

## Túlélőhalottak: A poszttraumás állapot, a gyász és a gyógyulás fenomenológiája az *Akik maradtak* (2019) című filmben

### Absztrakt

Tóth Barnabás 2019-ben megjelent, *Akik maradtak* című filmjében a traumatizáció úgy jelenik meg, hogy a szereplők beletörődnek pszichéjük idegenségébe, és helyette a test életben tartására koncentrálnak: habár túléltek a Holokausztot, élőhalottként tekinthetünk rájuk. Pintér Judit trauma-elméletére támaszkodva a tanulmány amellet érvel, hogy a két karakter egyszerre zárkózik el környezetétől és saját magától, hiszen a trauma egy feldolgozhatatlan élményként behatol az énjükbe és megmérgezi azt. Főhőseink idegenként „élnek” saját testükben. A tanulmány által vizsgált fő kérdés az, hogy a film szerint el lehet-e beszélni az elbeszélhetetlent és feldolgozni a soha nem múló traumát, mely ezt az állapotot okozza. A szerző azt állítja, hogy az *Akik maradtak* hűen tanúskodik a trauma soha nem múló jellegéről, illetve annak elbeszélhetetlenségéről, azonban mindemellett optimista a gyászmunka kapcsán. A szereplők pillantások, érintések és multiszenzoriális emlékképek segítségével „beszélnek” traumáikról; beszéd helyett a nonverbális kommunikáció, a taktilitás és egyéb, szenzoriálisan tapasztalt érzetek kapnak kulcsszerepet a gyászmunkájukban. A szereplők élményeit, gyászukat és közös gyógyulásukat a filmnyelv ugyancsak, Laura U. Marks elnevezésével élve, haptikus módon ábrázolja.

### Szerző

László Borbála PhD hallgató a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola angol irodalom- és kultúratudományi alprogramjában. Kutatási területe az animal studies, az emberi és nem-emberi állatok kapcsolatának kultúratudományi vizsgálata, mely irányzaton belül főként a kutya-ember kapcsolat irodalmi, közönség- és művészfilmes ábrázolásai foglalkoztatják. Érdeklődési körébe tartozik továbbá a film és fenomenológia; a *The AnaChronisT* 2019-es számában megjelent tanulmányában a filmes tekintet szerzői filmes megnyilvánulásait vizsgálta.

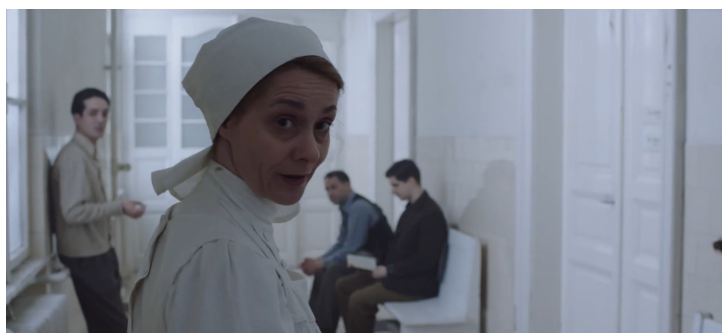
---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.4.3>

László Borbála

## Túlélőhalottak: A poszttraumás állapot, a gyász és a gyógyulás fenomenológiája az *Akik maradtak* (2019) című filmben

1948-ban járunk, a második világháború sebeiből gyógyuló Budapesten, fülünk még lüktet, cseng a robbanást követő csendben. Az elénk táruló kórházi folyosón úgy megyünk végig, mintha üvegburában lennénk. Az előttünk haladó nővér hátrafordul, látszólag mond valamit, de szavai, csakúgy, mint a hozzánk idegesen odalépő, leendő apukáé, kivehetetlenek. Tóth Barnabás *Akik maradtak* című tévéfilmjének nyitójelenetét Körner Aladár (Hajduk Károly), szülész-nőgyógyász orvos szubjektív szemszögéből látjuk, egy olyan emberéből, aki habár túlélte a Holokausztot és visszatért munkahelyére, családjának halálát nem tudta feldolgozni. Testben jelen van, de emlékeit, érzelmeit elfojtva, érzéki tompultságban éli mindennapjait, amíg a tizenhat éves Klára (Szőke Abigél), ki ugyancsak elvesztette családtagjait, egy nap meg nem jelenik nála a rendelőben. A kettejük között kialakuló kapcsolat hatására a férfi kissé megnyílik, azonban a nyitójelenet tompultsága és szótlansága a film egészét uralja, amely ezáltal egyrészt hűen tanúskodik a trauma soha nem múló jellegéről, másrészt annak elbeszélhetetlenségéről.



*Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019)

A két főszereplő még egymásnak [ ]a közöttük kialakuló intim viszony ellenére [ ]sem tud nyíltan beszélni mindarról, ami velük és szeretteikkel történt: a trauma bizonyos értelemben elnémította és megsüketítette őket. Aladár, becenevén szólítva Aldó karaktere némaként ragadható meg, mivel nem képes szóban kifejezni érzelmeit. A dacos, utálkozó, kortársait és tanárait, valamint az őt nevelő nagynénjét lenéző Klára pedig süketként értelmezhető, hiszen nem hajlandó „meghallani” a halált: makacsul tagadja szülei elvesztését, és továbbra is hosszú leveleket ír nekik. Egyúttal az élet hangjait is kizárja: nagynénje, Olgi (Nagy Mari) hiába kéri, hogy egyen rendesen, a lány erre azt válaszolja, hogy felhagyott az evéssel, [1] nem hallgat a tanárai intéseire, hogy tanuljon, és a hozzá közeledő fiú, Pepe táncról, sportról, Amerikáról szóló lelkes monológjait is csak elengedi a

füle mellett, mint gyermeket, komolytalan meséket. Röviden, sem saját testére, sem másokra nem hallgat, hiszen mindezen belső és külső hangok arra emlékeztetik, hogy az élet szülei elvesztése ellenére is megy tovább. Habár igaz, hogy kettejük kapcsolatában Klára intenzívebben kimutatja érzelmeit, mint Aldó, személyes hangvételű csacsogásával, a férfinak szegezett kérdéseivel és környezete kritizálásával valójában ő is elfojt, terel, elkerüli a szülei halálával való szembenézést. Aldóhoz hasonlóan Klára is bezárkózik saját világába, de saját magán belül is létrehoz egy olyan zárt emléktárat, amelynek kinyitása túl fájdalmas lenne.

