



Domokos Tamás

Mi értelme a traumáknak?Nemes Jeles László: *Árva*, 2025

ORCID: 0009-0005-9917-6528

„ma sínylem amit a gyermek vétkezett,
a világra hogy előttem érkezett”Sziveri János¹

„A XX. század a gyilkos kvázi-atyák kora.”

Király Jenő²

Hauser Arnold szerint Machiavelli nem azzal indította útjára a modernitást, hogy felfedezte, hanem azzal, hogy először mondta ki, a hatalomgyakorlás alapja a *kettős erkölcs*: „az alattvalók erkölcsé mellett létezik egy külön erkölcs, az uralkodóké, és az engedelemre kötelezettek magánerkölcsé elvileg más, mint az állam létéért felelősek közerkölcsé”.³ Az állam ily módon lelepleződő hipokratikus eljárásrendje fokozatosan vált bürokratikus, majd technokratikus. Ezekben a fázisokban egyre hatékonyabban közvetítődött az embert fojtogató, kíméletlenül maga alá gyűrő elidegenedés áttekinthetetlen, feltérképezhetetlen masinériája. Míg az egyén odáig jutott, hogy az idegenség befészkelte magát a személyiségbe, és lokalizálódott az Énben. A XX. századra az emberi létezés értelmezhetősége már csak az abszurd felől közelíthető meg (ébredés *szörnyű féregként*, Josef K. keres, de nem talál stb.), ám a gyermek, a gyermeki lét világa többé-kevésbé sikeresen állt ellen az asszimilációs kísérleteknek: „Ifjúságom, e zöld vadont // szabadnak hittem és öröknek” – emlékezhetünk József Attila összegzésére egyik költeményében.⁴ A gyermek megmaradt a redukált emberi létből adódó megváltódás ígéretének, a varázstalanított világ folyton visszatérő reményének, a válságtapasztalatok halmozódásából fakadó kollapszus elodázását lehetővé tevő biografikus tükörképnek, mindannak, akiben az elbukott igazság (egyszer majd) rekonstruálhatóvá válik. Tulajdonképpen megmaradt a Fennálló, az Apa, a fallikus jelölők rendje elleni lázadás lehetőségének.

A XX. század a gyermeki világ szétzúzásának, felperzselésének időszaka, amikor a *nagy haragra lobbant* Heródes mítosza visszatér, és Eisenstein elszabadult babakocsiját már nincs, aki elkapja. Ebben a korszakban, az atyai, monarchisztikus uralom modelljeinek összeomlása után, illetve a heveny, apokaliptikus krízisek hatására, mind az ödipuszi, mind a hamleti (nem csak a filmművészeti tipizálás szempontjából fontos) karaktert hiteltelenné a modernizációs sémákat totalitárius víziókká alakító nemzet-családfők, apa-hamisítványok és kvázi-atyák,⁵ miközben elkészülnek a Fiú pokoljárásának, szenvedés- és pusztulástörténetének *pszichológiai élményformái*. Az ellenállás csíráját, a lázadás gyertyalángját magában őrző gyermek megsemmisítése nem pusztán szükségszerűség, hanem élvezetforrás, törvényesített vágy, aminek kiélése a kvázi-atyai projektumokat nem elodázza vagy feltartóztatja, épp ellenkezőleg, helyreállítja és beteljesíti.⁶

¹ Sziveri János: *Ma vie*. Szájbarágás, Budapest: Magvető, 1988. 63.

² Király Jenő: *A mai film szimbolikája*. Budapest: Eszmélet Alapítvány, 2017. 139.

³ Hauser Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete - A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta*. Ford.: Görög Livia. Budapest: Gondolat, 1980. 110.

⁴ József Attila: *(Talán eltűnök hirtelen...)*. In: *József Attila összes versei*, kiad. Stoll Béla, Róna Judit, Budapest: Magvető, 2022., 537.

⁵ Király: *A mai film...* 139–142.

⁶ Ennek csúcspontja „az emberséget törő vesztettség eksztázisa” (Király Jenő: *A mai film...* 142.) – ezzel szembeesik Elem Klimov a *Jöjj és lásd!* (1985) című filmjében. A műben a Fiú pokoljárása aligha ér véget, viszont a film végén önkívületében hitet tesz amellett, hogy vinnie kell magával a könyörtelenül harcias antifasizmus szellemét. Ezért az üzenetért a rendező ma nem kerülne el a *terrorizmus támogatásának* vádját.

