]; túlmutat az olyan típusú erkölcsi érzelmek visszaigazolásán, amelyek egy meghatározott narratív helyzetre adott válaszokat alakítanak ki. ^[38]

Bennett az affektus – mint érzékelés által kiváltott intenzitás – deleuze-i hangsúlyú koncepcióját alkalmazza, és hangsúlyozza, hogy ellen kell állni az olyan művészetnek, amely „inkább jelentést, mint testet” állít elő. ^[39] Bennett szerint ez a szenzorikus intenzitás előhívja a gondolatot, ami elvezet az anyaggal való kritikus kapcsolódáshoz, amely „komplexebb és gondolatibb, mint egy tisztán érzelmi vagy szentimentális reakció”. ^[40] Ezt a kritikai esztétikai kapcsolódást „empatikus látásmódnak” nevezi. ^[41] Bennett szerint

Deleuze elképzelésének értéke (mely szerint az affektusokat intenzitásként inkább formális eszközök, semmint a narratíva hozzák létre), hogy lehetővé teszi, hogy az affektust ne a szereplőre adott érzelmi válaszként értsük, és így megoldást keressünk a narratív szerveződés korlátaira, amely az affektust bizonyos testi és erkölcsi határok közé

Bennett meggyőzően érvel amellett, hogy az experimentális művészet affektív találkozást hozhat létre, olyasvalaminek a szomatikus megtapasztalását, ami nincs megnevezve, de rögzíti „a trauma erejét”. [43] Ezt „inkább tranzakciós mint kommunikatív jellegűnek” írja le. [44] Az érv azonban, mely szerint a narratívára adott válaszuk szükségszerűen a szereplőkhöz kötődő erkölcsi érzelmként jelenik meg, vagy abban benne foglaltatik, a narratíva igencsak korlátozott modelljére támaszkodik, valamint arra a feltevésre, hogy a narratív film egyértelmű. Mind a narratív játékfilm, mind a dokumentumfilm képes az affektív tapasztalatot a szereplő és az érzelm narrativizált bemutatásába olvasztani, viszont ennél sokkal rugalmasabb módokon is tudnak működni. Ha ezt felismerjük, számos ígéretes lehetőség kínálkozik arra, hogy elgondoljuk, a különböző filmtípusok milyen módon nyúlhatnak a traumatikus affektushoz.

Nem szokatlan a narratív film fentiek szerinti szűk értelmezése; a szereplő és a cselekmény alapvető szerepének hangsúlyozása valóban sarkalatos a filmelméleti tanulmányokban évtizedeken át főszerepet élvező „klasszikus narratív mozi” központi paradigmájában. Ez a paradigma azon a feltételezett hierarchián nyugszik, hogy a film minden esztétikai és affektív dimenziója a narratív események kazuális láncolatát hivatott alátámasztani, amelyet a karakterek céljai hoznak mozgásba. Hasonlóképpen, a dokumentumfilm konvencionális elméleti modelljei a jelentés előállítását privilegizálták, és margóra szorították az affektus működését. Mindkét fenti közhelyet azonban hosszú évtizedeken keresztül széles körben megkérdőjelezte a filmelmélet, amely úgy tartotta, hogy a filmnek teste van és a film testet öltött tapasztalatot nyújt. [45]

Miriam Hansen a narratív film természetének átfogó és a feltételezett hierarchiát megfordító újragondolását összegezve, a filmnarratíva értelmezésekor a filmnek az érzéki-affektív tapasztalatát állítja a középpontba. Hansen szerint amit „klasszikus narratív filmként” ismertünk meg, az valójában egyfajta „váz, mátrix vagy háló, mely lehetővé teszi az esztétikai hatások és tapasztalatok sokaságát”. [46] Hasonlóképpen kérdőjelezték meg a „performatív dokumentumfilm” új formái és az affektus szerepéről és a néző megélt testéről szóló új diskurzusok a dokumentumfilmnek a „józanág diskurzusaként” történő értelmezését, ahol az affektust kizárták a megismerés vágyából. [47] A film mint önmagából eredően testté vált és affektív élményként való értelmezése rugalmasabb lehetőségeket kínál arra, hogyan nyúljon a film a traumához. Hansen elmozdul a reprezentáció képekhez kapcsolt kérdéseitől, és a filmhez mint teljes mértékben „esztétikai” médiumhoz közelít – vagyis mint olyan médiumhoz, amely minden érzéket és érzéken keresztül történő megtapasztalást igénybe vesz. [48] Az affektus a nézőn múlik: ha az affektust viszonyként értjük, akkor ezt a viszonyt a néző teljes testi mivoltára való tekintettel kell értenünk.

A filmélmény anyagságára irányuló, a filmélmény testi alapra helyezése mellett érvelő kísérletek több termékeny értelmezést nyitnak meg a film lehetőségeit illetően, hogy felébressze a „taktilis, érzéki percepció módját”, ami középponti jelentőségű azt illetően, amit Walter Benjamin mimetikus tapasztalatnak nevezett. [49] Siegfried Kracauer korai filmteoretikus szerint a film

folyamatosan belekapaszkodik vagy „belenyomódik”^[50] a megtestesült tapasztalatba. Sok kortárs filmteoretikus szerint egy film működésének kulcsa az intenzív testi élmény felkeltésének a képessége, ezáltal a néző bevonása a filmmel való affektív, mimetikus kapcsolatba, legyen az narratív, dokumentum- vagy kísérleti film.