Mindkét karakter esetében egyszerre beszélhetünk a traumatizált egyén környezettől való elzárkózásától, illetve a traumadiskurzusok által leírt énbeli hasadásról, a szubjektum saját magától való elidegenedéséről. Ezt az állapotot jól példázza Klára beceneve, Süni, amit Aldó azért talált ki neki, mert a lány nemcsak kifelé, de befelé is tüskéket növeszt, másokkal és önmagával egyaránt ellenséges. Pintér Judit úgy fogalmaz, hogy „a trauma elidegenít önmagamtól” (2014: 7), amennyiben „az »önmagammal való közösségbe« olyan idegenszerűséget juttat, amely megkérdőjelezi önazonosságom mibenlétét” (2014: 31). Ilyen értelmezésben tehát a trauma két folyamatot is magába foglal: egyrészt valami saját elvesztését, másrészt valami feldolgozhatatlan, megemészthetetlen élmény behatolását az énembe. Az utóbbi folyamat magyarázatához érdemes Pintért szó szerint idézni:

A trauma eseményében olyan idegenséggel találkozunk (Freud »emberfeletti hatalmú vendégekről«, »idegen testről« beszél), amelyet nem tudunk feltartóztatni. A psziché kénytelen magába fogadni, és mint egy idegen testet a sajátban integrálni az élményt, amelyet kizárólag azáltal tudna feldolgozni, ha az értelmezéssel sajátta is tudná tenni. Az integrálhatatlan élmény felszakítva addigi, viszonylagosan integrált énem burkát, anélkül vált belsővé, hogy *sajáttá* is vált volna. Nem uralom, nem rendelkezem fölötte, nem érzem énemnek, pedig részem lett. (43)

Más szavakkal a psziché burkot von a traumatikus élmény köré, és idegen testként hordozza magában, mint kagyló a homokszemet. A feldolgozhatatlan trauma integrálásával egyúttal azonban a psziché maga is idegenné válik, a homokszem megváltoztatja a kagyló húsának szövetét, míg a héj változatlan marad. A kagyló egysége megbomlik. A hús elválik a héjtól, a psziché elválik a testtől, a traumatizált egyén megszűnik egységes testi-lelki entitásnak lenni. Aldó és Klára esetében jól látható, ahogy a test tovább él, visszatérve ismerős szokásaihoz, míg a psziché egy része együtt halt szeretteikkel, s hideg, idegen testként ernyedezik az immár csak vegetáló testben. A filmben a túlélés, a poszttraumás állapot többek között úgy jelenik meg, hogy a szereplők lemondanak a psziché megmentéséről, beletörődnek annak idegenségébe, és helyette a test életben tartására koncentrálnak. A pesti nők továbbra is nőgyógyászhoz járnak, hogy fenntartsák a test alapvető egészségi állapotát. Olgi és Aldó is minduntalan arra kéri Klárát, hogy egyen rendesen, mondván az életnek mennie kell tovább. De milyen élet ez? A túlélők valójában olyanok, mint az élőhalottak, akik azzal az idegenséggel „élnek” együtt, amely folyamatosan homokkal szennyezi, megfertőzi pszichéjük húsát, megölve bennük mindazt, ami emberi,

ismerős, otthonos. <sup>[2]</sup> Visszatérve Pintér gondolatmenetéhez, a traumatizáció valami sajátak [ ] Klára és Aldó esetében nem csak szeretteik, de önmaguk egy részének is, illetve a világ iránti alapvető bizalomnak [ ] az elvesztését jelenti (40-41.), amely a maguktól és a külvilágtól való elidegenedéshez, „a kül- és belvilágban való otthonosság érzésének sérüléséhez” (43) vezet. Pintér szavaival, az *Akik maradtak* főszereplői „idegennek érzik magukat a külvilágban, és idegenként tekintenek saját magukra is” (41).

A traumatizáció a szubjektum időhöz való viszonyát is radikálisan megváltoztatja, hiszen nem tud továbblépni, megragad a múltbeli élmény pillanatában, s ezáltal kiszakad a jelenből. Pintér megfogalmazásában, a „szubjektum rögzül az élményhez, [...] megreked élettörténetének ezen a pontján, és nem lesz képes időben eltávolodni tőle, ami végzetesnek bizonyul”, hiszen „[a]z átélt trauma »konzerválja« a túlélőt, ahelyett, hogy tapasztalattá válva megváltoztatná” (2014: 42-43.). Ez az objektíven kamaszkorúnak tekinthető Klára esetében azt eredményezi, hogy [ ] Aldó szavait idézve a lány korát firtató kérdésre, „Öt és hetven között bármennyi tud lenni” [ ] egyszerre szeretetehes kisgyermek, konok tizenéves, érett nő és koraérett aggastyán. <sup>[3]</sup> A középkorú férfi esetében azt látjuk, hogy bár a konkrét, nyers élményeknek vége, Aldó a sokktól megnémulva, csendben szenved tovább. A múltbeli traumákat mindketten egy nem múltó jelenként élik újra és újra: Klárának rémálmai vannak a családjáról, Aldónak már nem, viszont, ahogy Klárának egy bizalmas pillanatban elmondja, neki „ők mindenütt ott vannak”. A férfi talán az őt körülvevő embereknél és a fizikai valóságnál is valóságosabbnak érzékeli felesége és fiai emlék-lényeit, bár ezeket a néző nem látja. A nyitójeleneten kívül alig azonosulunk szubjektív szemszögével. Mindenesetre mindkét főszereplőre az jellemző, hogy a traumatikus múltbeli élményekhez „fixálódnak” (Pintér 2014: 41), mintha a történés pillanatában „megállt volna az idő” (Herman 2003: 60). A filmben azt látjuk, hogy „a trauma története az átélő számára és annak emlékezetében egy örökösen friss élményként van jelen, semmint tapasztalattá, tudássá, múlttá, az élettörténet láncszemévé vált volna, amellyel harmonikusan összekapcsolódhatna mindaz, ami azelőtt és azután történt” (Pintér 2014: 43). Az egységes én és a külvilággal való kapcsolat eróziója mellett a két túlélőnek az időhöz való normál viszonya ugyancsak sérül; ebből a szempontból is élőhalottak.

A traumadiskurzus az ilyenfajta emlékezetet sérült, „traumás emlékezetnek” nevezi, amely egyúttal arra is utal, hogy az egyén az élményt nem tudja verbálisan kifejezni, az nem elbeszélhető. Pintér szerint „egy ilyen emléknek sem szóban elmesélhető története, sem kontextusa nincsen, inkább élénk érzetek és képek formájában, nyelvi kódolás nélkül rögzül” (2014: 41). Lénárt Tamás Jean Améry *A kínvallatás* című esszéjének elemzésekor szintén kiemeli, hogy a nyelvileg elbizonytalanodó környezetben a trauma „kifejezetten testi (vagyis nyelvileg nem közölhető) élménnyé” válik (2017: 84). Hogyan tudja tehát elbeszélni és ezáltal feldolgozni Aldó és Klára az őket ért traumákat, ha azok szóban nem kifejezhető „élénk érzetökké”, „képekké”, illetve „testi élményekké” váltak, melyek elnémították, megsüketítették őket? A jelenlegi tanulmány erre keresi a választ, és amellett érvel, hogy Aldó és Klára úgy segítik egymást a gyógyulásban, hogy pillantások, ölelések és multiszenzoriális emlékképek segítségével „beszélnek” a szavakkal el nem mondható traumákról, azaz beszéd helyett a nonverbális kommunikáció, a taktilitás és egyéb,

szenzoriálisan tapasztalt érzetek kapnak kulcsszerepet gyászmunkájukban. Értelmezésében az *Akik maradtak* filmnyelvi szempontból ezekhez a narratív értelemben megjelenő kommunikációs és traumafeldolgozási csatornákhöz hangolódik, más szóval a filmkép haptikusságára támaszkodva ábrázolja a szereplők elbeszélhetetlen élményeit, melyet leginkább Laura U. Marks filmfenomenológiai elméletén keresztül érthetünk meg.