Fenti problémakör megjeleníthetősége és elbeszélhetősége a második világhétség után rögvést foglalkoztatni kezdte a filmrendezőket. A kérdés a következő módon fogalmazódott meg: ha a kapitalizmus egyre rövidebb ciklusok végén jelentkező, egyre mélyebb válságaira adott modernizációs válaszokat (rombold le, irtsd ki, hogy utána újjáépíthesd és benépesíthesd egy szigorúbb tőkelogika mentén) kiterjesztjük a Fiúra is, a gyermeklét terrénumára, akkor mi értelme ennek az egésznek?

Radványi Géza *Valahol Európában* és Roberto Rossellini *Németország nulla évben* (*Germania anno zero*) című alkotásait ugyanabban az évben, 1948-ban mutatták be. Mindkettő nagy mű, de Nemes László tavaly év végén megjelent új filmjének, az *Árvának* előzményeként inkább tekinthető Rossellini alkotása, mint Radványi példázata. Rossellini filmjében Edmund Köhler (Edmund Moeschke), a serdülő fiú Berlin, a szétbombázott város romdísztetében botorkál, sodródik jelenettől jelenetig, téblábol a nullpontba jutott civilizáció törmelékei között. Anyja halott, apja fekvőbeteg („Életre vagyok kárhoztatva”), bátyja a kiutalt szükséglakásban rejtőzik, egy fogolytáborból leveleket küldözgető férfi tartja még a lelket a nővérében. Naivitását, gyámoltalanságát, zavarodottságát tovább erősíti, hogy környezete a gyermekekhez hagyományosan kötődő érzelmi mozzanatok (törődés, gondoskodás, megóvás) képtelen reprezentálni, így a nézőben egyre csak fokozódik az a baljós sejtelen, hogy Edmund túlélésére senki sem tart igényt.

A mű „fordulópontja” Enning tanító (Erich Gühne) feltűnése, aki a Führer, a kvázi-atya továbbélésének és fennmaradásának biztosítója. Ő a korszakot meghatározó és kontinuitását leleplező karakter, a *bűnökhez vezető társadalmi formáció lecserélhetetlenségének* záloga, a „gyilkos vagy bűnrész”, aki „tragikus katarzisz híján, nem az áldozatot gyászolja, hanem saját élideálját”.⁷ Vagyis a Führert, aki igazán halhatatlanná az által vált, hogy nem titkolta tovább, célja az ártatlanok, a gyengék, a gyermekek és a gyermeki világ könyörtelen megsemmisítése mindazokkal a kivételésekkel egyetemben, amelyek a modernitásban addig a gyermek(i)re vonatkozóan így vagy úgy, de továbbhagyományozódtak. A náciizmus a természettel való újraegyesülés ígérete: a gyengék kiiktatásával helyet biztosítani az erőseknek evolúciós tett, igazodás a természeti törvényhez, kvázi-visszatérés a társadalom előtti időbe úgy, hogy a tőke egy pillanatra sem függeszti föl értékesülését (ez azonban elleplezendő azzal a mítosszal, hogy a tőke természetes). Enning tanítóból továbbra is hiánytalanul árad a makulátlan ideológiai üzenet, amivel szemben Edmund védtelen. Kiszolgáltatottsága kapóra jön: újra és újra igazolódhat az üzenet (küldőjének) igazsága.

Edmund élni akarásának oka a jövőbe vetett hite. Ám Enning csapdájából nincs kiút, élethez ragaszkodása helyébe az *Életteret kell biztosítani az erőseknek!* parancsa lép. Elszánja magát, és megmérgezi az Apát. Enning Edmund tettét elítéli, megbocsáthatatlan félreértésnek bélyegzi, ám belül ünnepel: az élideáljától megfosztott pót-Apaként bosszút áll az Apán, ami lehetővé teszi számára, hogy az ideológiailag tiszta üzenetének célba érkezésével kielégüljön. Enning ezáltal halhatatlannak gondolhatja magát, amennyiben elhalaszthatja vereség- és veszteségérzetét úgy érezve, a kvázi-atyai hatalommal mindig és mindenkinben érvényt szerez(het) magának.

De Edmund végül megsejti, hogy azt ölte meg, akit szeret(nie kellene), és azt tartja életben, akit gyűlöl(nie kellene). Rossellini nem egyértelműsíti, vajon Edmund azért lesz öngyilkos, mert az apagyilkosság pszichés terhével nem kíván együttélni, vagy azért, mert érzi, áldozathozatala, mártíromsága halaszthatatlanul esedékes. Ugyanakkor értelmezhető úgy, hogy Rossellini Edmund lépcsőn felfutásával nem a test mozgását, hanem a lélek emelkedését, a világmegváltó gyermeki akaratot reprezentálja, vagyis Edmund erőfeszítését a világ értelm(esség)ének helyrehozására tett kísérletként, áldozathozatalát valamiféle – igaz, kétséges – elmozdulásként mutatja a nullpontból.