A film többhangú. Enunciatív stratégiái összetettek: megoszlanak a hang, kép, mozgás, ritmus, tempó és szín megtestesült dimenziói között, amelyek a mozi többhangú médiumát alkotják. Ha a narratívát „vázként” fogjuk fel, rátalálhatunk a narratív film lüktetésére, amely folytonosan lemerül a megtestesült tapasztalat anyagságába. Ha felfedezzük a test és a narratíva, az anyagság és a történet virtualitása közötti oda-vissza mozgást, kezdjük megérteni egy újabb rétegét annak a módszernek, amellyel mind a narratív játékfilm, mind a dokumentumfilm be tudja vonni a nézőt, és amelyet nem lehet a karakterizálás mechanizmusaira szűkíteni. Ezek testet öltött, de kódolatlan intenzitások, amelyek bűvópatakként, párhuzamos csermelyekként, összefonódó hangokként futnak és hajtják a narratíva rezgéseinek dinamikáját. Ugyanezek a dimenziók mozgatják a kísérleti műveket a traumatikus affektus megidézésekor. Mind a narratív játékfilm, mind a dokumentumfilm képes olyan módokon nyúlni a traumás tapasztalathoz és a poszttraumás emlékekhez, hogy igénybe veszik a többhangúság mindezen dimenzióit. Annak elfogadása, hogy az affektus nem redukálható a reprezentációra, nem jelenti, hogy összeegyeztethetetlen a reprezentációval vagy a narratívával; pusztán csak másik kategória.

Ha az egyszerű bináris – narratíva *vagy* affektus; szemantika *vagy* szomatika – megközelítés helyett ezeket az intenzitásokat a film olyan dimenzióinak tekintjük, amelyeken keresztül az affektus fokozott érzéki-affektív kölcsönhatásba tudja léptetni a nézőt, megnyílnak a lehetőségek annak feltérképezésére, hogy ezeket az elemeket hogyan lehet alkalmazni a traumás tapasztalattal dolgozó, különböző filmes műfajok egész sorában. Mit jelent ezeknek az affektív elemeknek a szituatív kontextus vázába illesztése? Ha a narratíva keretet biztosít az affektív dimenzió felbukkanásához, mi a kapcsolat a tartalom vezérelte, szereplőfüggő érzelmi elköteleződés és e formátlanabb, cseppfolyós, anyagi affektus között?

Brian Massumi affektussal kapcsolatos munkája hasznos lehet a jelentést hordozó elemek és az ilyen anyagi, megtestesült dimenziók közötti kapcsolatok megértéséhez.^[51] Massumi lényegi különbséget tesz az általa az intenzitás logikájaként leírt affektus és az érzelem konvencionális, tartalomfüggő szemantikus kódolása között. Massumi szerint az affektus „e körön kívül van, [...] asszimilálhatatlan”^[52] ehhez a tartalomhoz. Massumi azonban komplexebb, nem vagy-vagy kapcsolatot tételez az affektus és a szemantikai tartalom között: „a nyelv nem pusztán ellentéte az intenzitásnak”; a kettő nem összeegyeztethetetlen – míg a nyelvi kifejezés „tompíthatja az intenzitást”^[53], arra is képes, hogy rezonáljon a képre, vagy felerősítse a kép hatását. Ez magával vonja, hogy a narratív struktúrák nem semmisítik meg szükségszerűen az affektust. Két viszonylag autonóm szféraként teszi elgondolhatóvá őket, amelyek kölcsönhatásba léphetnek egymással, nem pedig hierarchikus a viszonyuk, ahol az egyik uralja a másikat.

Massumi nem egyszerűen egyenlőséget tesz az affektus és az érzékelés közé, hanem az affektust

az egyén saját vitalitásának, a saját elevenességének az érzékeléseként írja le. Mivel ez a tapasztalat különböző mértékben, de állandóan jelen lévő dimenziója, e modell lehetővé teszi az affektus és a jelentés „együttes jelenlétként” való elgondolását és a kettő közötti dialektikus feszültség tételezését.

Az együtt létező, de egymástól különböző rétegek fenti koncepciója keretet biztosít annak vizsgálatához, hogy a film milyen különböző módokon hat több, egyidejűleg működő szinten.

Ha végiggondoljuk, mit jelent ez a filmnézésnek a megértése szempontjából, fel kell ismernünk, hogy a film különböző típusú tapasztalatokat tud létrehozni: ez lehet különböző módokon ható, különböző eredményekkel járó elemek keveréke. A műfajokra alapozó – mint a narratív játékfilm és dokumentumfilm kategóriákban gondolkodó – makromodellek képtelenek megragadni azt a finom, cseppfolyós dinamikát, ahogy ez a dialektikus feszültség a film nézőjében működik, ezért abból sem tudnak sok mindent felfedni, hogyan foglalkozik a film a traumatikus tapasztalattal.

A film különböző típusú temporalitásokat tartalmazhat. ^[54] A nézők megosztottak lehetnek, különböző irányokba tájékozódhatnak. Bár a néző elmerülhet az ábrázolt diegetikus világ lineáris, kauzális láncolatát temporalitásában, mégis pillanatról pillanatra vonódik be a filmbe. Ez a pillanat performatív jelenében felépülő, igencsak élő folyamat. Megjelenhet a hang, a kameramozdulat, a tér mikroszintjén, és hathat a narratív dimenziók mellett vagy azok ellenében. A testté vált tapasztalat itt más típusú tudás. ^[55] Az affektust vagy a narratívát előtérbe helyező filmi elemek követhetők, váltogathatják egymást, ahogy a film belemerül a nézői aktivitás blokkjait felépítő anyagba és az érzéki-affektív gazdagságot visszatölti a narratívába. A filmi elemek lehetnek egyidejűek is, komplex megoldásokkal. A forgatókönyv intenzitása és jelentést hordozó dimenziói ellentmondhatnak egymásnak vagy rezonálhatnak egymással. Az affektus fokozatai változhatnak a film különböző pontjain. A filmeket kontinuumként kell elképzelnünk, egyik végén a legprózaibb vagy leginkább egyszólamú formáktól – legyenek azok dokumentumfilmek, narratív vagy kísérleti filmek – a másik végén az érzékileg és korporeálisan leggazdagabb, az esztétikailag túláradó és többszólamú megoldásokig.