Marks *The Skin of the Film* című klasszikus alapművében megkülönbözteti a távolságon alapuló, a képet perspektíván és térérzéken keresztül uraló, az embert és emberi viszonyokat egyszerre eltárgyasító és totalizáló látásmódot, az „optikus vizualitást”, illetve a közelséget, a kapcsolati intimitást és a szenzoriális érzékelést hangsúlyozó „haptikus látásmódot”, melyet a film leggyakrabban közeli segítségével érzékeltet (2000: 162-164.). Ahogy Marks fogalmaz, „[m]íg az optikus vizualitás a képnek az ábrázolt feletti hatalmát, a haptikus vizualitás a kép materiális jelenlétét helyezi előtérbe” (saját ford. 2000: 163). Az *Akik maradtak*-ban a filmkép tapintható, anyagi jellege nem átütő, <sup>[4]</sup> azaz nem jelennek meg nagy számban olyan beállítások, amelyeket elsősorban haptikusan érzékel a néző. Azonban a film saját, visszafogott módján igyekszik hangsúlyozni a főszereplők interakcióinak haptikus, multiszenzoriális voltát, így a filmnyelvet szokványosan uraló verbalitást és vizualitást egy-egy pillanatra ezektől eltérő érzékek váltják fel. Ilyenkor az *Akik maradtak* a markszi értelemben maga is haptikussá, multiszenzoriálisan érzékelhetővé válik. Az elkövetkezőkben tárgyalt filmjelenetek ezeket a pillanatokot hivatottak szemléltetni.

## Haptikus pillantások

Aldó és Klára kapcsolata a nonverbális kommunikáció síkján indul és végig azon is marad. Annál a jelenetnél, mikor Klára orvosi vizsgálatra érkezik a férfi rendelőjébe, és először találkoznak, a nézőnek az a benyomása, hogy egymás szemébe nézve, akaratlanul, szavak nélkül mesélnek egymásnak. A pillanatban kirajzolódó közös traumák mentén egymásban azonnal rokonlelkekre találunk. Habár ekkor Aladár megszólal, hiszen fel kell tennie a mechanikus, orvosi vizsgálatokon elhangzó kérdéseket, a nyitójelenet tompultsága áterjed erre a jelenetre is. A lány csendben, a holdkórosokra vagy hipnózis alatt állókra jellemző dermedtséggel tesz eleget az orvos utasításainak; leveszi az ingét, felemeli a kezét; de a kérdésekre hosszú, dacos, néma pillantásokkal válaszol. Arra a kérdésre, hogy „Édesanyád későn érő típus volt?”, felcsattan: „Nem *volt*. Csak még nem tudott hazajönni.” A film tehát a lány első tényleges megszólalásával megmutatja a nézőnek Klára makacs tagadását, énjének veszteség okozta hasadtságát. <sup>[5]</sup> De már az ezt megelőző, nonverbális interakció során is meggyőződhetünk arról, hogy Klára hasonlóan elidegenült tudati állapotban van, mint a nyitójelenetben Aladár. A két „túlélőhalott” környezetétől és saját magától elidegenedve, megsüketülve és elnémulva a nonverbális kommunikáció síkjára szorul, ott találunk egymásra és egyben segítségre.

A rendelői jelenetet nem csak narratív szempontból érdemes kiemelni, hanem azért is, mert a film az ábrázolt kapcsolathoz, pillanatbeli kapcsolódáshoz igazodva azt ugyancsak nonverbálisan, a

látás haptikusságának hangsúlyozásával mutatja be. A Kláráról kapott első közeli érdekesen nem az arcát, hanem blúzáat kigomboló ujjait, körömágyának vörösségét, ingének textúráját, illetve az ezt követő, arcát mutató beállítás ugyancsak inkább a szeme körötti fekete karikákat, cserepes ajkait helyezi előtérbe. Ahelyett, hogy a vizualitást hangsúlyozná és totalizáló jelentéstartalmat kapcsolna hozzá, az ábrázolásmód tehát a karaktert tapintható, testi jelenlétként, a részletekből kiindulva, fokozatosan „letapogatva” ismerteti meg a nézővel, így imitálva azt, ahogy a diegézisen belül Aladár érzékeli Klára részegeződő első pillantását. Ez a tekintet nem csak átvitt értelemben, hanem szinte szó szerint is megérinti mind az orvost, mind a nézőt.



*Akik maradtak (Tóth Barnabás, 2019)*

Kevésbé szembeötlő, de hasonlóan haptikus jelleggel bír az a jelenet is, amikor Aldó és Klára vendégségbe mennek a háború után két árva kislányt örökbefogadó orvoskollégához. <sup>[6]</sup> A szórakoztatásukra szóló zongoraszó felett Aldó és Klára tekintete összeér, és többet mond, mint a szavak. Pillantásaikkal egyszerre beszélnek a háború borzalmairól, az árván maradt gyerekekről és egyedül maradt szülőkről, az egymásban lelt vigaszból és még számtalan olyan dolgról, amit a néző nem érthet. Habár a szereplők nonverbális interakcióját rögzítő premier plán nem kifejezetten haptikusan érzékelhető beállítás, azáltal, hogy megmutatja a színészek arcának apró, számunkra kifürkészhetetlen rezdüléseit, a jelenetben a látás mégis diszkrét haptikussá válik, és mind a két szereplő, mind a film-néző viszonylatban leginkább az érintés, az arcmozgások taktilis érzékelésének funkcióját tölti be. Ahogy Csomán Sándor említi kritikájában, a film egészére az jellemző, hogy „szavak nélkül is jól mesél” (2019), azonban a rendelői vagy a vendégséget bemutató jelenetben nem csak a verbalitás, hanem a vizualitás dominanciája is megtörik, és a filmnyelv pillanatnyilag haptikus jelleget ölt. Mivel az említett taktilis természetű jelenetek fontos szerepet játszanak a poszttraumás állapot, a gyász és a gyógyulás fenomenológiájának filmes ábrázolásában, nem értek egyet azzal a kritikai állásponttal, mely szerint az *Akik maradtak* jobban megírt dialógusokkal és szívbemarkoló monológokkal nagyobb hatást érhetett volna el. Értelmezésben a film pontosan azért tudja hűen ábrázolni a szereplők traumáihoz kötődő érzeteket, illetve gyászuk és közös gyógyulásuk tapasztalatait, mert a filmnyelv nem próbálja mindenáron verbalizálni azt, amit a szereplők sem tudnak. Helyette a filmkép haptikusságára és, ahogy arról később szó lesz, multiszenzoriális voltára támaszkodik.