Az *Árva* főszereplője, Andor (Bojtorján Barabás) Edmunddal körülbelül egyidős. Mindkét filmben a városi térben zajló események meghatározott intervallumba, bizonyos értelemben hatalmi vákuumba esnek (Berlin: 1945–1949; Budapest: 1956. november 4. – 1957. május 1.). Mindkét alkotásban a Fiú meghasonlik (és elbukik), az élideálját gyászoló (pót-)Apa megdicsőül (és kielégül). Nemes ugyanarra

⁷ Király: *A mai film...* 142.

keresi a választ: mi értelme ennek az egésznek, ha a gyermeki terrénuma bevonódik a hatalomgyakorlás viszonylataiba, és ezáltal ellehetetlenül a létezés jelentőségének megjavíthatóságába vetett bármiféle remény.

Nemes a válaszáshoz egy, a Fiút deviáló trauma feltérképezésére, bogozgatására vállalkozik meghozva azt a zavarbaejtő döntést, hogy az Anyát ért traumákat (a vészorkorszakban bűjtatója, védelmezője bántalmazónak, erőszaktevőnek bizonyult, így túlélésének ára megtestesült a Fiúban)⁸ relokalizálja gyermekében. Azzal, hogy a Fiút a narráció centrumába helyezi, az Anyát utoléri a kameranézőpont elmozdításának és újraállításának (mint ideológiailag motivált tettnek) átka: megjelenhet a kamera látószögében, de csak, mint rideg tény, idegen anyag, a mindennapok nyomorúságában tévelygő vágytárgy. Az Anyában ezáltal nem reprezentálódhat az anyai (gondoskodás, törődés, óvás és szeretet).⁹ Miért teszi ezt vele a rendező? Így éri el, hogy megemelődjön a Családfő visszatérése miatt érzett sokk intenzitása, és hogy megmutatkozhasson a (filmnyelvileg kódolt) trauma értelme: az általa generált egzisztenciális rettenetből nincs kiút.

A Családfő, az Apa előkerülésével egyidejűleg feldereng benne a készülőben lévő kvázi-Atya, az új énídeál: Kádár János. Amíg a Fiú (akit meg kell törni, akivel el kell fogadtatni a régi-új rendet) folyamatosan zihál, fut, menekül, kiutat keres, addig az Apa (aki megtör, beállít a sorba, megfogalmazza, szentesíti és betartatja a szabályokat, aki a nevére vesz) lépésről lépésre válik megkerülhetetlen viszonyítási ponttá. Hol szelíden követel és parancsol, hol csörtet, tör-zúz, hőzöng, fenyeget és ordít. Az Apa egyúttal az Anyát (az élet mint autonóm tér-idő lehetőségét) becserkészi, leigazza, fogva tartja, és megsemmisíti. Ezzel a Fiú a szexjelenetben szembesül: az apa dühkitörése után az anyát ismét magáévá teszi, miközben bocsánatáért könyörög, így biztosítva a hatalmi erőszak logikájának végérvényességét a trauma ismétlésével. A hatalom mint obszcenitás, a hatalom mint erőszak kíméletlenül a Gyermek elé tárul. De többről van itt szó: a hatalom, az Apában megszületett új énídeál kijelöli az élvezés alanyait és az élvezet tárgyait, így pedig a traumában a világ működésének elve, alattvalók és hatalomtartók *kettős erkölce* egyesül. Íme a trauma értelme: hely az Enben, az *élvezet metasztázisa*, amin keresztül a hatalom blokkolja, hogy a személyes fájdalom feloldódjon a kollektívben, ezen állapot konzerválásával pedig az alávetett (számára nem artikulálhatóan) tárgyasul, az alávető pedig (végre és jól megfogalmazottan) felszabadul.