Bennett arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészet milyen sajátos módokon képes „megtestesíteni és regisztrálni a traumát”. ^[56] Hasonlóképpen meg kell vizsgálnunk, hogy a narrativizált film megtestesített, érzéki formái milyen kivételes képességeket kínálnak a traumatikus tapasztalat feldolgozásához. Rugalmasabb és kifinomultabb kereteket kell keresnünk annak elemzésére, hogy a film hogyan tud az affektussal dolgozni, és hogyan tudja azt alkalmazni, amikor traumához nyúl. Az előíró megközelítés helyett termékenyebb, ha kísérletezési folyamatként tekintünk rá, megvizsgáljuk, hogy különböző filmek hogyan oldották ezt meg, és mit tanulhatunk belőlük.

Affektus és performativitás a filmben

Két film – egy narratív játékfilm és egy dokumentumfilm – kínálkozik, hogy többszólamú dimenzióin keresztül különféle módokon kapcsolódjunk a traumás tapasztalatokhoz. Mindkét film az odafordulás befogadó etikájával kezeli a túlélők tapasztalatát és a poszttraumás emlékezet

dinamikáját, de mindkettő csak közvetett módon tanúskodik, és a performatív regisztert alkalmazza: így rázza le a nyelvbe és a reprezentációba vetett realista hitet és provokálja ki a nézőből az affektív, testi elköteleződést. Mindkét film elkerüli a traumatikus esemény tényszerű elbeszélését, és mind a túlélő, mint a néző szemszögéből kérdéseket vet fel a tanúságtétel affektív dinamikájáról.

Bahram Beyzai *Bashu, a kis idegen* (Bashu, gharibeye koochak, 1986) című filmje a mozi fenomenológiai képességeit vonultatja fel, hogy előhívja a poszttraumás tapasztalat természetének megértését. A *Bashu* fikciós filmként kiemelkedik a traumás emlék természetének – erőszakosan benyomuló jellegének és a szomatikus regisztereken való áthatolásának – világos megértése szempontjából. A film az 1980-as iraki-iráni háború alatt játszódik. Egy iráni kisgyerek alakján keresztül van bemutatva, ami sem az eseményekről való távolságtartó reflexiónak, sem a történetek tényszerű elbeszélésének nem hagy teret. A film prologusa megmutatja, ahogy a gyermek családja az iraki bombák tüzeiben eltűnik a föld alatt, de ezek csak rövid fragmentumok, amelyek elválaszthatatlanná válnak a kisfiú hozzájuk fűződő tapasztalatától. A trauma itt a gyermekben maradt üledékként létezik, amelyet robbanások hangja, lángok látványa és mozdulatnyomok váltanak ki; ezek villanásszerűen hozzák elő az elvesztett családot. Bashu a film első részében egyáltalán nem képes megszólalni. Mozgékony figura, fut, csapkod, fetreng, csak egy barna csík látszik belőle a sárga kukoricás előtt, apró test a zöld mezők végtelen terében. Amikor néma jelenléte végre beszédben tör ki, nem a tények objektív előadása szakad fel belőle, hanem szavak, gesztusok formájában kiömlő testi áradat. A film fordulópontjánál ez mintha gombnyomásra megnyitná a lehetőséget az újraintegrálására. Ez az áradat mozgásként ömlik ki belőle, a test féktelen ütügetésével, jóval ékesszólóbban, mint amire a szavak képesek lennének. A hang és a ritmus elsöprő érzellel töltik meg a pillanatot.



Bashu, a kis idegen (Bahram Beyzai, 1986)

A *Bashu* ezt a test katarzisan keresztül narrativizálja, de a film olyan intenzitásoknak enged teret, amelyek narratívával ugyanígy nem fejezhetőek ki. Amikor Bashu végre megszólal, a kifejezés módja minden nyelvi/testi vagy kognitív/affektív különbségtételnek szembeszegül, mintha erre lenne szüksége ahhoz, hogy egyáltalán képes legyen beszélni. Megnyilvánulása fokozott szomatikus kapcsolódást vált ki a nézőből. A konvencionális narratív megközelítés

érvelhet azzal, hogy a film így szorosabb, teljesebb testi kapcsolódást hoz létre a szereplővel, és ezáltal erősíti az azonosulás mechanizmusait, azonban itt a gesztus és az ütések performatív energiáján van a hangsúly. A pillanat olyan affektív többletet szabadít fel, amely a „zsigerekig hatol”, bekerül a néző zsigeri emlékezetébe, mégpedig olyan utakon, ami ellenáll a diegézisbe való könnyű asszimilálhatóságnak; a nézői tapasztalat jelenébe hatol be.

Ezzel nem azt állítom, hogy a szomatikus oldás szorításában vergődő test minden filmes megjelenítése így működik, ahelyett, hogy pusztá látványossággént kínálna magát. A *Bashu*-ban a film energetikai ökonómiája, különösen Bashu elnémult, állandóan mozgásban lévő figurája úgy jut el eddig a pillanatig, hogy a néző valóban kapcsolatba kerül a testi oldással. Működik mind a narratíva kognitív, mind a néző affektív, energetikai dinamikája szintjén. [57]

Ez a film sokkal több egy trauma elbeszélésénél: egyformán szól a különbözőségről, az előítéletről és az érzelmi kötődés megváltó erejéről. Bashu üldözik a falu kisszerű, bigott lakosai, ahová elkerül, miközben Naii, az őt befogadó asszony szenvedélyesen védelmezi. Ezek a tényezők nyilvánvalóan a szereplővel való érzelmi azonosulás szintjén hatnak. A diszkrimináció kérdését nyíltan, párbeszédeken keresztül vizsgálja a film, de a vidéki falu mint helyszín egy újabb szint lehetőségét nyitja meg, ami a szöveggönyvben le van írva, a filmben viszont inkább a hang és a gesztus „enunciatív jelenlétén”, semmint a beszéden keresztül ölt formát. [58] Bashu védelmezője, Naii szinte animista kapcsolatban létezik együtt a földjein élő madarakkal és vadállatokkal. Ez a kapcsolat úgy mutatkozik meg, hogy fokozottan tudatában van az állatok jelenlétének – képes kiszagolni őket – és képes kiáltásokkal, horkantásokkal, morgásokkal beszélni velük. Számos rejtély marad a filmben, nem utolsósorban ez a porózus határ az állati és az emberi világ szomatikus kommunikációja között. Bashu szomatikus és vokális megnyilvánulása bizonyos mértékben a filmnek ebbe a szélesebb esztétikai rendszerébe illeszkedik, amely sok elemet elérhetetlenné tesz a nyelv számára, és olyan intenzitásoknak enged teret, amelyek nincsenek világosan definiálva, és nincsen megfélelőjük a verbális nyelvi enunciacióban. [59]