*Akik maradtak (Tóth Barnabás, 2019)*

## Haptoterápiás érintések

Az érintés funkcióját betöltő pillantások mellett a narratív síkon megjelenő, szereplők közti nonverbális kommunikáció másik eszköze maga az ölelés. Érdekes módon az első érintést az érzelmileg zárkózott Aldó kezdeményezi, mikor Klára először jár a férfi lakásán. Megsajnálja a lányt, odamegy hozzá és ráteszi kezét a vállára, majd Klára szeretetre éhesen átkarolja a derekát. Pár másodpercig a bőrükön keresztül, annak melegségével, illetve az ölelés szorításának és lazításának ritmusával kommunikálnak. Bár nehezeére esik, Klára az elbúcsúzásuk pillanatában szavakkal kéri Aldót, hogy még egyszer megölelhesse. A férfi látszólag megmozdított benne valamit, amit akkor tapasztalt utoljára, mikor édesapja vagy édesanyja átölelte. Később, mikor a szüleinek írt levélben beszámol az Aldónál tett látogatásról, megtudjuk, hogy Klára ugyanúgy megsajnálja Aldót. „Nem igazán tűnt úgy, mint aki bárminek képes örülni [írja] kicsit meg is sajnáltam.” Tehát a másik iránt érzett részvét, együttérzés szinte az első pillanattól fogva kölcsönös, csak úgy, mint a később kialakuló, egymásban kölcsönösen megtalált vigasz. Ugyanis a másik érintése nem csak a lány lelkét éleszti fel. Mikor már együtt laknak, és Aldónál előtörnek családja emlékei és az ezeket általában kísérő kézremegés, Klára öleléseivel vigasztalja a férfit. Tudja, hogy ha verbálisan próbálná megnyugtatni, csak rontana a helyzeten, mert Aldót valahogy minden kimondott szó elhunyt családjára emlékezteti.

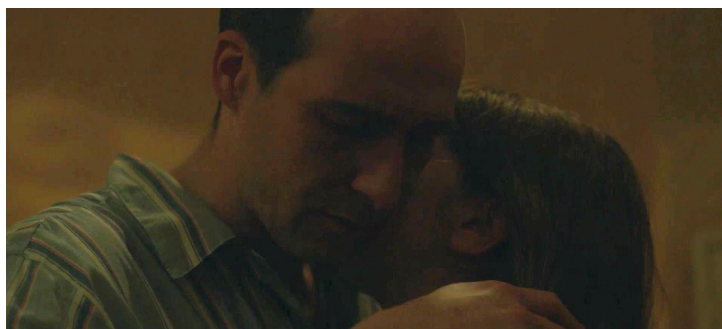


*Akik maradtak (Tóth Barnabás, 2019)*

Ahogy a két főszereplő egyre több időt tölt együtt, és kapcsolatuk egyre bensőségesebbé válik, már nem csak az otthon privát terében mernek vigaszt keresni egymás ölelésében, azonban közelségük rosszallást vált ki a helyi közösség néhány tagjában. Például abban a jelenetben, mikor főhőseink egy parkban, egy padon ülve beszélgetnek: Klára feje a férfi ölében pihen, miközben az a haját simogatja. A jelenetet látva az arra járó kémiantanár, Vidákné, akinek az öntörvényű lány amúgy is a begyében van, megbotránkozik. Másnap jelenti az esetet az igazgatóasszonynál és együtt

kifaggatják, miért volt a feje a férfi ölében, mire ő őszintén feleli, „Féltem”. De arra a kérdésre, hogy mi a viszonya Körner Aladárral, már nehezebben válaszol. A kettejük között kibontakozó intim kapcsolat nem először vált ki rosszallást Klára környezetében, ugyanis mikor a férfi hazakísérte a lányt az első személyes „találkozójuk” után, a szomszédok közül valaki látta, ahogy megölelik egymást az utcán, az információt továbbadta Olginak, aki Klárát erkölcstelenséggel vádolta. Kezdetben tehát még Olgi sem érti tizenéves nevelt lánya és a negyvenes éveiben járó orvos szoros, intim kapcsolatát és rögtön rosszra gondol. Klára közben pedig azt nem érti, mit lehet helyteleníteni egy olyan kapcsolaton, amely két megtört, magányos, rettegő embert darabjaikból újra összerak, melegséggel tölt fel és visszaállítja a magukba és a világba vetett bizalmukat. Klára ezért így kérdezi Aldót: „Miért kurva az, aki fél?”

A néző szemszögéből vizsgálva leginkább abban a jelenetben merül fel a lehetősége annak, hogy nem csak egy pótapa és nevelt lány kapcsolatát vagy egy különösen közeli barátságot látunk, amikor egy éjszaka fekete kabátos alakok jelennek meg a gangon. Pár percig azt hisszük, Aldót valaki besúgta, és most elviszik. A főszereplők remegve ölelik át egymást, egyrészt megnyugtatóként, finoman simogatva egymás arcát, karját és hátát, másrészt azzal a hévvel, amellyel egymást két utoljára látó és érintő ember búcsúzik. És miközben rettegve várják, hogy Aldót elviszik-e vagy sem, Klára végigcsókolja a férfi nyakát, aki egy pillanatra teljesen átadja magát a lány közeledésének. Ekkor azonban már halljuk, hogy az ávósok másért jöttek, és a pillanatnak vége. Habár e jelenet miatt könnyű arra a következtetésre jutni, hogy kettejük kapcsolata szerelmi viszonyra alakult, a kibontakozó történet mégsem biztosít a néző számára egyértelmű jeleket, melyek akár az egyik, akár a másik narratívát megerősítenék.



*Akik maradtak (Tóth Barnabás, 2019)*

Az *Akik maradtak* folyamatosan és tudatosan bizonytalanságban tartja a nézőt, és ez az ambiguitás a fentebb vázolt jelenetben nemhogy oldódna, hanem tetőződik. Hiszen Klára és Aldó kapcsolatának esetében nem érvényesek azok a társadalmi-kulturális kategóriák – apám, lányom, szerelmem, férjem vagy feleségem –, amelyeket a két főszereplő el tudna foglalni és biztonsággal használni. Számukra a másik mindezt és egyszerre egyiket sem jelenti.<sup>[7]</sup> A traumákban osztozó és azokat egymásnak legyőzni segítő emberek interperszonális kapcsolatait nem lehet sem a társadalmilag jóváhagyott, sem a helytelenített címkékkel ellátni. Funkciójuk, működési nyelvük más, mint a hagyományos kapcsolatoké. Aldó és Klára esetében az számít, hogy az érintések és ölelések által megteremtene egy olyan intim közeget, közösséget, amelyben együtt képesek



visszaállítani „a kül- és belvilágban való otthonosság érzését” (Pintér 2014: 43).<sup>[8]</sup> E gondolatok fényében értendő tehát Aldó válasza Klára korábban feltett kérdésére, miszerint „Nem kurva az, aki fél egyedül.” Más szóval nem lehet felcímkézni azt, aki a másokban egyszerűen a nevesíthetetlen jelenlétet és közelséget keresi, illetve érintéseit sem lehet szerelmi vagy erotikus értelemben vizsgálni. Hasonlóan a fentebb elemzett pillantásokhoz, a diegézisen belül történő érintések és ölelések funkciója a gyógyítás, vagyis az, hogy segítenek helyreállítani a két „túlélőhalott” önmagukkal és másokkal való közösségét, visszaállítani helyüket az élők között.