Ennek fényében nyer igazolást a Fennálló, amikor az Apa szembenéz a *töltött fegyverrel*, és az *üres szívvel*: míg Edmund megölni kényszerült az Apát, akit szeret(hetett volna), Andor kénytelen élni hagyni, akit gyűlöl. Edmund csapdába esett, élni akarása ellehetetlenült, ám (kétséges) áldozathozatala elmozdulást jelenthet a nullpontból, míg Andorban, groteszk módon, a fegyver átadásának pillanatában, feltámad az anyai, de már csak mint az élni akarás abszurditásának jelölője. Az új kvázi-Atya továbbélésre ítéli, hátralévő napjait egy élhetetlen élet darabkáinak összeillesztésével töltheti, és a feje tetejére állt világ ettől kezdve a normalitás pózában tetszeleghet: „A múlttól örökölt, gátlástalan, kemény, kegyetlen, köpönyegforgató, aljas típusok megváltókként ágnak.”¹⁰

Ez a film nem azért tűnik kudarcnak, mert el akar beszélni egy történetet, aminek működtetéséhez fel kell áldoznia az Anyát, hanem azért, mert a filmművészet nem tud mit kezdeni a következő paradoxonnal: csak az ártatlanok érdemlik meg, hogy emlékezzünk rájuk, ám a bűnösöknek, a történelem nagyjainak útja mindig ártatlanok tetemein át vezet az üdvözüléshez (a *damnatio memoriae* elvének alkalmazása folyton elhalasztódik). A filmművészetben az áldozattal való azonosulás és egyidejű tárgyasítása szerves egészként működik, utóbbi lehasítása az előbbiről a filmnyelv eszköztárával nem megoldható.¹¹

⁸ Ennek egy feminista olvasata – Jasmila Žbanić: *Szerelmem, Szarajevó* (2006).

⁹ Erről megkérdeztem egy kollégámat, aki egy holokauszt túlélő gyermeke. Anyja egész életében az átélt traumák foglya maradt, és őt, a lányát először 8-9 évesen kezdte szembesíteni az átélt borzalmakkal anélkül, hogy másnap emlékezett volna rá, miket beszélt hozzá előző este. „Nem tudott velem mit kezdeni, hogy az élete része lettem. Viszont amikor tudta, mindig kimutatta, hogy nagyon szeret.”

¹⁰ Király: *A mai film...* 142.

¹¹ Ez a teherterhel számos filmkészítőt kísértett. Pl. Stanley Kubrick: *Acéllövédék* (1987). A mű végén a haldokló vietkong

Úgy vélem, a traumákkal való szembenézés legrelevánsabb médiuma a költészet. Csak a költő, képes hitelesen szemünk elé tárni, hogy a trauma lehet az esély arra, hogy kiizzadjuk magunkból a bénultságot, a tehetetlenséget, a hatalomtartók felé mutatott engedelmisséget, ugyanakkor lehet béklyó: az anyaiában való megnyugvástól, feloldódástól megfosztott alany nem tehet mást, mint megpróbál egyszerre *kint s bent egeret* fogni. Másként érvényesülnek hatásmechanizmusai az egyénben, a személyesben, mint a közösségben, a kollektívben. Másképp visszhangzik e két dimenzióban a *Beszélj róla!* és a *Fejezd ki szavakkal, amit érzel!* kényszere, és az *Ez felfoghatatlan!* és az *Ez megnevezhetetlen, sőt, kimondhatatlan!* ítélete. A *Beszélj vagy hallgass!* (a maga módján mindkettő képes gyógyítani) tanácsát suttogók egy emlékezetpolitikai mezőben menthetetlenül magukra szabadítják a *megváltókként ágálókat*, az addig csak *álló és bámuló Szörnyeket*. A trauma a maga kibont(hat)atlanságában csak érvényesíti tovább a *törvény tiszta beszédét* életeken át. A megszenvedett emberség fényébe emel, vagy a történelmi-politikai általánosítások kódéba taszít. Egy szó mint száz: aki gyógyulni akar, és ehhez nem fél a szakadékba tekinteni, mélyedjen el Gergely Ágnes különlegesen tragikus szépségű írásművészetében. Gergely Ágnes mindig kérlelhetetlen őszinteséggel, hitelességgel kutatta, keresi a választ Hauser Arnold kérdésére: *hogyan éljen emberi, értelmes és lehetőleg egyértelmű életet az az ember, aki kétértelmű vonzalmak és összeegyeztethetetlen törekvések prédája a feloldhatatlan ellentmondások világában?*

katonalány, amikor felszólítja az amerikai katonákat, hogy öljék meg, és ezzel megszabadulhasson szenvedéseitől, a kamerát is megkéri, hogy forogjon, vegye föl, tudósítson agóniájáról vadidegeneknek. („Shoot me!” – az angolban egyszerre jelenti a fegyver elsütését és a kamerával való felvételt.)