A *Bashu* színtere, a népi kultúra és mítoszok maradványait őrző falu és a gyermeknek a narratíva középpontjába helyezése más narratív kontextusba átvittethetetlen módon vezetnek a nem nyelvi alakzatok alkalmazásához. A film ugyanakkor megmutatja, hogy egy kibővített narratív repertoár – amely átfogóbban él a kinetikus, vokális, ritmikus, érzéki és narratív kifejezés minden performatív regiszterével és ezek nyelvileg nem könnyen megjeleníthető tartalmakat megidéző képességével – mélyebbre képes ásni a prózaibb megoldásoknál. Ezek a regiszterek módot kínálnak arra, hogy fenomenológiai szempontból vizsgáljuk a filmet, amely a traumát narratív kontextusba helyezi, így lehetővé teszi a poszttraumás emlék dinamikájának felismerését, és egyben jelzi a traumás tapasztalat asszimilálhatatlan természetét. Ezzel olyan tér nyílik a szövegben, amely a túlélő-nézőt szólítja meg.

A *Puisi Tak Terkuburkan* (Garin Nugroho, 1999) című indonéz filmben is a performatív regiszter jelentősége merül fel. A stilizált dokumentarista újrarájátszás a feltételezett kommunista szimpatizánsok lemészárlásáról emlékezik meg, amely 1965-ban söpört végig az indonéz

szigetvilágon. ^[60] A film Ibrahim Kadir acehi etnikumú túlélő emlékei köré szerveződik, akit azzal vádoltak, hogy kommunista és bebörtönöztek. Kabir egy didong csoport vezetője, amely énekelt verseket ad elő, hagyományos, közösségi formában. Bár a filmben alapvető fontosságú a közös emlékezet melletti elköteleződés, Garin Nugroho, a rendező elkerüli a történelem testetlen hangját, helyette a didong orális hagyományának érzelmi regisztereivel él. ^[61] A film a didong ritmikus dobogásával és éneklésével kezdődik és végződik, amely hívás-válasz szerkezetet alkotva ritmikus áramlatként szövi át a filmet. A film ide-oda ugrik az elmesélés vagy párbeszéd drámai szakaszai és az ének, tánc és taps zenei szakaszai között.

Ez egy messzemenően hibrid film. Igaz, helyenként kifejezetten arra törekszik, hogy megteremtse az azonosulást a szereplővel, de számtalan további, affektív regisztert alkotó rétege van, amely összetettebbé teszi a nézők tapasztalatát, hol kizökkent az azonosulás pozíciójából, hol megerősíti azt. A film teljes mértékben két börtöncella terében játszódik, és nagy hangsúlyt kap benne a várakozó, figyelő, kivégzésre kivezetett fogvatartottak félelme. A film a cella mikrokozmoszán keresztül egyszerre ismer el egy tömeges mértékű, közösségi traumát és fordul empátiával az egyes foglyok felé. Időnként elcsúszik a szentimentalitás irányába, csellóhang szól hangulati elemként. A *Puisi Tak Terkuburkan* mégis a megrendezettség tudatosságát erősítő, színházi előadási hagyományból építkezik: ide tartozik a dráma, az előadás és a zene számos egymásba fonódó szála között megoszló, önreflexív struktúra; a nyugtalan mobilkamera messzemenően stilizált alkalmazása; valamint a sűrű, stilizált hanghátér. ^[62] A teatralitás mérsékli az azonosulást. A cselló időnként inkább a központozás esetlen módja, mint az érzelmi tartalom párhuzama. A film egy sor strukturált ismétlésen halad végig, amelyek erősítik a struktúra tudatosulását. Az alacsony felbontású videó újabb réget ad a többihez, amelyek a naturalisztikus filmnézést eltérítik.



Puisi Tak Terkuburkan (Garin Nugroho, 1999)

Kadir előadása hasonlóképpen mozog a regiszterek között. A film Kadir egyszerre színész és tanú/túlélő kettősségét is játékba hozza. Időnként a cellában fogva tartott szereplő; időnként kilép, és önmagává válik. Fekete háttér előtt egyedül, ezekben a rövid pillanatokban tanúként számol be

a történetekről.

Emlékei a filmben nem tényekként, hanem testi emlékként bukkannak fel – mint a testek hangja, „krak, krak, krak”, amikor a fejet a rövid karddal levágják, vagy mint a kéz gesztusa, amely a fejet elválasztja a testtől. Árnyékban lévő arcából csak egy szeletet látunk a falrésen keresztül, ahogy kezével újra és újra imitálja a kard lecsapását. Egy másik rövid töredékben Kadir azt kérdezi, milyen, ha lefejezik az embert, majd kezével eljátssza a fej elválasztását a testtől, és egyfajta eszelős nevetésben tör ki, mielőtt a film visszamenekít bennünket az énekhez. Ismét a tanú fekete terében egy csecsemőjével együtt meggyilkolt asszonyról beszél, és ahogy az emlék elviselhetetlenné válik, Kadir eljátssza az asszony testének a gördülését, hátat fordít a kamerának és performatív, költői módba vált. Ezek a törések jelzik, hogy az emléket lehetetlen a nyelvi diskurzus megszokott formáival vagy egydimenziós narratív beszámolóként visszaadni. Kadir játéka a gesztusok és a regiszterek közötti váltakozás révén a nézőt affektív eszközökkel eljuttatja odáig, hogy kapcsolódjon az emlék testivé vált minőségéhez, miközben fenntartja a kettősség fennállásának a tudatát, hogy Kadir egyszerre színész és érintett, a szerepet belülről és kívülről is betölti. Együtt létezik a közelség és a távolságtartás