A filmben a közösség felől érkező, Aldó és Klára közelségét helytelenítő reakciók szimptomatikusak nem csak a háború utáni, de a mai, illetve nem csak a magyar, hanem az egész nyugat- és közép-európai társadalom vonatkozásában is. Társadalmainkban az érintésnek szigorú normái vannak, amelyek megszabják, hogy kik, milyen kapcsolatban, milyen testtájon és milyen erősséggel érinthetik meg a másikat. Habár, ahogy az *Akik maradtak* című filmben láthatjuk, a taktilis interakcióknak fontos szerepe van a traumatikus élmények feldolgozásában, az érintés használata az említett társadalmi szabályok miatt nem terjedt el a pszichoterápia gyakorlati alkalmazásában sem. Sőt, a páciens megérintése, átölelése legtöbb esetben kifejezetten tabu. Az érintés szükségességének figyelmen kívül hagyása azért ártalmas, mert így a terápia nem kezeli az egyént egységes testi-lelki entitásként; valójában magához a traumához hasonlóan megbontja a túlélő pszichéjének, lelkének és korporalitásának egységét.

Ez ellen kíván megoldást nyújtani a haptonómia, egy alternatív pszichoterápiás módszer, melyet a holland származású Frans Veldman alkotott meg az ötvenes években. Veldman a zsidóüldözések idején, a koncentrációs táborokban figyelte meg, hogy milyen nagy jelentősége van a túlélésben az affektív kontaktusnak. A háború után Hollandiába visszatérve megfigyeléseit mozgásterapeutaként gyakorlatba ültette. Tapasztalatai megerősítették feltevéseit, miszerint a páciens bizonyos testpontokon való megérintése (például hát, kar, nyak) terápiás hatással bír. Veldman holisztikus, emberközpontú megközelítése a fizioterápiában egybevágott az akkoriban mutatkozó orvostudományi, pszichológiai és filozófiai fejleményekkel. E területeken egyre több tudós kritizálta azt a felvilágosodás óta állandósult felfogást, miszerint a test és a lélek az ember két elkülöníthető részét alkotja. Egyikük a francia filozófus Maurice Merleau-Ponty volt, aki amellet érvelt, hogy a test és a lélek elválaszthatatlan egységet alkot, ezért a testi érzékelések közvetlen, fenomenológiai megfigyelése ugyanolyan fontos az egyén pszichéjének vizsgálatakor és patológikus tüneteinek kezelésekor, mint a természettudományok által használt kísérletek és empirikus bizonyítékok. Merleau-Ponty elmélete többek között a híres fiziológus, pszichológus, antropológus és filozófus F.J.J. Buytendijknek, illetve Dr. J.J.G. Pricknek köszönhetően terjedt el a holland akadémiai körökben. Egyetemi előadásaikon mindketten a test és a lélek egységéről, a korporalitás, valamint a taktilis érzékelés jelentőségeiről beszéltek. A Nijmegeni egyetem lett a központja annak az új, általuk meghonosított antropológiaalapú orvoslásnak, mely a testi érzeteket egységben kezelte az ember intellektuális és pszichológiai képességeivel. Buytendijk és Prick Nijmegenben tartott, test-tudatosságról, tapintásérzékelésről, gyengédségről és társas kapcsolatokról szóló előadásain Frans Veldman visszacsatolást talált saját megfigyeléseire. A

következő években Veldman tovább mélyítette tudását a filozófia, pszichológia és antropológia területein és a tanulmányai során megismert elméleteket összekapcsolta sajátjaival, végeredményül pedig kidolgozta a haptonómia tudományát és módszerét. [9]

Az MPPOT (Magyar Pre- és Perinatális Pszichológiai és Orvostudományi Társaság) oldalán olvasható összegzés szerint a haptonómia „a nonverbális kommunikációra épít, integrálja a különböző érzékszervekkel létesített kontaktusok széles skáláját.” Ebből kifolyólag a haptonómia különleges szerepet tulajdonít az érintésnek, [10] melyről, ahogy arra fentebb utaltam, a nyugati kultúrákban elsősorban erotikus és agresszív viselkedésre asszociálunk. Ezzel szemben a haptonómiás érintés „gyengéd, szemérmes, egyenes, »meghallgató«, ezáltal terápiás, gyógyító hatása van” (<https://www.mppot.hu/perinatalis-tudomanyok/perinatalis-terapiak/haptonomia>). Weiszburg Anna haptonómiát bemutató tanulmányát olvasva további részleteket tudhatunk meg az elmélet alkalmazásáról, azaz a haptoterápiáról, mely során a páciens és a terapeuta a beszéden túl a páciens meghosszabbodását biztosító érintés-kontaktus révén létesít kapcsolatot egymással, melyet a haptonómia átnyúlásnak, átfolyásnak (franciául prolongement) nevez (2011: 31-33.). Mikor a terapeuta megérinti a páciens testének az adott helyzetben jelentős pontját, „a páciens teste »meghosszabbodik, átnyúlik« a terapeuta kezébe, karjába, testébe”, és ez „a másikba való átfolyás az érzetek és reakciók alapvető módosulásához vezet, amelyre egy egész terápiás program építhető” (Weiszburg 2011: 32). Az idézett leírások tehát egyetértenek abban, hogy a haptoterápia segíti a traumatizált egyén visszatalálását a világ iránti alapvető bizalomhoz, ahhoz „az affektív alabiztonsághoz, ami utat nyit az autonóm és bizalmat árasztó világ lehetőségei előtt” (MPPOT). Mindezek tekintetében Frans Veldman tevékenységét hiánypótlónak tekinthetjük a traumafeldolgozás terén, azonban a haptonómia a nyugati pszichoterápiás hagyományokat uraló „érintési tabu” miatt a legtöbb európai országban nem tudott gyökeret verni.

Egy másik terápiás módszert, mely nem kifejezetten az érintésre épít, de következetesen használja azt, John W. James az 1970-es években dolgozta ki, miután kislánya elvesztése után képtelen volt érzelmileg felépülni. Az úgynevezett Gyász- és veszteségfeldolgozás Módszert önerőből, csoportterápiás keretben alkotta meg, ahol a gyásszal küzdő egyének egymásra támaszkodva gyógyulnak. Varga Hedvig, Sarungi Emőke és Csabai Márta leírásában:

*A Gyász- és veszteségfeldolgozás Módszer™® (The Grief Recovery Program®) egy olyan felnőtteknek szóló, strukturális gyakorlatokra épülő, cselekvés-központú, alapvetően önsegítő veszteségfeldolgozási technika, melynek elsajátítása során az egyén az önsegítés lehetőségének pozitív élménye mellett megtapasztalhatja a csoport támogató erejét is. A csoportban való részvétel hatására a legtöbb gyászoló átéli a „nem vagyok egyedül”, „másoknak is hasonló problémái vannak” felszabadító élményét, mely már az első néhány csoportfoglalkozás során megkönnyebbüléshez vezethet. (2015: 369-370.)*

A csoporttagok közötti, minden esetben konszenzuális érintésnek, ölelésnek ugyanez a célja. A fent idézett szerzők összesen négy elkülöníthető funkciót tulajdonítanak a terápiás alkalmakon használt ölelésnek: 1) támasz, amely kifejezi, hogy a gyászoló nincs egyedül a megosztott érzelmekkel; 2) az

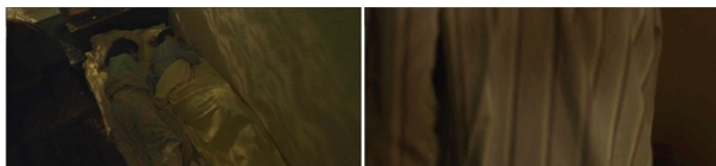
„erősnek kell lenni” mítoszának elengedése, a gyással járó érzések elfogadása, átélése; 3) az egyének a társak által való elfogadása, minden megosztott élményével együtt; és 4) taktilis kapcsolat létesítésével az adott jelen pillanat élményének megerősítése és ezáltal kilépés az érzelmi izolációból (2015: 375). Összefoglalva az érintés szerepe a traumafeldolgozásban egyfajta földelés, stabilizáció, a disszociatív állapotban lévő psziché visszarántása a testbe, az elvesztett biztonságérzet visszaállítása. Ezáltal a másik ölelése segít az én környezetétől és saját magától való elidegenedés visszafordításában. Hatására a traumatizált szubjektum újra megtalálhatja az önmagával alkotott közösséget, a saját magával érzett otthonosságot, a testi-lelki egységet. Ahogyan Veldman és James módszerei is tanúsítják, az interperszonális, illetve közösségi intimitásnak igen nagy szerepe van a gyászmunkában és a gyógyulásban.

Az *Akik maradtak* a fent bemutatott alternatív pszichoterápiás módszerek képviselte szemléletet közvetíti, és cselekménye kifejezetten optimista a Holokauszt okozta traumák feldolgozhatósága kapcsán. Ez megmagyarázza, hogy a filmről alkotott általános kritikai konszenzus konklúziója szerint az *Akik maradtak* a továbblépésről és feldolgozásról szól, és végső soron azt tárja elénk, hogy megfelelő társsal és segítséggel az idő sok sebet képes orvosolni. <sup>[11]</sup> Ezzel az állásponttal egyetértésben úgy vélem, hogy főhőseink részben az érintéseknek és öleléseknek köszönhetően találnak vissza az élők közé. Az, hogy ezek milyen további jelentéstartalommal tölthetők fel, a nézők értelmezésétől függ, de a traumatizáció, a gyász és a gyógyulás fenomenológiájának filmes ábrázolása szempontjából nem lényegesek. A film végső soron azt az üzenetet közvetíti, hogy a haptikus interakcióknak „meghallgató”, gyógyító, terápiás hatása van, így a hozzájuk kapcsolható baráti, apa-lány vagy romantikus viszonyt láttató jelentéstartalmak másodlagosak. Az érintések és ölelések haptoterápiás jellegének nyomatékosítása egy-egy jelenet erejéig pedig magát a filmnyelvet is haptikussá teszi.

Azok a jelenetek, melyekben a szereplők gyászmegosztás vagy vigasztalás céljából megérintik vagy megölelik egymást, így az interakció során létrejön az átfolyás, átnyúlás, mely a haptonómia szerint gyógyító hatással bír a traumatizált egyénre, kifejezetten sötét tónusúak. Ide tartoznak a fentebb említett, öleléseket ábrázoló jelenetek, köztük az is, mikor Aldó és Klára az ávósok betörésétől rettegve átölelik egymást, és a lány finoman végigcsókolja a férfi nyakát. Pillanatnyilag összefonódó alakjuk alig kivehető, szinte beleolvad a sötét szoba alkotta háttérbe, így a néző szeme előtt nem rajzolódik ki világosan, pontosan mi is történik kettejük között. A filmnyelv tehát igazodik a narratív síkon megjelenő intim, haptikusan megélt interakcióhoz; az a kép sötétsége miatt a néző számára is elsősorban haptikusan érzékelhető, ami megakadályozza, hogy azonnal totalizáló jelentéstartalmat kapcsoljanak hozzá.

Hasonló jelleggel bírnak azok a jelenetek, mikor Klára és Aldó egymás mellett alszik, és legtöbbször felső kameraállásból látjuk, ahogy alakjuk belesimul az őket körülvevő ágyneműbe. A textilek tapinthatósága kiterjed a karakterekre, a függönyök mintája pedig árnyakként tovább folytatódik a szereplőket keretező falon is; az egész kompozíció elsősorban tapinthatóként jelenik meg, igazodva a szereplők viszonyának intimitásához. Egy hasonló jelenet során Klárának rémálma van, Aldó felkel, a lámpához kászálódik, sötétben tapogatózik, ahogyan a film is. Hiszen

egy ponton a férfi alakja eltakarja a kamerát, csak pizsamájának körvonalazhatatlan foltját tudjuk kivenni. A filmkép ekkor kifejezetten a Marks által leírt haptikus látásmódba vált, mely felerősíti az elkövetkező vigasztaló ölelés ugyancsak taktilis érzékelését.



*Akik maradtak (Tóth Barnabás, 2019)*

## Multiszenzoriális emlékképek

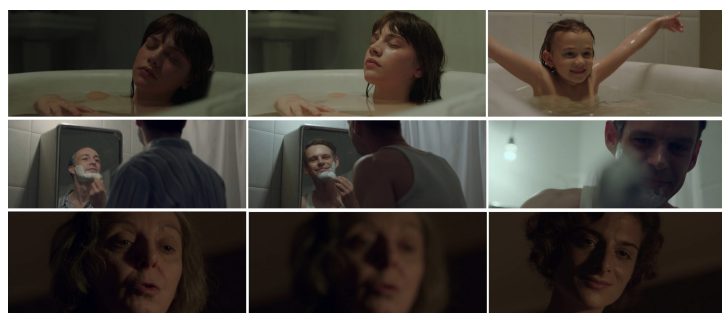
Habár érzelmeit igyekszik elfojtani, Aldónak is szüksége van a vigasztalásra, a gyógyulásra, és egy ponton az ölelések már nem elegendők; úgy érzi többet kell tennie, hogy megoszthassa fájdalmát a lánnyal. Azt úgy teszi, hogy egy nap, mikor már együtt élnek, levélben arra kéri a Klárát, nézze meg családi fotóalbumait, amíg ő nincs odahaza. Röviden hagyja a képeket szavak nélkül beszélni. Klára a fotókról visszaköszönő családi idill és az annak véget vető elképzelt kegyetlenségek hatása alatt Aldó napáztatta szőnyegére hajtja a fejét, az ablakra emeli könnyes szemeit, és ekkor saját lakásuk ablaka, majd egy derűs családi délután történései sejlenek fel előtte. Emlékképei máskor is előjönnek, főleg egy-egy gondoskodó gesztus vagy a régi életére emlékeztető érzéki impulzus (kép, hang, íz, illat) hatására. Így például mikor Aldó fürdőt készít neki, Klára a meleg vízben ülve azt vizionálja, hogy együtt pancsol kishűgával, akit látott meghalni a lágerben. De a képek kifejezetten Aldó lényéhez is szorosán kötődnek. A lány nem hiába talál rokonlélekre az orvos személyében, hisz annak foglalkozása, kora, alkata, vonásai, gesztusai, szokásai, de még illata is az apjára emlékeztetik. <sup>[12]</sup> És habár azt gondolnánk, hogy a traumatizált kamaszlány tudatába élénken betörő emlékképek csak súlyosbítják az elidegenedés állapotát, víziói valójában segítenek a veszteség feldolgozásában.