A film a túlélők iránti törődés etikáján nyugszik. Igyekszik tisztelettel fordulni a túlélő tapasztalata felé, annak teljességében, és egyben felismeri, hogy a film egy közösségi trauma utóéletét rendez meg, amelynek számos néző is részese. A filmkészítők fogékonyak a trauma torzításmentes feldolgozásának igényére, miközben erőszakosságukkal nem veszélyeztetik a nézők poszttraumatikus sérülékenységét. Nem arra tesznek kísérletet, hogy a gyilkosságok és a vérfürdő minden részletét feltárják. A film integratív, gyógyító, nem pedig történelmi szándékkal fordul a trauma felé. Kadirnak döntési joga van: ahelyett, hogy ösztökléne, noszogatná, hogy tényeket és részleteket soroljon, a film megengedi neki, hogy szelektíven szólaljon meg, a maga módján, a saját kifejezőmódjával. A performatív dimenzió teret enged annak, hogy a filmben sokféle különböző hangot szólaltassanak meg. A film felismeri, hogy a nyelv csak korlátozottan képes az affektív traumatikus tapasztalat visszaadására vagy lefedésére, a megrendezettség pedig megkönnyíti a közönség testi kapcsolódását a tanúságtételhez, miközben nem szimulál teljes vagy mindenre kiterjedő elbeszélést. [63]

Etikai gyakorlat

Bennett szerint „temporális összeomlás” figyelhető meg azokban a művészeti alkotásokban és diskurzusban, amelyek fókuszában „a trauma sokkot kiváltó jelölőre való leegyszerűsítése áll”, nem pedig a poszttraumás emlékezet tartóssága. [64] Bennett szerint fontos annak felismerése, hogy a trauma nem a múlt része, hanem folyamatos szerepet játszik a jelenben. [65] Míg természetesen a traumatikus hatások tartós megmaradásának felismerése alapvető fontosságú, LaCapra megfogalmazásában, amely e tapasztalatokat a „trauma utóéletként” írja le, pontosabban megérthető, hogy a trauma egy pillanat alatt bekövetkezhet – abban a pillanatban, amikor valami áttöri a „pszichikai pajzsot” –, és a végtelenségig megmaradhatnak a hatásai. A trauma egyszerre

esemény és állapot. Ugyanakkor tévedés azt feltételezni, hogy az események felsorolása biztosíthatja a traumatikus tapasztalat egyéni hatásainak megértését. Bennett művészetre irányuló fókusza újabb diszkurzív teret szolgáltat „ahhoz az elköteleződéshez, amely a traumatikus események megélt tapasztalatát ellensúlyként jeleníti meg a közös emlékezet szükséges megteremtésével szemben”. [66]

A traumaelmélet célja részben a trauma etikai, politikai dimenzióinak felrajzolása – közösségi és nem csupán egyéni (patológiás) problémaként való értelmezése –, és ennyiben fontos a tanúságtételre és dokumentációra helyezett hangsúly, különösen azáltal, hogy leveszi a szégyen terhét az egyénről, és ernyőt kínál, amelyre kivetíthetők azok a szélesebb társadalmi és politikai erőkkel kapcsolatos ismeretek, melyeknek csapdájába az egyén belekerült. E munka jelentős részének kifejezett etikai elkötelezettsége ellenére maguk a diskurzus szabta feltételek vezethetnek nemtudáshoz.

A büntudat, a szégyen és a félelem affektusainak elkülönült fogalmai utat nyitnak az érzelem, így az empatikus azonosulás folyamatai, valamint néhány, potenciálisan traumatikus helyzethez hozzájáruló tényező megértéséhez; ugyanakkor nem tudnak mit kezdeni „a pszichikai pajzs [affektív] áttörésével”, ami a traumát képezi. Önmagában ez a fogalom minden sajátlagossága ellenére sem fogja át a „pszichikai integritás” testben megnyilvánuló alapzatát. Ennek megközelítéséhez rugalmasabb módokon, nem kategóriákba sorolással kell gondolkodni az affektusról és a testet öltött tapasztalatról.

Hasonló módon, ha azt hisszük, hogy a nyelv képes megragadni vagy kifejezni a traumát, akkor az etikus témakezelés célja – a diskurzusban vagy a művészi tevékenységben – az események dokumentálása, és a tanúskodás ezt követeli meg. Ha a reprezentáció helyett az enunciáció aktusára helyezzük át a figyelmet, akkor kezdünk rájönni, hogy az enunciáció igazából eleve problémás. Ezek a beszámolók a tudás és az emlékezet bonyolult szövedékébe ágyazódnak. Ha visszafelé fejtünk fel olyan műalkotásokat, amelyek ezt – ha csak részben is – belátják, akkor megfigyelhetjük, hogy egymással szembenálló előfeltevések hogyan alakítják a traumával kapcsolatos további tanúságtételi kísérleteket. Milyen lenne egy olyan film, amely felismerte ezt? Ha a traumáról szóló munkák egyik célja az atrocitás elismerésének integrálása a közös emlékezetbe, akkor be kell látni, hogy a közösség plurális, és megtalálhatóak benne túlélők és nem túlélők is. Ha a befogadó, a témát etikusan kezelő filmezésből és diskurzusból indulunk ki, világossá válik, hogy más megközelítések témakezelési módjukkal hogyan szoríthatják akaratlanul a túlélőket a szélre. Akkor ismerjük fel a többi munkában a hiányosságot, amikor látunk egy befogadó megközelítést.

Ha úgy hisszük, hogy a traumás emlék és tapasztalat lefordítható a nyelvre, akkor ez az ábrázolási mód lesz a kíváncsú, és a trauma körüli beszéd normalizálása – annak megszokott mindennapi diskurzusban való megjelenítése – megváltó folyamatnak minősül. Ha azonban nem fogadjuk el ezt a lefordíthatóságot – ha úgy hisszük, hogy létezik a reprezentáció alól kibúvó mag –, akkor az etikai megközelítésnek teljesen különböznie kell a fentitől, és többek között ismernie kell az

enunciatív aktus affektív dinamikáját. Itt nem előírásról van szó, hanem néhány, az etikai gyakorlatot segítő elvre teszünk javaslatot. Ez a dinamika nem csak a képre vagy a művészeti alkotásra jellemző, hanem minden traumával foglalkozó diskurzusra. Itt bármennyire is elsősorban vizuális kultúráról van szó, a párbeszédnek túl kell mutatnia a képek körén és a szélesebb értelemben vett etikus témakezelést kell megcéloznia.