*Akik maradtak (Tóth Barnabás, 2019)*

A filmnyelv igyekszik igazodni Klára emlékképeinek multiszenzoriális jellegéhez, így az ezeket bemutató jelenetekben több érzékkel érzékelhetővé válik. A fent említett fürdőszobai jelenetben a meleg víz, mint Aldó gondoskodó ölelésének kiterjesztése, előhívja Klára fürdős emlékeit. A film tónusa ezzel egy időben kivilágosodik, így mintha az emlékkép élesebb, kitapinthatóbb,

valóságosabb lenne a jelennél. A víz csobogó hangja pedig tovább erősíti a jelenet multiszenzoriális természetét; már-már olyan érzésünk lehet, mintha a filmkép vízzé válva saját bőrünket is simogatná. A néző érzékeinek bevonása abban a jelenetben ugyancsak kiemelkedő, amikor a borotválkozó Aldót nézve Klára a tükörben édesapját vizionálja. A néző a lány optikai perspektívájával azonosul, így mikor az apa habos borotvapamaccsal közelít a kamera felé, olyan, mintha a mi orrunkat készülné összekenni, ezáltal összekötve saját taktilis érzékelésünket Klaráéval. Ugyanez történik abban a jelenetben is, mikor a lázas lányt Olgi ápolja, de ő közben édesanyját látja. Megint Klára szubjektív nézőpontjával azonosulunk, így a hidegvizes ruha érintése egyszerre éri a szereplő és közvetetten a néző homlokát. Látszólag a traumától szenvedő lány emlékképei tehát a legtaktilisabbak. Ez nem meglepő, hiszen, ahogy Marks fogalmaz, a haptikus filmkép „néha személyes és családi emlékek felszínre hozatalát igényli, ami egy olyan üres teret teremt, ahol a történelem bizonytalan” (5). Az ilyen pillanatokban „a történet megakad, elnyeli az üresség, amely narratív szempontból híg, de érzelmileg sűrű: a gyász munka terméke ez, kutatás azok után, akik elmentek és nem lehet őket visszahívni semmilyen művészi eszközzel” (5), legfeljebb az emlékek multiszenzoriális ábrázolásával, ahogy azt az *Akik maradtak*-ban láthatjuk.



*Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019)

## Haptikus színészi játék

A film nem kifejezetten meghatározó, de kitapintható haptikus jellege nem utolsó sorban a kifinomult színészi munkának köszönhető. E tekintetben, és egyszerre lezárásképpen, szeretném kiemelni Hajduk Károly alakítását, aki némaságával többet mond a Holokauszt-túlélő szubjektív tapasztalatairól, mint a Klárát alakító Szőke Abigél összes megszólalása együttvéve. Hajduk testbeszédével, kezének remegésével, arcának rezdüléseivel tökéletesen testesíti meg az elfojtás, a magány, a traumatizált egyén önmagától és környezetétől való elidegenedés tapasztalatait. Habár a két színészi alakítás közötti különbség megmagyarázható azzal, hogy a szereplőik máshogyan dolgozzák fel a veszteségeket [] Klára tüskés, cserfes, excentrikus kamaszlányként intenzíven, legtöbbször verbálisan mutatja ki érzelmeit, míg Aldó magába zárkózik [], Szőke Abigél színészi játéka a szereplőtől függetlenül is inkább a verbális kifejezési formákat részesíti előnyben, és ezzel kissé „ellentmond” a Hajduk alakítása által megerősített haptikusságra támaszkodó filmnyelvnek, amely a trauma elbeszélhetetlenségét hivatott ábrázolni.



*Akik maradtak (Tóth Barnabás, 2019)*

Egyúttal a film arról sem feledkezik meg, hogy a trauma bár enyhül, teljesen soha nem múlik el, s ezt is leginkább Hajduk tudja kifejezni. A film zárójelenetében a fő cselekmény után három évvel járunk, Olgi születésnapjára, ahova Klára már Pepével, míg Aldó saját társával, Erzsivel érkezik. A férfit a szokatlan közösségi, már-már családinak tetsző idill megtöri, visszavonul a fürdőszobába. Klára megérzi, hogy valami nincs rendben, így bekopog, de a megszokott vigasztaló ölelés elmarad, a lány annyit mond, hogy szeretne kezet mosni. A kettejük között elhangzó normalitást hangsúlyozó párbeszéd után a lány bemegy a fürdőszobába, és Aldó kívül marad egyedül, az ajtófélfának támaszkodva. Egy pillanatig kitörni látszik belőle a fájdalom, remeg, lélegzése felgyorsul, szeme mintha olyasvalakit keresne, aki nincs jelen. Majd vonásai rendeződnek, szája alig észrevehetően felfelé ível, mosolyt mímél, hosszan pislant, sóhajt egyet, nyel kettőt, majd visszatér a társaságba. Parányi gesztusaival Hajduk hűen fejezi ki azt, hogy bár a trauma féken tartható, de soha nem tűnik el, idegen testként örökké az én része marad. Azt, hogy a túlélő egyszerre él és halott. A gyógyír az, ami tűnékeny, mint egy pillantás vagy egy röpke érintés: a film végső soron erről szól, és ezt az elsősorban testi élményt testesíti meg. Az *Akik maradtak* tehát nem csak optimista üzeneteket közvetít a Holokauszt-túlélők traumáinak feldolgozásáról. Tárgyát úgy dolgozza fel, hogy a gyógyulás mellett, Hajduk haptikus színészi játékának köszönhetően érezteti a bekötözött, de továbbra is lüktető sebeket. Mint Aldó, a film is megremeg, felnyög, ejt pár könnycseppet, majd nagyot sóhajt és elhallgat. Hallgatásával pedig többet mond, mint egy szívbemarkoló záró dialógus vagy monológ.

## Jegyzetek

1. Evési szokása valószínűleg hozzájárul ahhoz, hogy tizenhat évesen még nem menstruál, ezzel a problémával keresik fel Olgival az orvost a film elején.
2. A Holokauszt-túlélő élőhalottként való ábrázolására az amerikai moziban például az 1964-es *A zálogos* (*The Pawnbroker*, Sidney Lumet) című filmben találhatunk precedenst, ahol az idősödő zálogházas, Aldóhoz és Klarához hasonlóan, érzelmeit elfojtva vegetál. Kárpáti Ildikó elemzésében részletesen jellemzi a karaktert: „rutinok által működtetett egyhangú mindennapjaiban a legtöbb erőfeszítést arra áldozza, hogy a környezetében élők és társaságát keresők felé semmilyen érzelmet, a kötődés leghalványabb jelét se mutassa. A zálogosról megtudjuk, hogy Európában egyetemi professzor volt, Auschwitzban az egész családját elveszítette, és azóta az amerikai nagyváros legrosszabb negyedében működtetett zálogházban magát élve eltemetve él. A múlt folyamatosan kísérti, de azzal sem szembenézni nem képes, sem feldolgozni nem tudja” (2014: 127).