Fordította Szalai Virág

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

[A szöveg forrása: Anne Rutherford: Film, Trauma and the Enunciative Present. In *Traumatic Affect*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013. 80–102.]

Jegyzetek

1. Ezzel semmiképpen sem hagyjuk figyelmen kívül a disszociációs tapasztalatokat; ezek valójában ugyanannak az éremnek a két oldalát jelentik. A disszociációt előidéző pszichikai mechanizmus jelzi az ilyenfajta akut jelenlét elviselhetetlenségét.
2. Ez igencsak összetett állítás. Hogyan egyeztethető össze a trauma egyre szélesebb körben való elterjedtségével? Vajon egyfajta elveszett ártatlanság tragédiáját hirdeti, ami inkább privilégium, mint norma, és ha így van, akkor hogyan definiáljuk a trauma sújtotta emberi szubjektivitásokat? Minden traumához nyúló etikus feldolgozásnak el kell ismernie és tisztelnie kell a „túlélők” rezilienciáját, talpraesettségét és bátorságát. Másrészt, ha a traumapolitika nem képes teljes mértékben megérteni és megfogalmazni a bekövetkezett kár jellegét, és hogy az miért teljességgel elfogadhatatlan – más szóval, ha a nem traumatizált alanyt tekinti mércének –, akkor esélye sem lesz definiálni az atrocitás fogalmát és elmondani, hogy miért kell leleplezni és megelőzni.
3. Nyilvánvalóan számos különféle trauma létezik. A „trauma” szó magában foglalja mind a szélsőséges, („küszöbön túli”) túlélő tapasztalatokat, mind a nem szükségszerűen atrocitásból vagy szélsőséges hatásból eredő tapasztalatokat. Míg a trauma természetéről való elméletalkotáshoz fontos széles értelmében kezelni a fogalmat, ezzel bizonyos mértékben kizárjuk a traumatizáltság különböző fokozatait elismerő vitákat. Nagyon hasznosnak tartom Dominick LaCapra javaslatát, hogy a fogalmat bizonyos küszöböt meghaladó tapasztalatok számára tartsuk fenn, így ugyanis érdemben meg lehet különböztetni a fizikai vagy pszichikai széteséssel fenyegető liminális élményeket és a traumatikus élmények egy élet során felgyűlő általánosabb, „mindennapi” formáját. A „saját megsemmisülésünk fenyegetése” itt inkább az extrém típusú traumákra vonatkozik. LaCapra, Dominick: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
4. Herman szerint a trauma egyik legfontosabb jellemzője a „kimondhatatlanság”. A szakirodalom vitatja ezt az állítást, én azonban egyetértek vele. Herman, Judith: *Trauma és gyógyulás: [az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig]*. Ford. Kuszing Gábor, Kulcsár Zsuzsanna. Budapest, Háttér, Kávé K., NANE Egyes., 2003.
5. Hálás vagyok Magdalena Zolkosnak ezért a szóképért.
6. Marks, Laura: *The Skin of the Film*. Durham & London, Duke University Press, 2000. 141. Marks itt Walter Benjamin és Maurice Merleau-Ponty gondolataira egyaránt reflektál.
7. Soha nem találkozó, egymáshoz konvergáló egyenesek.

8. LaCapra, Dominick: Lanzmann's *Shoah*: Here There is No Why. *Critical Inquiry*, 2, 1997. tél, 23.
9. Maga LaCapra Shoshana Felmant említi e tendencia jellegzetes példajaként. Felman, Shoshana – Laub, Dori: *Testimony: Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York, Routledge, 1992.
10. Kaplan, E. Ann: *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2005. 39.
11. Kaplan részletesen bemutatja az itt megnyilvánuló különbségeket.
12. A tanúskodás körüli ambivalenciát mélységében vizsgálták a fotózurnalizmus terén. Lásd pl. Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. London, Penguin, 2003.
13. Ez nem azt jelenti, hogy a túlélők folyamatosan áldozati állapotban élnek, de rezilienciájukat érhetik olyan támadások, amelyek felhozzák a traumát a jelenbe. Bennett a művész Charlotte Delbót idézi, aki úgy magyarázza, hogy különböző énei vannak: a jelenlegi éne és az „Auschwitz-éne”. Ezek különböző rétegekként léteznek együtt, de adott körülmények között az „Auschwitz-én” fájdalmasan feltörhet a jelenbe. Bennett, Jill: *Emphatic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, California, Stanford University Press, 2005. 25.
14. Bennett: i.m. 6.
15. Sontag: *Regarding the Pain*, 125.
16. Canales, Alejandra: *A Silence Full of Things*, 2005. URL: <http://vimeo.com/3504830> (utolsó megtekintés: 2012. 06. 22.)
17. Nem azt állítjuk, hogy a traumák között „hierarchia” lenne, hanem bizonyos fajta traumák sajátosságára hívjuk fel a figyelmet.
18. Bennett: *Emphatic Vision*, 22 és a további oldalak.
19. Bennett: i.m. 45.
20. LaCapra kritikájában nem fejt ki értékítéletet, ugyanakkor tiszteletét fejezi ki Lanzmann általa „mesterműnek” tartott filmjével szemben.
21. LaCapra a traumatikus újraélés folyamatára összpontosít, tehát az ő fókuszában a film létrehozása, nem annak fogadtatása áll, a nézői szerep kérdését pedig abból a szemszögből vizsgálja, hogy a néző nem túlélő.
22. Hansen, Miriam: *Schindler's List* is not *Shoah*: the Second commandment, Popular Modernism and Public Memory. *Critical Inquiry*, 22, 1996. tél, 302.
23. A borzalom ábrázolhatatlanságáról lásd pl. i.m. 301.; Sontag: *Regarding the Pain* és Didi-Huberman, Georges: *Images Malgré Tout*. Paris, Éditions de Minuit, 2003.
24. Bennett röviden összefoglalja ezt a vitát, miközben Geoffrey Hartmann munkáját idézi az ún. „másodlagos traumatizálódásról”. Bennett: *Emphatic Vision*, 35. Lásd még Kaplan: *Trauma Culture*.
25. Lásd Gibbs, Anna: Horrified: Embodied Vision, Media Affect and the Images. In *Interrogating the War on Terror*. Szerk. Staines, Deborah. London, Cambridge Scholars Publishing, 2007. Gibbs kifejezetten a fotózás és az Abu Graib börtönben elkövetett kínzásokról készült képek kérdéskörével foglalkozik.
26. Semmilyen adatot nem tudok közölni erről az interjúról, amelyet az ausztrál televízióban láttam valamikor 2010-ben vagy 2011-ben. Ez a pillanat hatott rám, megmaradt az affektív emlékezetemben, minden egyéb részlet törlődött.
27. Az előadó – maradjon anonim – az ausztrál történelem kora gyarmati történéseiről beszélt.
28. Bennett így ír: „a tanúvá válás bizonyos értelemben kudarcot vallhat, ha a nézők olyan körülmények között látják a felkavaró képeket, amelyek egyáltalán nem kényszerítenek tartós bevonódásra”. Bennett: *Emphatic Vision*, 64.