3. Az 1945-ben játszódó, ugyancsak koncentrációs táborokból szabadult emberek gyógyulását bemutató *Hajnali láz* (Gárdos Péter, 2015) női főszereplőjének, Lilinek a korát ugyancsak nehéz (szubjektíven) meghatározni. Barátnője, Judit fenyegetésként tekint Miklós, a férfi főszereplő Lilihez való közeledésére, és így próbál a segítségül hívott rabbinál érvelni szerelmi viszonyuk megakadályozása mellett: „Lili még kislány. Tizenkilenc éves.” Mire a rabbi így felel: „Manapság egy tizenkilenc éves már érett nő. Amiken maguk keresztül mentek...”. Habár az *Akik maradtak* Klárája csak tizenhat éves, a rabbi által megfogalmazott, traumák okozta koraérettség rá nem kevésbé érvényes.
4. Ha bátrabb lenne a haptikus vizualitás alkalmazásában, valószínűleg kevésbé lenne fogyasztható a nagyközönség számára.
5. A fentebb említett *Hajnali láz*ban Lili hasonlóan tagadja szülei elvesztését, habár ott később kiderül, hogy az édesanyja még él. Mikor Judit csatlakozik a svédországi eksjöi kórházban ápolat Lilihez és a harmadik barátnőjükhöz, a találkozás eksztatikus örömét Lili csüggedt, kissé összefüggéstelen, töredezett mondatai váltják fel: „Anyukáról nincs hír. Apukáról sincs... nem szeretek erre gondolni... Ti nem féltetek?” Habár barátnői nem hajlandóak válaszolni, a bekövetkező csend a legrosszabbat sejteti.
6. Itt azt is fontos megjegyezni, hogy az egyik nevelt lány „nem beszél”, így tekinthetjük őt Aldó, az átvitt értelemben vett „néma” hasonmásának, akit a traumák szó szerint megnémítotak.
7. Judit karaktere a *Hajnali láz*ban például azért tekint fenyegetésként a Miklós és Lili között kibontakozó szerelmi viszonyra, mert az azt az intim közösséget látszik felbontani, amelyben a három barátnő egymást támogatva élte túl a koncentrációs tábor borzadalmait, és amely a szabadulást követően segítette újra megtalálni önmagukat. A kis közösséget alkotó egyénekre tehát ugyanúgy egyszerre érvényes és érvénytelen az összes társadalmilag alkalmazható kategória, mint az *Akik maradtak*-ban. Judit ekképpen fenyegeti Miklóst: „Hagyd békén a kishúgomat... átvitt értelemben mondom... húgomat, barátnőmet, a lányomat.”
8. Fontos ezt is megjegyezni, hogy Klára nem csak Aldóban találja meg a pótszülőt: a nagynénje ölébe ugyanúgy odafekszik, mikor vigaszra van szüksége, és mikor Olgi ápolja, mikor ő lázasan az ágyat nyomja, édesanyját látja benne.
9. A fenti összefoglaló Frans Veldman szerepéről a haptonómia kialakulásában Dolly Verhoeven *In Touch: A History of the Haptotherapy Profession in the Netherlands* (2013: 13-22) című könyve alapján készült, a fordítás a sajátom.
10. A haptonómia szó a klasszikus görög *hapsis* (érintés, érzékelés, tapintás) és *nomos* (törvény, szabály, norma) szavak összetételéből származik. A haptonómia összetétel tehát átvitt értelemben azt jelenti, hogy „tapintással kapcsolatot teremtek, hogy valakit egészségessé tegyek, hogy megerősítem őt létezésében” (<https://www.mpppot.hu/perinatalis-tudomanyok/perinatalis-terapiak/haptonomia>).
11. Lásd Csomán Sándor és Zakariás Eszter kritikáit.
12. Ahogyan egyik szüleinek szóló levelében írja, „Papus, egyébként képzeld, Aldónak olyasmi illata van, mint Neked. De lehet, hogy csak a pizsamájának. Ezt még kiderítem.”

## Irodalomjegyzék

- Csomán, Sándor: A feldolgozás lélektana – *Akik maradtak*. Kritika. *Apertúra Magazin*, 2019.09.28. URL: <https://magazin.apertura.hu/film/a-feldolgozas-lelektana-akik-maradtak-kritika/10094/>.
- Haptonómia. URL: <https://www.mpppot.hu/perinatalis-tudomanyok/perinatalis-terapiak/haptonomia>.

- Herman, Judith (2003): *Trauma és gyógyulás*. Budapest, Háttér, Kávé, NANE Egyesület.
- Kárpáti, Ildikó (2014): „Ilyenek voltunk” – A zsidó identitástudat ábrázolásának kultúraszociológiai olvasata az amerikai játékfilmekben. PhD Disszertáció. Budapest, Országos Rabbiképző – Zsidó Egyetem, Zsidó Vallástudományi Doktori Iskola.
- Lénárt, Tamás (2017): Traumatestek: A trauma és a halál elbeszélhetősége: Jean Améry és Nádas Péter. *Alföld*, 68.7. 83-90.
- Marks, U. Laura (2000): *The Skin of the Film*. Durham, London, Duke University Press.
- Pintér, Judit Nóra (2014): *A nem múltó jelen: Trauma és nosztalgia*. Budapest, L'Harmattan.
- Varga, Hedvig, Sarungi Emőke és Csabai Márta (2015): A gyász és az érzelmi veszteségek feldolgozásának új lehetősége. In *Gyász, krízis, trauma és a megküzdés lélektana*. Szerk. Kiss Enikő Csilla, Sz. Makó Hajnalka. Pécs, Pro Pannonia, 368-381.
- Verhoeven, Dolly (2013): *In Touch: A History of the Haptotherapy Profession in the Netherlands*. [Werken met gevoel. Geschiedenis van het beroep haptotherapeut in Nederland]. Hilversum, The Netherlands, magánkiadás.
- Weiszborg, Anna (2011): Haptonómia – a gyógyító érintő kontaktus alkalmazása a palliatív ellátásban. *Kharón Thanatológiai Szemle*, 1.4. 29-38.
- Zakariás, Eszter: Nehezebb, mint menni – *Akik Maradtak*. *Apertúra Magazin*, 2021.03.30. URL: <https://magazin.apertura.hu/film/nehezebb-mint-menni-%e2%80%92-akik-maradtak/10634/>.

## Filmográfia

- *Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019)
- *Hajnali láz* (Gárdos Péter, 2015)
- *A zálogos* (*The Pawnbroker*, Sidney Lumet, 1964)



© Apertúra, 2021. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/nyar/laszlo-tulelohalottak-a-poszttraumas-allapot-a-gyasz-es-a-gyogyulas-fenomenologiaja-az-akik-maradtak-2019-cimu-filmben/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.4.3>