29. Herman: *Trauma and Recovery*, 147.
30. Ez az eltérés fontos törésvonalra irányítja rá a figyelmet a traumafilmeknél, interdiszciplináris területről lévén szó.
31. Canales: *Silence*.
32. Bennett szerint „az érzékelés emlékezetével dolgozó művészet [...] nem az eredeti traumát – az érzés okát – akarja képviselni, hanem a poszttraumás emlékezet állapotát vagy tapasztalatát megjeleníteni.
33. Bennett: i. m. 23.
34. Bennett: i. m. 8.
35. Bennett: i. m. 10. Bennett Brechtet idézi.
36. Bennett: i. m. 23.
37. Bennett: i. m. 23.; 3. Bennett nem tiltja teljesen szereplők alkalmazását; olyan műalkotásoknak ad hitelt, amelyek „a szereplőt flow-ként”, nem pedig az empátikus azonosulás narrativizált tárgyaiként jelenítik meg.
38. Bennett: i. m. 50.
39. Bennett: i. m. 7; 10. Bennett Maurice Blanchot-t idézi.
40. Bennett: i. m. 24.
41. Bennett: i. m. 21.
42. Bennett: i. m. 31.
43. Bennett: i. m. 46 és a további oldalak.
44. Bennett: i. m. 7.
45. Lásd pl. Marks: *The Skin*; Sobchack, Vivien: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, Princeton University Press, 1992; és Rutherford, Anne: „What Makes a Film Tick?": *Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*. Bern, Peter Lang, 2011.
46. Hansen, Miriam: The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In *Reinventing Film Studies*. Szerk. Christine Gledhill és Linda Williams. London, Arnold, 2000. 339. Magyarul Az érzékek tömeggyártása: a klasszikus film mint vernakuláris modernizmus. Ford. Füzi Izabella. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/hansen-az-erzekletek-tomeggyartasa-a-klasszikus-film-mint-vernakularis-modernizmus/>. Ford. mód.
47. A „performatív dokumentumfilm” Bill Nicholstól ered: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994. E kérdések dokumentumfilmekre vonatkozó részletes kifejtését lásd: Rutherford, Anne: The Poetics of a Potato: Documentary that Gets Under the Skin. *Metro*, 137, 2003. A „józanág diskurzusa” kifejezés a befolyásos korai elméleti és gyakorlati dokumentumfilmestől, John Griersontól származik.
48. Hansen itt arra utal, ahogy Walter Benjamin a görög *aisthithikos* („a test beszéde”) szót definiálja.
49. Hansen, Miriam: Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. *Critical Inquiry*, 25. 2, 1999. tél. Hansen szerint Benjamin fogalomhasználata elkülöníti a mimézis valóság-hűséghez kötődő felfogásait: „a mimézis az ábrázolás naturalista vagy realista normáin és az ábrázolásnak a valósághoz fűződő meghatározott viszonyán (másolás, tükrözés, hasonlítás) túl olyasfajta gyakorlatként idéződik meg, amely meghaladja az alany-tárgy hagyományos dichotómiáját [...]”; olyan kogníciós mód, amely magában foglalja a percepció érzékszervi, szomatikus és taktilis formáit.”
50. Hansen, Miriam: With Skin and Hair: Kracauer’s Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry*, 19, 1993. tavasz, 447.
51. Massumi, Brian: The Autonomy of Affect. In *Deleuze: A Critical Reader*. Szerk. Paul Patton. Oxford &

Cambridge, Massachusetts, Blackwell, 1996.

52. Massumi: i.m. 219-221.
53. Massumi: i.m. 219.
54. Ezek lehetnek a narratív idő, a képernyőidő és az időtartam.
55. Bennett modelljében az érzékek felajzása *elvezet* a gondolathoz. Én itt inkább az „élő gondolat” fogalmára teszek javaslatot – amely benne rejlik a tapasztalatban, nem pedig követi azt.
56. Bennett: *Emphatic Vision*, 4.
57. A nézők e pillanatra adott válasza a korábbi tapasztalataik függvényében eltérő: olyan hangon szólal meg, amely belépési pontot kínál a trauma utáni élet ismerőinek, miközben mások számára felépíti a helyzetet.
58. Raquel Schefer rendkívül érdekes – Ruy Guerra *Mueda: Memory and Massacre* című filmjével összefüggésben az „enunciatív jelenről” írt – munkájának hatására választottam keretként az enunciació kérdéseit ehhez az esszéhez. Schefer, Raquel: Re-constitutions. On *Mueda, Memória e Massacre (Mueda, Memory and Massacre)*, by Ruy Guerra. *Le Journal de La Triennale*, 4, 2012. május 18. URL: <http://www.latriennale.org/en/lejournal/you-do-not-stand-one-place-watch-masquerade/re-constitutions-mueda-memoria-e-massacre>. (Megtekintve 2012. november 1.)
59. Negar Mottahedeh Bashut a rituális perzsa színház egyik formáját képviselő *Ta'zieh* kontextusában helyezi el. Mottahedeh, Negar: Bahram Bayzai. In *Life and Art: The New Iranian Cinema*. Szerk. Rose Issa és Sheila Whitaker. London, National Film Theatre, 1999. Peter Chelkowsky szerint a *Ta'zieh* történetében a szöveg alakult ki legutolsónak: hagyományos formájában a drámát teljes egészében vagy túlnyomórészt zene és ének révén közvetítik. Ez a kontextualizáció utal a performanszhagyomány hatására a *Bashu* szomatikus és ritmikus narratív szerkezetében. Chelkowsky, Peter: *Ritual and Drama in Iran*. New York, New York University Press, 1979. URL: <http://worldcinemadirectory.co.uk/component/film/?id=986>. (Megtekintve 2012. november 25.)
60. *Puisi Tak Terkuburkan* (angol címe: *A Poet: Unconcealed Poetry*). A kétmillió embert elpusztító tisztogatás részleteiről lásd: Griswold, Dierdre: *Indonesia 1965: The Second Greatest Crime of the Century*. New York, World View Publishers, 1979.
61. A didong alkalmazásának és a film formális stratégiáinak részletes elemzését lásd Rutherford: *Poetics and Politics*.
62. A film szereplői egy színházi társulat hivatásos tagjai és egyben helybéli acehi falusiak.
63. A gyártási folyamat beszámolók szerint könnyek és gyász között zajlott. A *Puisi Tak Terkuburkan* SAPFF (Sydney Pacific Film Festival) 2001 sajtócsomagja.
64. Bennett: *Emphatic Vision*, 65.
65. Bennett: i. m. 40.
66. Bennett: i. m. 58. Bennett itt a művész Charlotte Delbo munkájáról ír.

Irodalomjegyzék

- Bennett, Jill: *Emphatic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, California, Stanford University Press, 2005.
- Canales, Alejandra: *A Silence Full of Things*, 2005. URL: <http://vimeo.com/3504830>
- Chelkowsky, Peter: *Ritual and Drama in Iran*. New York, New York University Press, 1979. URL: <http://worldcinemadirectory.co.uk/component/film/?id=986>.
- Felman, Shoshana – Laub, Dori: *Testimony: Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*

- . New York, Routledge, 1992.
- Gibbs, Anna: Horrified: Embodied Vision, Media Affect and the Images. In *Interrogating the War on Terror*. Szerk. Staines, Deborah. London, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
 - Griswold, Dierdre: *Indonesia 1965: The Second Greatest Crime of the Century*. New York, World View Publishers, 1979.
 - Hansen, Miriam: Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street. *Critical Inquiry*, 25. 2, 1999. tél. <https://doi.org/10.1086/448922>
 - Hansen, Miriam: *Schindler's List* is not *Shoah*: the Second commandment, Popular Modernism and Public Memory. *Critical Inquiry*, 22, 1996. tél. <https://doi.org/10.1086/448792>
 - Hansen, Miriam: The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. In *Reinventing Film Studies*. Szerk. Christine Gledhill és Linda Williams. London, Arnold, 2000. 339. Magyarul Az érzékek tömeggyártása: a klasszikus film mint vernakuláris modernizmus. Ford. Füzi Izabella. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/hansen-az-erzeketek-tomeggyartasa-a-klasszikus-film-mint-vernakularis-modernizmus/>
 - Hansen, Miriam: With Skin and Hair: Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry*, 19, 1993. tavasz. <https://doi.org/10.1086/448682>
 - Herman, Judith: *Trauma és gyógyulás: [az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig]*. Ford. Kuszing Gábor, Kulcsár Zsuzsanna. Budapest, Háttér, Kávé K., NANE Egyes., 2003.
 - Kaplan, E. Ann: *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2005.
 - LaCapra, Dominick: Lanzmann's „Shoah”: Here There is No Why. *Critical Inquiry*, 2, 1997. tél, 23. <https://doi.org/10.1086/448828>
 - LaCapra, Dominick: *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
 - Marks, Laura: *The Skin of the Film*. Durham & London, Duke University Press, 2000.
 - Massumi, Brian: The Autonomy of Affect. In *Deleuze: A Critical Reader*. Szerk. Paul Patton. Oxford & Cambridge, Massachusetts, Blackwell, 1996.
 - Mottahedeh, Negar: Bahram Bayzai. In *Life and Art: The New Iranian Cinema*. Szerk. Rose Issa és Sheila Whitaker. London, National Film Theatre, 1999.
 - Nichols, Bill: *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
 - Rutherford, Anne: „What Makes a Film Tick?": *Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*. Bern, Peter Lang, 2011. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0256-7>
 - Rutherford, Anne: The Poetics of a Potato: Documentary that Gets Under the Skin. *Metro*, 137, 2003.
 - Schefer, Raquel: Re-consituitions. On *Mueda, Memória e Massacre (Mueda, Memory and Massacre)*, by Ruy Guerra. *Le Journal de La Triennale*, 4, 2012. május 18. URL: <http://www.latriennale.org/en/lejournal/you-do-not-stand-one-place-watch-masquerade/re->

constitutions-mueda-memoria-e-massacre.

- Sobchack, Vivien: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
<https://doi.org/10.1515/9780691213279>
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. London, Penguin, 2003.
<https://doi.org/10.3917/dio.201.0127>

Filmográfia

- *Bashu, a kis idegen* (Bashu, gharibeye koochak. Bahram Beyzai, 1986)
- *Puisi Tak Terkuburkan* (Garin Nugroho, 1999)
- *Soá* (Shoah. Claude Lanzmann, 1985)

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.3.1>

Apertura.hu

Image not found or type unknown